

Universidade Aberta



Représentations de la Femme  
dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach,  
*La Chevelure* de Guy de Maupassant et  
*Ligeia* de Edgar A. Poe

Maria Clara de Sá Couto Wildschütz

Mestrado em Estudos Francófonos

2008

Universidade Aberta



Représentations de la Femme  
dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach,  
*La Chevelure* de Guy de Maupassant et  
*Ligeia* de Edgar A. Poe

Maria Clara de Sá Couto Wildschütz

Tese orientada pela

Professora Doutora Maria Paula Mendes Coelho

Mestrado em Estudos Francófonos

2008

Représentations de la Femme  
dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach,  
*La Chevelure* de Guy de Maupassant et  
*Ligeia* de Edgar A. Poe



Fernand Khnopff : «I Lock my Door Upon Myself» (1891, Munich, Neue Pinakothek)

Dissertação apresentada à Universidade Aberta de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Francófonos, realizada sob orientação científica da Professora Doutora Maria Paula Mendes Coelho.

## Remerciements

Il nous est difficile de désigner tous ceux qui nous ont aidés à parcourir ce long chemin sinueux, étendu et parfois pénible et laborieux. Non que l'on ne sache dévoiler leur nom mais le fait qu'ils soient nombreux, me requerrais presque une nouvelle dissertation.

Mes remerciements à mon mari pour tout son support, pour ses mots, pour sa croyance en moi, pour sa force quand je tombais dans le désarroi et je voulais tout abandonner. Il a été mon allié, mon critique, mon épaule, mon conseiller dont les avertissements furent clairement favorables. Également à mon fils Salvador pour sa patience et pour le temps loin de son enfance et qui ne pourra jamais être retrouvé... À mes parents pour l'appui autant moral que physique et de croire encore à cette grande enfant loin de la maison... À mon frère José Luis pour me conseiller de ne pas abandonner... À mes beaux-parents qui ont été d'une aide précieuse, me recherchant les livres dont j'avais besoin. À ma belle-sœur Maryline aussi pour le prêt de quelques-uns de ses précieux livres.

Je souhaite aussi exprimer ma sincère reconnaissance envers tous les professeurs qui ont dirigé les séminaires du *Mestrado em Estudos Francófonos I*, de cette Université, qui m'ont apporté de nouvelles connaissances. Mes remerciements, à mon Professeur de Littérature Francophone, Paula Mendes Coelho, pour l'enseignement de ce que je ne connaissais point : la littérature belge d'expression française. À celle qui m'a initiée dans la connaissance des auteurs belges francophones et qui m'a appris à connaître cette littérature jusqu'alors méconnue la reliant à un concept notoire - le "Fantastique". C'est, d'ailleurs, ce parcours qui m'a permis de comparer certains auteurs belges francophones avec d'autres auteurs. Ce sont aussi ces connaissances qui m'ont menée à cette recherche laborieuse. Pareillement à mon professeur de Littérature Française, Carlos Carreto, qui m'a appris à comprendre et aimer la littérature médiévale qui n'était

pas dans mes préférences, je l'avoue. De m'avoir aussi enseigné la beauté de cette littérature qui fut la toute première de nos aïeux et de m'avoir appris cet univers fantastique et merveilleux, qui rejoint mes recherches présentes. Et encore à mon professeur et directeur de cours, Luis Carlos Pimenta Gonçalves, d'avoir entrepris un tel engagement pour que nous, élèves de *Master*, puissions nous enrichir et apprendre encore plus sur la francophonie.

Ma sincère reconnaissance à tous ces amis et collègues du *Mestrado em Estudos Francófonos I* qui m'ont accompagnée et aidée pendant ce long et dur trajet. Je réitère mes remerciements envers tous ceux qui ont été compréhensifs et qui ont compris nos adversités et réussi à contourner pour nous les obstacles dans le biotope de cet itinéraire. En plus de mes remerciements, je me permets de rendre hommage...

Je souhaite rendre mes sincères vénération au Professeur Docteur Paula Mendes Coelho, en tant que directeur de recherche, envers qui je témoigne mon respect, mon admiration et mon attentionné dévouement par sa patience, par sa sympathie et son sourire, par sa bonne humeur, par son enthousiasme, par la force qu'elle imprègne en nous, par ses connaissances transmises et partagées, par ses orientations, par la disponibilité, par l'appui incontestable et inlassable, par le prêt des œuvres que je n'arrivais point à trouver et qui furent d'une importance primordiale pour rédiger ce mémoire. Ma franche gratitude à ce professeur qui a convenu de conduire le labeur ingrat de poursuivre un travail aussi laborieux. À celle qui m'a donné ses sages conseils savants, ses critiques objectives et déterminantes pour l'aboutissement de ce travail, de savoir être dure quand il le fallait, à celle qui m'a donné de la force pour continuer, qui a fait tout ce qui était en son pouvoir et au-delà de certaines limites pour m'aider à accomplir cette tâche. Mes remerciements pour m'avoir appris à être un peu plus concise et d'avoir supporté mes excès. Et de m'avoir acceptée telle que je suis, pour me diriger dans les recherches. Pour tout... et surtout de croire en moi et de m'aider à

suivre les étapes même si avec difficulté... Merci Professeur Paula d'avoir accepté de m'accompagner dans ce cheminement. Je tiens encore à exprimer mon amitié à ce professeur, au-delà de la relation professionnelle.

Je souhaite également et de tout cœur rendre hommage au Professeur Docteur Daniel-Henri Pageaux, avec qui j'ai fait les premiers pas dans ce monde surréel qui est celui de la littérature comparée, des cours<sup>1</sup> de Littérature Comparée. Je tiens simplement à le remercier pour ses cours qui m'ont ouvert grand la porte et l'esprit vers un genre de littérature qui m'était méconnue jusque là. Je me souviens de ces études qui m'ont aidée, jusqu'à présent, à organiser mes idées et à trouver mon fil conducteur. J'ai eu la chance de pouvoir être là et d'écouter attentivement ces enseignements profonds. J'ai eu le privilège de connaître d'autres cultures à travers d'autres auteurs, présentées par les élèves de différentes cultures.

Je souhaite pareillement et de tout cœur rendre hommage à M. le Professeur Paul Gorceix<sup>2</sup>, non que je l'aie connu personnellement, mais me sentant comme si je le connaissais, d'une part par ses écrits, de l'autre, par sa passion pour le pays de mon mari, dont la riche culture, parfois trop méconnue, m'attire également – La Belgique. J'en suis très attristée... Comme me dit un jour Monsieur Daniel-Henri Pageaux<sup>3</sup>:

« - L'un et peut-être "le" spécialiste de littérature belge en France, Paul Gorceix, est un homme remarquable [...] », « toujours disponible surtout pour sa chère Belgique [...] (il a été élu à l'Académie Royale des Lettres)»

Lors de son décès que j'ai appris par mon directeur de recherche, je me suis dit que j'avais peut-être perdu l'occasion de parler avec l'un des « maîtres » des

---

<sup>1</sup> Université de la Sorbonne, Paris III, UFR de Littérature Générale et Comparée dans le cadre du D. E. A. en 1996.

<sup>2</sup> Décédé le 19 novembre 2007.

<sup>3</sup> Cf. les deux e-mails que le prof. Pageaux m'a envoyés les 3 et 6 juillet 2007.

Lettres Belges...<sup>4</sup>. Maintenant, cette occasion est perdue à tout jamais et il ne me reste plus qu'à lire ses écrits qui sont nombreux et intéressants... Je sens un vide, un vide littéraire qui aurait pu être rempli... que je n'ai point osé..., étant donné mon insignifiance à coté de ce « Maître » de la Littérature Belge... je sens avoir perdu à tout jamais l'occasion de rencontrer une personne qui m'aurait beaucoup enseigné sur sa « Chère Belgique ».

---

<sup>4</sup> Recommandé par M. le Professeur Daniel-Henri Pageaux.

## Resumo

O presente trabalho de investigação baseia-se fortemente numa abordagem comparativista, centrada na leitura interpretativa/analítica/comparativa (temática, formal, estilística) da obra *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, em articulação com os contos *Ligeia* de Edgar Allan Poe e *La chevelure* de Guy de Maupassant, no sentido de descodificar os vectores que compõem as representações da mulher, no âmbito mais específico do imaginário finissecular. Centra-se na leitura comparativa e rigorosa do *corpus* formado pelas obras supracitadas, no seu cruzamento e confronto, no sentido de descodificar a coincidência fortuita ou não dos traços da “mulher”, tendo em conta as marcas da decadência e da poética simbolista que enformam essa literatura de finais do século XIX. Mas acima de tudo as marcas duma literatura fantástica, ainda pouco representada, no que concerne o autor Rodenbach. Define-se também a representação da mulher no imaginário finissecular a partir das obras destes autores de nacionalidades diferentes. Evidenciam-se as características mais importantes. Apesar das semelhanças entre os três textos referidos, analisa-se de que modo algumas dessas características, já presentes nos textos de Poe e de Maupassant, se vão equacionar com a obra maior de Rodenbach, que as retoma e reescreve de forma curiosa, original e imaginativa, integrando novos elementos do imaginário preponderantemente decadente do “*fin de siècle*” e do mundo fantástico.

Em simultâneo, estudam-se os elementos-chave da estética simbolista com o intuito de compreender melhor a transcendência de um discurso assente nos símbolos e nas alegorias, na construção metafórica e nas imagens inéditas, capazes de sugerir em vez de significar. Complementarmente, recorre-se à contextualização da época, sobretudo da obra de Rodenbach. Recorre-se também a métodos de análise e a perspectivas da história da literatura, assim como a estudos e a trabalhos de crítica literária. Visa-se, por um lado, investigar e dar a conhecer um autor fundamental, que é Georges Rodenbach, no que concerne o

movimento simbolista, a realidade fantástica e a literatura de finais do século XIX. Por outro lado, e mais concretamente, pretende-se com esta investigação estudar e analisar as representações da mulher a partir da obra mais emblemática do autor belga – *Bruges-la-Morte*. Para tal, considera-se necessário partir do confronto com outros autores de expressões francesa e inglesa, com os quais é pertinente relacioná-lo, tendo em vista a temática escolhida. Trata-se de autores tão diferentes como Maupassant (autor francês) e Poe (autor de língua inglesa). A integração de um autor anglófono, como Poe, num *corpus* francófono, deve-se ao facto de se tratar de um grande mestre do “fantástico” e um dos maiores autores do imaginário, o qual teve um peso enorme neste período, tendo influenciado Rodenbach, entre muitos outros, nomeadamente Baudelaire e Mallarmé.

Ao analisar o autor belga (praticamente incógnito no nosso país, nos países francófonos e até no seu), cuja importância reside, em grande parte, nas fórmulas fecundas por ele encontradas em domínios onde as pesquisas dos colegas franceses ficaram estéreis. Pretende-se, também, apreender a especificidade da poética que subjaz à sua obra, contribuindo igualmente deste modo para o conhecimento e divulgação do simbolismo belga de expressão francesa, tão pouco conhecido e estudado entre nós, entre os franceses e essencialmente, entre os belgas.

## Résumé

Le présent travail de recherche se base fortement sur un abordage comparativiste, centré dans la lecture interprétative/analytique/comparative (thématique, formelle, stylistique) de l'œuvre *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, avec les histoires/contes/nouvelles *Ligeia* d'Edgar Allan Poe et *La chevelure* de Guy de Maupassant. Le but est celui de décoder les vecteurs qui composent les représentations de la femme, dans le contexte le plus spécifique de l'imaginaire fin-de-siècle. Il se concentre sur la lecture approfondie et comparative d'un corpus formé par les œuvres ci-dessus citées. On y décode la coïncidence fortuite – ou non - des traits de la "femme", en tenant compte des marques de la décadence et de la poétique symboliste synchronisées avec cette littérature de fin-de-siècle. Mais par-dessus tout, ce projet révèle les marques d'une littérature fantastique, encore mal représentée, à l'égard de l'auteur Rodenbach. C'est à partir des œuvres des auteurs de différentes nationalités que l'on définit la représentation de la femme dans l'imaginaire fin-de-siècle. On met en évidence les spécificités les plus importantes. Malgré les similitudes entre les trois textes concernés, on analysera comment quelques-unes de ces caractéristiques, déjà présentes dans les écrits de Poe et de Maupassant, s'assimilent dans l'œuvre de Rodenbach, qui les reprend et réécrit de forme étrange, originale et imaginative, intégrant de nouveaux éléments de l'imaginaire essentiellement décadent de la "fin-de-siècle" et du monde fantastique.

Pareillement, l'on fait l'étude des éléments clés de l'esthétique symboliste afin de mieux comprendre la transcendance d'un discours fondé sur les symboles et les allégories, de la construction métaphorique et des images inédites, capable de suggérer plutôt que de signifier. En outre, on a recours à la conceptualisation de l'époque, en particulier dans les travaux de Rodenbach, aux méthodes d'analyse et à la perspective de l'histoire de la littérature, ainsi qu'à des études et travaux de critique littéraire. L'objectif est, en premier lieu, d'enquêter et de faire connaître un

auteur primordial, qui est Georges Rodenbach, à l'égard du mouvement symboliste, la réalité fantastique et la littérature fantastique de fin de siècle (fin du XIX<sup>e</sup> siècle). *Secundo*, et plus précisément, l'on prétend avec cette recherche étudier et analyser les représentations de la femme dans l'œuvre la plus emblématique de l'auteur belge. À cette fin, il est jugé nécessaire partir de la confrontation avec d'autres auteurs d'expressions française et anglaise, avec lesquels il est pertinent d'établir un lien, étant donné la thématique choisie. Ces auteurs sont aussi diversifiés que Maupassant, auteur français et Poe, auteur anglais, en comparaison avec l'auteur belge francophone Rodenbach. L'intégration d'un auteur anglophone, comme Poe, dans un « *corpus* » francophone se doit au fait qu'il s'agisse là d'un grand maître du "Fantastique" et l'un des plus grands auteurs de l'imaginaire, qui eut une empreinte énorme dans cette période, ayant influencé Rodenbach, parmi beaucoup d'autres, y compris Baudelaire et Mallarmé.

Enfin, lors de l'étude de cet auteur belge (pratiquement inexploré dans notre pays, dans les pays francophones et même dans le sien), dont l'importance demeure en partie dans les formules fécondes qu'il a trouvées dans des domaines où les recherches de collègues français ont été stériles, on prétend, également, étudier l'esthétique symboliste. Le but est de comprendre la spécificité de la poétique qui sous-tend son travail, ce qui contribue également à la connaissance et la diffusion de symbolisme belge d'expression française, si peu connu et étudié entre nous, entre les Français et essentiellement entre les Belges.

## Abstract

This research project relies heavily on a comparativiste approach, focusing on the interpretative reading / analytical / comparative reading (thematic, formal, stylistic) of the work *Bruges-la-Morte*, of Georges Rodenbach, in conjunction with the short stories *Ligeia* by Edgar Allan Poe and *La Chevelure* by Guy de Maupassant, in order to decode the drivers that make or the vectors that constitute the representations of women, in the more specific scope of the imaginary culture of the nineteenth-century “*fin de siècle*”. This research work focuses on the comparative and accurate reading of a *corpus* constituted by the work above named, in order to decode the fortuitous coincidence or not of the features of the “woman”, where the signs of the decadence and symbolist poetic that shape the Late-19<sup>th</sup>-Century-Literature are taking into consideration. But most important of all are the signs of a fantastic literature, which is still poorly represented, concerning the writer / author Rodenbach. The representation of women in the imaginary “*fin-de-siècle*” will be also defined based on the works of writers of different nationalities. The most important features will be shown. Despite the similarities between the three texts mentioned, the way how some of these features already included in the texts or writings of Poe and Maupassant, and considered in the best known work of Rodenbach, were also examined. He used and rewrote these features in a strange, original and imaginative way, integrating new elements of the imaginary and declined “*fin-de-siècle*” and the fantastic world.

At the same time, is studying the key elements of the symbolist aesthetics in order to better understand the transcendence of a speech based on the symbols and allegories, the metaphorical construction and unpublished images, capable of suggesting instead of meaning. In addition, the contextualization epoch, especially of the work of Rodenbach, is used as support, as well as the methods of analysis and the perspective of the history of literature, and the studies and works of

literary criticism. On one hand, the aim is to investigate and make known an essential writer of the symbolist movement, the fantastic reality, the fantasy literature and the Late-19<sup>th</sup>-Century-Literature, who is Georges Rodenbach. On the other hand, and in a more specific way, the intention of this research is to study and analyze the representations of women supported by the most emblematic work of the Belgian writer and author of *Bruges-la-Morte*. For this reason, it is necessary and relevant to relate this author with writers of different languages, like Maupassant, French writer and Poe, American poet and English author. The fact that an English writer, as Edgar Allan Poe, is integrated in a French “*corpus*” is due to the fact that this great master of the "fantastic" is one of the greatest authors of the imagination, which had an enormous weight in this period and influenced Georges Rodenbach, among many other writers, including Baudelaire and Mallarmé.

Finally, when examining this Belgian writer, who is practically unknown in our country and even in his, and whose importance lies largely in innovated forms fruitful found by him in areas where his French colleagues were unsuccessfully and sterile, concurrently, the intention is also to analyze the symbolist aesthetics in order to understand the specificity of the poetic that underlines his work. Thus also contributing to the knowledge and dissemination of the Belgian symbolism in French, which is poor known and studied by us, between the French and the Belgian people, will be revealed.

### **Mots clés :**

Décadentisme ; Edgar Allan Poe ; Fantastique ; "*Fin-de-siècle*" ; Georges Rodenbach ; Guy de Maupassant ; Littérature belge d'expression française ; représentation de la femme ; Symbolisme.

### **Palavras-chave:**

Decadentismo; Edgar Allan Poe ; Fantástico; "*Fin-de-siècle*"; Georges Rodenbach; Guy de Maupassant; Literatura belga de expressão francesa; representação da mulher; Simbolismo.

### **Keywords:**

Belgian Literature of French expression; Decadence; Edgar Allan Poe ; Fantastic Literature; "*Fin-de-siècle*"; Georges Rodenbach; Guy de Maupassant; Symbolism; Woman's representation.

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	5
Resumo .....	9
Résumé.....	11
Abstract.....	13
Mots clés : .....	15
Palavras-chave: .....	15
Keywords: .....	15
TABLE DES MATIÈRES .....	16
Introduction.....	20
1. Justification du <i>corpus</i> .....	20
2. Réflexions et méthode .....	26
I <sup>ère</sup> Partie.....	30
Exposition théorique .....	30
1. Décadence et Décadentisme .....	31
2. La spécificité du symbolisme belge dans sa relation avec le français .....	40
3. Une introduction théorique au « Fantastique » .....	49
II <sup>ème</sup> Partie.....	64

Approches littéraires du « Fantastique ».....	64
1. Edgar Allan Poe .....	65
1.1. L'influence de Poe dans l'imaginaire fin de siècle français et belge.....	67
1.2 <i>Ligeia</i> (1838).....	69
2. Guy de Maupassant.....	72
2.1. Une voix du « Fantastique » français.....	74
2.2. <i>La Chevelure</i> (1884) .....	77
3. Georges Rodenbach .....	83
3.1. Une voix singulière dans le Symbolisme belge .....	87
3.2. Rodenbach et son rapport au « Fantastique » .....	90
3.3. <i>Bruges-la-Morte</i> (1892) .....	92
IIIème Partie .....	100
Représentation(s) du féminin : analyse comparative de <i>Bruges-la-Morte</i> , <i>La Chevelure</i> et <i>Ligeia</i> .....	100
1. L'élément « Fantastique ».....	124
2. Les personnages féminins.....	159
3. Le motif de la « chevelure» .....	187
Conclusion(s).....	234
Bibliographie .....	240
I Active .....	240

1. Georges Rodenbach .....	240
2. Guy de Maupassant.....	240
3. Edgar Allan Poe .....	241
II Passive.....	242
1. Décadentisme.....	242
2. Symbolisme .....	242
3. Fantastique .....	243
4. Sur les auteurs analysés .....	244
4.1. Sur Georges Rodenbach.....	245
4.2. Sur Guy de Maupassant .....	245
4.3. Sur Edgar Allan Poe .....	245
5. Générale .....	245
III Webographie.....	249
Images :.....	251

« Interpréter consiste toujours à mettre en équivalence deux textes :  
celui de l'auteur, celui de l'interprète. »<sup>5</sup>

**Tzvetan Todorov**

---

<sup>5</sup> TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, pp. 159-160.

## Introduction

### 1. Justification du *corpus*

Avec la modification du rôle du « *Mestrado* », en ce qui concerne sa reconnaissance, pour le « maître » de l'Enseignement Secondaire, il nous reste le plaisir de continuer un travail initié dans la première année du *Mestrado em Estudos Francófonos* de l'Universidade Aberta de Lisbonne.

Lors de cette première aventure, cette première année, où apprentissage et enseignement furent d'une importance primordiale, le choix du thème n'était pas encore patent dans mon âme. Je savais pourtant (dès le deuxième jour de cours) que je voulais traiter un thème relié à la littérature belge d'expression française : la littérature car c'est un domaine que je domine et que j'adore et belge francophone pour des raisons personnelles et familiales. Mais j'étais loin de m'imaginer dans quel navire j'allais embarquer ! J'ai tout de suite commencé à faire des recherches sur les auteurs belges, sur la littérature belge francophone, avant même d'entreprendre les cours de Littérature Francophone I et II. Je n'ai pas attendu le signal : je suis partie trop vite et j'ai découvert un monde plus vaste que je ne le pensais ! La grande confusion s'est installée : Qui choisir ??? Qui prendre pour un *corpus* digne d'une dissertation pour quelqu'un qui connaissait très peu la littérature belge d'expression française, sans courir le risque de réitérer des ouvrages déjà entamés, connus, entrepris ??? Amélie Nothomb, la contemporaine de qui on parle souvent actuellement, dont le roman *Stupeur et Tremblement* fit un énorme succès surtout après la sortie du film français<sup>6</sup> et qui ferait un bon thème de comparaison avec l'œuvre originale de l'écrivaine? Marguerite Yourcenar que j'étudiais à l'Université et qui fut la première femme

---

<sup>6</sup> Réalisé par Alain Corneau.

élue à l'Académie Française? Jacques Brel, connu de mon enfance en France ? René Magritte – qui ne le connaît pas et qui ne connaît points ses ouvrages ? Ou Georges Simenon avec ses romans et nouvelles sur Maigret ? Et que dire de Françoise Mallet-Joris, auteur de mon adolescence, toujours présente dans ma petite bibliothèque littéraire par son écriture innovante ? Henry Bauchau, que l'Ambassade de Belgique à Lisbonne<sup>7</sup> me recommanda fortement et que je ne connaissais point (je n'avais jamais entendu parler de cet auteur) ? Ou alors les écrivains que je découvris peu à peu dans les cours de Littérature Francophone, notamment Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Joris-Karl Huysmans, Camille Lemonnier, Georges Eckhoud, Charles Van Lerberghe ou encore Edmond Picard ou Jules Destrée, Max Elskamp ???

"Le talent est une longue patience. – Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. [...] C'est de cette façon qu'on devient original "8

**Guy de Maupassant**

Subséquentement, l'aboutissement de toutes ses connaissances ont été coordonnées dans plusieurs petits travaux en cours et hors cours. Je repris un travail de Charles Baudelaire, du premier semestre, qui versait sur la « *Chevelure* », faisant les analogies coïncidentes avec la « *Chevelure* » retrouvée chez Rodenbach. Puis, en lisant cet auteur, je me sentis attirée par ses écrits et je découvris en l'étudiant, que Maupassant et Poe étaient loin de lui être indifférents.

« Les hommes de génie n'ont point, sans doute, ces angoisses et ces tourments, parce qu'ils portent en eux une force créatrice irrésistible. Ils ne se jugent pas

---

<sup>7</sup> En juillet 2006, fin de première année de *Mestrado*, j'ai visité l'Ambassade de Belgique à Lisbonne, où j'ai, d'ailleurs été très, très bien reçue, me renseignant sur les auteurs belges de langue française.

<sup>8</sup> MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, GF Flammarion, ISBN : 2-08-070627-6. (Préface), p. 27.

eux-mêmes. Les autres, nous autres qui sommes simplement des travailleurs conscients et tenaces, **nous ne pouvons lutter contre l'invincible découragement que par la continuité de l'effort** »<sup>9</sup>

Guy de Maupassant

Je me décidai, alors et sans tourment, pour Georges Rodenbach car son écriture ténébreuse m'arracha de mon sol, me soulevant dans un tourbillon de sentiments contradictoires, m'éleva à un stade incomparable et s'installa en moi pour y rester à tout jamais ! Et ce fut ainsi que je passai plusieurs mois à étudier ce grand maître d'une époque dite fin-de-siècle, ce qui fit mes délices et mes tourmentes aussi ! Ainsi le choix d'œuvrer sur cet auteur relève un complexe défi : celui de travailler sur un auteur pratiquement méconnu dans ce pays<sup>10</sup>, pratiquement inconnu dans plusieurs pays francophones comme la France, le Luxembourg, la Suisse (ne citant que des pays européens, sans parler de ceux des autres continents), pire, quasiment ignoré dans son propre pays<sup>11</sup> ! Néanmoins, la découverte d'une écriture distincte et dissemblable de celle que nous côtoyons fera les délices de celui qui le lira, qui l'étudiera, qui l'analysera ! C'est sûr ! Croyez-moi ! C'est un travail laborieux qui se présente, oui, mais plein d'émotions, d'apprentissages, de rêves et de défis, qui sont au-delà de leur application pratique. Toutefois, « L'important, le principal est de savoir ce qu'il faut observer. »<sup>12</sup>

Mais « Raconter tout serait impossible. »<sup>13</sup> et « Toutes choses sont bonnes ou mauvaises par comparaison. »<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> Le Portugal.

<sup>11</sup> Si nous tenons compte de la popularité de certains écrivains, bien sur. Ce « quasiment ignoré » est, pour ainsi dire, peut-être une image très forte, mais la vérité est que quand l'on demande à un belge commun, qu'il soit wallon ou flamand, que ce soit un professeur, un étudiant universitaire, un employé de l'état ou un paysan, très peu de personnes savent vous dire qui est Georges Rodenbach, croyez-moi, j'en ai fait l'expérience !

<sup>12</sup> Poe, Edgar Allan, *Histoires Extraordinaires* (1845) sur [http://www.dicocitations.com/auteur/3513/Edgar\\_Allan\\_Poe/0.php](http://www.dicocitations.com/auteur/3513/Edgar_Allan_Poe/0.php) accédé le 12/02/07.

<sup>13</sup> Maupassant, *idem.*, p. 21.

Malgré l'amplitude des similitudes et différences, ce qu'il faut c'est comprendre les textes, les comparer, trouver les analogies qu'elles soient bonnes ou mauvaises et en faire une démonstration. Celles-ci sont mes devises primordiales, celles qui me guident dans cette recherche. Ayant terminé la partie « *curriculaire* » du *Mestrado em Estudos Francófonos I* de l'*Universidade Aberta* de Lisboa, l'enchaînement de cette prospection, en vue de la réalisation de la Dissertation du *Master*, vise, d'une part, à enquêter et à faire connaître un auteur francophone fondamental qui est **Georges Rodenbach**, en ce qui concerne le mouvement symboliste, la notion de fantastique et la littérature de fin de siècle (XIX<sup>e</sup> siècle). D'autre part, et plus concrètement, on prétend, avec cette recherche, étudier et analyser les représentations de la femme en partant de l'œuvre *Bruges-la-Morte*, la plus pertinente à ce propos de cet auteur belge. Ainsi et pour cette étude, on considère nécessaire le rapprochement avec d'autres auteurs d'expressions française et anglaise, avec lesquels il est congruent de l'assembler, en vue de la thématique choisie. Il s'agit d'auteurs aussi différents que Guy de Maupassant (auteur français) ou, et surtout, Edgar Allan Poe (auteur anglais<sup>15</sup>). L'incorporation d'un auteur anglophone, comme Poe, dans un *corpus* francophone, est d'une importance primordiale étant donné que nous avons à faire à un grand maître du "fantastique" et l'un des plus grands auteurs de l'imaginaire, qui eu une importance énorme dans cette période fin de siècle, ayant ainsi influencé Rodenbach, entre beaucoup d'autres, comme Baudelaire et Mallarmé. Nous avons pu constater que Rodenbach est pratiquement méconnu dans ce pays, le Portugal, dans d'autres européens et même francophones hors Europe, bien comme dans son propre pays, la Belgique. En analysant cet auteur belge, on prétend étudier l'esthétique symboliste afin de capturer la spécificité de la poétique qui est à la lumière de son œuvre, contribuant également de cette façon, à la connaissance et

---

<sup>14</sup> Poe, Edgar Allan, *Histoires Extraordinaires*, op. cit.

<sup>15</sup> Nous avons pu constater que dans certains ouvrages sur cet auteur il est cité en tant qu'auteur anglais et dans d'autres, auteur américain. Ainsi, question d'uniformité, nous le référerons toujours comme auteur anglais, dans le sens d'auteur anglophone.

à la divulgation du symbolisme belge d'expression française, qui est aussi très peu connu et étudié parmi nous et approfondir les recherches dans le domaine du fantastique, en concordance avec cette œuvre, genre très peu étudié en ce qui concerne l'œuvre de Rodenbach. Ce travail de recherche est ajusté à la lecture comparative et rigoureuse d'un *corpus* formé par le conte *Ligeia* et la nouvelle *La Chevelure*, tout en les entrecroisant et en les rapprochant de *Bruges-la-Morte*, le roman, dans le but de décoder la coïncidence fortuite ou non des traces de la "femme" dans chacun de ces documents, compte tenu des marques de la décadence, de la poétique symboliste qui forment cette littérature de fin de siècle (XIX<sup>e</sup> siècle) et surtout du fantastique. Ainsi, on essaiera de définir la représentation de la femme dans l'imaginaire fin de siècle et à la lumière du genre « fantastique » à partir des œuvres de ces auteurs de nationalités si différentes. Malgré les proximités entre les trois textes en référence, on analysera la manière dont certaines des caractéristiques, déjà présentes dans les textes de Poe et de Maupassant, vont s'équivaloir dans l'œuvre la plus éminente de Rodenbach. Néanmoins, procéder au développement de ce sujet est la tâche la plus complexe et presque interminable, vu que, dans un abordage comparatiste, beaucoup de chemins doivent être parcourus et analysés, beaucoup de lectures doivent être entreprises, beaucoup de connaissances doivent être croisées. L'exécution de cette recherche bibliographique n'est pas une activité très souple, vu que l'on ne trouve pas toujours les livres prétendus et appropriés dans les moyens disponibles et à notre portée. Ainsi, on doit solliciter à des bibliothèques européennes et internationales la documentation qui puisse nous être utile dans ces recherches, ce qui n'est pas très commode non plus, reconnaissons-le. Ayant conscience de la difficulté de ce projet ci-présent, nous nous proposons de l'exécuter avec enthousiasme et sérieux, vu que ce secteur littéraire nous magnétise et dont l'on rêve déjà et depuis bien longtemps " les arts et les lettres", "la femme", "le symbolisme et la décadence", "l'imaginaire" et "le fantastique" dans notre quotidien ! Ce travail de recherche se base fermement sur l'abordage

comparatiste, centré sur la lecture interprétative / analytique / comparative (thématique, formelle, stylistique) des œuvres ci-dessus nommées, dans le but de décoder les vecteurs qui composent les représentations de la femme, dans le contexte le plus spécifique de l'imaginaire fin-de-siècle. Simultanément, on étudie les éléments-clés de l'esthétique symboliste avec l'intention de mieux comprendre la transcendance d'un discours basé sur les symboles et les allégories, sur la construction métaphorique et les images inédites, capable de suggérer au lieu de signifier. Conjointement, on fait une étude approfondie autour du « Fantastique » dans ces trois œuvres, en nous basant sur les études publiées sur Poe et Maupassant, mais découvrant les similitudes dans l'œuvre de Rodenbach, une fois que cet auteur et son œuvre choisie sont très peu étudiés à la lumière du Fantastique. Complémentairement, on fait appel au contexte de l'époque, surtout de l'œuvre de Rodenbach, à des méthodes d'analyse et à des perspectives de l'histoire de la littérature, ainsi qu'à des études et des travaux de critique littéraire. On trouvera, une énorme similitude entre les trois textes mentionnés. Finalement, on se rapportera aux caractéristiques de la femme en établissant, grâce à la méthode comparatiste, les analogies pertinentes existant dans les trois œuvres du *corpus*. Pour mener cette recherche, il a été nécessaire un voyage en Belgique et en France, pour consultation et achat de livres versant sur le sujet. Et c'est en voyageant sur la voie de l'inconnu que nous pouvons aussi voyager à travers l'univers : l'univers des bibliothèques, cette odeur de livres qui nous rend fiévreux ; l'univers des marchands de livres, marchands de rêves où l'on peut s'asseoir par terre et lire et rêver et songer...

## 2. Réflexions et méthode

« Ce n'est pas dans la connaissance qu'est le bonheur,  
mais dans l'acquisition de la connaissance. »<sup>16</sup>

*Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892)

*La Chevelure* de Guy de Maupassant (1884)

*Ligeia* d'Edgar Allan Poe (1838)

Pourquoi ces œuvres sont-elles citées dans cet ordre et non dans l'ordre chronologique ? Étant donné que c'est l'ordre dans lequel j'ai connu ces œuvres ; la première ayant amené aux suivantes, je ne peux m'empêcher de les évoquer, du moins une fois dans cet ordre, qui est celui de mon apprentissage, celui de mes abordages, celui qui m'a menée, qui m'a poussée à réaliser ce travail, en rendant ainsi à leurs écrits l'hommage qui leur est dû.

Nous avons aimé ces roman, nouvelle et conte à l'envoûtement démodé et au *spleen* incontestable. Nous appréhendons, nous qui magnifions cet ouvrage de Georges Rodenbach, qu'à l'époque et même de nos jours, on ne l'aient pas trop compris et on ne le comprenne pas encore (malgré le succès), reprochant à l'écrivain cette image trop funeste, trop sinistre, trop ténébreuse et obscure de la ville brugeoise. Néanmoins, avoir lu ce roman m'a fait rêver (contrairement à ce que j'aurais pu penser) et m'a donné envie de connaître Bruges et de me promener, tel son protagoniste Hugues Viane, du côté du béguinage et de sillonner les rues et les quais de cette ville si brillamment décrite par le poète. Mon âme se gratifie de cette allégresse de connaître l'inconnu, de reconnaître cette sensation de « *déjà-vu* », ne fut-ce que dans des lectures qui m'ont permis d'évoluer dans la

---

<sup>16</sup> Poe, *op. cit.*

nature de l'analogie. Un grand Merci posthume à Georges Rodenbach, d'avoir peint, retracé et décrit, pour nous, cette ville et toute l'analogie enivrante qui s'en libère, pour nous, lecteurs avides de connaissances, de mystère, d'illusion, de sagesse, de folie, d'énigme, de fantastique merveilleux... Merci de nous léguer ce présent... ce don qui vous appartient et qui nous est remis sur un plateau d'argent ! Vos romans hantent dorénavant nos lectures insatiables, passionnées et assoiffées. Ils sont notre voix intérieure, ils sont notre voie externe, ils sont comme on les voit, ils sont notre foi aussi, cette foi en laquelle une seule fois nous a suffi de croire. Là où d'autres auteurs n'ont pas su donner le ton ni le son, Vous, vous avez fait un miracle, une merveille, vous avez apporté le merveilleux fantastique dans les foyers les plus humbles, modestes et effacés, et également dans ceux étant assez aisés, libres et notoires. Ce fut, avec vous, la découverte d'un « miroir » de la société, d'un monde autre que celui dans lequel nous pensons vivre qui nous donne autant de frissons que de bonheur, oscillant entre frémissements et enchantement. Son empreinte ne s'effacera jamais chez ceux qui l'auront lu, autant ceux qui l'auront parcouru avec l'âme que ceux qui le parcourront avec le cœur ! Aussi pour ceux qui ont un attachement pour l'époque moyenâgeuse car dans cette lecture nous avons découvert une Bruges modèle de la ville médiévale où le mystère se confond et amalgame, reproduisant un emblème magique et nous faisant remonter loin dans le temps vers un monde médiéval et mystique, ce monde qui est inné dans notre pensée et dans notre âme, car tout ce que nous savons, possédons et vivons nous vient du Moyen-Âge, que nous le voulions ou pas. Les mythes, les histoires, les cultures, tout a un commencement et ce n'est celui de la création du monde par Dieu, c'est certainement le don que cette époque mystique, symbolique et illuminée nous a laissée. Ainsi se déroule ce cheminement vers la lumière, cet éclat qui illumine notre parcours. C'est un travail basé sur l'analyse des analogies car :

« [...] l'analogie structure littéralement le texte en substituant à l'organisation rigide du type classique un autre type de cohérence [...] faite [...] de signes en permanente mobilité. [...] »<sup>17</sup>

Toutes les affinités entre les auteurs cités (Poe, Maupassant et Rodenbach) et leurs œuvres invoquées sont la clé de lectures très intéressantes pour délimiter la représentation de la femme dans chacune d'elles et d'accéder à une compréhension supérieure de l'envisagement et la figuration de la femme par ces auteurs, comme nous essayeront de le prouver au long de cette recherche et de ce travail. Concernant Georges Rodenbach et son œuvre *Bruges-la-Morte* et les autres auteurs de qui nous prétendons livrer une esquisse, nous découvrons dans leurs textes d'innombrables traces du symbolisme, de la décadence et du fantastique. Dès la femme unie au personnage par un amour exclusif, à l'environnement morbide créé par un culte irrationnel du décès et de la mort, dès l'association de la femme à la ville morte elle aussi et qui devient le symbole primordial de l'aspiration à une certaine spiritualité, à l'influence shakespearienne, l'*ophélisation* étant un sujet répétitif du symbolisme ; dans toutes les œuvres nous repérons ces signes qui font d'elles des ouvrages de lecture attachante, captivante et ensorcelante.

Comme l'analyse Paul Gorceix, para rapport à Georges Rodenbach, nous rencontrons dans ce roman une succession de correspondances qui s'immiscent les unes dans les autres et qui font la beauté de cette œuvre : la tristesse du veuf et la grisaille de la ville - les sentiments du protagoniste nous sont exposés avec beaucoup d'amertume tandis que la description de Bruges nous est dépeinte avec beaucoup d'éclat malgré les tons de gris dégrisés.

« Le roman tout entier est construit sur le rapport analogique [...] L'innovation de Rodenbach est d'ordre esthétique [...]. *Bruges-la-Morte* serait [...] une sorte de roman à double fond.»<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Gorceix, Paul, *La Belgique Fin de Siècle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1997, ISBN 2-87027-670-2, pp. 950-951.

<sup>18</sup> Gorceix, *Id.*, p. 949.

Mais c'est aussi, le roman d'amour, de l'amour de Hugues envers sa femme décédée puis de son amour pour le « double » Jane Scott, par analogie à la première. Il devient roman policier dans la mesure où, à travers le protagoniste, la Morte, (synecdoque attribuée à la femme décédée de Hugues Viane et représentée métonymiquement par ce morceau de chevelure) tue la vivante qui l'aurait profanée.

«D'une part, l'histoire d'un crime passionnel [à travers un jeu de miroirs, d'échos et de correspondances], conduite avec une logique rigoureuse et de l'autre, le roman de l'analogie ou des analogies.»<sup>19</sup>

Toutefois, ce roman, à la démarche policière, est d'une beauté exquise. L'écriture du romancier a rendu ce récit gracieux et surprenant. Il y a apporté une touche fantastique qui s'entrelace parfaitement avec la totalité du roman.

[...] son originalité se fonde sur le réseau de correspondances, de connotations et de reflets que Rodenbach a incorporés à la trame du récit. [...] et c'est pourquoi l'aventure passionnelle et le récit fantastique ne font qu'un.»<sup>20</sup>

Cet écrivain apporta l'allégorie dans un monde concret, où n'importe qui pourrait se refléter.

«Rodenbach avait compris que la crédibilité du fantastique dans le récit était subordonné à l'enracinement de l'imaginaire dans la réalité [...] car il n'est pas de fantastique possible sans réalisme »<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *op. cit.* p. 950.

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *op. cit.* p. 951.

## I<sup>ère</sup> Partie

### Exposition théorique

L'importance d'entreprendre cette étude par un exposé sommaire, bien entendu, pour ainsi dire, théorique, permettra d'aborder plusieurs concepts et notions qui s'entremêleront et / ou se différencieront par rapport aux auteurs et aux œuvres étudiés, dans un univers analogique et dichotomique dont les lisières ne sont points visibles. Il faudra du temps et beaucoup de compréhension pour évoluer dans ce domaine difficile à appréhender, compte tenu notre champ d'action si restreint pour une telle analyse. Cerner « le bout de la question » est quasiment impossible telle est l'ampleur de la tâche ci-dessus présentée. Ainsi, nous nous modèrerons de faire un aperçu théorique qui permettra d'introduire la thématique que nous nous proposons d'analyser. Comment pouvoir réunir en quelques paragraphes ou même pages la doctrine théorisante d'auteurs tels que Paul Gorceix<sup>22</sup>, « l'un et peut-être "le" spécialiste de littérature belge en France, [...], toujours disponible surtout pour sa chère Belgique<sup>23</sup>», passionné et enthousiaste de la littérature belge ; Tzvetan Todorov, le grand maître de la Littérature Fantastique, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Paul Aron, Christian Berg, ou les recherches et études réalisées par Paula Mendes Coelho, Éric Lysoe, Guy Michaud, Michel Biron, Michel Décaudin, Philip Mosley, Jules Destrée, Rémy de Gourmont, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Moréas, Edmond Picard, Marc Quaghebeur, entre autres à qui il serait trop long de rendre l'hommage mérité. L'objet de ce travail et de cette recherche n'est point de cerner une théorie ou même plusieurs, mais plutôt l'application des plusieurs doctrines qui émanent de ces recherches.

---

<sup>22</sup> Décédé en cours de la rédaction de cette dissertation : le 19 novembre 2007.

<sup>23</sup> Paroles écrites par Monsieur Daniel-Henri Pageaux dans un message électronique, comme nous l'avons déjà mentionné.

## 1. Décadence et Décadentisme

Le décadentisme étant en littérature un courant littéraire, survenu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on retrouve dans le terme de "décadence" (du latin « *decadens* », « qui est en train de tomber ») l'idée de ruine, de monde finissant, de déclin. Cette notation profondément pessimiste – et à la fois précieuse – est caractérisée par un goût pour ce qui est socialement en marge, ainsi que par une esthétique formelle, raffinée et morbide ; il est également caractérisé par son maniérisme et son souci de l'originalité formelle<sup>24</sup>. Il peut encore se dénommer décadisme qui fut un courant littéraire français, annonciateur du symbolisme. On a d'abord désigné «décadents» les poètes de la fin de ce XIX<sup>e</sup> siècle qui adoptèrent les idées lyriques de Charles Baudelaire, Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé en réaction contre la poésie des Parnassiens. En conséquence, l'école décadente désigna l'école littéraire et philosophique qui prépara le symbolisme. Ce serait à un vers de Verlaine («*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*») que ce mouvement doit son nom. La littérature de la fin du siècle est marquée de l'empreinte de la « décadence » dominée par le conflit entre le réalisme et le symbolisme, nourrie par une certaine spiritualité (religion, occultisme ou spiritisme). L'esprit « décadent », qui se dessine en cette fin du siècle, est en quelque sorte une définition de la « névrose » du temps. Dans cet esprit « décadent », dit aussi « fin-de-siècle », s'inscrit aussi bien le versant onirique de l'œuvre de Maupassant que celle de Rodenbach, entre autres. Ainsi, le décadentisme eut pour principaux représentants Georges Rodenbach, Jean Moréas, Jules Laforgue, Joris-Karl Huysmans, entre autres. L'esprit décadent trahissait le désenchantement d'une partie de la jeunesse du temps et se caractérisait par le dégoût de la réalité banale,

---

<sup>24</sup> Encyclopédie Universalis. Dictionnaire Encarta ©© 2002-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés. [http://fr.encarta.msn.com/dictionary\\_2016000907/d%C3%A9cadentisme.html](http://fr.encarta.msn.com/dictionary_2016000907/d%C3%A9cadentisme.html) accédé le 15/06/07

la recherche exacerbée de sensations rares, et, sur le plan de l'écriture, par la désarticulation du vers et de la syntaxe, l'abus des néologismes, le mélange du trivial et du raffiné. Les décadents véhiculaient les idées de Schopenhauer, traduit en France depuis peu, et cultivaient le *spleen* baudelairien. Pour faire face à leurs désillusions généralisées, ils choisirent de fuir la réalité et trouvèrent refuge dans un art gouverné par l'artifice, le mysticisme, l'ésotérisme et l'occultisme. C'est vers 1880 que la pensée française se mute car de neuves attirances lumineuses apparaissent, et c'est ainsi que dans la littérature et l'art entre autres une nouvelle conscience perce : c'est l'esprit décadent que l'on attribue, entre autres, à Huysmans. Car, « Huysmans incarne l'esprit décadent dans un type littéraire, dont il trace le portrait avec virtuosité ! ». <sup>25</sup> L'œuvre *À Rebours* <sup>26</sup> (1884)<sup>27</sup> de cet auteur, fut considéré comme la bible du décadentisme, évoquant assez bien l'esprit décadent des années 1880-1885, ses sujets fétiches, ses tics verbaux. Cette œuvre paraît en effet être la plus significative et la plus primordiale du désespoir décadent. Le renom et la supériorité en matière littéraire de Huysmans furent d'un succès phénoménal. Dans son roman, Huysmans cite en bonne place Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé et Villiers L'Isle Adam. La condition d'esprit décadent accélère l'accession de la littérature symboliste, Huysmans en définissant les caractéristiques primordiales: inquiétude, artifice, recherche de visions et illusions. Après la publication dans *le Figaro* d'un texte-manifeste « *Manifeste du Symbolisme* » écrit par Jean Moréas en 1886, le mot "décadentisme" fut peu à peu remplacé par celui de symbolisme<sup>28</sup>. Le contexte historique et social permettait d'oublier l'humiliation de la défaite de 1871 et la

---

<sup>25</sup> SCHMIDT, A.-M., *La littérature Symboliste*, Paris, P. U. F., 1957, p. 37.

<sup>26</sup> Le héros de *À Rebours*, des Esseintes, incarne l'insatisfaction de vivre, la lassitude d'y remédier, le dandysme et ses mornes échecs, la déréliction absolue et tragique. *À Rebours* devient la bible de ceux qui, à travers ce prisme, se découvrent désormais "décadents".

<sup>27</sup> 1884 est aussi la date de la nouvelle de *La Chevelure* de Guy de Maupassant.

<sup>28</sup> sur [http://bibliotheque.cenacle.free.fr/biblio/netgothfr\\_affiche.php?id=170](http://bibliotheque.cenacle.free.fr/biblio/netgothfr_affiche.php?id=170), accédé le 13/07/07

France participait pleinement à l'essor de la révolution industrielle. Cependant, derrière cette façade, un malaise était généré par la pauvreté du prolétariat. Un sourd mécontentement dans les couches prolétaires annonce des débordements révolutionnaires; un puissant et profond sentiment nationaliste demeure enraciné dans la chair des "patriotes". Le décadentisme n'a jamais eu de véritable chef de file. Baudelaire est souvent reconnu comme une sorte de précurseur de ce mouvement mais le roman le plus représentatif en est *À Rebours* comme ci-dessus cité. Le fantastique onirique de Maupassant illustre aussi, chez des écrivains réputés proches du naturalisme, le dessein de rechercher de nouvelles voies. Dans les thèmes, une évolution se produit également. Le dominant de l'individualité s'imposant, on s'oriente vers des situations mettant les nerfs à vif. C'est pourquoi l'on se sent si attirés par toutes les formes d'engagement que ces écrivains remettent à jour sous la forme individualiste: anarchisme, révolte, mysticisme, exotisme. L'idée de décadence, que l'on associe volontiers à cette atmosphère "fin-de-siècle", apparaît plus tôt qu'on ne le croit. La guerre et les pénibles événements ont souvent été présentés comme la fin du monde, d'une civilisation, chez de nombreux écrivains et artistes qui produisent l'essentiel de leur œuvre dans ces années. Toutefois, malgré cette nombreuse et prestigieuse ascendance, il faut bien reconnaître que le mouvement décadent ne prend vraiment conscience de lui-même qu'avec la publication, en 1883, des *Essais de psychologie contemporaine* consacrés par Paul Bourget à Baudelaire, Taine, Renan et Stendhal. L'auteur y précise les caractéristiques de la "névrose" dont sont atteints les maîtres contemporains, selon lui inquiets, nerveux, portés à la mélancolie et au pessimisme. Ces essais de psychologie séduisent la jeunesse, qui y trouve un message adapté à son sentiment de déliquescence. Jules Laforgue est, avec Tristan Corbière et Charles Cros, le meilleur représentant de cette désespérance teintée d'humour et volontiers provocatrice. C'est aussi avec les poèmes de Baudelaire que s'annoncent les débuts de ce nouveau mouvement, nommé "décadentisme", dont le poète est devenu précurseur malgré lui (après l'œuvre de Huysmans);

comme son nom l'indique, le "décadentisme" prend pour base philosophique l'idée de déclin, à laquelle s'ajoute souvent le champ lexical de la noirceur et de la monstruosité. L'artiste décadent est avant tout un pessimiste mélancolique qui vit mal dans son siècle : Baudelaire, par exemple, haïssait la ville, qu'il considérait avant tout comme un objet de destruction, l'outil d'une insoutenable oppression de la matière sur l'âme; et cependant, malgré sa répugnance envers la laideur de la ville et tout ce qui lui est reliée physiquement et moralement, le poète lui vouait une fascination sans borne et la longéait continuellement<sup>29</sup>. Chez cet écrivain français, la ville prend des références humaines sur soi (elle est personnifiée), elle est triste parce qu'elle est laide, comme pour la ville de Bruges de Rodenbach qui est triste parce qu'elle porte en elle une atmosphère sombre et morbide, d'une perturbation aquatique impure et ténébreuse, devenant humaine, elle aussi, au moment où l'écrivain lui attribue ces caractéristiques. Cette attitude, à la fois contradictoire et significative du « mal nécessaire » que les artistes s'infligeaient parfois pour saisir l'essence de l'Univers qu'ils recherchent, fait de Baudelaire non seulement un poète tourmenté par la noirceur du monde, mais aussi, et surtout, le témoin d'une décadence qui le bouleverse. Le "décadentisme" annonce pareillement une rupture chez l'artiste; tourmenté par ce «mal nécessaire » et pris d'un mal-être causé par une impuissance de s'incorporer dans son époque, l'artiste décadent est peuplé par un abîme existentiel illimité. La création artistique met en épigraphe une symbiose des sens qui intensifie la sensibilité de l'artiste et qui le place à un niveau supérieur à celui de l'humanité. C'est le dégoût du poète pour le déclin de son époque, associé à sa fascination pour cette déchéance à laquelle il appartient et qu'il ne peut s'empêcher d'observer avec attention et résignation. L'artiste est un homme qui se fait le témoin d'une décadence qui le déprime et l'obsède à la fois. À la fois homme de l'intemporel et de la brièveté, simultanément homme et observateur de l'humanité, l'artiste décadent est avant

---

<sup>29</sup> Vraisemblablement, il n'aura d'ailleurs vécu que dans des grandes villes, telles que Paris et Lyon, où il fit des études de droit.

tout un être contradictoire qui cherche à retranscrire la dualité dont il est fait dans son art. C'est cet art de l'éternel dans le transitoire et de la mélancolie recherchée que Baudelaire engendre à travers ses poèmes, et qui deviendra, après sa mort seulement, le décadentisme dont il sera couronné précurseur<sup>30</sup> en France. Les décadents et les symbolistes appartiennent globalement aux générations de 1880 et de 1890. Ils vont trouver auprès de Verlaine et Mallarmé deux figures tutélaires. Si l'on analyse ce concept de la décadence dans le contexte de la révolution industrielle, la notion paraît comme quelque chose stéréotypée puisque le sentiment de la décadence apparaît comme un poncif de ce qui était spécifique et issu de la France. Tout en trouvant son origine dans le développement de la mutation manufacturière, cette révolte qui est apparue à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et à des moments différents en Europe, s'est fait accompagner d'un développement technologique<sup>31</sup>. L'atmosphère "fin-de-siècle", cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle est par conséquent vécue comme le résultat de grands changements tant sociaux que politiques, techniques et culturels. La Révolution Industrielle, très récente encore dans un siècle de révolutions et d'empires, génère la survenue d'une classe laborieuse et la société devient différente: les campagnes sont abandonnées et on assiste à un mouvement d'exode rural important vers les villes qui, à leur tour, s'étendent<sup>32</sup>. Ce siècle est également celui de l'accession de la bourgeoisie et de l'argent en tant que valeur. Le suffrage universel – bien que certains le considèrent comme conservateur – choque également les âmes aristocratiques comme celle de Flaubert, profondément opposé à ce qu'il considère comme le triomphe de la vulgarité. Et c'est en cette fin-de-siècle marquée par des idées millénaristes que la littérature reflète ce malaise, ce mal de vivre en même temps qu'un profond besoin d'idéal, de foi, de mystère. Si l'on analyse le concept de la décadence comme une théorie sociopolitique, l'idée est celle d'un concept lié à la

---

<sup>30</sup> Sur <http://www.paperblog.fr/973587/symbolisme-decadentisme-et-baudelaire/> accédé le 03/03/07

<sup>31</sup> Comme par exemple la construction de la Tour Eiffel en France liée à l'industrie du fer.

<sup>32</sup> Cf. Verhaeren, Émile, *Les Villes tentaculaires* (1895).

philosophie de l'histoire qui a immigré dans la direction de la sphère intellectuelle culturelle<sup>33</sup>. Les Décadents sont possédés par un esprit où ils vantent leur pessimisme, leur méfiance de l'amour ; ils adoptent leur morale ascétique; ils cultivent d'artificiels paradis ; ils répandent le songe dans la triviale vie réelle. Ainsi, la décadence est fréquemment vue comme une maladie, un mal qui vient de l'extérieur. Il a eu, néanmoins, en cette "fin-de-siècle", des effets dévastateurs dans le contexte social comme la déstabilisation et fragilisation de l'univers agricole et l'exode des paysans/agriculteurs vers les villes<sup>34</sup> comme on l'a déjà cité ci-dessus. Les conséquences se sont aussi fait désigner sur le plan culturel vu que les artistes se sont vus confrontés à une société dominée par des intérêts économiques. Ainsi, le statut de l'auteur écrivain est annihilé en ayant une rupture d'idéologies. Celles-ci, du point de vue social, transmettent une idée de chute, de perte, d'extermination. Il y a une transposition des réalités sociales dans les romans, ce qui amène cette véracité à la connaissance du monde. Néanmoins, il y a ainsi une convergence entre le personnage aristocratique et la vision platonicienne de l'artiste moderne exilé dans ce monde qui dénude des images fausses de l'idéal. Semblablement, le roman de la décadence devient le roman de la conscience indigente, les personnages étant en rupture avec leur environnement. On distingue une certaine liaison entre "décadence" et *spleen*, le mal du siècle étant nommé de "névrose". L'existence d'affinités entre le romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle et la décadence de la fin du siècle mentionné renvoie au concept "fin-de-siècle" très en usage à cette époque, surtout au niveau littéraire. Le mouvement décadent met en évidence quelques tendances du romantisme, parmi lesquelles l'idéalisme, le refus du matérialisme, l'individualisme, l'intérêt pour l'occulte, l'avantage de la religion et l'importance de l'imagination. Toutefois les grands

---

<sup>33</sup> En 1870, la France est en guerre contre la Prusse, elle est mise en échec perdant l'Alsace et la Lorraine et entrant dans une période de déchéance qui va inspirer les penseurs de la sphère conservatrice antirépublicaine. Ainsi, le pays souffre d'un mal qui dérive du développement de la République selon l'idée conservatrice de que les régimes républicains sont la cause de la décadence.

<sup>34</sup> Ceci se montrant clairement dans l'œuvre *Les Villes Tentaculaires* du Belge Verhaeren.

sujets romantiques - amour et mort - sont vus par les décadents avec sarcasme et défaitisme à travers une conception nihiliste et négative, ce qui dissimule une profonde angoisse transcendante. Ainsi, la vision organique du déclin politique s'applique aussi à la littérature<sup>35</sup>. La décadence est alors le stade final et providentiel de la littérature. Tout ce qui se pouvait être en rapport avec la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (artistes, revues, modes de vie) était aperçu comme faisant partie de l'esprit "fin-de-siècle" dans une interprétation négative et péjorative, synonyme de décadence. Cet esprit "fin-de-siècle" rempli de pratiques religieuses obscures<sup>36</sup>, de paradis artificiels, de tendances mortelles et de complaisances existentielles, sera révélé au fur et à mesure que l'on analysera les œuvres précédemment mentionnées. C'est, ainsi, de la décadence, dans sa signification la plus positive, qu'il s'agit. Les sujets d'amour et de mort sont certains des poncifs perçus dans les œuvres citées<sup>37</sup> dans lesquelles nous analyserons la femme. Il est intéressant de voir que l'amour et la mort sont, dans ces œuvres du moins, très liés comme si l'une assertion ne pouvait se passer de l'autre. Il s'agit en fait de la désignation d'un certain état d'esprit où l'ironie se mêle au désespoir, ce qui explique que ceux que l'on range sous l'étiquette de décadents empruntent également quelques traits à d'autres mouvements littéraires comme le romantisme ou le symbolisme. Ainsi, la décadence et le symbolisme coïncident par leurs modèles et par un refus commun de l'esthétique de la représentation en faveur de l'art de la suggestion. Le symbolisme, se détachant de ces fonds culturels et idéologiques pour se transformer en acte poétique et esthétique, fait le pont entre ces deux doctrines congénères mais pourtant dichotomiques. Malgré la « *francitude* » de la décadence, les belges francophones ou les belges de langue française en sont très proches. Les Flamands, flamands francophones, sont aussi des hommes des brumes, coutumiers dans les Flandres, ce qui les rend, tout de suite, décadents.

---

<sup>35</sup> Par exemple, Baudelaire dans *Les Notes Nouvelles sur Edgar Poe* illustre l'idée d'une loi naturelle qui commande les procédures littéraires.

<sup>36</sup> Comme nous pourrons l'observer plus loin dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach.

<sup>37</sup> Les œuvres que nous nous sommes proposées d'analyser dans ce travail de recherche.

Rodenbach en témoigne faisant exhausser dans l'atmosphère décadente une vapeur de mysticisme et d'émotion : ville triste, grisaille, eau morte, encens, fumée, brume, la mort elle-même, tout y est présent. Le mouvement décadent a été un moment de l'histoire qui a fait le préambule et le prologue du symbolisme. La fin-de-siècle a quand même été l'épreuve dans laquelle ont apparu de grandes créations artistiques qui sont encore à la page actuellement. Une ambiance de désespoir à l'image de la société règne; néanmoins la caractéristique du contexte socioculturel belge est d'une exaltation virtuose dans cette Belgique qui est en pleine ascension dans l'élévation des symboles car ce tout nouveau pays se tourne vers l'avenir, vers un lendemain que la révolution industrielle a, à tout jamais, métamorphosé. Nous achèverons ce chapitre par un poème de Verlaine qui renvoi à un soupçon de ce que fut la décadence :



38



39

---

<sup>38</sup> La revue La Décadence (1886), qui sera bien utile aux amateurs de littérature fin-de-siècle. Sur <http://livrenblog.blogspot.com/search?q=verlaine>

<sup>39</sup> Paul Verlaine, poète (1844-1896) 1891, Huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris, Salon de la Société nationale des Beaux-Arts , © Photothèque de la Réunion des Musées Nationaux sur <http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.eugenecarriere.com/grands/verlaine.jpg&imgrefurl=http://www.eugenecarriere.com/oeuvres/verlaine.htm>

«Je suis l'Empire à la fin de la décadence,  
Qui regarde passer les grands Barbares blancs  
En composant des acrostiches indolents  
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense.  
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.  
O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,  
O n'y vouloir fleurir un peu de cette existence!

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!  
Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?  
Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,  
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,  
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!»<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Paul Verlaine, «Langueur» in *Jadis et Naguère* (recueil). [Poète français (1844-1896) dont la postérité littéraire retient les recherches qu'il a entreprises sur la musicalité du vers et sur la traduction impressionniste des sentiments. Il fut, avant tout, le poète des clairs-obscur. L'emploi de rythmes impairs, d'assonances, de paysages en demi-teintes le confirment, tout comme le roman *Bruges-la-Morte*. Paul Verlaine a créé un art nouveau, inconscient et exquis et ses vers sont souvent plus près de la musique que de la littérature.] Sur <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70385f> et sur [http://www.lettres-et-arts.net/histoire\\_litteraire\\_19\\_21\\_emes\\_siecles/133-la\\_litterature\\_fin\\_de\\_siecle](http://www.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_19_21_emes_siecles/133-la_litterature_fin_de_siecle), accédé le 13 janvier 2008.

## 2. La spécificité du symbolisme belge dans sa relation avec le français

« Il reste un livre à écrire sur la réception mondiale du symbolisme belge ! C'est un fait : si, pour la France, le symbolisme n'est qu'un courant littéraire parmi d'autres dans la succession des écoles et des générations, le mouvement de 1886 signifie pour les lettres françaises de Belgique leur entrée officielle dans la littérature, la reconnaissance de leur spécificité et en même temps une réalisation identitaire.»<sup>41</sup>

Le symbolisme fut un courant de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il est un mouvement littéraire artistique apparu en France et en Belgique vers 1870, en réaction au naturalisme et au mouvement parnassien. En 1886, le poète Jean Moréas (1856-1910) écrit un manifeste, dans le *Figaro Littéraire*, qui énonce les principes de l'école symboliste : les symbolistes ont une conception spirituelle du monde et veulent trouver d'autres moyens d'expression pour dépasser la simple représentation réaliste. En réaction contre les certitudes matérialistes et scientifiques du naturalisme, les symbolistes revendiquent comme aînés Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, et Mallarmé. Les symbolistes utilisent généralement des images et des analogies pour évoquer le monde, suggérer les états d'âme et les idées abstraites sans les expliciter, alors que la pensée logique exploite les données du réel. Il naquit en France vers 1880, dans la jeunesse littéraire et artistique, en réaction contre le moralisme, le rationalisme et le productivisme de l'ère industrielle. C'est ce *Manifeste* publié par Jean Moréas qui est considéré comme l'acte de naissance de l'école symboliste. Ce mouvement symboliste s'inspire du préraphaélisme anglais, toutefois des traits annonciateurs se trouvent déjà au sein du romantisme allemand. Baudelaire, Mallarmé et Verlaine sont les trois poètes français qui ont le plus influencé le symbolisme. Le mouvement symboliste français a, à son tour, influencé le mouvement symboliste un peu partout dans le monde. Le symbolisme met l'accent sur les états psychiques intermédiaires (le rêve et le fantastique, entres autres). Il préfère en effet le rêve à

---

<sup>41</sup> Gorceix, Paul, *La Belgique Fin de Siècle*, op. cit., p. 49.

la banalité de la vie, la musique à la chanson. Il tente de stimuler l'imaginaire et la sensibilité des gens. Il permet le passage du monde réel au monde de l'idée. Les poètes symbolistes essaient d'atteindre une réalité transcendante et cherchent à saisir l'idéal, comme l'ont tenté Baudelaire ou Rimbaud. Ils espèrent trouver la clé d'un univers spirituel. Dès lors, pour eux, la poésie est un instrument de connaissance qui traduit les découvertes du poète par des symboles verbaux. En effet, le symbole est le secret de la poésie. Les poètes cherchent aussi un langage fluide, musical et pur. Le vers libre est une de leurs innovations pour s'affranchir de la rime et de la métrique régulière. Baudelaire influence l'école symboliste pour la recherche de l'Idéal; Mallarmé, de son côté, accorde beaucoup d'importance à la fonction poétique du langage comme un médiateur entre réel et idéal. Le symbolisme est essentiellement l'idéalisme appliqué à la littérature. Le rôle du lecteur est essentiel: il doit interpréter ou déchiffrer les images qui lui sont proposées. Les Symbolistes s'inspirent des œuvres littéraires du passé (mythologies et légendes), mais aussi des œuvres contemporaines; ils cherchent ce qui se cache derrière les apparences et suggèrent des idées profondes et personnelles par analogie, plongeant le spectateur dans l'inconnu. Par ailleurs, les poètes symbolistes percevaient l'échec de la science qui, selon eux, ne pouvait pas arriver à comprendre le réel puisque le réel allait au-delà de la raison et des choses matérielles. C'est pourquoi ils ont essayé de pénétrer dans les mystères et dans l'inconnaissable à travers une nouvelle dimension de l'inconscient. Les versificateurs reprennent des thèmes romantiques, mais ils s'expriment d'une nouvelle façon beaucoup plus personnelle. Malaise, mélancolie, dandysme, raffinement, provocation sont tous des termes qualifiant l'état d'âme symboliste. Néanmoins, dans cette période de crise des valeurs, pour fuir la misère de la condition humaine, plusieurs poètes se réfugient dans les " paradis artificiels ", c'est-à-dire dans l'ivresse des drogues ou de l'alcool, comme nous le savons, surtout en ce qui concerne Baudelaire. Une de ses œuvres, très particulière, qui a suscité beaucoup de scandale par son exaltation des " paradis artificiels " et par sa

célébration de l'abandon aux sens et à l'instinct a été *Les Fleurs du mal*. Les écrivains symbolistes se manifestaient suivant un système de signes inaccessibles, fuyant la vulgarité. Le projet confidentiel du Symbolisme serait d'engendrer, grâce à la littérature, une sorte de mystique abstraite qui identifierait l'homme à l'absolu, sans qu'il ait besoin des consécration ou de la protection. Ainsi,

« Le Symbolisme qui, par sa philosophie, par son esthétique, pensait contraindre le poète à une sincérité totale, exquise, risque de l'induire, au contraire, aux fantaisies gratuites de la pire insincérité.»<sup>42</sup>

En fait, la majorité des Symbolistes s'opprime dans le climat chargé d'artifices qu'ils ont engendré. Le symbolisme impliquant plusieurs significations dans l'histoire de la littérature, comme insigne adopté par les poètes et auteurs de langue française aux alentours de 1886, désigne des formes et des formules d'invention littéraire pendant quelque temps. Ensuite, leurs valeurs esthétiques, étant mises en cause, ont fait sentir fortement l'innovation. Et c'est à travers la période décadente (au début des années 80), avant qu'on ne parle du symbolisme, que l'on précise quelques traits de la représentation de l'auteur dans le symbolisme futur. Le symbolisme n'admet que l'on classe les mots selon leur supposée débilité ou leur banale magnificence car

« Le mot le plus ignoble, simple accord ou note de musique, peut trouver place dans les méticuleuses recherches d'instrumentation verbale qui préludent au poème. Le rêve de l'Art, musique parfaite, visite souvent les symbolistes, comme les décadents, comme Verlaine ou Baudelaire.»<sup>43</sup>

Néanmoins, on doit tenir compte du contexte où s'insèrent ces concepts, notamment celui de la décadence. Le symbolisme apparut en réaction en chaîne contre le moralisme, le rationalisme, et le productivisme de l'ère industrielle déjà désignée dans le chapitre antérieur. Ce concept est aussi apparut en réaction à la société industrialisée et matérialiste de l'époque et contre le symbole objectif et représentatif d'autres courants comme le Naturalisme, le Réalisme,

---

<sup>42</sup> SCHMIDT, A.-M., *La littérature Symboliste*, Paris, P. U. F., 1957, p. 64.

<sup>43</sup> *Op.cit.*, p. 56.

l'Impressionnisme et le Positivisme. Son seul et unique idéal est l'expression de l'idée symboliste (qui exprime l'idée en formes) synthétique (qui écrit ces formes ou signes selon une manière de compréhension générale) et subjective (qui valorise l'intériorité sublimant la réalité visible). On défend qu'il n'existe pas une seule réalité et on propose comme alternative, la représentation symbolique des idées (les contenus historiques, littéraires, mythologiques, religieux, philosophiques ou quotidiens qui sont utilisés comme des emblèmes, comme quelque chose d'ambigu que le témoin doit décrypter) se base sur les états émotionnel et psychique, sur les angoisses, sur les rêves, sur les fantaisies. C'est un courant de sensibilité, un état d'esprit, plus qu'un mouvement littéraire. Dans le symbolisme, la vérité est un symbole dans un jeu de correspondances infinies que l'on trouve dans l'analyse de ces trois œuvres, précédemment mentionnées. Les correspondances remettent aux apparences, déterminant une liaison entre les choses et les êtres. Le mystère se développe autour du refus du rationalisme et du matérialisme, voulant revivre le mystère du sentir. La subtilité, une des épigraphes principales, révèle en quelque sorte la réalité, qui n'est pas uniforme en préférant le rare au commun, le rêve au réel, l'ambivalence à l'identité, le changement à la permanence. Toutefois, en réaction contre le monde contemporain, le symbolisme n'a pas été un mouvement nouveau : tout, depuis ses débuts, a été tissé de symboles, tout symbole renvoyant en effet à une réalité absente, prétendant réinventer un langage des idées. Il souhaitait figurer autre chose que le réel immédiat et visible. Il s'inscrit également dans une mouvance à la fois philosophique, littéraire et artistique. En effet, bien que le Symbolisme se caractérise par un individualisme misanthrope, il fut incontestable que l'interpénétration des champs culturels a constitué l'un des traits dominants de la période. Il fut romantique jusqu'à un certain point, allégorique par moments, onirique ou fantastique par d'autres. Ce fut aussi à cette époque que les femmes ont commencé de s'imposer dans la littérature. Plusieurs thèmes symbolistes sont bien évidents dans les écrits de ce courant et que nous retrouverons dans notre

étude. Le mystère du dédoublement du monde révèle l'invisible derrière le visible, dévoile de l'inconnu derrière le connu. Le thème funéraire y est présent - mais jamais présenté comme une solution immédiate – ainsi que la mort, la vie, le temps, les saisons (surtout les saisons pluvieuses et tristes), le silence, le mutisme, la mélancolie, les allusions à la religiosité, le mystérieux, l'incertain, l'inconscient, entre autres. La représentation de la femme a une nouvelle dimension. Tout le XIX<sup>e</sup> siècle est immergé de représentations négatives de la femme, véhiculées par la littérature et les arts. Il s'avère qu'autour de l'image de la femme toutes les interrogations et les angoisses d'une société en mutation font percevoir un univers sombre et inquiétant de nuances inconnues. S'il est bien un personnage féminin élu dans l'imaginaire symboliste de cette fin-de-siècle à travers toute l'Europe, c'est bien celui de Salomé<sup>44</sup>. La vision de la femme fatale, tentatrice et cruelle, s'incarne dans cette effigie, qui hante tous les artistes symbolistes qu'ils soient poètes, romanciers, peintres et musiciens, de Mallarmé à Strauss en passant par Gustave Moreau, Flaubert, Massenet, Huysmans, Laforgue, Redon, Wilde, Beardsley, Franz von Stuck, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt, tous sont fascinés par l'épisode biblique évasif des Évangiles selon Saint Mathieu et selon Saint Marc qui relate la danse des sept voiles de Salomé et la décollation de Jean-Baptiste. Au centre de cet univers symboliste, nous retrouvons la représentation féminine. Pour certains, hiératique, idéalisée, pure et vertueuse mais pour d'autres, beauté fatale qui entraîne l'homme à la mort, la femme est au centre des attentions, comme nous pourrions le prouver dans ce travail. Ce fut ainsi, dans cette ligne d'idées, que Georges Rodenbach fut pareillement un poète symboliste, mais belge. L'étude des symbolistes dans les domaines français et anglais a permis d'établir l'importance et la signification particulière que ce genre a véhiculées pour les auteurs. D'où l'importance de cette étude comparatiste entre le belge Georges Rodenbach, le français Guy de Maupassant et l'anglais Edgar

---

<sup>44</sup> "Variations autour des cheveux de Salomé", Coelho, Paula Mendes, in *Relações Franco-peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, 2005.

Allan Poe. Sur le plan méthodologique, l'étude du transfert culturel du domaine anglais envers le domaine français et plus tard le belge, permettra d'accéder à une signification peu connue et à peine reconnue, de cet auteur qu'est Rodenbach. Les symbolistes belges ont fait leur propre aventure littéraire dans leurs conditions historiques, géographiques, sociologiques et morales. Il suffit de voir dans l'œuvre *Bruges-la-Morte* la référence à la ville de Bruges et ses nombreuses analogies qu'elles soient historiques, géographiques ou morales, ce qui sera amplement analysé dans l'un des chapitres suivants. Malgré la différence du contexte socio-politico-culturel entre les deux pays, le symbolisme s'est développé plus ou moins simultanément en France (à Paris) et en Belgique. Les écrivains belges ont eu une grande participation dans le développement de ce mouvement. On y constate l'influence des courants français mais la vitalité de la littérature belge, qui veut s'exprimer et exister, est plus puissante et elle recherche à tracer son propre chemin. C'est une nation toute nouvelle (la proclamation datant de 1830), renaissant en pleine industrialisation, mécanisation, automatisaion, mais divisée malgré cela : les wallons et les flamands n'arrivant pas à avoir un accord commun, leurs cultures relèvent des identités distinctes.

« O que constitui verdadeiramente surpresa neste resumo do itinerário da literatura belga de expressão francesa, [...], é a referência ao carácter jovem e vivo desta, bem como ao facto de nela se confundirem, [...] as diversas correntes literárias»<sup>45</sup>

La force qui surgit avec l'autonomie du pays fait renaître une nouvelle littérature. Les flamands participent alors au mouvement d'autonomisation de la littérature en Belgique. Celui-ci se désigne comme un art qui est libéré et qui inhale la reconnaissance nationale. Et pour ce, ils se sont tournés vers un puissant modèle esthétique : le symbolisme français. Cette double tendance, qui peut s'avérer paradoxale, s'explique en considérant que les Belges envisageaient Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud comme des maîtres incontestés. Nous savons déjà qu'ils

---

<sup>45</sup> Coelho, Paula Mendes, *Questões de Poética Simbolista – Do Romantismo à Modernidade*, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia/Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 190.

avaient un lien très fort avec les lettres françaises plus reconnues que les leurs, d'ailleurs. Néanmoins, ils veulent leur propre rythme, leur propre symbolisme. Il y eut même un symbolisme flamand et un symbolisme wallon. Dans ce contexte, Rodenbach, bien qu'étant flamand, écrit et parle en français. Malgré cela, l'on ressent son origine culturelle dans ses textes, ses origines flamandes ne pouvant être niées<sup>46</sup>. La renaissance s'étant faite chez les flamands mais avec l'expression française pose un problème aux critiques littéraires, ceux-ci ne sachant de quel champ faire émerger ce courant. Néanmoins, ceci ne fut plus un problème pour les français, car cette littérature fut acceptée à Paris en tant que littérature flamande et nordique malgré son expression française<sup>47</sup>.

«É evidente que essa valorização do nórdico, num contexto como o da Bélgica, apontava para a desvalorização da influência latina, para o reconhecimento de uma sensibilidade nos antípodas do classicismo, ressaltando a diferença de um campo literário que, embora francófono, se afastava muito dos modelos franceses tradicionais.»<sup>48</sup>

La différence des Belges par rapport aux Français est que tandis que les seconds sont connus pour leurs affections anarchiques quoiqu'éloignées, les premiers adhèrent et soutiennent le POB<sup>49</sup> en étant de fervents partisans. Les écrivains belges ont toujours été plus sensibles aux changements de la société dans laquelle ils vivaient que les français. Néanmoins, si nous nous penchons sur les spécificités des uns et des autres (belges et français), nous trouverons des

---

<sup>46</sup> Il suffit d'analyser quelques-unes de ses œuvres pour identifier ses origines et son attachement à la partie flamande de la Belgique. Bruges, étant la ville de référence dans le roman analysé, il ne nous reste plus aucun doute : une telle description, si réelle et si proche de la réalité ne peut s'établir qu'en connaissance de la même.

<sup>47</sup> Auparavant, les français n'acceptaient pas la littérature belge francophone comme étant de la littérature française car ils n'avaient envers les écrivains belges aucune reconnaissance. Donc, les critiques littéraires n'avaient aucun problème pour faire leur appréciation. La littérature était belge ou française, pas belge francophone. Quand, elle était flamande cela posait encore moins de problèmes : il n'y avait pas de confusion possible. Mais, quand la littérature belge d'expression française commença à émerger, ils ont eu des difficultés à faire la division des courants, surtout dans le fait que ce soient des écrivains belges flamands qui écrivirent en français. D'ailleurs, c'est pour cela que les français acceptèrent cette littérature, non comme une littérature française, mais comme une littérature flamande malgré son expression française.

<sup>48</sup> Coelho, Paula Mendes, *op. cit.*, p. 206.

<sup>49</sup> Parti Ouvrier Belge

analogies telles que l'utilisation du vers libre et le travail de la langue. Ils ont en commun le souhait de la grandeur. L'aspiration à la transcendance, à un élan vers la spiritualité, l'occulte, le mystère de l'être et du cosmos ; la recherche de garants dans la philosophie: mystique flamande (chez Maeterlinck), philosophie allemande et doctrines ésotériques (chez Rodenbach, Mockel, Elskamp, Maeterlinck). Maeterlinck, avec son théâtre et Rodenbach, avec son roman *Bruges-la-Morte*, introduisent des modifications dans le système hiérarchisé des genres qui marque la fin du siècle. Les symbolistes belges se distinguent des Français par une relation concrète avec le monde, un enracinement profond dans la réalité de leur temps, une grande sensibilité aux grands courants internationaux et particulièrement nordiques, la conception du symbole, les sources externes à la tradition française. Rodenbach avec son œuvre *Bruges-la-Morte* découvre des préceptes prolifiques dans des domaines où les recherches des collègues français ont été infructueuses, car le symbolisme français a été un mouvement intense mais bref, tandis que le mouvement correspondant en Belgique survécut jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. De ce grand demi-siècle de la belgitude littéraire, la langue française sert de véhicule à de nombreux écrivains qu'ils soient francophones belges ou flamands. Dans le symbolisme, le monde des apparences reflète une réalité mineure, un monde inconnu qui nous échappe et qui n'est pas perceptible aux sens. Et la Belgique communique de cette vitalité symbolique vue qu'elle est toujours liée et intéressée aux courants artistiques de langue française notamment parisiens. Toutefois, dans le symbolisme belge, nous pouvons trouver le symbolisme wallon et le flamand, comme nous l'avons déjà dit<sup>50</sup>. *La Wallonie*, une revue qui dissertait sur le symbolisme belge qu'il soit wallon ou flamand, a publié des écrits sur ce fait. L'on sait, ainsi, que Mockel est wallon et que les autres grands auteurs symbolistes belges sont flamands même s'ils écrivent en français. Dans leur texte, toutefois, l'on ressent leur origine culturelle, qui ne peut

---

<sup>50</sup> Cf. pages antérieures.

nous échapper. On peut le confirmer dans plusieurs ouvrages.<sup>51</sup> C'est dans ces empreintes symbolistes que l'on retrouve l'œuvre de Georges Rodenbach : *Bruges-la-Morte*.

---

<sup>51</sup> Notamment dans l'Anthologie Contemporaine des Écrivains Français et Belges de 1887 – 1888 : Georges Rodenbach. (Bruxelles, A. de Nocée).

### 3. Une introduction théorique au « Fantastique »

« La littérature Fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste.<sup>52</sup> »

Discourir sur le fantastique c'est premièrement tenter de le définir, car son tout premier sens s'est perdu à travers les temps. La notion du fantastique s'est diluée au point de ne plus vouloir rien dire. Ainsi, nous pouvons essayer de décrire le genre « Fantastique » comme un concept du réel qui a ses propres mécanismes, il est cependant utilisé au sein du Symbolisme (en tant que pratique poétique), greffé sur les fonds décadent (qui ont leurs thèmes, leurs motifs, leurs couleurs, leurs atmosphères).

« Le fantastique naît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme une révolte [...]. Le classicisme prônait l'ordre et la mesure ; le rationalisme des Lumières condamnait l'imagination au profit des sciences [...]. Le mot « Fantastique » vient du grec *phantastikos*, formé sur *phantasia* (apparition, imagination » et cette étymologie souligne le rôle ambigu de l'image »<sup>53</sup>

Le mot « fantastique » apparaît ainsi sous diverses formes d'explication : « faire voir en apparence », « donner l'illusion », « apparaître », « se montrer », « fantasma », « fantasmagorie », « fantaisie », « fantôme », « imagination », « spectre », entre autres où plusieurs définitions sont possibles. Cette littérature de l'ombre confirme une certaine ébriété dans une société de plus en plus rationnelle. Selon le théoricien de la littérature fantastique, Tzvetan Todorov, le fantastique serait présent dans l'incertitude entre la concorde du surnaturel et un essai d'éclaircissement sensé. Discernons ce qu'il peut nous enseigner, dans une de ses explications les plus courantes, devenue classique et que l'on retrouve dans les nombreux ouvrages discorant sur le fantastique:

---

<sup>52</sup> Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Le Seuil, 1970, p. 176.

<sup>53</sup> BRIGHELLI, Jean-Paul, DOBRANSKY, Michel, HOWLETT, Sylvie, *Poe, Maupassant, Gautier, Gogol - Nouvelles fantastiques*, Éditions Magnard, Paris, 2001, p. 5

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par des lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le Diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants, avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin : l'étrange ou le merveilleux.»<sup>54</sup>

Ce genre se manifeste comme une catégorie littéraire fondée sur l'imagination, la fiction, révélant l'intrusion du surnaturel dans un entourage réaliste. L'apparition de faits énigmatiques et théoriquement incompréhensibles s'opère dans un contexte qui est banal à celui qui lit. Étant allusif, il renvoie à autre chose qu'à lui-même. Ses relations avec les domaines voisins ne font qu'accroître sa dimension dans une alliance du féérique, du poétique et du tragique. Dans le tragique, nous pouvons retrouver la tradition médiévale où l'homme gardant toute sa dignité humaine se trouve aux prises avec le destin. En passant par l'univers fantastique, l'homme quitte l'humanité pour rejoindre la bête. On perçoit ce style de procédure dans d'abondants récits où après l'exposition d'un monde logique, l'invasion du surnaturel bouleverse tout. Ainsi, il peut se situer entre les genres du merveilleux, dans lequel le surnaturel est accepté et acquitté dans le cadre imaginaire et de l'étrange (irréaliste) dans lequel les faits vraisemblablement surnaturels sont commentés et admis comme normaux. Il se nourrit de conflits réels et du possible car cet art fantastique se doit d'introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel. Contrairement au merveilleux, qui propose ses récits dans des domaines imaginaires et fabuleux, le fantastique est ancré dans le quotidien où il puise un réalisme nécessaire à son bon fonctionnement, s'agrémentant de décors, d'atmosphères, de règles et de lois crédibles. Toutefois

---

<sup>54</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, apud BRIGHELLI, Jean-Paul, DOBRANSKY, Michel, HOWLETT, Sylvie, *Poe, Maupassant, Gautier, Gogol – Nouvelles Fantastiques*, Paris, Éditions Magnard, 2001, pp. 132-133.

et contrairement à ces deux sous-genres (merveilleux et étrange), dans le fantastique, le héros, comme le lecteur, a presque automatiquement une répercussion de négation des faits surnaturels qui se manifestent. Cette réaction de refus peut être mêlée de doute, de rejet et de peur. Cette définition ajustant le fantastique à la frontière du bizarre et de l'extraordinaire est généralement acceptée, mais a fait l'objet de nombreuses controverses. Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible. Ainsi, les récits basés sur le surnaturel abondent dans la littérature mondiale, et ceci depuis des temps ancestraux, sous forme de contes (comme les contes de fées) ou rejoignant les faits (comme dans les légendes arthuriennes moyenâgeuses). Le conte merveilleux traditionnel occasionnera à la littérature fantastique beaucoup de ses thèmes rejoignant ce genre majeur. L'écrivain fantastique a toujours marché vers les frontières incertaines du réel et de l'imaginaire, les auteurs étant emportés par ce souffle naturel où les frontières entre l'insomnie et le rêve s'atténuèrent et de même la lisière entre la vie et la mort devinrent fortuites. Le lecteur pût assister à des mutations surhumaines, à des divisions du corps humain, les objets inanimés parvinrent à transcender leur condition et ainsi de suite. C'est pourquoi, d'après plusieurs œuvres lues, l'on parle d'une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle, le lecteur n'étant pas familiarisé à ce genre de mutations. On y expose encore scandale et déchirure pour définir le thème, ce qui mène le lecteur vers l'hésitation entre réel, irréel ou surnaturel. On y définit encore ce genre comme l'irruption de l'inadmissible au sein de ce qui ne peut point arriver et qui arrive pourtant. C'est, selon quelques critiques littéraires un développement violent dans un univers ordinaire. Le fantastique, étant un genre littéraire se situant entre le merveilleux et l'étrange, nous donne une potentialité illimitée d'interprétation, d'où l'indéfinition possible pour ce genre. Le merveilleux admet d'emblée des phénomènes impossibles où nous retrouvons parmi beaucoup de textes ceux des mythes (comme le mythe d'Orphée dans *Bruges-la-Morte*), des légendes (comme l'*Ophélisation* aussi dans

la même œuvre), des contes, des fables, entre autres. L'étrange présente des manifestations baroques, surprenantes et parfois même terrifiantes qu'elles surgissent d'un rêve, d'une illusion, d'un complot qui peut rendre fou le héros (comme l'antiquaire de *La Chevelure* à qui l'on a retiré la chevelure (métonymie de la femme) et dont l'emprisonnement dans un établissement psychiatrique le rend fou), ou même de phénomènes scientifiques méconnus (comme la ressuscitation de Ligeia dans le corps de Lady Rowena). C'est ainsi que le fantastique maintient jusqu'au bout des récits, dans la plupart des cas, l'hésitation entre le dénouement qui nous remettra au merveilleux ou à l'étrange. Nous sommes au bord du fantastique parce que nous quittons le domaine de l'humain. Évidemment, plusieurs définitions sont essayées et déterminées, néanmoins, elles ne sont pas toutes prouvées car la définition d'un terme, d'un courant, passe aussi par l'interprétation du lecteur. Ce que l'un peut voir, l'autre peut ne pas le trouver. On sait, par ailleurs, que les français n'avaient pas l'âme au fantastique et que leur romantisme tardif fut le produit d'une mode littéraire plutôt que l'expression de tendances profondes. Mais, la réalité démontra le contraire, la production fantastique française n'étant méprisable ni en qualité ni en quantité. C'est là que nous retrouvons Charles Nodier. Nodier fut l'un des premiers à produire des contes fantastiques en France<sup>55</sup>, suivi de Balzac, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, puis Guy de Maupassant (sur qui nous nous attarderons dans de chapitres plus avancés). En marge de ce courant, les nouvelles fantastiques de Gérard de Nerval<sup>56</sup> reprennent les thèmes de la solitude et de la folie d'Hoffmann<sup>57</sup>, tout en y ajoutant des éléments autobiographiques car Nerval lui-même souffrait de

---

<sup>55</sup> Après qu'il eut tenté de retracer l'histoire de l'origine du récit fantastique dans un essai intitulé *Du Fantastique en Littérature* en 1830.

<sup>56</sup> 1808-1855.

<sup>57</sup> 1776-1822. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, dit Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ou encore E.T.A. Hoffmann, est un écrivain allemand qui verse le fantastique et romantisme, son œuvre étant issue du fantastique, mais également un compositeur et un dessinateur ainsi qu'un juriste. Il est né le 24 janvier à Königsberg et mort le 25 juin à Berlin à 45 ans. Il échangea en 1812 son troisième prénom Wilhelm en celui d'Amadeus en hommage à Mozart, son modèle.

troubles psychologiques. Cette littérature reconsidéra des motifs traditionnels et en sillonna de nouveaux. Toutefois, à partir de 1852, ce furent des traductions de Baudelaire des textes américains de Poe qui dégagèrent l'itinéraire vers une nouvelle direction du fantastique. Baudelaire avait su interpréter l'esprit ingénieux et la modernité de ce grand maître de l'imaginaire et de l'horreur sépulcrale, car Poe, lui-même avait réussi à représenter les diables intimes des lecteurs. Ainsi, l'exaltation, l'épouvante et la frénésie du conte fantastique ont pu se définir en France jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1880-1900, les nombreuses revues littéraires liées aux symbolistes et aux décadents publièrent régulièrement des contes fantastiques. Le conte fantastique apparut aussi comme une occasion de faire de la critique sociale, souvent dirigée contre le matérialisme bourgeois, duquel nous avons déjà parlé auparavant en ce qui concerne la suite de la révolution industrielle. Il apparut également dans un contexte où la folie, la drogue, le sommeil étaient censés libérer la raison vers un abîme plus profond, primitif et fondamental. C'était à la limite du trouble psychique. Ce genre se nourrit du scandale de la raison, le royaume équivoque étant peuplé d'une foule d'êtres hybrides. À sa naissance au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature américaine est fortement marquée par le roman médiéval anglais et par le fantastique. C'est une littérature très obscure<sup>58</sup>, marquée par la violence particulière de la restriction, où surtout Poe impose aussi la nouvelle et le conte comme figures d'expression élues. Poe a également un rôle particulier en élaborant une théorie esthétique

---

<sup>58</sup> D'où l'obscurité des textes moyenâgeux, où le mot et l'écrit médiévaux essentiellement littéraires, revivent et rencontrent à travers plusieurs réinterprétations une nouvelle dimension et prennent chaque fois plus de place dans le développement des études littéraires. On considère aussi que la littérature médiévale s'est démarquée d'un cercle restreint qui se brise. L'obscurité étant le noyau de la résistance du texte qui permet au lecteur, non de faire une reconstitution historique du texte, mais pour agréger un peu plus de sens. Cette notion d'obscurité nous remet vers une notion historique à travers laquelle le mouvement infini de l'interprétation libère les œuvres du passé et les rend plus lisibles et compréhensibles. La source ayant une double connotation, elle avait un sens réel et un autre dissimulé. Ainsi, l'interprétation devait être comprise par certains et non par d'autres. Les auteurs écrivaient avec un deuxième sens, avec d'autres intentions, d'où l'obscurité du texte, car celui-ci ne se dirigeait pas à tout le monde mais à un certain nombre de lecteurs.

personnelle. Il est aussi un des innovateurs de la science-fiction et du roman policier. En 1838, le conte *Ligeia* de ses *Histoires Extraordinaires* nous remet vers ces concepts présents. Plus tard, nous nous en remettrons à Guy de Maupassant, vers 1884, qui paraît avoir suivi les pas de cet anglophone dans le cheminement du fantastique. En effet, sa nouvelle *La Chevelure* reprend des traits très forts, typiques chez cet auteur anglais. D'ailleurs selon l'écrivain:

« Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler les surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible, et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante.»<sup>59</sup>

Et l'homme croyait sans hésitation, surtout au Moyen-âge. C'est pour cela qu'à cette époque les écrivains ne se souciaient point du fantastique car le merveilleux était inséré dans les mœurs comme étant quelque chose de naturel.

«Mais quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché des nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant dans la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement.»<sup>60</sup>

Puis, vint l'époque où les écrivains cherchèrent plus loin, ils voulurent changer de style et apporter de nouvelles sensations aux lecteurs. C'est là qu'apparaît le changement de la littérature merveilleuse en littérature fantastique.

«L'extraordinaire puissance terrifiante d'Hoffmann et d'Edgar Poe vient de cette habileté savante, de cette façon particulière de coudoyer le fantastique et de troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible.»<sup>61</sup>

Nous pouvons ainsi percevoir, que l'œuvre de Poe n'est pas indifférente à Maupassant et que probablement elle peut être la source d'inspiration de ses écrits. Le rapprochement entre les écrits de l'un et de l'autre est assez fort pour

---

<sup>59</sup> D'après un article paru dans *Le Gaulois*, le 7 octobre 1883. (La nouvelle « *La Chevelure* » fut publiée en 1884) in BRIGHELLI, Jean-Paul, DOBRANSKY, Michel, HOWLETT, Sylvie, *Poe, Maupassant, Gautier, Gogol – Nouvelles Fantastiques*, Paris, Éditions Magnard, 2001, p. 131.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 132.

que nous puissions en faire l'analogie. C'est aussi dans *Bruges-la Morte* de Rodenbach (1892) que nous retrouvons des traces venant de ses précurseurs Poe et Maupassant. D'un côté, nous retrouvons dans cette œuvre la ressemblance sur les faits de la femme morte, aimée et point oubliée (en l'occurrence, l'épouse, que se soit chez Poe ou chez Rodenbach), cela perturbe le personnage masculin principal du récit (le narrateur dans *Ligeia* et Hugues dans *Bruges-la-Morte*). Nous percevons aussi dans cette ouvrage la réapparition de la femme morte à travers son double vivant puis mort (chez Poe, Ligeia ressuscite à travers lady Rowena qui meurt à son tour et chez Rodenbach, la Morte, représentée métonymiquement par la chevelure qui reste de son corps, réapparaît pour tuer la vivante, Jane Scott). De même, cette chevelure que Rodenbach nous présente et qui personnifie le personnage de la Morte fait analogie avec la chevelure vénérée dans l'œuvre de Maupassant du même titre (*La Chevelure*). L'affluence de cet élément, moins important chez Poe, reconquiert une ampleur démesurée chez Maupassant. Rodenbach s'est sûrement inspiré des deux ouvrages, en faisant une alliance des références capturées dans les nombreuses compositions de l'époque, ce qui a donné un résultat surprenant avec le roman *Bruges-la-Morte*. C'est avec ce roman que s'instaure une tradition du récit fantastique dans la littérature belge francophone. Si l'argument du roman est typique du fantastique de la période symboliste, l'originalité provient d'un ancrage dans le paysage et le climat des Flandres : le poids du passé médiéval encore présent dans l'architecture brugeoise (surtout au niveau ecclésiastique : couvent, béguinage, églises), le brouillard toujours présent (la grisaille [les gris, le noir, le blanc] étant la couleur prééminente dans ce récit), la lumière fléchie (les reflets dans les canaux), tous ces éléments sont convoqués pour créer une ambiance fantastique. Ceci on le retrouvera dans son œuvre précédemment citée, ce qui nous passionnera du début à la fin. On sait aussi quelle fascination horrifiée exercèrent les fameuses personnalités doubles qui ont inspiré Hoffmann et Maupassant entre autres et ce sont aussi ces personnages doubles qui sont vénérés également chez Rodenbach,

dans le roman (la Morte remplacée par la vivante, Jane Scott). Dans cette atmosphère fantastique, nous pouvons retrouver quelques clichés ou thèmes récurrents comme la mort (notons l'ampleur que la Morte de *Bruges-la-Morte* prend dans les mains de Rodenbach, comme auparavant chez Poe, la mort de Ligeia d'abord puis de Lady Rowena, décrites à la loupe), cette mort transcendante qui effare sur son passage, qui remet à un double (le double qui remplace la Morte ; Lady Rowena qui remplace Lady Ligeia chez Poe et Jane Scott qui remplace l'épouse morte de Hugues Viane), qui cause la peur (chez Poe, la peur est causée par la mort interminable de Lady Rowena et l'apparition – réelle ou pas – de Ligeia en tant que fantôme et chez Rodenbach, la peur apparaît quand Hugues Viane se rend compte que la vivante n'est pas du tout ce qu'il espérait, qu'elle ne remplacerait jamais sa Morte et surtout qu'elle prétendait l'abondance et point l'amour, la situation économique avantageuse, la condition d'héritage de Hugues et point les sentiments ne sachant plus comment se délier de cette femme fatale). La peur, cette autre image coutumière, qui remet à la sensation de peur et d'angoisse en déployant des images de mort, de cadavres, de ruines, de nuit, d'obscurité étant donné l'abord dans plusieurs autres ouvrages fantastiques. La peur qui amène à la mort. La mort, étant une rupture irrémédiable, donc un drame, ne permet plus aucun espoir de vie. Pourtant, dans l'atmosphère fantastique, les morts revivent sous une forme ou sous une autre. La littérature fantastique a largement exploité ce thème sous la forme de fantômes, de doubles, d'êtres inanimés, de momies, de vampires, de carnassiers. Les morts ont plus ou moins partie liée avec l'au-delà : nous le constatons dans *Ligeia* qui, avec sa masse énorme de cheveux noirs, ses yeux noirs, adorablement fendus, tels ceux des félins, a quelque chose de diabolique ; ou encore dans *Bruges-la-Morte* où la morte sereine et angélique devient démoniaque dans le personnage de son double vivant – Jane Scott. Serait-ce la Morte qui agirait sur la vivante pour que celle-ci ne lui prenne point la place dans le cœur et dans la vie de son bien-aimé Hugues Viane ??? Cette interrogation n'a jamais été faite, du moins dans les nombreux

écrits étudiés et amplement analysés. Mais, dans une ambiance telle que celle du fantastique, rien n'est impossible et comme celle-ci laisse une ouverture suffisante pour que le lecteur puisse interpréter et en tirer ses conclusions : Pourquoi pas ??? Dans *La Chevelure*, la femme représentée métonymiquement par cette tresse blonde dans un meuble ancien (qui représente également la mort), revit, reprend ses esprits, et va frapper à la porte de ce pauvre misérable que l'on a enfermé juste parce qu'il y croyait, à cette chevelure blonde et vivante, qu'il la caressait. La mort a été transformée en vie et celle-ci a été transposée dans ce bout de tresse, comme si cette chevelure était humaine. La mort n'est jamais loin, toujours prête à surgir dans un entourage destiné à l'héberger, le silence et la nuit étant primordiaux pour le déroulement des événements. Sinon voyons les lieux et l'atmosphère autour desquels se déroulent ces trois récits ci-dessus cités. Toutefois, ces morts desquelles nous avons parlé antérieurement ne sont ni effrayantes ni effroyables. Elles deviennent belles dans la mesure où le sujet qui les désire leur donne une nouvelle vie. *La Chevelure* échappe même de son pouvoir érotique au motif éminemment troublant de la partie du corps qui ressuscite. D'autres sujets font parti du fantastique. Le mal est également un phototype de ce genre car les manifestations dans cette catégorie de littérature sont le plus souvent néfastes. L'échec en est un exemple : l'échec de Hugues qui prétendait retrouver sa bien-aimée décédée ; l'échec du « fou » qui ambitionnait ressuscitée cette chevelure et la transformée en femme ; l'échec du narrateur de Ligeia qui aspirait à ce que Lady Rowena prenne la place de Lady Ligeia. La folie, un autre : le narrateur de Ligeia devient fou devant l'apparition du fantôme de sa bien-aimée, une folie dissimulée, il ne sait plus s'il est fou ou pas ; dans *La Chevelure*, le personnage principal est considéré comme un fou du fait qu'il prenait cette tresse pour une forme humaine ; à son tour Hugues Viane devient fou – de rage – quand celle qu'il voulait qu'elle remplace sa Morte, saisit la chevelure, objet sacré, représentant sa femme décédée et il la tua avec cet objet de culte – d'ailleurs nous pouvons considérer que la folie monte en lui quand il fredonne

« Morte, Morte, Bruges-la-Morte » !. La souffrance, également : Le narrateur de Ligeia souffre de ne plus avoir à ses côtés celle qui était sa lumière, son chemin ; le fou souffre de ne plus pouvoir toucher cette chevelure qui était le symbole de celle qu'il aimerait avoir à ses côtés ; Hugues Viane souffre d'abord de la mort de sa jeune épouse puis ensuite du fait que la vivante, Jane, ne s'intéresse plus à lui, qu'elle ne soit, finalement, pas celle qu'il espérait trouver, qu'elle ait osé toucher l'objet sacré. Tous ces éléments sont fréquemment présents. Malgré cela le mal est aussi en rapport avec les perturbations de la personnalité. Le moi se perd, se dédouble, sombre dans la folie. L'identité est menacée. Le fantastique est encore imprégné du surnaturel qui manifeste la pérennité de la société, traditionnelle de l'Ancien Régime, rurale et marquée par l'omniprésence de la religion et de la superstition face à l'avènement d'une société urbaine, démocratique et rationnelle. La présence de la religion est hautement représentée dans cette œuvre de Rodenbach. Nous retrouvons le béguinage, le couvent, les églises, la procession, le Saint-Sang, les prières, tout un univers ecclésiastique indissociable au récit. Sans cette ambiance religieuse, le fantastique aurait moins de pouvoir. C'est par ce poncif que la fantastique nous surprend. De même, on percevra des idées choquantes qui sont présentées comme l'œuvre de la folie ou du Diable : scènes scabreuses du fantastique *fin-de-siècle* français. L'absurde est une image assez présente aussi : l'aberrant, le déraisonnable et l'irrationnel font partie de ce genre en consacrant à ce côté fantastique une marque, un label qui lui resteront à tout jamais. Le symbole du « double » peut encore signifier l'isolement d'un individu qui n'a plus de contact avec le monde extérieur, donc, la mort y est présente. Nous retrouverons amplement cette image du « double » dans les textes étudiés. De Poe à Maupassant puis à Rodenbach, (bien comme d'autres écrivains) le thème du double hante la littérature. Le récit prend en charge cette angoissante incertitude, cet univers des profondeurs où se révèlent et s'originent les circonscriptions et dissociations du psychisme. Par ailleurs, la sexualité contribue explicitement ou symboliquement dans de nombreux récits fantastiques. Une cupidité amoureuse

très puissante est ordinairement le prétexte qui conduit le héros à dégringoler dans un univers fantastique (par exemple, dans *la Chevelure* de Maupassant l'amour exacerbé que l'antiquaire porte à ce morceau de cheveux le plonge dans un précipice psychologique d'où il ne sortira probablement jamais ; dans le roman *Bruges-la-Morte* de Rodenbach c'est encore l'amour de Hugues pour sa femme décédée qui le conduit à Jane Scott, cette danseuse qui ne s'intéresse qu'à son héritage et dans *Ligeia* de Poe, c'est toujours l'amour du narrateur, qu'il représente par une étendue description, d'ailleurs, qui va sûrement déterminer la résurrection de celle-ci). On peut encore présenter cet univers sous l'égide d'une étonnante trilogie : l'amour, la vie, la mort. Dans un ordre ou dans l'autre, cette trilogie se présente dans les récits analysés. Dans *Ligeia* cette trilogie se présente dans un ordre : l'amour du narrateur pour sa femme décédée, la vie / renouvellement de l'amour à travers le double de sa femme, Lady Rowena, puis la mort de celle-ci et à nouveau la vie de Lady Ligeia (ressuscité dans le corps de Lady Rowena). Dans *Bruges-la-Morte* c'est l'amour que Hugues ressent encore dans son cœur pour sa jeune femme décédée trop tôt (d'où sa tristesse inconsolable), la vie à travers la rencontre avec ce double déformé qu'est Jane Scott, la vivante et la mort car celle-ci meurt à travers les mains de Hugues mais avec l'objet « chevelure » profané. Par contre dans *La Chevelure* la trilogie se représente dans un autre sens, c'est la mort d'abord étant donné que ce bout de chevelure retrouvé au fond d'un tiroir a appartenu à un être vivant, l'amour de l'antiquaire pour cette femme personnifiée par ce morceau de cheveux, la vie que cette chevelure reprend dans les mains de l'antiquaire puis la mort à nouveau quand celui-ci est enfermé dans un asile psychiatrique comme un fou. Les lieux, aussi, sont de bonnes références fantastiques car, dans un tel univers, ils ont toujours quelque chose d'angoissant, d'effrayant, sinon notons : *Bruges-la-Morte* se déploie dans l'univers sombre, obscur, triste de cette ville brugeoise qui fut auparavant la joie de ses habitants, mais qui ne l'était plus, tel que la douleur de son promeneur ; *La Chevelure* se déroule dans un château à l'abandon où un vieux

meuble joue le rôle de précurseur du drame à venir; *Ligeia* se développe dans une tour isolée, isolée du monde, isolée du drame qui l'attend. D'ailleurs, la description des lieux ou des objets peut être d'une importance extrême dans la mesure où elle peut occuper une grande place dans le récit, dans la nouvelle surtout, genre qui se caractérise pourtant pour sa concision. Dans le fantastique, le développement descriptif est, d'ordinaire, limité. Seuls les éléments qui auront par la suite un certain rôle, ou qui peuvent avoir une fonction symbolique dans le récit ou encore une fonction de rappeler le passé ou une présence, sont cités. Parfois, le portrait de l'être étrange est moins décrit que les lieux ou l'endroit où il se trouve car la préparation à cet endroit, à cette atmosphère devient nécessaire pour introduire l'élément perturbateur, effrayant et fantastique. Cependant, le texte fantastique peut être ambigu. Les auteurs ont fréquemment recours à des techniques narratives qui conduisent le lecteur. Les textes courts (contes [*Ligeia* de Poe] et nouvelles [*La Chevelure* de Maupassant]), qui permettent de maintenir la tension dramatique, sont privilégiés car en très peu de temps l'auteur réussit à causer frissonnements et appréhension chez ses lecteurs. Toutefois, l'aboutissement final est d'un extraordinaire et éminent agrément et d'un sentiment de comblement car l'œuvre a enchanté son lecteur. Marquée par le sentiment profond de la dualité de l'âme humaine, le fantastique est aussi fondé sur une série d'antithèses entre la réalité et le songe, le présent et le passé, la vie et la mort, la lumière et l'obscurité exprimant une quête de l'imaginaire où la femme joue un rôle fondamental. Ceci nous pourrions amplement l'analyser dans les textes qui s'étudieront à notre plus grand plaisir. On donne à la quête de la vérité et de l'identité une dimension fantastique qui confine parfois à l'hermétisme et tend à rendre floues les frontières qui séparent le réel du merveilleux et de la folie, comme on pourra l'observer dans de nombreuses œuvres fantastiques, notamment, *Bruges-la-Morte*, *La Chevelure* et *Ligeia*, comme déjà cité antérieurement. On peut aussi envisager le fantastique comme l'interprétation littérale de figures métaphoriques, ce genre menant à s'interroger sur ce qu'est un

texte littéraire et sur son rapport à la réalité. Nous retrouverons dans nos textes la représentation de la femme qui causera bien des frissons. Celui-ci étant un genre à part qui exagère sur le surnaturel, à une époque où le doute et le rationalisme tendent à l'emporter, l'essentiel demeure toutefois dans le frémissement que la plupart des fois les premières lignes de lecture nous apportent, nous rattachant à un monde imaginaire et réel dans un récit que l'on n'arrive plus à quitter tant que nous ne l'avons pas tout lu ! Le fantastique est comme une inquiétante étrangeté, étant corrélativement un sentiment très subjectif, si on peut ainsi le dire, car définir le fantastique comme un sentiment est une nouvelle approche qui peut apporter d'autres contours. Si on l'aborde comme un sentiment, on peut en déduire qu'alors il peut répondre à certaines incertitudes de l'être humain. D'après Freud, même ce qui est familier est étrange parfois, sauf que nous ne le savons pas, ou du moins nous nous en apercevons pas, ou c'est bloqué dans notre subconscient et cela ne remontera peut-être jamais à la surface de notre conscient. C'est pourquoi l'étrange, quand il vient de l'extérieur et que l'on ne s'en rend pas compte ou que l'on ne s'y attend pas, fait peur. Et ceci, lorsque nous sommes confrontés avec le féminin, la folie, la peur, le double, la mort, car nous les percevons comme des menaces contre notre harmonie. Quelque chose de fantastique provoque une grande excitation interne, ce qui permet d'un côté d'exorciser les peurs et d'un autre d'exprimer les forces, de les expérimenter pour savoir jusqu'où on serait capable de tenir devant cette angoisse, ces frémissement, ces peurs. Certains disent que la littérature fantastique peut paraître dualiste, obsédée par le combat du bien et du mal. Or, c'est une littérature éthique sans être philosophe, car la métaphore laisse toujours une possibilité d'interprétation. Le cercle n'est pas fermé mais ouvert. Quelques extraits d'essais théoriques furent consacrés au genre fantastique, notamment par quelques écrivains et théoriciens amplement connus. Même un des auteurs en question dans ce travail en fait part. Il s'agit de Guy de

Maupassant qui, dans l'extrait d'un article paru dans *Le Gaulois*, le 7 octobre 1883<sup>62</sup> comme nous en avons fait référence auparavant, nous livre sa pensée en ce qui concerne genre. <sup>63</sup> Le grand théoricien Tzvetan Todorov en a fait part aussi<sup>64</sup>, dans son *Introduction à la Littérature Fantastique*, comme nous l'avons déjà vu. Le fantastique semble ainsi particulièrement adapté à l'imaginaire belge car les écrivains de ce pays ont de tout temps été attirés par l'étrange, le bizarre, le supra-réel. Le XX<sup>e</sup> siècle maintient la tradition du pessimisme en la métamorphosant. Le malaise de la modernité, les tragédies de l'histoire, les prodiges de la science, tout favorise la prolifération du fantastique. Les filiations de l'imaginaire étant des plus complexes laissent place aux principaux thèmes du fantastique qui font appel à des univers de référence divers qui peuvent se recouper ou se combiner. Néanmoins, le genre fantastique a évolué au long du temps et nous pouvons retrouver encore aujourd'hui un genre fantastique où parmi les personnages mythiques les plus représentatifs de cette littérature l'on retrouve les vampires et les fantômes modernes, soit les personnages surnaturels, ce qui maintient le mélange du fantastique et de l'horreur, et où les termes de "mort", "victime", "fantôme" n'ont plus cours. À la limite, ces personnages se dévoilent plus surhumains qu'inhumains, leurs émotions et perceptions étant accrues. Toutefois, la conclusion est in-conclusive tant il est difficile de définir un genre indéfinissable, dans la nuit des temps où d'autres théoriciens ont renoncé eux-mêmes à délimiter un champ si ample, imprégné d'autres courants. Les sens du mot « fantastique » peuvent être très disparates : fantastique peut désigner un certain frisson macabre comme une expérience inquiétante, il peut définir imaginaire comme illusoire, il peut encore révéler ce qu'il y a d'étonnant comme d'extraordinaire, puis sensationnel, formidable, excellent. Tant de désignations ! Dans un univers aussi ample sa signification ne désigne plus rien de précis car

---

<sup>62</sup> BRIGHELLI, *op.cit.*, pp. 131-132.

<sup>63</sup> P. 58.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, pp. 132-133.

diverses définitions cohésives sont à la fois légitimes et arbitraires. Pour conclure, nous pouvons ainsi définir ce genre littéraire à plusieurs formes sous des assertions différentes car définir le fantastique est assez ardu étant donné les frontières limitrophes de genres proches comme le merveilleux, la science-fiction, le policier, le roman d'aventure, le conte philosophique. Ovide déterminait déjà les premiers symptômes de ce genre dans son poème de douze mille vers, où les métamorphoses faisaient déjà partie de la cosmogonie grecque et romaine, appartenant à l'imaginaire collectif des sociétés antiques et médiévales. Engendrer le monde et former l'univers, voici ce que véhiculait ce genre en plusieurs mutations qui furent perpétuées par légendes et mythes. D'où nous pouvons conclure que le fantastique est de tout temps.

« Le fantastique naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable». <sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Caillois, Roger, *apud* BRIGHELLI, Jean-Paul, DOBRANSKY, Michel, HOWLETT, Sylvie, *Poe, Maupassant, Gautier, Gogol – Nouvelles Fantastiques*, Paris, Éditions Magnard, 2001, p. 132.

## IIème Partie

### Approches littéraires du « Fantastique »

C'est entre un monde transparent féerique et un univers de science-fiction, un abyme s'impose nous proclamant, à nous "pauvres lecteurs", "courageux liseurs", "émerveillés lecteurs", ce fossé existant entre les deux univers, où, sur un territoire inondé de brumes, au crépuscule obscur, sur un terrain d'entente et d'analogies, se concentrent des auteurs tels que Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant et Georges Rodenbach. C'est de ces auteurs qu'il s'agit, de leur rapport entre eux mais plus encore et surtout entre leurs œuvres. C'est de comparativisme qu'il s'agit, c'est de la littérature comparée. Ce sont des analogies et des différences, des similitudes et des dissimilitudes que nous analyserons. C'est une époque ou plusieurs ; c'est un genre ou plusieurs courants. Si Poe, nous pouvons le situer dans un certain courant littéraire accru d'un genre comme celui du fantastique, il n'en est pas moins pour Maupassant et pour Rodenbach. Trois auteurs différents ; trois courants différents, mais un seul genre les unit : celui du fantastique. Comme nous en avons antérieurement fait l'indication, le fantastique est utilisé au sein du symbolisme mais il est aussi inséré sur les fonds décadents où s'inscrivent Poe, Maupassant et Rodenbach, à la fin de ce XIX<sup>e</sup> siècle.

De ces trois auteurs, nous analyserons leur approche littéraire en ce qui concerne le fantastique dans les œuvres déjà citées : *Ligeia*, *La Chevelure* et *Bruges-la-Morte*, de Poe, Maupassant et Rodenbach, respectivement. Nous y trouverons un monde renvoyant à la littérature traditionnelle médiévale, mais parallèle aussi à la littérature contemporaine. Le fantastique, étant de tout temps, peut s'y inférer malgré les différentes époques des auteurs. Les œuvres *Ligeia*, *La Chevelure* et *Bruges-la-Morte* sont de 1838, 1884 et 1892, respectivement.

## 1. Edgar Allan Poe

« Il n'y a pas de cas parmi les nombreuses et incompréhensibles anomalies de la science psychologique, qui soit plus saisissant, plus excitant que celui, [...] où, dans nos efforts pour ramener dans notre mémoire une chose oubliée depuis longtemps, nous nous trouvons souvent sur le bord même du souvenir.»<sup>66</sup>

C'est au tournant du siècle qu'un nouvel écrivain paraît (poète, romancier et nouvelliste du XIX<sup>e</sup> siècle): c'est l'anglais Edgar Allan Poe (1809-1849) qui va dorénavant succéder à Hoffmann. Poe est l'un de poncifs de la littérature fantastique. Sa vie, alternée entre le génie et l'impécuniosité, est retracé d'un charisme qui ne le quittera plus jamais. Ayant perdu assez tôt ses parents, puis sa femme, il sombre dans l'alcool, le délire et la misère. Désespéré, il divague entre les êtres. Ce fut certainement cette situation qui lui permit d'écrire des œuvres si attachantes. Ce fut sous l'emprise de l'alcool qu'il écrit ses romans les plus noirs. Nous pensons qu'il relatait ce qu'il voyait. Nous pourrions peut-être considérer le fait que le conte *Ligeia* soit un récit analogique à la mort de son épouse qui mourut malade et que la résurrection de Ligeia dans le conte n'était peut être que le souhait le plus cher de Poe. Toutefois, ce travail n'est pas l'objet d'une analogie entre l'œuvre et la vie réelle de l'écrivain. Celui-ci a travaillé comme critique littéraire et éditeur quoiqu'il soit plus connu en tant qu'auteur. Il représente, avec d'autres, l'un des plus célèbres et remarquables écrivains de la littérature américaine ou anglaise du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son écriture se succèdent des poèmes mélancoliques, des nouvelles policières et fantastiques (*Histoires Extraordinaires*, 1840, et *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, 1845). Les *Histoires Extraordinaires* traduites par Baudelaire sont immergées d'angoisse, de folie et de mort, ce qui apporte une nouvelle expression au fantastique français. Mais Poe

---

<sup>66</sup> POE, Edgar Allan – *Histoires Extraordinaires – Ligeia*, Paris, Éditions Baudelaire, 1964, pp. 350-351.

n'est pas exclusivement un maître de la peur et de l'étrange, il se perçoit aussi, dans chacune de ses nouvelles, un extraordinaire inventeur de formes littéraires. Il s'oppose aux frasques romantiques car il y a chez lui un amalgame de poésie majestueuse, sinistre, dissimulée. Cette union en fait un auteur fantastique merveilleux où seule la poésie se dissipe dans les bruines légères de l'imaginaire et son univers c'est l'appréhension, l'inquiétude, la peur, l'effroi, la frayeur. Chez cet écrivain l'horreur se tempère de poésie et ses mortes-vivantes gardent un certain souci d'élégance car il nous transmet simultanément le frisson de la peur et le frémissement de la beauté. Son écriture révèle l'ambiguïté fantastique, tel qu'on peut le constater dans son œuvre que nous étudierons dans cette dissertation. On considère Poe comme le créateur de la nouvelle (la *short story*) et l'on peut le constater dans l'écriture de son conte *Ligeia*.

## 1.1. L'influence de Poe dans l'imaginaire fin de siècle français et belge

On questionnera certainement la raison de Poe, auteur anglais, dans ce *corpus* francophone. Dans un premier abordage parce que cet auteur (grand maître du fantastique et un des plus grands auteurs de l'imaginaire) a eu un poids énorme dans cette période et aussi dû à la très grande importance qui a fait qu'il influença des auteurs de cette époque tels que le phénoménal Baudelaire, Mallarmé, entre autres et ceux précédemment rapportés, Maupassant et Rodenbach. Nous ne pouvons nous éloigner du fait que ces deux derniers ont certainement "bu" dans les écrits de Poe, car beaucoup trop d'analogies y sont présentes. Si l'on met en évidence que les œuvres qui seront analysées sont datées de 1838 (*Ligeia* in *Histoires Extraordinaires* d'Edgar Allan Poe) versions originales qui seront traduites par Charles Baudelaire en 1856; de 1884 (*La chevelure* de Guy de Maupassant) et de 1892 (*Bruges-La-Morte* de Georges Rodenbach), le fait est que nous retrouvons des correspondances qui ne peuvent point nous passer à côté. Ainsi, on souhaite ici révéler la question du fantastique interceptée dans ces œuvres. Et quand on évoque les principes du roman fantastique, un nom important apparaît : évidemment celui d'Edgar Poe, ou tout simplement Poe (ainsi connu en France). Cet auteur énigmatique révolutionne la jeune littérature américaine, en étant l'inspirateur de beaucoup d'auteurs essentiellement français, et leurs partisans les plus enflammés ainsi que les protecteurs les plus engagés seront les français Charles Baudelaire et Mallarmé. Comme dit la légende: "Personne n'est roi dans son pays". Poe eut plus de reconnaissance parmi les français que les américains. Néanmoins, la Littérature Fantastique anglo-saxonne doit son succès à Poe pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le côté décadent d'Edgar Poe révèle le chaos esthétique où d'authentiques styles reflètent la perte (in)consciente de la pensée cohérente, en s'assimilant à la réalité historique où l'immigration, l'urbanisation et l'industrialisation déracinaient des familles. Et ce fut dans cette

philosophie de l'art, dans cette confusion de symboles qui nourrissent le grotesque des situations, que Poe a fait le sujet de son recueil *Histoires Extraordinaires* qui avant se nommait *Tales of the Grotesque and Arabesque* et où se trouve *Ligeia*, l'œuvre de cet auteur que l'on prétend comparer avec les susmentionnées. Poe fut, donc, l'archétype de l'artiste maudit de talent littéraire incontestable avec une œuvre éminente, poétique et terrifiante, du lyrisme tragique aux intrigues tortueuses. Dans son œuvre *Ligeia* (ici étudiée), où il s'agit de la réincarnation des âmes, on nous révèle une fascination particulière concernant le fantastique dans un temps où la décadence était importante. Le conte révèle les nostalgies de la première femme du personnage de l'histoire qui amènent au décès de sa seconde femme. Il n'y a ni fantômes ni horreurs plus profonds que ceux qui tourmentent l'âme humaine. Ainsi, Poe aborde cette histoire de forme morbide, en décrivant minutieusement les plus petits détails qui brouillent l'âme des personnages. La terreur et l'horreur est ancré dans la plupart de ses œuvres. On y observe une fascination morbide pour le thème de la mort se contemple, néanmoins, ci présent seule la mort nous est livrée, l'aspect de la terreur étant remis aux personnages du conte. Et c'est dans ce domaine particulier que l'image de la douce et mystérieuse jeune femme, arrachée à la vie par la fatalité, le destin, la jalousie ou l'envie des dieux, est un personnage magnifiquement coordonné dans les œuvres de cet auteur. C'est pourquoi la similitude trouvée dans des œuvres d'autres auteurs de fin-de-siècle a de l'importance, dans la mesure où ils vont étudier les liens de la décadence, du symbolisme et du mouvement "fin-de-siècle". Nous retrouvons dans ce conte une Ligeia arrachée à la vie par la fatalité, trop vite, puis remplacée par une Lady Rowena, jalouse de la présence de la femme antérieure du maître, ne trouvant point sa place parmi le souvenir de l'autre, toutefois, aussitôt celle-ci disparaît de « scène » car c'est la femme morte qui est importante.

## 1.2 *Ligeia* (1838)

Ligeia fut publié pour la première fois dans l'American Museum, en septembre 1838. Poe l'inclut dans son premier recueil de récits *Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840. Puis, il réapparaît dans *The New World*, du 15 février 1845 et dans le *Broadway Journal* du 27 septembre 1845. Enfin, il sera inclus dans l'édition posthume compilée par Griswold<sup>67</sup>. Dans *Ligeia* l'on peut montrer que l'on part d'une situation réelle et que l'*incipit* pourrait être le début d'un récit romantique. Au début du récit, on informe le lecteur qu'il ne peut plus « se rappeler sur son âme la première fois qu'il fit connaissance avec Lady Ligeia ». Or, il y a recours à l'âme, cette « philosophie » très commune dans le courant romantique. Il décrit longuement sa bien-aimée, d'une « rare instruction, d'un genre de beauté si singulier et si placide, de sa pénétrante et subjuguante éloquence, de sa profonde parole musicale, tout ces descriptifs ont fait leur chemin dans son cœur d'une manière si patiente, si constante, si furtive [...] »<sup>68</sup>. Ensuite, nous pouvons constater que les éléments présents sont tous reliés au romantisme par leur procédé technique de l'énumération, de la gradation. La sensibilité y est présente, l'imagination abonde, l'expression des sentiments y est bien évidente. Le romantisme privilégiant l'expression du « moi », du « je » et les thèmes de la nature et de l'amour : nous pourrions ainsi constater que ce début est tout à fait dans l'ordre du courant romantique. Néanmoins, suivant la lecture, le doute va s'installer dans l'esprit du lecteur à partir du moment où la description devient plus sombre « dans une vaste et antique ville délabrée » révélant les impressions du monde extérieur en détriment de l'univers intérieur. Cette manière de procéder met en place une atmosphère fantastique car on commence tout doucement par

---

<sup>67</sup> Le révérend Rufus Wilmot Griswold (15 février 1812 - 12 août 1857) fut un anthologiste, rédacteur en chef, poète et critique littéraire américain. Apparemment, il a été célèbre pour son hostilité envers Edgar Allan Poe.

<sup>68</sup> Poe, Edgar Allan, «Ligeia» *op. cit.*, p. 347.

« ramener devant les yeux de ma pensée l'image de celle qui n'est plus. »<sup>69</sup> Romantisme et fantastique ont beaucoup de points communs, toutefois, si le premier s'immerge dans la rêverie, le second tente d'aller au-delà et cherche à vaincre des états limites où le rêve et la réalité perdent leurs frontières. Ligeia apparaît peu à peu aux yeux de son époux qui remarque « l'allure du fantôme [...], les joues [...], le menton [...], les fossettes [...], une masse énorme de longs cheveux [...], les yeux adorablement fendus, les yeux noirs, les yeux étranges [...] de lady – de lady Ligeia. »<sup>70</sup> Cet élément et cette description se base sur le fantastique car c'est comme décrire l'indicible et l'inexprimable. Cette image de Lady Ligeia est un fantôme mais en réalité, dans la tête du narrateur, elle est réelle, aussi réelle que sa chair. Mais au-delà de la valeur mimétique de la description qui vise à favoriser l'illusion référentielle du lecteur, les lieux et le décor ont une valeur symbolique importante : la chambre et le lit où se déroule une partie du récit présent dans le thème de la morte manifestent l'ambivalence du lieu et du récit : l'amour et la mort / la mort et l'amour. Le narrateur de *Ligeia* se détient avec magnanimité sur la chambre conjugale et funéraire. En outre, cette nouvelle nous est présentée par un récit à la première personne « Je » où l'on confond narrateur et auteur.

Nous pouvons constater dans ce conte que Ligeia et Lady Rowena, malgré leur apparence effrayante de Mortes, elles nous transmettent une beauté magnifique. Il les caractérise avec magnificence, surtout Ligeia. Il décrit leur mort avec somptuosité. Et même la réapparition de Ligeia, sous forme de résurrection, à travers le corps de lady Rowena est décrite d'une telle intensité que nous sentons le frémissement de la frayeur allié au frisson de la fraîcheur et de la splendeur. De l'écriture du conte *Ligeia* on peut déduire les caractéristiques du récit court (quelques pages à peine) avec peu de personnages (le narrateur, Ligeia et lady

---

<sup>69</sup> *Idem.*, p. 348.

<sup>70</sup> *Id.*, p. 349.

Rowena comme personnages principaux) et ayant un dénouement assez surnaturel (la résurrection de Ligeia à travers le corps de lady Rowena). Ici, le conte est construit sur un double paradoxe : la supériorité de la Morte, Ligeia sur la femme vivante (plus pour longtemps), Lady Rowena Trevanion de Tremaine. Le souffle de l'ouverture fait place au fur et à mesure à une inquiétude grimpante. Graduellement, il laisse place à l'anéantissement, puis passe à la résiliation puis au désarroi. Néanmoins, le fil conducteur est cohérent – Ligeia l'aimée, sa mort, le mariage avec Lady Rowena, puis sa mort – rien de plus naturel, nonobstant que tout se passa dans une étrangeté où les premières exaltations du narrateur laisse deviner une aventure délirante.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> On peut confronter ceci avec le même fil conducteur assez diligent de *Bruges-la-Morte* de Rodenbach: la morte est décédée, le héros déménage dans la ville analogue à son chagrin, il rencontre la vivante [Jane Scott], il a une relation avec cette comédienne danseuse, la relation se dégrade, et la vivante meure.

## 2. Guy de Maupassant

« *L'esprit de l'homme est capable de tout.* »

**Guy de Maupassant**<sup>72</sup>

En ce qui concerne Guy de Maupassant (1850-1893), celui-ci combine les lieux et les genres dans ses romans comme dans ses nouvelles. Son écriture fait monter au fur et à mesure une inquiétude trouble qui confond le narrateur et le lecteur dans une même défiance face à la réalité. C'est dans *La chevelure* que nous retrouverons les traits fantastiques propres à cette écriture. *La Chevelure* est une nouvelle, c'est à dire un récit court qui obéit à des lois assez strictes. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on appelait « nouvelles » des petits récits satiriques rapportant des anecdotes de la Cour ou de Paris, mais c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que ce genre triomphe. Les plus grands auteurs trouvent, dans cette forme concise, l'occasion d'écrire un petit roman, avec un nombre de personnages restreints, une intrigue soutenue par un événement majeur et en supprimant certains moments du récit (intrigues ou éléments secondaires). Les contes fantastiques de Maupassant sont durs et nets comme ses nouvelles réalistes et l'angoisse qui sort de son monde est plus prenante et surprenante que celle qui nous vient des mondes imaginaires. Il nous met au contact immédiat de l'horreur et l'on ne se retrouve plus dans le monde déterminé de la science mais dans l'univers ensorcelé du surnaturel. Ainsi, la frontière s'estompe entre monde externe et monde interne, créant confusion entre le dehors et le dedans. Diagnostic de la folie et expérience du fantastique sont les deux faces, interne et externe, d'un même phénomène maintenant le lecteur dans l'entre-deux. Maupassant nous a légué plusieurs chefs-d'œuvre de conteur fantastique : son œuvre suivant la courbe de sa vie, nous agence des textes relevant du fantastique venant cadencer la plongée de leur auteur vers la folie

---

<sup>72</sup> AZIZA, Claude, Guy de Maupassant, *Le Horla et autres récits fantastiques - La Chevelure*, Manchecourt, Presses Pocket, 1989, p. 84.

définitive. Ils sont en effet disposés comme d'inquiétantes marques dès les débuts. Les contes fantastiques sont les signes de cette affection qui ronge lentement le cerveau de leur auteur. Le fantastique de Maupassant, contrairement à d'autres auteurs de ce genre, ne fait guère appel au surnaturel. Plutôt centré sur la peur, l'angoisse et la folie, il est de nature strictement physiologique et psychologique, car, étant lui-même contemporain de la psychiatrie, il se contente de cultiver les possibilités de terreur intellectuelles réelles en l'humain peut-être parce qu'il les contemple en lui-même. Chez Maupassant, on saisit bien la volonté du narrateur de bâtir des univers proches des lecteurs avant de tout bouleverser. Tout peut sembler parfaitement tranquille et paisible et soudain tout peut s'altérer, le monde normal s'effaçant, l'irruption du fantastique entraînant le lecteur vers un univers sombre et parfois trop macabre. Néanmoins, étrange œuvre que celle de Maupassant qui associe des nouvelles fantastiques et des romans caractérisés par l'observation de la réalité. Mais ce qui importe c'est de ne pas dresser de frontières trop élevées ni trop affirmées entre les deux types de récits. Assez tôt, l'œuvre de Maupassant s'est amplifié dans le domaine de la peur. Brouillard, grincements, mort, inhumanité, dédoublement, analogies macabres, tout pour une atmosphère horripilante. Ce narrateur dont l'écriture de la folie fit les délices des lecteurs, fut lui-même emporté par cette même folie dévorante et plusieurs critiques s'interrogent si le narrateur de plusieurs de ses contes ne serait pas Maupassant lui-même. Maupassant aime aussi surprendre par des affaissements inattendus comme dans *La Chevelure*. Tel fut l'effet, qu'on adapta un film de sa nouvelle fantastique qui se nomma « La Chevelure » comme sa nouvelle et qui fut réalisé par Ado Kyrou en 1961.

## 2.1. Une voix du « Fantastique » français

Le plus intéressant serait de laisser parler Maupassant lui-même, tant la qualité de son point de vue définit bien le fantastique à la fin du XIXe avant qu'au XXe ne se développe massivement le "fantastique de la présence" dans lequel le surnaturel se manifeste ouvertement. Dans son évolution et son éruption, le fantastique chez Maupassant se concentre sur l'énigme. Cela dépend de la vision de chacun de nous. On voit ou l'on ne voit pas. On imagine ou on n'imagine pas. On peut aussi voir le fantastique à travers ce qu'il présente : l'apparition, l'invisible, la philosophie. Le fantastique peut être une histoire d'œil. Tout comme les récits de Maupassant où l'on ressent une présence étrange et invisible. Et d'invisible, il est incessamment question dans le journal intime du personnage de quelques-uns de ces récits. Maupassant est généralement connu comme l'un des principaux auteurs français du récit court qui a d'une façon fondamentale contribué à l'évolution des genres du récit court. Dans ses récits il expose la situation, présente les personnages, puis c'est la mise en place d'une situation banale tout à fait normale. Ensuite, il introduit des éléments imprévus et finalement il clôt. Cette structure de composition est présente - de plusieurs façons différentes - dans l'ensemble des contes et nouvelles de Maupassant, même si certains d'entre eux sont composés en apparence différemment du point de vue du sujet, du thème (par exemple les "contes fantastiques" et autres) ou bien ils appartiennent chronologiquement à diverses époques créatrices de l'auteur. C'est l'introduction d'un nouveau thème qui constitue le point culminant de la structure mentionnée ci-dessus. Ce nouveau thème dynamise l'action et la mène jusqu'à sa clôture. Ce thème dynamique est la cause du changement brusque d'une situation littéraire quotidienne, ordinaire, même "banale" en une situation "exceptionnelle" ayant une culmination dramatique. Ce procédé mène à la composition interne de la nouvelle. La qualité et le mode de l'introduction de ce "thème dynamique" fixe en fin de compte le caractère définitif de la nouvelle et il devient l'élément de distinction de l'aspect

typologique. Dans ses contes, les objets se chargent pourtant, après un passage dans l'ambivalence, d'un pouvoir exclusivement maléfique et entraînent les êtres humains dans l'échec, le ressassement ou la mort. L'objet devient une sorte de maléfice et fait basculer le personnage hors du réel, lui prenant sa raison et parfois sa vie. Selon la thèse de Marie-Claire Bancquart, « le fantastique de Maupassant est un phénomène intérieur; ni monstres, ni sylphes, ni dragons, ni revenants avec l'attirail du roman noir. Processus intérieur donc, mais aussi projectif, ce fantastique naît bien de la réalité, et c'est la réalité qui s'effrite en mille morceaux; un miroir se brise, et le visage reflété se déconstruit »<sup>73</sup>. Dans les recueils de Maupassant et dispersées dans d'autres livres, ses écrits conservent une grande part de mystère. Ils permettent au lecteur de saisir les inspirations et les obsessions de Maupassant (l'inexplicable, les hallucinations, le magnétisme, mais également la solitude, le rapport qu'il entretient avec les femmes, entre autres). L'aspect fantastique révèle ses pensées les plus profondes et les plus troubles. Maupassant décrit dans ces contes la peur, l'angoisse ; comment elles parviennent à transformer la réalité, les objets et les images en apparitions effrayantes qui peuvent conduire à la folie. L'auteur sait poser des ambiances par une écriture sobre, mais ses phrases font apparaître les mécanismes de la peur d'une façon prenante et presque naturelle. La "normalité" devient soudain étrange, oppressante, et devient alors surnaturelle ou simple reflet de l'imagination. Ses textes fantastiques sont principalement caractérisés par l'irruption du surnaturel dans le réel et la possibilité d'une double interprétation. Ses récits fantastiques présentent des événements surnaturels qui surgissent dans le quotidien et qui ont des conséquences sur le réel. Le monde décrit correspond au nôtre et c'est dans cet univers semblable au nôtre que vont survenir des éléments perturbateurs, liés au surnaturel et qui vont, la plupart du temps, inspirer la peur. Les lieux sont des

---

<sup>73</sup> Sur <http://www.maupassant.free.fr/fantastique.htm>

lieux ordinaires tout comme les personnages qui se caractérisent par leur simplicité, leur vie calme, leur tranquillité qui va être dérangée par une perturbation irrationnelle, inexplicable. Ceci, nous pourrions le démontrer dans une analyse détaillée de sa nouvelle *La Chevelure*.

## 2.2. *La Chevelure* (1884)

*La Chevelure* chez Guy de Maupassant est analysée d'une forme un peu différente étant donné que le titre de celle-ci est le motif de l'œuvre même, de cette nouvelle de 1884.

Dans sa nouvelle *La Chevelure*, Maupassant, nous livre un récit autant réel que fantastique. Le narrateur visite un asile de fous, attiré par l'un des pensionnaires qu'il sent ravagé, rongé par sa pensée, une pensée qui semble prise au piège comme un fruit par un vers. Le médecin psychiatre affirme qu'il est atteint de folie érotique et macabre et présente au narrateur le journal tenu par ce misérable. Celui-ci, depuis toujours attiré par le passé, avait l'habitude d'acheter des meubles anciens en pensant aux mains inconnues qui avaient touché, tâté, effleuré, frôlé, ou encore caressé ces choses. Un jour, il découvrit, dans un meuble italien du XVII<sup>e</sup> siècle, une chevelure blonde qui coulait sur les doigts, qui lui chatouillait la peau d'une caresse singulière, d'une caresse de morte. Rempli de troubles, il lui sembla qu'il avait vécu autrefois et qu'il avait dû connaître cette femme. Une nuit, il se réveilla brusquement avec la pensée qu'il ne se trouve pas seul : « Les morts reviennent. Elle est venue. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'adorable, la mystérieuse, l'inconnue, toutes les nuits. »<sup>74</sup> Il veut montrer son bonheur et promène cette chevelure par la ville, il la conduit au théâtre. Il la prend pour sa femme, sa maîtresse. Il lui semble même qu'elle est femme réelle. Il la parcourt (la chevelure) de ses caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair, la chambre étant un lieu

---

<sup>74</sup> MAUPASSANT, Guy de, *La Chevelure et autres histoires de fou*, Paris, Mille et Une Nuits, 2002. ISBN : 2-84205-700-7, p. 16.

essentiel à ce rituel, le temps déroulant la répétition des nuits semblables. Si l'on analyse ce concept, la mort prend vie par le désir de son partenaire : ici, dans cette nouvelle, cette chevelure blonde tressée ne peut prendre vie que parce que le narrateur le veut bien. C'est lui qui ressent les sensations que cette chevelure lui transmet, donc sans lui cette tresse ne serait rien, pas même un morceau de personnage inanimé. Il éprouve un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'insaisissable, l'invisible, La Morte ! Mais, on l'enferme dans un asile. Le médecin psychiatre, qui essaie de soigner ce narrateur persuadé de son bien, dira plus tard qu'il fut tué par un songe, par un rêve, mais qu'en sait-il ? Le bonheur des uns n'est pas celui des autres. On peut analyser un effacement de la limite entre la conscience et le monde, entre le sujet désirant et l'objet du désir. A tel point que l'on ne sait si le délire hallucinatoire est réel, donnant réalité au fantasme, ou si celui-ci est imaginaire, amenant vers la chute de l'esprit. Ce récit court est principalement raconté à la première personne du singulier. Maupassant utilise le « je », le lecteur restant toujours dans l'incertitude du rapport auteur-narrateur ; le narrateur étant « je » et l'auteur étant Maupassant, les deux seraient-ils les mêmes ? Cette question se pose car nous savons d'après plusieurs lectures que Maupassant lui-même avait des accès de folie similaires à ceux que cette nouvelle nous développe. Maupassant, nous aurait-il fait part d'un de ses moments de lucidité (le narrateur) ou de folie (l'homme d'une trentaine d'années qui était attaché à cette chevelure et qui en était tombé amoureux). Quoiqu'il commence par une description des faits, de la pièce où se trouve le « fou » à la troisième personne, la plupart du récit se situe dans les modalisations du « je » autant pour le narrateur que pour le cahier intime du « fou » qui raconte ses mésaventures à la première personne également. Ceci amène le lecteur à confondre, à un certain moment le « je » du narrateur et le « je » du fou. Dans ce récit, il y a très peu de personnages : le narrateur « je », le médecin aliéniste et l'homme à la chevelure / le fou (selon les médecins psychiatres). Puis, il y a la femme. Quelle femme ? La Morte, celle de la chevelure, la chevelure elle-même

qui représente la place de la femme. Cette chevelure représente la femme par excellence, la Morte revient à travers cette chevelure, donc elle est « femme vivante ». Dès le début, une description est faite du « fou », peut-être pour nous mettre plus dans l'ambiance de sa folie.

« Il était fort maigre, avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois. Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie, pour son ventre creux. On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par Une Pensée, comme un fruit par un vers. [...] Il faisait peur et pitié, ce possédé... »<sup>75</sup>

Cette comparaison misérable de la destruction de ce qui est bienveillant, nous amène de suite à l'ambiance fantastique qui se crée dès le début (Folie ; Songe ; Rêve) : « Quel mystère que cet homme tué par un Songe ! »<sup>76</sup>

Le déroulement du récit se fait par des vocables de grande nature fantastique, ou du moins de nature mystérieuse et sombre. Dans un paragraphe, à peine, une main pleine de ces mots nous sautent à la vue et à l'œil : fureur, dément, folie, macabre, nécrophile, maladie, entre autres : « [...] Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'aie vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. [...] la maladie de son esprit. Sa Folie y est pour ainsi dire palpable. [...] »<sup>77</sup>. Les lieux ont leur importance dans ce récit et ils rapportent au fantastique. Pourquoi ? Parce que ce sont des lieux fermés, mystérieux. Ils ont une certaine importance dans l'analyse car c'est à travers ceux-ci que se propage la folie. Le récit commence par une description de la pièce où se trouve le fou : la cellule à murs nus ; fenêtre étroite ; pièce sinistre : « Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne put pas y atteindre, éclairait cette pièce claire et

---

<sup>75</sup> Maupassant, *op.cit.* p. 7.

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> *Id.*, p. 8.

sinistre [...] »<sup>78</sup> Exception faite pour la description faite sur son cahier de note, du temps où il vivait heureux, flânait dans la rue, se passionnait de cette chevelure.

« Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, je vécus tranquille, sans amour. La vie me paraissait très simple, très bonne et très facile. J'étais riche. J'avais du goût pour tant de choses que je ne pouvais éprouver de passion pour rien. C'est bon de vivre ! Je me réveillais heureux, chaque jour, pour faire des choses qui me plaisaient, et je me couchais satisfait, avec l'espérance paisible du lendemain et de l'avenir sans souci »<sup>79</sup>

L'introduction est assez rapide, le narrateur exposant d'emblée un indice crucial la situation du « Fou », personnage principal (si nous ne tenons pas compte de la chevelure) dont le caractère paradoxale conduira sinon à la mort, du moins à la Folie. L'épilogue des nouvelles varie de conclusions ironiques du narrateur sur ce récit avec lequel il prend ses distances, au coup de théâtre moral en passant par l'incertitude. « Mais ...cette chevelure... existe-t-elle réellement ? »<sup>80</sup> c'est la question que pose le narrateur de la nouvelle, le médecin de l'asile lui donnant comme réponse :

« Le médecin se leva, ouvrit une armoire,, et jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or. Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restais le cœur battant de dégoût et d'envie, dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes et d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse. [...] Le médecin repris en haussant les épaules : - "L'esprit de l'homme est capable de tout" »<sup>81</sup>

Ici, le héros, va-t-il mourir ? Ou sera-t-il sauvé ? Reviendra-t-il à la sagesse ou terminera-t-il ses jours comme Maupassant, dans une clinique d'aliénés ? Le récit laisse le choix au lecteur de conclure !

Cette nouvelle est très brève et elle a l'atmosphère étrange et envoûtante. Elle met en scène les trois personnages mentionnés: le narrateur, qui tient un discours rationnel sur les événements, l'antiquaire devenu le « fou », ou prétendu tel, qui a

---

<sup>78</sup> *Id.*, p. 7 .

<sup>79</sup> *Id.*, p. 8 .

<sup>80</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>81</sup> *Id.*, pp. 17-18.

raconté dans un journal intime avoir eu des relations avec une revenante, et le médecin, qui lui tient un discours médical. L'antiquaire, est en possession d'une chevelure féminine, d'une grande beauté. Il en est devenu obnubilé, jusqu'à croire que la morte lui était apparue, et est devenue sa maîtresse. Le journal est lu par le narrateur, sans que ce dernier fasse partie de l'action, sauf à la fin, en tant que témoin. L'antiquaire mène une vie tranquille pendant un certain nombre d'années, et un jour il achète un meuble. Il sera heureux pendant huit jours. La découverte de la chevelure, un soir, cachée dans le meuble, est un moment de grande émotion. Ses sentiments progressent pendant environ un mois, puis une nuit c'est l'apparition d'une femme. C'est à partir de ce moment là qu'il sombre dans la folie. Il vit dans le passé, il est âgé de trente ans environ. Il est attiré par les antiquités, et vit dans le souvenir de femmes. Son comportement est fébrile et anormal. On le voit disparaître dans la folie. Mais, la relation amoureuse avec la morte et la chevelure est normale à ses yeux (« je l'ai promenée dans la ville, comme ma femme »). On met en évidence l'animation et la grande beauté de la chevelure, métonymie et synecdoque de la femme morte. Elle (la chevelure) représente la séduction de la femme. Elle possède un caractère inquiétant d'immortalité. La chevelure est tellement animée, que l'auteur la personnifie en femme. Elle est assimilée à une femme aimée. La chevelure est le prolongement de la femme. La "ligne ondulante et divine" représente la chevelure, la femme. Nous pouvons deviner cette ligne ondulante comme étant les hanches de la femme. Cette femme a une plénitude charnelle dans les mains de l'antiquaire. Il y a le renversement de la situation possesseur-possédé. C'est le fou qui est possédé par la chevelure, et non pas la chevelure qui est possédé par le fou. Néanmoins, selon le médecin, ce fou est tout simplement nécrophile, il soulage ses pulsions sexuelles sur les cadavres. On constate que le médecin range la chevelure. Il ne l'investit pas d'une signification particulière. Pour le fou, c'est une relique du passé, pour le médecin, elle ne l'est pas, et elle n'a rien de sacré. En outre et en opposition à la réaction du médecin, le narrateur a une opinion différente. La

lecture du journal intime du fou l'a troublé. Il éprouve un sentiment de pitié, et de la compassion envers ce fou. Cet homme est caractérisé par l'émotion, il est ému. Son discours s'oppose donc à celui du médecin. Sinon, analysons : «Une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or.»<sup>82</sup> Il (le narrateur) présente la chevelure avec une double image ( verbe d'action : « voler », qui tend à personnifier la chevelure). On dirait que la chevelure se dirige volontairement vers le narrateur. La fusée peut évoquer la comparaison avec une comète. L' « oiseau d'or » représente la beauté, la liberté (la chevelure vient d'être libérée) et le soleil dans le ciel (étant donné que les oiseaux volent dans l'azur du ciel). On dit que les oiseaux sont libres et c'est cette liberté que la chevelure veut atteindre. On a l'impression que la chevelure vit, elle se déplace toute seule, elle réagit... comme une femme ! Cette chevelure est en fait un objet mort, qui a complètement anéanti son propriétaire. L'attitude du narrateur est ambivalente : il est à la fois attiré par la chevelure, mais il est aussi craintif et c'est cette attitude qui donne à la nouvelle un caractère fantastique. Dans cette nouvelle, il ne se passe pas d'événement totalement incroyable.

---

<sup>82</sup> *Id.*, p. 18.

### 3. Georges Rodenbach

Georges Rodenbach : né à Tournai en 1855 (de mère Picarde), il a passé sa jeunesse à Gand et s'est formé à Bruxelles. Descendu à Paris, il impose dans les cénacles littéraires les paysages de la Flandres : beffrois, canaux perdus dans la brume, mysticisme des béguinages. Il est le premier belge à réussir dans la Ville Lumière qu'est Paris. Mallarmé et les Goncourt l'appréciaient beaucoup. Seule une mort précoce l'a empêché d'atteindre une plus grande notoriété. En 1895 ses ennuis de santé commencèrent. Puis, il décéda en 1898, suite à une maladie. Dans les limites d'une courte vie - il mourut à quarante-trois ans - il réalisa une œuvre de poète et de romancier dont les parties essentielles ont acquis une réputation durable. Une esquisse biographique suffit pour le situer dans sa génération. Il appartient à une de ces familles notables qui ont fait la grandeur de la bourgeoisie belge au lendemain de la Révolution de 1830. L'enfance et l'adolescence de Georges, ce futur chantre de Bruges, ne se sont passées ni à Tournai, sa ville natale, ni dans la cité où son père était venu au monde et dont il allait créer et entretenir l'image nostalgique dans l'âme de son fils. Celui-ci l'imaginera dès lors sous les aspects « d'une cité fabuleuse et réelle à la fois ». Après des études moyennes, il entre au vieux Collège Sainte-Barbe<sup>83</sup>. Sur une âme d'adolescent, certaines impressions, comme celle d'avoir trop appris la mort avec les prêtres au séminaire et tout ce qui en est en rapport, sont profondes et durables : des images funèbres ne cesseront de le hanter et l'idée même de la mort deviendra un des thèmes de son œuvre (comme dans *Bruges-la-Morte*, entre autres). En octobre 1874, il s'inscrivit à l'Université de Gand où il va faire ses études de droit. Sa nature sensible et raffinée s'épanouit, c'est une fièvre de lectures et de travail. Il se jette sur toutes ces œuvres de la littérature moderne qu'on lui a interdites jusqu'à présent. Il compose ses premiers vers qui sont l'expression de cette

---

<sup>83</sup> Retrouvons-nous ici une analogie au nom qu'il donna à la vieille Barbe de son roman « *Bruges-la-Morte* », nom que l'on peut retrouver aussi dans le roman « *Le Carillonneur* » ???

euphorie fiévreuse à laquelle il s'abandonne. De longues promenades méditatives le conduisent dans les vieux quartiers de Gand, le long des quais, admirant les maisons archaïques aux façades sculptées, le château des Comtes de Flandre, dont l'aspect romantique n'est pas pour lui déplaire. Il va souvent rêver dans l'enclos du Petit Béguinage, proche de la demeure de ses parents et ainsi la ville encore démodée où il a passé sa jeunesse l'apprête à goûter le charme identique d'une autre dont il se fera un jour le poète et écrivain fervent, au point que le nom de Georges Rodenbach sera lié à la gloire littéraire de Bruges. Il va passer un an à Paris. Le plus grand avantage qu'il en retire est la fréquentation assidue des milieux littéraires, la rencontre de quelques écrivains célèbres qui l'accueillent de bonne grâce, séduits par l'enchantement de sa personne et l'affabilité de son caractère. Il est reçu dans quelques salons : la mode y est aux récitations poétiques et ses poèmes ont le don de plaire. Cependant, il suit avec régularité les conférences du Collège de France et de la Sorbonne. Sa poésie, telle qu'elle se manifeste dans ses deux premiers recueils, a un caractère intimiste (comme l'on pourra le constater dans son recueil «Les Tristesses»). Rentré à Gand pour y faire ses débuts à la fois dans la défense et dans le journalisme, il ne tarde pas à constater combien les milieux bourgeois de la province belge sont moins accueillants que ceux de Paris. Il s'en plaint à Emile Verhaeren qui fut maintes fois son confident. Son premier recueil de vers, «Les Tristesses», a été accueilli avec un succès étonnant par la critique et par les amateurs de poésie. Un des poèmes, « Le Coffret », est devenu célèbre ; on le récite dans tous les salons, ce qui consacre bientôt la gloire précoce du poète. Il a quitté Gand, dont il n'aime pas la vie étroite, pour s'installer à Bruxelles en 1883. L'avocat a décidément renoncé à plaider, le journaliste est devenu le secrétaire de rédaction du journal indépendant *Le Progrès*. Mais celui-ci a une vie éphémère, si bien que Georges, désespérant de se créer en Belgique une situation stable, décide de s'installer à Paris. Il y sera d'abord le correspondant du *Journal de Bruxelles*. Il deviendra dès lors un Parisien d'adoption. Il avait acquis une situation importante dans la

société parisienne, en particulier dans le monde littéraire et artistique, où il comptait beaucoup d'amis. Journaliste de grande classe, il collaborait régulièrement aux principaux journaux belges et français, notamment au « *Figaro* » dont il était un chroniqueur assidu. Malheureusement sa robuste santé fut précocement touchée en 1895 par le mal auquel il devait succomber le 25 décembre 1898<sup>84</sup>. Sa mort fit naître des regrets, car on l'aimait pour sa bonté parfaite, l'affabilité de son accueil, cette grâce de la raison qu'il transvasait autour de lui et qu'on retrouve dans son œuvre. Le chantre de Bruges est inhumé au Père-Lachaise. Même s'il n'est pas signalé comme personnage illustre dans le guide officiel du Père-Lachaise, les habitués le connaissent depuis toujours sous le nom de l'homme à la rose car on le voit jaillissant du tombeau une fleur à la main. Gravée dans la pierre, on découvre une immense croix pattée, la croix que les Templiers portaient sur leur épaule gauche.

Rodenbach occupe dans les lettres belges une place prépondérante et caractéristique. Il a été celui qui ait le mieux révélé au grand public français le charme des vieilles cités flamandes, la poésie de leurs traditions, la beauté fleurie de leurs antiques monuments, la mélancolie douce de leurs canaux déserts, leur calme recueilli et la splendeur de leurs trésors artistiques. Après quelques recueils poétiques peu originaux, il publia, en 1896, *La Jeunesse blanche*, caractéristique de l'esthétique symboliste par sa dimension mystérieuse, le recours à l'allusion voilée, au mysticisme et à la musicalité du vers. D'autres recueils poétiques: *Le Règne du Silence*, en 1891, *Les Vies encloses* en 1896 et *Le Miroir du Ciel Natal* en 1898 relèvent de la même sensibilité. On retrouve cette atmosphère brumeuse et mélancolique dans le roman *Bruges-la-Morte* (1892), évocation poétique d'une ville fantôme ainsi que dans *L'Art en Exil* (1889), *Le Carillonneur* (1897), *L'Arbre* (1898) et *Le Rouet des Brumes* (1901). Il s'essaya aussi au théâtre (*Le Voile* en 1894) et collabora à plusieurs journaux (*Le Figaro*, *Le Mercure de*

---

<sup>84</sup> Le soir de Noël 1898, le poète meurt à 43 ans d'une banale appendicite, dit-on.

*France, La Revue Blanche et au Journal de Bruxelles*). Le succès s'affirma lorsque «*Le Figaro* » publia en 1892, sous forme de feuilleton, le roman de «*Bruges-la-Morte* ». Le grand public fut touché autant que les écrivains. L'auteur était parvenu à créer un mouvement d'intérêt autour de Bruges, la ville des vieux quais et des mélancoliques béguinages, bientôt enveloppée par l'art du poète dans une atmosphère de légende. Elle devint un lieu de pèlerinage non seulement pour les âmes que la poésie du roman avait séduites, mais aussi pour les peintres.

### 3.1. Une voix singulière dans le Symbolisme belge

On retrouve dans son œuvre d'abondants traits du symbolisme: la femme idéalisée, qui a été unie au personnage d'un amour exclusif, l'ambiance morbide créée par un culte irrationnel de la morte (fantastique), l'association de la femme à la ville morte qui en devient le symbole, l'aspiration à une certaine spiritualité, l'influence shakespearienne: Ophélie, thème récurrent du symbolisme et l'analogie au mythe d'Orphée. Il s'inscrit sans doute comme le plus parisien des écrivains belges, mais son nom reste inévitablement associé à la ville de Bruges. C'est un jeune homme gracieux aux cheveux blonds avec ces grands yeux bleus-gris, attachants, dont on dit, dans les cercles littéraires, qu'ils réfléchissent les eaux des canaux flamands. Rodenbach fait très vite partie des fidèles des rendez vous du mardi Rue de Rome chez Stéphane Mallarmé, dont il devient l'ami proche. Il a lié d'autres amitiés chez Alphonse Daudet, parmi le groupe qui fréquentait à Auteuil le « Grenier » d'Edmond de Goncourt et aux mardis auprès de Mallarmé. Il participe à ses côtés à la conception de l'esthétique symboliste. L'écrivain compose dorénavant une poésie plus mystérieuse, allusive qui pousse plus loin le jeu des correspondances et fait appel à un vers très musical. L'œuvre de Georges Rodenbach va devenir ainsi le reflet poétique de la vie et des paysages de Flandres. La poésie de l'auteur a sa place marquée dans la production de l'époque symboliste. Des représentations mortuaires ne cesseront de le côtoyer et le concept de la mort se convertira en un des sujets de son ouvrage. *La Jeunesse Blanche*, qui annonce les œuvres de sa maturité, paraît en 1886 et on peut y souligner l'évolution de son talent. Quelques thèmes qu'il amplifiera plus tard y apparaissent. Il a découvert le sens secret de la vie mystérieuse des choses, la grâce mélancolique du passé, la douceur des soirs de province, Dès *La Jeunesse Blanche*, la personnalité poétique de Rodenbach s'affirme, dans le fond mieux caractérisé, comme dans le dessin de plus en plus sûr. Quelques-uns de ses thèmes préférés se trouvent dans *Le Règne du Silence*, le silence au fond des

vieilles demeures, la solitude des quartiers déserts, de couvents et d'hospices, les villes mortes en qui survit quelque chose d'autrefois, le rêve de l'eau qui dort entre les quais, sous la plaintive mélodie des cloches. Ainsi se compose peu à peu le décor qui convient à ses rêves et se retrouvera avec des variantes dans des romans comme *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur* et dans les poèmes mélancoliques des *Vies encloses*. La vie littéraire est à ce moment très active. Dans cette période, durant les années heureuses du Symbolisme, Rodenbach se refuse à adhérer entièrement à ses premiers maîtres qui lui sont venus du Parnasse, il en a gardé le respect de la règle dans la forme, sans se refuser l'indépendance de la pensée. Cela donnait à sa personnalité littéraire quelque chose d'original que la critique se plut à souligner. Désormais, Georges Rodenbach fera dans son œuvre une large part à la prose mais sans se détourner de la poésie. Plus que jamais, il revient à Bruges dans son beau roman *Le Carillonneur*, dans *La Vocation*, dans les contes du *Rouet des Brumes* et du *Musée des Béguines* comme dans *Le Voile*, sa seule réussite dramatique et encore dans son roman *Bruges-la-Morte*, le roman que nous analyserons plus profondément. Il y a dans toutes les œuvres en prose de Rodenbach une certaine uniformité d'inspiration et de style, qui se retrouve dans la dernière d'entre elles, *L'Arbre* récit de caractère poétique, et même dans les contes, un peu disparates, mais dont certains sont pleins de qualités, recueillis dans *Le Rouet des Brumes* puis paru après la mort du poète. Son art est un art à la fois subtil et précis. Il perçoit des analogies, il découvre des rapports, on peut dire par le parler, l'ouïe, au point qu'il serait indiscret mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée. Il n'est donc pas surprenant qu'un petit nombre de thèmes d'inspiration se retrouvent dans ses œuvres et forment entre elles un lien qui leur confère une certaine unité. Dans cette tristesse qui baigne toute l'œuvre poétique, dans cette idée de la Solitude, du Crépuscule et de la Mort qu'on y retrouve sans cesse, il faut voir les derniers prolongements de ce mal romantique dont le siècle a souffert. Certains historiens de la poésie ne sont pas éloignés de le croire et ils voient dans

Rodenbach un des poètes les plus profondément marqués par cette hantise du rêve et cette obsession de la solitude. On découvre le secret d'une poétique de correspondances que Rodenbach a poussé plus loin que la plupart des symbolistes : à partir d'un objet, d'un paysage – Bruges – le poète peut évoquer ses impressions sensibles, en général, impressions visuelles et auditives et ainsi se pose l'existence du sujet – le « je » du poète. Le fantastique qui se dégage de toute sa poésie se mêle au recours incessant à des procédés de technique poétique le rattachant à sa vie intérieure : c'est là la question de la sincérité que pose toute la poésie symboliste. Quoique flamand Rodenbach parle et écrit en français faisant néanmoins ressentir son origine culturelle dans ses écrits. Ce fut par son amitié avec certaines personnalités de l'époque déjà référencées, par son influence, par ses attaches à la fois belge et française, que Rodenbach joue un rôle de premier plan dans l'histoire du mouvement symboliste, dont son œuvre illustre toutes les virtualités poétiques, toute l'attachante sensibilité, mais aussi la monotone langueur et la préciosité parfois ostentatoire. Enlevé brutalement aux lettres par une maladie fulminante, Rodenbach laisse derrière lui une œuvre importante, l'une des plus intéressantes de la littérature belge, car elle est le reflet poétique de la vie et des paysages de la vieille Flandre.

### 3.2. Rodenbach et son rapport au « Fantastique »

La littérature fantastique reprend cette opposition, propre à la littérature en général, celle entre réel et irréel. Elle part généralement de faits qui semblent réels pour aller vers le surnaturel, *en crescendo*. Pourtant, ce schéma n'est pas propre à l'ensemble des œuvres de ce genre. Le fantastique se veut le miroir du doute, de cette formidable hésitation entre visible et invisible, entre matière et esprit. Pour Todorov, le genre fantastique existe. Il explique que ce genre repose sur la définition suivante : «Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît pas les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»<sup>85</sup>. Le lecteur est balancé entre une interprétation rationnelle et irrationnelle. Les personnages nagent dans certaine ambiguïté et y plonge le lecteur. De plus, les écrivains utilisent deux procédés -l'imparfait et la modalisation pour accentuer cet effet brumeux. Ce que nous retrouvons aussi chez Rodenbach, d'où sa relation avec le fantastique. Todorov conclut aussi que le thème récurrent de ces différents ouvrages est celui de la folie. Dans chacun d'eux, on est amené à se demander si le personnage est fou -victime d'hallucinations- ou si cette "folie" est le signe d'une raison supérieure. Le doute subsiste. Chez Rodenbach, la folie est beaucoup plus subtile et moins marqué, mais elle est là. Dans les thèmes du fantastique, ce genre se définit comme une perception particulière d'événements étranges qui produisent un effet particulier sur le lecteur : peur, horreur ou simplement curiosité. Ce genre entretient le suspense, la présence d'éléments fantastiques favorise cette tension. Le suspense est présent dans le roman de Rodenbach et dans ses récits en général. On retrouve encore les mêmes thèmes, en demi-teintes, du silence et de l'obscurité, la même atmosphère brumeuse et mélancolique dans le roman *Bruges-la-Morte* (1892), évocation poétique d'une ville-fantôme, en l'immergeant ainsi dans une atmosphère fantastique et étrangère. Son roman

---

<sup>85</sup> TODOROV, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, op. cit., p. 29.

*Bruges-La-Morte* associe les thèses du fantastique aux intuitions du symbolisme. Il donne aussi l'exemple du premier ouvrage d'auteur illustré de photographies<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Cette réédition d'un des chefs-d'œuvre de la littérature fin de siècle est accompagnée des trente-cinq illustrations de l'édition originale et de nombreuses variantes. Un dossier documentaire éclaire l'accueil que le roman a reçu en France et en Belgique. Il témoigne des réserves qu'a suscitées l'introduction de la photographie dans une œuvre littéraire. Le roman est illustré de 35 photographies de la ville qui ont servi de modèles à une série de dessins réalisés par Fernand Khnopff. Ces dessins évoquent principalement des eaux immobiles, des perspectives de canaux désertés, des places dont la présence humaine est exclue. Le concept de ville ou de lieu déserté, silencieux, dans lequel ne se déroule aucune action n'est une constante dans l'esthétique symboliste. Fernand Khnopff – Fernand-Edmond-Jean-Marie Khnopff est un peintre, dessinateur et graveur symboliste belge né à Grembergen (Termonde) le 12 septembre 1858 et mort à Bruxelles le 21 novembre 1921. Il s'inspira de la ville que nombre d'artistes symbolistes appréciaient (Rodenbach, Rossetti, Mallarmé), et à laquelle il était très attaché : Bruges. Enfant, il y vécut... La série de dessins dans l'œuvre, l'artiste l'a réalisée en 1904 d'après *Bruges la Morte* de Rodenbach. Elle met en évidence l'importance que le peintre accordait non seulement à l'eau mais surtout aux reflets qu'elle prodigue, plus denses que la réalité elle-même. Comme si l'image renvoyée devait l'emporter sur la réalité...

### 3.3. Bruges-la-Morte (1892)

*Bruges-la-Morte* est ce roman considéré comme un chef d'œuvre du symbolisme qui a assuré à son auteur un succès remarquable<sup>87</sup>. D'ailleurs le succès du roman, réédité d'innombrables fois, a étouffé le reste de son œuvre, surtout la poésie. Cet auteur, comme nous l'avons déjà dit, est pratiquement méconnu d'une grande partie de la population européenne, même belge, qu'elle soit wallonne ou encore flamande, mais quand on en parle c'est surtout *Bruges-la-Morte* qui revient en première ligne. Cet ouvrage, dont le personnage central est la ville de Bruges elle-même, remportera un grand succès, rendant son auteur célèbre du jour au lendemain, et contribuera grandement à la renommée de la ville flamande. L'"Ophélisation" de cette ville est une constante dans le roman présent<sup>88</sup> bien comme le mythe d'Orphée. D'ailleurs, dans l'avertissement placé en tête de son livre, Rodenbach écrit :

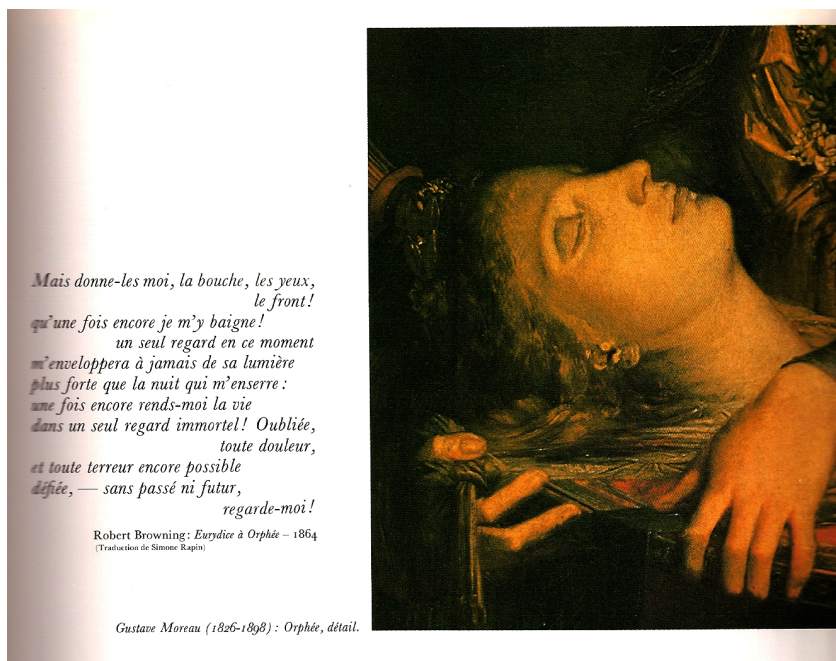
« Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. [...] Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. Elle les façonne selon ses rites et ses cloches. [...] Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. [...] C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte»<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Il a été publié d'abord en feuilleton dans les colonnes du Figaro du 4 au 14 février 1892, puis en volume en juin de la même année, chez Flammarion.

<sup>88</sup> Nous ferons encore référence à l'Ophélisation dans le chapitre de la Représentation du Féminin.

<sup>89</sup> RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*. Paris, GF Flammarion, 1998. Avertissement – pp. 9-50.



Gustave Moreau, *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1865, musée d'Orsay.<sup>90</sup>

Depuis la mort de sa femme, Hugues Viane, le protagoniste, s'est installé à Bruges, une ville religieuse et mortuaire qui correspond à sa morosité, au calme et à la foi fervente auxquels il aspire (ce n'était certainement pas par hasard qu'il avait choisi cette ville). Personnage principal et omniprésent, la ville s'associe à son chagrin, s'assimilant même à l'épouse morte : « *A l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor* ». Tous les effets de la morte ont été soigneusement gardés, y compris sa belle chevelure, conservée comme une relique en châsse dans le salon. Jusqu'au jour où il rencontre la même chevelure dans la rue, la copie conforme de sa femme, en une femme actrice et danseuse de théâtre. Hugues Viane, tentant de retrouver en l'actrice le souvenir de celle qu'il a perdue, devient son amant. La ville austère lui reproche sa liaison. Hugues Viane va petit à petit tomber dans le désespoir.

<sup>90</sup> DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982 [1977]. ISBN : 2-605-00083-4, p.23.

L'amour pour une morte dans une ville morte, tel se résume ce roman se déroulant fin de XIX<sup>e</sup> siècle à Bruges, où les beffrois se reflètent dans les canaux, au milieu des cygnes voguant dans une lumière incertaine, où la vie demeure confinée à l'intérieur de hautes demeures, ville abandonnée avant d'être redécouverte, un peu grâce à ce roman. On peut ainsi dire que le « héros » est un jeune homme qui vient se retirer à Bruges après le décès de son épouse. Inconsolable, il erre sans but dans la ville dont la grandeur passée fait écho à son bonheur perdu. La ville évoque principalement les eaux immobiles, les perspectives de canaux désertés, les places dont la présence humaine est exclue. Le concept de celle-ci ou de lieu déserté, silencieux, dans lequel ne se déroule aucune action n'est une constante dans l'esthétique symboliste. De ces espaces émane une ambiance mystérieuse, presque mystique, caractéristique du goût de l'époque. D'autre part, Bruges est également un lieu de mémoire pour Khnopff qui y a passé une partie de son enfance. Il prétendait ne jamais être retourné dans la ville de son enfance pour en préserver le précieux souvenir. Dans *Bruges-la-Morte*, on peut retrouver pareillement une analogie au mythe d'Orphée<sup>91</sup>. On reconnaît quelques traits de ce

---

<sup>91</sup> «Orphée étant un héros légendaire de la mythologie grecque, fut le fils du roi de Thrace Œagre et de la muse Calliope. Il fut le fondateur mythique d'un mouvement religieux appelé l'orphisme. Selon les poètes, il savait, par les modulations de sa lyre, envoûter même les animaux sauvages. Il fut comblé de dons multiples par Apollon, et on raconte qu'il rajouta deux cordes à la traditionnelle lyre à sept cordes que lui donna le dieu (en hommage aux neuf Muses, protectrices des arts et des lettres, auxquelles appartenait sa mère). Héros voyageur, il participa à l'expédition des Argonautes et se rendit jusqu'en Égypte, puis revenu en Grèce, il fonda les mystères orphiques d'Éleusis. À la fin de son périple, il rentra en Thrace, dans le royaume de son père. Sa femme, Eurydice (une dryade), refusa les avances du berger Aristée, et, s'enfuyant, fut mordue au mollet par un serpent. Elle mourut et descendit au royaume des Enfers. Orphée put, après avoir endormi de sa musique enchantresse Cerbère, le monstrueux chien à trois têtes qui en gardait l'entrée, approcher le dieu Hadès. Il parvint, grâce à sa musique, à le faire fléchir, et celui-ci le laissa repartir avec sa bien-aimée à la condition qu'elle le suivrait et qu'il ne se retournerait pas tant qu'ils ne seraient pas revenus tous deux dans le monde des vivants. Mais pendant le retour, Orphée, inquiet, ne put s'empêcher de se retourner vers Eurydice et celle-ci lui fut retirée définitivement, selon raconte la légende, elle fut transformée en pierre à tout jamais. Orphée se montra par la suite inconsolable, décida de n'aimer plus que des garçons, et fut déchiqueté par les Ménades. Sa tête, jetée dans le fleuve Hébrois, vint se déposer sur les rivages de l'île de Lesbos, terre de la Poésie. Les Muses, affectées, recueillirent les membres pour les enterrer au pied du mont Olympe, à Leibèthes. » Nous ferons également référence à ce mythe dans le chapitre de la Représentation du Féminin et nous déploierons la cause.

mythe grec dans le récit (*Bruges-la-Morte*), et en particulier le deuil impossible de l'aimée, le désir de la retrouver vivante malgré sa mort ainsi ouvertement niée, et la possibilité d'une série d'actes qui la feraient « revenir ». Mais là où le mythe traduit sans équivoque un désir, sans doute universel, dans un récit sans ambiguïté, conforme aux codes sociaux et spirituels de l'époque, celui-ci se trouve amené à dévier. Dans le mythe, la tension entre les termes opposés, amour et mort, se trouve devant un fécond affrontement des contraires, le texte fantastique provoque le spectacle insupportable de la confusion et de l'anomalie. Rodenbach nous rend l'œuvre dans un mélange de symbolisme et d'univers naturaliste.

L'œuvre *Bruges-la-Morte*, qui nous apparaît enrichie d'analogies, comparables à plusieurs sources que l'on connaît de nos aïeux, nous rappelle notre enfance...

L'œuvre nous est présentée, au premier abord, avec une image qui nous remet au mythe d'Ophélie<sup>92</sup>. Ce mythe qui fut écrit par *William Shakespeare* dans « Hamlet » (au XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>93</sup> est donc un mythe littéraire qui s'encadre bien dans la perspective décadente. Ici, l'on retrouve la mort de l'innocente soi-disant vierge, qui a été menée à la folie. La décadence se désignant par la thématique des eaux, par celle des algues, de la flore maritime, les eaux brouillées, la stagnation, surtout qui mène à l'inconscient – thématique reprise par Freud. Ophélie incarne le versant pur de l'eau féminine : elle incarne la virginité, à la fois jeune fille et ange, mais elle est marquée par son destin qui est de payer pour les péchés d'autrui, et son destin est scellé dès la première scène entre Hamlet et Ophélie. Et chaque fois qu'on l'imagine, qu'on la voit dans nos yeux, dans notre pensée, dans nos rêves, Ophélie se représente par une chevelure flottante, cette coiffure que

---

<sup>92</sup> [ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ophélie>] accédé le 03/09/06.

<sup>93</sup> Ophélie, fille de Polonius, et Hamlet partagent une idylle romantique bien qu'ayant été implicitement mis en garde contre l'impossibilité d'un mariage. Hamlet l'éconduit pour accrédi-ter sa propre folie. La mort de son père ajoutée à sa peine de cœur la rendra folle et elle se noiera dans un ruisseau. Ne pouvant déterminer si sa mort est accidentelle ou si la jeune fille s'est noyée, son corps est enterré en terre consacrée. Lors de l'enterrement, Hamlet se penche sur le corps de sa bien-aimée et pleure sa mort, ultime preuve de son amour.

l'on reconnaît des vierges, des anges purs. Certains écrivains ont même cherché l'incarnation de leur rêve dans ces images fascinantes, d'ailleurs plus souvent commentées que réellement contemplées, parlant au nom d'un parallélisme thématique, d'une influence de la peinture préraphaélite sur la littérature symboliste. Gaston Bachelard<sup>94</sup> parlera d'une *ophélisation* d'une ville entière à propos du roman de Rodenbach *Bruges-la-Morte*. Il va jouer sur les valeurs métaphoriques de la noyade, du naufrage et du côté mortifère de ces eaux croupies : thèmes mélancoliques propres au symbolisme. Il analyse ce qu'il appelle *le complexe d'Ophélie*, il constate que, même s'ils n'ont rien de réaliste, certains éléments sont indissociablement liés, dans l'imaginaire, au mythe d'Ophélie : elle est toujours représentée au clair de Lune, avec des fleurs, sa chevelure et sa robe étalées autour d'elle, flottant sur l'onde, paisible, semblant plus endormie que morte. Tout comme la " Morte " de *Bruges-la-Morte*, qui n'a d'ailleurs pas de nom, et qui nous est représentée par sa chevelure et par ses robes immaculées (dans un des chapitres). Néanmoins, l'*ophélisation* de Bruges est persévérante dans le roman *Bruges-la-Morte*.

L'auteur Rodenbach a choisi de projeter ses états d'âme sur Bruges car Bruges, selon lui, est le prototype même de la ville morte, jadis si brillante, mais qui connaît une fin de vie abandonnée. Elle est donc bien à l'image du héros : elle est demi-fantôme et survit par une illusion : seuls demeurent ses monuments pour attester de son antique richesse, comme demeure seule pour Hugues Viane la chevelure de la morte. Cette idée de la Ville va être soulignée par le jeu de reflets que Rodenbach met en place tout au long du récit. Il n'est pas non plus innocent d'avoir choisit une ville d'eau. Son roman se situe, aussi, dans une perspective historique et culturelle car nous y retrouvons la perspective historique du fait que Bruges fut une ville différente auparavant, une ville éblouissante, luxurieuse puis

---

<sup>94</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : librairie José Corti, 1942, rééd. 1991, pp. 114-115.

qui devint une ville sans intérêt et projection dans l'histoire, plus rien ne s'y passait et culturelle car elle fut aussi une ville qui abritait nombre d'écrivains et de peintres, et qui avait une renommée mondiale. Ce récit nous fait part encore du mythe de la ville morte au tournant du siècle, de cette fin de siècle décadente, où le ville auparavant grouillante de monde et de culture, en était à l'état d'arrêt, sombrant dans la solitude et les brumes habituelles qui l'alourdissait chaque fois plus. Tout un esprit qui pourrait se révéler véridique est devenu, dans l'œuvre, décadent et fantastique. Nous pouvons le constater dans les larges possibilités pour déployer le pouvoir de suggestion transmis par certains mythes. Hugues Viane ne se console pas de la disparition de sa femme. Il s'est réfugié à Bruges dont l'eau stagnante des canaux convient à son deuil. Il erre dans le labyrinthe des rues, croise une inconnue dont la silhouette, la démarche, le visage le frappent de stupeur : Ah ! Comme elle ressemblait à la morte ! Le véridique du veuvage maladif accroît le potentiel symbolique du thème décadent de la ville morte et en fait le mythe de la ville morte, qui à son tour est un mythe florissant au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. Ce motif de la ville morte envoûtante caractérisée par des figures féminines antinomiques comme celles de la Morte et de la vivante, Jane Scott. Puis se suit une ambiance de délire et de cauchemar qui aboutit à la mort de la femme vivante. Dans le roman *Bruges-la-Morte* le destin de Hugues Viane, dans ce roman, la fatalité pèse lourdement. Veuf inconsolable, il est venu enfouir sa douleur dans une maison du Quai du Rosaire. Il vit du souvenir de celle qui n'est plus jusqu'au jour où une passante qu'il croise en rue lui rappelle, avec une étonnante ressemblance, le visage qui le hante. Il parvient à la rejoindre et bientôt une liaison les rapproche, dans laquelle Viane n'a mis que la ferveur d'un souvenir. Hélas, cette femme n'est qu'un être sans tendresse, sans dévouement, sans douceur. Par jalousie, elle voudra profaner les souvenirs de la morte conservés par son amant et elle en mourra à son tour. Dans le roman, on peut encore découvrir des portraits qui rappellent la morte, Hugues ayant l'impression qu'elle est encore et toujours là. On peut encore analyser que c'est l'histoire d'un

homme seul, qui vit dans une solitude morbide et obscure et de deux rivales : la morte (qui fut sa femme bien-aimée) et Jane (qui est sa maîtresse). Il est amoureux des deux, croit-il, mais c'est toujours envers sa femme morte qu'il aura le plus de sentiments, car l'image de celle-ci est plus pure et présente que celle de l'autre, qui est un double, une copie non conforme, un égarement. L'autre, est une danseuse louche, d'un théâtre de province, blonde vulgaire, intéressée par sa position, qui se teint les cheveux, mais, la réincarnation incroyable de l'idéal féminin, le rêve de beauté parfaite revient à la morte, à la fois fascination simultanée de la mort et d'une autre vie. Il se débat avec son amour encore présent pour la morte et l'amour non réciproque de cette doublure sans scrupules. Puis, à la fin du roman, il redevient lui-même et c'est l'âme de la Morte qu'il sauve, tuant la vivante, qui avait osé profaner cette chevelure sacrée. Ceci peut nous remettre au mythe de Tristan et Isolde, car celui-ci après les débats amoureux revient à la sagesse de façon à réintégrer le royaume de son oncle d'où il avait été banni comme Hugues Viane revient à la sagesse de vouloir préserver la mémoire de sa Morte à la fulgurante mais fausse Jane. Après avoir plongé dans les abîmes du mirage, il revint à la sagesse et à l'expérience, ici on réunit deux visions antagoniques du monde de la mort et de la vie, de ces deux cotés de l'existence, la mort et la vie, Hugues après avoir sombrer dans ce coma de fausseté revient à la vie, reprend son veuvage, redevient triste et sombre comme auparavant ; plus rien ne l'intéresse avoir vécu cette expérience qui fut un mauvais pas, un mauvais rêve. Et tout ceci, de et par une chevelure, cette relique restant de la Morte bien-aimé qui, à chaque étape importante de la progression troublante et de surcroît dont leur affluence merveilleuse symbolise toute la mystérieuse séduction féminine. Ces cheveux sont à la fois l'amour et la mort, une des images typiques de la décadence. Il est certain, en tout cas, que la thématique des cheveux témoigne pareillement d'une connaissance commune à Maeterlinck <sup>95</sup> et à

---

<sup>95</sup> *Pelleas* paraît la même année que *Bruges* et on peut y lire « longs cheveux de Mélisande qui

Debussy<sup>96</sup>. Chez l'un comme l'autre les cheveux de la femme sont mentionnés.<sup>97</sup> Néanmoins, ce mytheme de la chevelure présente dans cette œuvre comme dans d'autres, nous y retrouvons encore le mytheme de l'eau lourde qui pèse sur Bruges, qui envahit la ville et l'âme des personnages. En même temps, le mytheme de la nuit, de l'ombre, source décadente du récit, l'obscurité présente dans l'omniprésence de cette nuit qui est extérieure dans la ville embrumée et intérieure dans la maison de Hugues, où les courtines sont fermées tamisant la lueur de la journée et dont les vitraux des fenêtres sont rapporté à des ténèbres croissantes dans cette ambiance de décadence. C'est cette atmosphère oppressante de la ville maudite qui gère l'œuvre et qui nous remet au fantastique indubitablement. C'est cette pesante tresse blonde qui donnera sa touche de grâce devant une telle perturbation.

---

descendent jusqu'au seuil de la tour »

<sup>96</sup> Chez Debussy, les cheveux ne sont ni un objet sacralisé, ni évoqués immuablement par un motif aussi caractéristique.

<sup>97</sup> Nous ne pouvons nous attarder sur ce sujet étant donné la limitation de ce travail et l'extension du propos.

## IIIème Partie

### Représentation(s) du féminin : analyse comparative de *Bruges-la-Morte, La Chevelure et Ligeia*

« Dans la littérature fantastique la notion de personnage est fort complexe parce qu'elle englobe une multitude d'êtres, humains ou non, animés ou non, à l'existence réelle, surnaturelle ou fantasmique. L'hésitation porte souvent autant sur le statut des personnages et leur degré d'existence réelle que sur la nature des événements. »<sup>98</sup>

Dans ce travail nous nous proposons de démontrer comment la figure féminine est représentée dans le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), dans la nouvelle *La Chevelure* de Guy de Maupassant (1884) et dans le conte *Ligeia* d'Edgar Allan Poe (1838). Nous y trouverons certes des analogies, des similitudes, des ressemblances très fortes mais aussi des différences, des dissemblances, des écarts ce qui semble montrer que Rodenbach ait été le premier à puisé dans les écrits de Poe et de Maupassant quoiqu'en préservant son originalité, étant donné le courant littéraire où il s'inscrit, le symbolisme.

La question est de savoir comment la représentation de la femme apparaît dans ces trois œuvres, dans le cadre du fantastique, tout en essayant de trouver des ressemblances avec d'autres œuvres où auraient pu boire les auteurs désignés. Le problème est encore de savoir si ces similitudes et dissimilitudes peuvent être l'objet d'une analyse plus profonde dans d'autres cadres littéraires, tenant compte des genres littéraires auxquels nous pourrions rattacher nos recherches, tenant compte des courants par lesquels sont passés ces écrivains, menant à l'aboutissement d'un élément plus distinctif, spécifique et personnel que l'élément général qui englobe la représentation de la femme. Malgré les problèmes auxquels se sont heurtées les différentes théories révélées, toutes trouvent là leur

---

<sup>98</sup> TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001. p. 65.

point commun – la représentation du féminin comme l'on peut constater dans ces trois récits où certaines affinités les rapprochent ; néanmoins ces récits ne présentent entre eux que quelques ressemblances, superficielles ou pas [nous l'analyserons], mais aussi des différences qui déterminent très bien la spécificité de chaque auteur à son époque. Toutefois, la certitude peut avancer que ces analogies et distinctions se regroupent sous l'effigie d'un même registre: celui du fantastique.

C'est de l'analyse de la représentation de la femme qu'il s'agit principalement et celui-ci a été un des sujets de prédilection de cette époque, surtout du courant symbolisme belge. De là l'importance du choix de l'œuvre *Bruges-la-Morte* où la femme est représentée sous deux apparences différentes : celle de la femme morte et aimée pour toujours et celle de la femme vivante, presque débauchée et effrénée, libertine dans ses instincts et comportements. L'une remplace l'autre. Par ailleurs, si nous considérons les œuvres d'Edgar Allan Poe *Ligeia* et de *La chevelure* de Guy de Maupassant similairement nous trouverons la femme encore sous ces mêmes formes. Il faut observer que *Ligeia* fut le premier conte à paraître par rapport aux deux autres, que la nouvelle *La Chevelure* lui suivrait et que *Bruges-la-Morte* ne serait que le possible aboutissement de ce cercle « béant » réceptif à d'autres analogies, tant il y en a !

Toutefois, compte tenu de l'hétérogénéité réelle et profonde des œuvres en question, il va de soi qu'il est impossible de proposer une définition conclusive de la représentation de la femme, qui rende compte d'un objet aussi dispersé et hybride.

En premier lieu, au Moyen-âge, on ne parlait pas de fantastique mais de merveilleux. À l'époque, autant les gens croyaient à ces histoires traditionnelles autant un auteur s'en servait à sa guise sans se soucier de l'effet surnaturel que cela pouvait provoquer sur les personnes. Puis vint l'ère où l'on voulut tout

expliquer, la science surgit et tout ce qui fut à l'écart de celle-ci fut considéré surnaturel et l'incrédulité des gens ne fit qu'augmenter. Ainsi, le fantastique fit son apparition dans un monde d'incrédules qui avaient besoin de croire pour vivre et de ne point croire pour se sentir mourir et ressusciter. L'incroyance fut reine pour ceux qui ne voulaient point s'expliquer les phénomènes car la peur advint du fait que tout n'était pas compris, l'imaginaire étant un monde bien vaste. Et c'est ce que nous allons tenter de comprendre avant tout, pourquoi cette peur engendrée par cet univers onirique des femmes nous mène bel et bien à un élément récurrent et quel est cet élément récurrent.

La femme était déjà une grande inspiration, une muse pour les arts. De tout temps, elle a été la muse des créateurs. Néanmoins, la reproduction compulsive du motif féminin à la fin de ce XIX<sup>e</sup> siècle, donne un nouveau visage au symbolisme. Des auteurs continuent à perpétuer les louanges à la muse inspiratrice, à la mère, à la "*madona*", à la pure, à la chaste, célébrant la femme comme naturellement bonne, altruiste, prête pour tous les sacrifices tandis que d'autres, avec la même conviction, se rapportent à la femme, objet de désir mais qui est aussi naturellement fautive, cruelle et mensongère, moralisant la perversité qui entraîne l'homme vers la décadence. Et c'est dans ce contexte de mythologie féminine que la femme est, non seulement, fatale mais encore destructrice, personne immorale et démente. Pendant ce XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste à une évolution dans la représentation du genre de la femme qui passe de la mélancolie des Préraphaélites à la nudité innocente, des vertus familiales et religieuses aux immoralités et débauches, des jeunes femmes rêveuses à la beauté inquiétante des héroïnes aux provocations exaltantes et morbides, elle passe encore des vierges louangées aux charmeuses sensuelles et voluptueuses. L'archétype de la femme fatale appartient à une mythologie du mal, produit de la dégradation et de la transformation d'un mythe qui a fasciné le temps romantique : le mythe satanique. Celui-ci va s'insérer dans les mœurs et se dissoudre en cette fin de siècle dans une

névrose, dans un malaise qui est dénoncé comme un facteur de déclin, de décadence. Et ainsi de nouvelles valeurs esthétiques se dévoilent: la laideur, l'abominable, le morbide. Non pas la laideur physique mais la laideur de l'esprit. Et ce sont ces éléments que nous trouvons dans les œuvres citées. Quoique la femme soit belle extérieurement, son intérieur est ignominieux et les situations sont par-dessus tout morbides. Mais, la femme stimule l'imagination et nous pourrions remarquer qu'en ce qui concerne la typologie du personnage, nous retrouvons analogiquement, dans les trois récits cités, la représentation de la femme. Elle incarne le mystère, l'ambiguïté physique et morale<sup>99</sup>, l'erreur, le péché et le danger. Par exemple, un des personnages féminins privilégiés dans l'imaginaire symboliste de cette fin de siècle et à travers toute l'Europe, est Salomé.<sup>100</sup> La vision de la femme dans le courant symboliste nous renvoie une image obscure et abominable. En effet, tout le XIX<sup>e</sup> siècle est imprégné d'images négatives de la femme, véhiculées par la littérature et les arts. Il semble qu'autour de l'image de la femme se soient cristallisées toutes les interrogations et les angoisses d'une société en mutation qui découvre, à travers les premières découvertes de la psychologie expérimentale un univers sombre et inquiétant de pulsions inconnues. La vision de la femme fatale, tentatrice et cruelle, s'incarne dans la figure de Salomé, qui obsède tous les artistes symbolistes, non seulement dans le domaine de la peinture (Gustave Moreau, Franz von Stuck, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt...), mais également de la sculpture, de la poésie et de la musique. Les mythes auxquels nous pouvons faire référence, sont des unités significatives, des relations fondatrices, ils sont une combinaison de mythes, organisés dans les récits. Tout mythe présente des invariants, donc des mythes, qui sont disponibles pour des agencements nouveaux, c'est-à-dire pour d'innombrables variations. L'organisation dualiste constitue le mythe fondamental, à partir

---

<sup>99</sup> Le cas des deux femmes principales de *Bruges-la-Morte* [l'une morte et l'autre vivante, la morte pure, angélique et immaculée et la vivante extrovertie et exubérante], comme nous le verrons plus tard.

<sup>100</sup> Salomé, cette femme qui fut considérée comme étant à l'image de la femme fatale.

duquel s'écrivent nombre de récits d'origine. Ceci dit, nous retrouvons dans les textes analysés et autour du noyau femme les mythèmes de la chevelure, de l'eau, de la mort, même du merveilleux. Si l'on les considère des mythèmes, nous pouvons dire qu'ils appartiennent à certains mythes : nous pouvons nous référer, par exemple, au mythe d'Ophélie en ce qui concerne la femme, la chevelure, la mort ; nous pouvons assimiler le mythe d'Orphée pareillement. Bien comme le mythe de la ville morte comme on l'a déjà vu. Ceci nous renvoie au mythème de la femme fatale.<sup>101</sup>

Si la représentation du féminin dans toute œuvre individuelle est un travail immense, étant donné la richesse et l'incompréhension de l'univers féminin, une analyse comparative est un travail colossal et gigantesque étant donné les proportions des œuvres, mais aussi tout ce que le personnage féminin peut représenter à travers ses signes, ses paroles, ses ambitions, ses douleurs. La femme intervient très rarement comme narratrice-témoin de l'extraordinaire. Ceci est principalement lié au mystère, à l'étrangeté que représente la femme et à la peur qu'elle peut générer chez l'homme. Ainsi, elle ne peut être qu'objet de la quête du héros dans l'ordre événementiel et objet de discours dans l'ordre narratif. Peu importe que la femme soit présente en tant que personnage car même quand elle n'est pas présente en tant que telle elle l'est en tant que principe féminin. Si l'on observe la littérature fantastique, elle est essentiellement le fait d'écrivains masculins, ce qui ne veut pas dire que la femme ne soit pas représentée dans les œuvres, mais elle l'est en tant qu'« objet » de désir, de sensation, de fantastique, en grande partie. Mais, c'est pourquoi aussi, la femme, en tant que personnage fantastique, représente l'univers masculin car elle n'est pas reconnue en tant qu'élément authentique. En plus, les différents éléments de la typologie du

---

<sup>101</sup> Nous ne pouvons développer cette thématique pour laquelle nous avons un grand penchant car l'objectif est celui de développer la thématique de la femme dans les récits présentés et non en général. Dans plusieurs œuvres littéraires nous avons le mythème de la femme fatale étendu, amplifié et déployé à travers la littérature médiévale jusque nos jours.

personnage fantastique, impliquent une typologie masculine car, à l'époque, seuls les hommes, de manière générale, étaient susceptibles de correspondre à tous les schémas du fantastique. Il n'était pas donné à une femme d'être un personnage impliquant simultanément une solitude sociale, affective, intellectuelle et géographique, comme nous le verrons plus tard, dans l'analyse tracée. Par contre, dans ce fantastique nous trouvons certaines ambiguïtés qui nous paraissent étranges, mais qu'est-ce qui peut nous paraître bizarre dans un milieu insolite ??? Généralement, le personnage fantastique nous apparaît comme un protagoniste appartenant aux couches aisées et cultivées de la population, de par sa situation sociale et professionnelle (dans le cas des hommes surtout, car les femmes étaient plutôt sans profession à cette époque), ce qui *a priori* est digne de foi. Cette modalité est primordiale car au XIX<sup>e</sup> siècle il existe un rapport entre la situation socioculturelle du personnage et la confiance qu'on lui octroie. Certes, pour que le récit fantastique puisse fonctionner, il faut que le lecteur se trouve en confiance avec des personnages communs. Il faut que l'incrédulité du lecteur trouve un écho dans celle du personnage ou de la situation et il faut qu'il y ait le moins de soupçon possible, donc avec un personnage de confiance, aucune suspicion ! Le fantastique a besoin d'une caution : il faut qu'un personnage sérieux rapporte les événements fantastiques pour qu'ils soient crédibles et que le doute s'installe. Tant que les énonciateurs du fait fantastique ne sont pas crédibles le fait n'en reste pas moins fantastique, ils est relégué en second plan et personne n'y fait attention. Ainsi le personnage s'avère assembler toutes les formalités pour que le phénomène n'ait pas la moindre prise sur lui, et pourtant, ce sont ces procédés, qui assemblés à d'autres, vont inciter à l'immersion du personnage dans le fantastique. Car en dépit des apparences, le personnage correspond à une typologie précise : il est et n'est pas un personnage ordinaire. Le personnage se situe entre deux mondes : le monde réel est celui du phénomène, le monde palpable, tangible, concret, visible et existant et l'autre monde, le monde irréel, celui de l'imagination, celui des événements étranges, le monde fictif, chimérique,

mythique et utopique. Dans ce XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste à un développement du personnage «double» que nous retrouvons dans ces récits. Nous avons aussi le même personnage qui nous apparaît sous différentes formes. Le personnage peut être simultanément déterminé et indéterminé : indéterminé en raison de son caractère ordinaire et déterminé en ce qu'il présente certains traits précis qui le prédisposent, malgré tout, à être l'objet de l'intervention du phénomène fantastique car le fantastique repose sur cette dualité. Le personnage fantastique, ou bien il est seul ou il est triste et malheureux ce qui le rend seul quand même. Que ce soit dans la solitude sociale, affective ou intellectuelle c'est cette solitude qu'il revendique le plus souvent : cette situation fondamentale est l'un des éléments constitutifs du genre au même titre que la vacuité, car sans solitude du personnage il n'y a pas de fantastique. Nous verrons plus loin que la Ligeia de Poe est une âme seule qui vit dans l'amour de son veuf, son double, Lady Rowena, est seule affectivement, car celui qui se maria à elle ne le fit pas par amour pour elle mais pour trouver une « remplaçante » dans sa solitude exacerbée. La Morte<sup>102</sup> de Rodenbach « vit » (paradoxe de mort, puisqu'elle est morte) dans une impasse tant que son mari veuf, Hugues Viane, cherche à combler sa solitude avec l'actrice danseuse, Jane Scott. Elle est en attente. Elle est dans l'attente qu'un déclic se fasse pour qu'elle revive dans la mémoire de celui qui l'a toujours aimée.

Nous constaterons dans l'analyse qui se suit l'importance des personnages, essentiellement du personnage féminin, du motif de la chevelure et le rapport de ces éléments au fantastique. Car si la femme entre dans l'univers fantastique, un univers réservé à l'homme par nature, elle n'y est pas pour rien. Elle apparaît à

---

<sup>102</sup> Cette Morte, allégorie de la femme, car elle est la figuration d'une abstraction, elle représente la mort, elle-même. La Morte est encore l'autonomase de la mort, car elle remplace celle-ci, nom comum par un nom propre, la Morte. Cette Morte, euphémisme de la mort elle-même aussi, car elle remplace cette idée funeste et sombre de la mort par un personnage qui est décrit avec beauté, charme, distinction et élégance. Ou encore, la Morte, métonymie et personnification de la femme décédée.

travers le motif de la chevelure, tout naturellement, étant le phénomène qui va donner un sens au fantastique. Sans elle et sans sa chevelure dans certains cas, l'événement sensationnel serait un incident banal, sans coïncidences, sans transcendances. Dans les récits que nous présentons, la femme est le moteur du récit qui aboutira au fantastique. Dans *Ligeia* de Poe, nous retrouverons la femme et son double, Ligeia et Lady Rowena, qui créeront, ensemble, l'élément fantastique de l'œuvre, puis dans *La Chevelure* de Maupassant, nous retrouverons la femme et son double, la chevelure. Cette fois-ci c'est du personnage qu'il s'agit et de son double représenté par une chevelure, c'est-à-dire, la femme n'a jamais été présente mais nous la devinons par cette chevelure qui d'un côté l'évoque et d'un autre, la représente humainement, ce qui provoque le fantastique du récit. Dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, il s'agit encore une fois, d'une femme morte, que son mari chérit à tout prix, et qui se voit face à un double « vivant », qui n'est son double que dans l'imagination du veuf inconsolable car au fur et à mesure que le temps passe le personnage Hugues se rend compte que le double a de moins en moins de caractéristiques semblables à celle qu'il aime toujours. Ni la chevelure qu'il croyait pareille (finalement c'est une chevelure teinte) ; ni le caractère doux de sa défunte ; ni l'habillement, rien, finalement, ne les assemble, rien du tout ! Pourtant au départ, le personnage pensait avoir rencontré « l'âme sœur », de sa femme décédée ! Erreur ! C'est l'erreur humaine que commet l'homme humain voulant retrouver les morts ! Ce n'est point parmi les vivants que l'on retrouve nos morts ! Et si l'on essaye de les y retrouver entre eux, c'est du délire ! C'est du fantastique !!! Ne nous méprisons pas de la suite... Elle peut être fantastique dans tout sens ! On perçoit dans l'œuvre *Bruges-la-Morte* de nombreuses marques du symbolisme, comme nous l'avons déjà vues: la femme exaltée et mythifiée, liée au personnage par un amour particulier, l'atmosphère insalubre engendrée par une croyance déraisonnable par rapport à la morte (trait du fantastique), l'analogie de la femme à la ville morte, l'influence shakespearienne « ophélisée » (Ophélie qui est un thème répétitif du

symbolisme) et la proximité au mythe d'Orphée. En ce qui concerne l'*ophélisation*, nous avons pu constater que le thème de l'eau a une grande importance parmi les symbolistes belges, bien plus que chez leurs confrères français, mais chez Rodenbach c'est d'une monomanie qu'il s'agit. C'est surtout avec l'eau morte et l'eau stagnante que l'écrivain s'identifie et nous pouvons le percevoir dans son œuvre. Et c'est l'assemblage de ces théories qui nous charment.<sup>103</sup> Nous pouvons encore constater que le reflet que cet élément aquatique proportionne nous renvoie à l'*ophélisation*, donc à la chevelure flottante d'Ophélie. Si Ophélie survit à travers sa chevelure, élément impérissable, c'est là que nous classons la Morte de Bruges qui survit elle aussi par sa chevelure qui est l'élément immortel qui la fait vivre. Ce sont ces cheveux *ophélisés* qui vont servir de *moteur* à toute l'œuvre, où nous pourrions reconnaître autant Ophélie que l'épouse morte de Hugues Viane. Néanmoins, selon Gilbert Durand, « [...] le complexe d'Ophélie se double d'un complexe [...] d'Orphée »<sup>104</sup>. Ainsi, nous retrouvons aussi le mythe d'Orphée (Orphée espérant retrouver et ressusciter sa femme morte – Eurydice – ne l'a pas réussi : son cheminement et son déclin total ont fait histoire et cette légende est, aujourd'hui, des mythes plus présent dans notre mémoire.) que ce soit dans *Bruges-la-Morte*, *Ligeia* et même *La Chevelure*, ce qui est question d'analogie dans la mesure où, que ce soit Hugues ou le narrateur de *Ligeia* ou encore le fou, tous les trois aspirent au retour de la femme morte et tous font tout pour la retrouver. Hugues dédie à la Morte un culte déraisonnable et irrationnel puis la retrouve dans une comédienne, c'est comme si c'était le retour de sa Morte qui repart car « il s'est retourné » ; le narrateur de *Ligeia* ne peut se passer de l'image de *Ligeia* qu'il essaie de remplacer par Lady Rowena, mais *Ligeia* lui revient (comme il le souhaitait) sous forme de fantôme - c'est le retour de la morte mais pour combien de temps ? Quand au fou qui aspire

---

<sup>103</sup> Nous pourrions faire une dissection de toutes les références faites à l'élément aquatique dans l'œuvre mais ceci serait une autre dissertation, c'est pour cela que nous ne nous étalons pas plus sur ce sujet.

<sup>104</sup> Durand, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p.107.

à ce que la femme de la tresse, de la chevelure, renaisse parmi les cendres, il n'a réussi ce retour aspiré qu'à travers son imagination prenant cette tresse pour une femme et la traitant comme telle.

Néanmoins, les œuvres *Bruges-la-Morte*, *La Chevelure* et *Ligeia* sont encore sources de plusieurs comparaisons, quelques-unes déjà citées auparavant. Une des images qui nous a été présentée et qui a subi notre analyse est celle de l'*ophélisation*. Les œuvres *Bruges-la-Morte* et *La Chevelure* nous sont présentées, au premier abord, avec une image qui nous renvoie au mythe d'Ophélie. "Ophélie" étant un mythe littéraire qui s'encadre bien dans l'esprit décadent, nous y retrouvons la mort de l'innocence liée à la folie, ce genre littéraire se désignant surtout par la thématique des eaux. On a déjà fait référence à l'*ophélisation* d'une ville entière à propos du roman de Rodenbach, l'auteur ayant choisi de projeter ses états d'âme sur Bruges car cette ville, selon lui, est l'archétype même de la cité morte, autrefois si resplendissante. Ceci étant un des thèmes mélancoliques propres au symbolisme. Cette ville analogue à la chevelure de la morte est bien à l'image du héros : toutes deux demeurent seules pour Hugues Viane. Il va jouer sur les valeurs figurées du côté sombre de ces eaux croupies où se mélangent ville et chevelure. Dans le complexe d'Ophélie, on constate que, même s'il n'y a rien de réaliste, certains éléments sont indissociablement liés, dans l'imaginaire, au mythe d'Ophélie : la ville représentée dans l'ombre, sa chevelure et sa robe étalées autour d'elle, flottant sur l'onde, paisible, semblant plus endormie que morte. Nous percevons une image semblable dans le récit de Maupassant :

« Dès que je rentrais, il fallait que je la visse et que je la maniasse. Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts »<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Maupassant, Guy de, *La Chevelure et autres histoires de fou*, op. cit., p. 15.

La référence au ruisseau nous renvoie à une image d'*ophélisation* car la situation « cheveux morts / ruisseau charmant », nous fait méditer sur le concept d'Ophélie morte dans le ruisseau. Ophélie charmante flottant dans un ruisseau. Le narrateur ressentait un besoin d'immerger ses doigts dans ce flot de cheveux morts comme si les sauver serait son ultime espoir par rapport à cette chevelure mystérieuse. Intimement, il désirerait certainement sauver Ophélie de cette submersion qui la perdit à tout jamais bien comme il souhaiterait sauver celle qui laissa ses cheveux comme gage d'une vie incomplètement vécue. D'autres références dans cette œuvre de Maupassant nous y amènent: « (Cette chevelure) [...] je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée, [...] »<sup>106</sup>. Nous nous retrouvons encore face à un champ lexical et sémantique dans le domaine de l'*ophélisation*, le ruisseau, d'abord, puis, la noyade connotative, l'onde, l'eau, le liquide à boire, même si cette chevelure n'est pas un fluide elle flue sous les mains comme en étant un, elle coule, elle glisse, comme l'eau nous glisse entre les doigts.

D'autres similitudes entre les œuvres *Bruges-la-Morte*, *La Chevelure* et *Ligeia* sont établies. Par exemple, dans un extrait de *Ligeia* nous retrouvons la beauté de la femme, la relique, le sentiment, le remplacement de la vivante par la Morte comme dans *Bruges-la-Morte*:

«Et (étrange, oh, mystère des plus étranges !) je trouvais, parmi les objets les plus communs de l'univers, un cercle d'analogies avec cette expression là. Je veux dire que, [...] où la beauté de Ligeia passa dans mon esprit, résidant là comme dans un reliquaire, je tirais, de nombreuses existences du monde matériel, un sentiment tel comme j'ai toujours senti partout, [...]. Cependant je ne peux davantage définir ce sentiment là, ou l'analyser, [...]. Je le reconnaissais, [...] dans la contemplation d'une mite, d'un papillon, d'une chrysalide — d'un affluent d'eau courante. Je l'ai senti dans l'océan — dans la chute d'un météore. [...] Et il y a [...] étoiles dans le ciel (une spécialement, une étoile de la sixième magnitude, double et changeante, que l'on trouve près de la grande étoile en Lyre) [...], avec lesquelles j'ai pris conscience du sentiment...»...

---

<sup>106</sup> *Op.cit.*, p. 16

Je ne bougeai point — mais observai l'apparition. Il y avait un désordre de folie dans mes pensées — un tumulte impossible à apaiser. Cela pouvait-il, en effet, être Rowena vivante qui m'affrontait ? Cela pouvait-il, en effet, être Rowena du tout - Lady Rowena de Tremaine la blonde aux yeux bleus ? [...] Quelle folie inexprimable me saisit à cette pensée ? D'un bond, et j'étais parvenu à ses pieds ! Se rétractant à mon toucher, elle laissa tomber de sa tête, serrés, les effrayants linceuls qui l'enfermaient, et ils déferlèrent en avant dans l'atmosphère de courants de la chambre d'énormes masses d'une chevelure longue et désordonnée; elle était plus noire que les ailes du corbeau de minuit ! Et maintenant lentement s'ouvrirent les yeux de la silhouette qui se tenait devant moi. [...] ceux-ci sont les yeux grands, et noirs, et sauvages — de mon amour disparu [...] de la LADY LIGEIA. »<sup>107</sup>

En analysant les éléments de cet extrait, on découvre les similitudes avec d'autres œuvres. Cette thématique de la nostalgie créatrice de l'illusion d'un retour de l'aimée, que l'on trouve magnifiée dans *Ligeia* d'Edgar Allan Poe sera reprise et coordonnée dans une tonalité différente par Rodenbach dans *Bruges-la-Morte*. La comparaison des deux textes permet de tracer des linéaments de ce qui pourrait apparaître comme une interprétation fantastique du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans les registres romantique et symboliste. Ces deux récits, que tout semble distinguer, mettent en jeu un certain nombre de signifiants et de séquences comparables. Dans les deux cas il s'agit d'un homme, qui est dans *Ligeia* le narrateur, et dans *Bruges-la-Morte*, Hugues Viane, un personnage dont la focalisation d'action est importante. Il installe une analogie entre deux femmes, dont l'une qu'il a aimée et aime encore est morte, et l'autre qu'il oblige à prendre la place de la défunte, et qui meurt à son tour (Jane Scott). Ainsi dans *Ligeia* le narrateur installe pareillement une ressemblance entre deux femmes, dont l'une qu'il a aimée et aime encore est morte, et l'autre qu'il oblige à prendre la place de la défunte, et qui disparaît de la scène (Rowena). Les deux «doublures» (si ainsi on peut les nommer) ignorent le rôle de «fantôme» qu'on leur fait jouer, sur une «autre scène» que celle où elles croient se trouver. Rowena, se croit l'épouse du narrateur et croit dormir dans une chambre nuptiale. Jane Scott, l'actrice et

---

<sup>107</sup> Poe, Edgar Allan, *Ligeia*, *op. cit.*, pp. 347- 367.

danseuse, imagine pouvoir dépasser le rôle qu'elle croit que Hugues lui fait jouer de maîtresse à la fois attirée et cachée, et accéder ainsi à la reconnaissance sociale. Rowena ignore qu'elle n'est qu'un instrument pour faciliter le retour effectif de Ligeia. Jane Scott est dans l'aveuglement le plus total, dans l'incompréhension complète de ce qu'elle représente pour Hugues Viane.

Dans les deux cas les «doublures» pensent vivre dans le monde de la réalité quotidienne, régie par les lois sociales du vraisemblable. Elles ignorent qu'elles ne sont que des objets prisonniers d'une synthèse fantasmée plus ou moins délirante. Dans les deux textes, le narrateur de Poe comme Hugues Viane ont, après la mort de l'aimée, changé de lieu de résidence. Viane, qui vivait en cosmopolite, est venu s'installer à Bruges, ville qu'il estime, en vertu de la "tristesse" et de la mort qui est en elle, "correspondre" à l'état de son âme de veuf, après le "grand deuil". Le narrateur de *Ligeia* abandonne les rives du Rhin pour s'installer dans une abbaye anglaise, qu'il transforme selon ses goûts, et dont la pièce centrale sera la chambre, que l'on peut, avec Lady Rowena, considérer comme nuptiale ou mortuaire — puisqu'elle y laissera la vie sans y avoir connu beaucoup d'amour. Dans le cas de Viane il s'agit de reproduire inlassablement et fidèlement un cérémonial de déchirement et de souffrance triste dans un lieu approprié, existant déjà, car Viane est résigné, il ne fait qu'attendre la mort, vivant dans «l'impatience du tombeau». «Hugues recommençait chaque soir le même itinéraire [...]» Le but du "déplacement" dans les deux cas semble la reconstitution d'une "autre scène", un espace où quelque chose puisse atténuer la douleur de la perte.

C'est dans la ville brugeoise du roman *Bruges-la-Morte*, où le spectacle de la mort et de la sensualité règnent conjointement, que l'on va découvrir plusieurs représentations de la femme (dont l'analyse développée rejoindra d'autres récits publiés précédemment, en l'occurrence, *La Chevelure* de Maupassant et *Ligeia* de Poe), à travers Hugues Viane, le protagoniste masculin principal du roman.

La première représentation féminine est celle d'une ville sombre et obscure, triste et mourante, comme l'est l'âme de Hugues après le décès de son épouse : la Morte. L'univers des femmes nous est d'abord présenté à travers la Morte :

«Voilà cinq ans qu'il vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. [...]

Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes. » 108

Puis survient la vivante : Jane Scott. Un double de sa chère morte ! Elle a les mêmes cheveux que la Morte, elle lui ressemble fortement.

«Tout à coup, [...] comme regardant au dedans de lui [...], Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants, [...], éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. [...]. Hugues semblait de plus en plus étrange et hagard. [...]. Il semblait attiré et effrayé à la fois, [...]. Ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure. [...], voici que cette femme, brusquement surgie, le lui avait offert, trop conforme et trop jumeau. Trouble d'une telle apparition ! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité. Et tout : sa marche, sa taille, le rythme de son corps, l'expression de ses traits, le songe intérieur du regard, ce qui n'est plus seulement les lignes et la couleur, mais la spiritualité de l'être et le mouvement de l'âme — tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait ! [...], à travers le dédale embrumé des rues de Bruges, [...]... Ah ! comme elle ressemblait à la morte !»<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Rodenbach, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>109</sup> *Idem.*, pp.74-79

Plus tard, on sait que Jane qui est danseuse et comédienne représente la débauche : «Oui ! c'était elle ! Elle était danseuse !»<sup>110</sup> et que Hugues «eut vite fait d'être renseigné sur elle. Il sut son nom : Jane Scott, [...] Les danseuses ne passent guère pour être puritaines.»<sup>111</sup> C'est ainsi qu'elle devient la maîtresse de Hugues. Subjugué par la jeune femme, comédienne et porté par un désir ardent et enivrant, la seule obsession de Hugues est de la posséder, quitte à sacrifier la Morte et à trahir ses promesses et son deuil. Et la seule façon d'avoir cette femme, c'est de l'aborder : il décide alors de la chercher et de lui parler. Emporté par une fièvre démoniaque et hallucinée, il devient son amant :

«En même temps, il l'avait décidée à quitter le théâtre. Ainsi il l'aurait toujours à Bruges et mieux à lui. Pas une minute, cependant, il n'avait envisagé le petit ridicule pour un homme grave et de son âge, après un si inconsolable deuil notoire, de s'amouracher d'une danseuse. [...]»<sup>112</sup>

Mais il ne rencontrait pas sa danseuse à la lumière de la journée par peur des commérages des habitants de la ville car :

«Les passions, les accointances des sexes hors mariage y [à Bruges] sont toujours l'œuvre perverse, le chemin de l'enfer, le péché du sixième et du neuvième commandement qui fait parler bas dans les confessionnaux et farde de confusion les pénitentes. Hugues connaissait cette austérité de Bruges et avait évité de l'offusquer. Mais, en cette vie de province tout exigüe, rien n'échappe. Bientôt il suscita à son insu une pieuse indignation.»<sup>113</sup>

Et c'est ainsi que Hugues devint l'allégorie cocasse de la ville car :

«Quand la liaison du veuf avec la danseuse se fut ébruitée, il devint, sans le savoir, la fable de la ville. Nul n'en ignora : bavardages de porte en porte ; propos d'oisiveté ; cancons colportés, accueillis avec une curiosité de béguines ; herbe de la médisance qui, dans les villes mortes, croît entre tous les pavés. On s'amusa [...] Tous s'y étaient trompés, le pauvre veuf lui-même, qui avait été sans doute ensorcelé par une coquine. On la connaissait bien. C'était une ancienne danseuse du théâtre. On se la montrait au passage, en riant, en s'indignant un peu de son air de personne tranquille que démentaient, trouvait-on, son dandinement et sa chevelure jaune. [...] Ainsi, grâce à la trahison des miroirs, on connut vite toutes

---

<sup>110</sup> *Id.*, p.99

<sup>111</sup> *Id.*, p. 101

<sup>112</sup> *Id.*, p. 111.

<sup>113</sup> *Id.*, p.113.

les allées et venues de Hugues et chaque détail du quasi concubinage dans lequel il vivait maintenant avec Jane. »<sup>114</sup>

Même dans les béguinages, recueils religieux par excellence, l'histoire fut ébruitée :

«Sœur Rosalie lui raconta [à Barbe] alors l'histoire qui avait couru la ville et s'était divulguée jusque dans cette placide enceinte du Béguinage : l'inconduite de celui dont tout le monde admirait autrefois la douleur de veuf si poignante et si inconsolable. Eh bien ! il s'était consolé d'une abominable façon ! Il allait maintenant chez une mauvaise femme, une ancienne danseuse du théâtre...»<sup>115</sup>

Jane Scott, avec laquelle il vit d'heureux moments, pense-t-il :

«Depuis les quelques mois déjà que Hugues avait rencontré Jane, rien encore n'avait altéré le mensonge où il revivait. Comme sa vie avait changé ! Il n'était plus triste. Il n'avait plus cette impression de solitude dans un vide immense. Son amour d'autrefois qui semblait à jamais si loin et hors de l'atteinte, Jane le lui avait rendu ; il le retrouvait et le voyait en elle, comme on voit, dans l'eau, la lune décalquée, toute pareille. Or, jusqu'ici, nulle ride, nul frisson sous un vent mauvais qui atténuât l'intégrité de ce reflet.»<sup>116</sup>

Mais au fur et à mesure que le temps passe, sa similitude perd de fraîcheur.

«Elle se rappelait, au commencement de leurs relations, son inexplicable tristesse [de Hugues] quand elle lui avait dit que sa chevelure était teinte ; et avec quel émoi, depuis, il l'épiait pour savoir si elle la maintenait de la même nuance. — « J'ai l'envie de ne plus me teindre », avait-elle dit un jour. Il en avait paru tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant.»<sup>117</sup>

Et Hugues insiste à voir en cette femme le double de sa bien aimée – la Morte.

Alors, un jour il lui demande de porter des robes de sa femme décédée :

«Hugues contemplait [Jane en train d'essayer les robes de la Morte qu'il avait apporté]. Cette minute, qu'il avait rêvée culminante et suprême, apparaissait polluée, triviale. Jane prenait plaisir à ce jeu. [...] Hugues se sentait un malaise d'âme grandissant ; il eut l'impression d'assister à une douloureuse mascarade. [...]. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire. À cause de la

---

<sup>114</sup> *Id.*, pp. 118-122.

<sup>115</sup> *Id.*, pp. 168-169.

<sup>116</sup> *Id.*, p.137.

<sup>117</sup> *Id.*, p. 113.

ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe [...]»<sup>118</sup>

Pendant qu'il assiste à la mascarade, sa peine est si grande que toute sa dévotion envers cette femme va progressivement disparaître:

«Hugues avait éprouvé une grande désillusion depuis le jour où il eut ce bizarre caprice de vêtir Jane d'une des robes surannées de la morte. Il avait dépassé le but. À force de vouloir fusionner les deux femmes, leur ressemblance s'était amoindrie. Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparurent.»<sup>119</sup>

Hugues ne va plus chez cette femme par passion, on ressent une obligation, mais on ne comprend pas encore pourquoi :

«Pourtant il allait toujours chez elle, cherchant à ressaisir le mirage qui échappait. Lentes heures ! Soirées maussades ! Il avait besoin de cette voix. Il en buvait encore le flot foncé. Et en même temps il souffrait des paroles dites.»<sup>120</sup>

Et il se retourne à nouveau vers la femme-ville/ville-femme :

«À mesure que Hugues sentait son touchant mensonge lui échapper, à mesure aussi il se retourna vers la Ville, raccordant son âme avec elle, s'ingéniant à cet autre parallèle dont déjà auparavant — dans les premiers temps de son veuvage et de son arrivée à Bruges — il avait occupé sa douleur. Maintenant que Jane cessait de lui apparaître toute pareille à la morte, lui-même recommença d'être semblable à la ville. [Il était] incertain de Jane et de son propre sentiment pour elle. L'aimait-il vraiment ?[...] Incertitudes lancinantes !»<sup>121</sup>

Il voit maintenant, plus clairement, l'artifice de cette relation et il veut trouver un coupable. Alors, il culpabilise le Diable :

«On eût dit, [...], un maléfice du Diable, cette passion envahissante dont à présent il souffre comme d'une possession. Des histoires de satanisme, des lectures lui revenaient. Est-ce qu'il n'y avait pas quelque fondement à ces appréhensions de pouvoirs occultes et d'envoûtement ? Et n'était-ce pas comme la suite d'un pacte qui avait besoin de sang et l'acheminerait à quelque drame ? Par moments, Hugues sentait ainsi comme l'ombre de la Mort qui se serait rapprochée de lui. Il avait voulu éluder la Mort, en triompher et la narguer par le

---

<sup>118</sup> *Id.*, p. 149.

<sup>119</sup> *Id.*, p. 150.

<sup>120</sup> *Id.*, pp. 177- 181.

<sup>121</sup> *Id.*, pp. 187-188.

spécieux artifice d'une ressemblance. La Mort, peut-être, se vengerait. Mais il pouvait encore échapper, s'exorciser à temps !»<sup>122</sup>

On sent chez Hugues la perception religieuse, car il croit au Diable, aux histoires de satanisme et prend Satan comme coupable de cette situation. Il nous fait penser qu'il croit aux pouvoirs occultes et d'envoûtement. Il croit aussi que la Mort peut se venger, que l'ombre de la Mort est toujours prête à se rapprocher. Et on sait aussi qu'il croit au paradis céleste, là où il pourra retrouver sa Morte. C'est là qu'il commence voir des différences qu'il n'avait encore eu l'occasion de distinguer :

«Hugues souffrait ; de jour en jour les dissemblances s'accroissaient. Même au physique, il ne lui était plus possible de s'illusionner encore. Le visage de Jane avait pris une certaine dureté, [...]. Hugues avait essayé en vain de la dissuader de ce maquillage, si en désaccord avec le naturel et chaste visage dont il se souvenait. Jane raillait, ironique, dure, emportée. Mentalement, il se remémorait alors la douceur de la morte, son humeur égale, ses paroles d'une noblesse si tendre, comme effeuillées de sa bouche. [...]. Les différences entre les deux femmes se précisaient maintenant chaque jour davantage. [...]. Une gêne, presque une honte l'envahit : [...] il commençait à se sentir coupable. [...]. Plus que jamais, il se sentait l'âme toute molle et désemparée : [...]. Son ménage aussi allait à la débandade ; plus rien de ponctuel[...]»<sup>123</sup>

Toutefois, son aventure ne prend pas la fin que l'on espère. Hugues a peur de perdre cette femme, maintenant si différente de la Morte : «Il ne s'agissait plus de la morte ; c'est Jane dont le charme peu à peu l'avait ensorcelé et qu'il tremblait de perdre.»<sup>124</sup> Il n'est pas capable de partir : «Hugues, [...], l'avait regardée. Dans la clarté de la lampe, il revit son clair visage, ses prunelles noires, ses cheveux d'un or faux et teint, faux comme son cœur et son amour ! Non ! ce n'était plus à la figure de la morte ; mais, frémissante en ce peignoir où sa gorge haletait, c'était bien la femme qu'il avait étreinte [...]»<sup>125</sup>. Il la prend, maintenant elle, Jane, pour coupable : «Tout cela à cause de Jane, cette femme inconsistante, cruelle. Ah ! ce qu'il avait déjà souffert par elle ! [...]. Il se trouva triste, inquiet, énervé. Il songea

---

<sup>122</sup> *Id.*, pp. 189-190.

<sup>123</sup> *Id.*, pp. 215-217.

<sup>124</sup> *Id.*, pp. 221-222.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 229.

à la morte... Comment avait-il, pu croire au mensonge de cette ressemblance, vite ébréché ?»<sup>126</sup> . Il était envahit par ses pensées passant de l'une femme à l'autre, de la vivante à la Morte : «Hugues en avait presque oublié la réalité, la présence de Jane, [...]. Elle, de le voir attendri, ricanait. Il feignit de ne pas s'en apercevoir, étouffant des mouvements de haine qu'il commençait, en courts éclairs, à se sentir pour cette femme.»<sup>127</sup> . Mais Jane le ramène vite à la réalité : il essaye alors de retrouver ses esprits, car il a compris le jeu de cette femme vile et infâme, qui ne pensait qu'à l'héritage fortuné, il retourne dans son lieu mythique, le salon où la «Chevelure» est présente :

«Hugues, en entendant la porte de la maison battre à la sortie de Barbe, éprouva une impression pénible. [...]. Il se trouva triste, inquiet, énervé. Il songea à la morte... Comment avait-il, pu croire au mensonge de cette ressemblance, vite ébréché ? Et qu'est-ce qu'elle devait penser, dans l'au-delà de la tombe, de l'arrivée d'une autre au foyer encore plein d'elle, s'asseyant dans les fauteuils où elle s'était assise, superposant, au fil des miroirs en qui le visage des morts subsiste, sa face à la sienne ?»<sup>128</sup>

Et c'est là que la vivante rencontre la mort, causé par son acharnement sur cette « pièce à conviction » qu'elle tient à la main, et qui va rendre fou de rage celui qui la vénérât :

«Elle (Jane) descendit, sans parler ; [...] Et elle rit, d'un petit rire mauvais. Elle s'était avancée vers la cheminée : - Tiens ! en voilà une qui me ressemble... Et elle prit un des portraits. Hugues qui l'épiait, avec un malaise de la voir circuler là, éprouva soudain une vive souffrance de la plaisanterie inconsciemment cruelle, de l'atroce badinage qui effleurait la sainteté de la morte. [...]. Jane éclata de rire, ne comprenant pas. [...] Tout à coup elle s'arrêta avec un rire sonore. Elle avait aperçu [...] la longue chevelure, la déroula, la secoua dans l'air. Hugues était devenu livide. C'était la profanation. Il eut l'impression d'un sacrilège... [...], il n'osait toucher à cette chose qui était morte, puisqu'elle était d'un mort. Et tout ce culte à la relique, avec tant de larmes granulant le cristal chaque jour, pour qu'elle servit enfin de jouet à une femme qui le bafoue... [...] Jane, tandis qu'il s'élançait, se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or... [...] Il l'atteignit. Elle avait

---

<sup>126</sup> *Id.*, pp. 253-254.

<sup>127</sup> *Id.*, p. 262.

<sup>128</sup> *Id.*, pp. 253-254.

encore la chevelure autour du cou, se débattant, ne voulant pas la rendre, fâchée et l'injuriant maintenant parce que ses doigts crispés lui faisaient mal. [...] Alors Hugues s'affola ; [...] il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre ! [...] Jane ne riait plus ; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba. Elle était morte - pour n'avoir pas deviné le Mystère et qu'il y eût une chose là à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée - pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère — laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de mort. [...] La ville allait recommencer à être seule. Et Hugues continûment répétait : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » [...]!»<sup>129</sup>

On peut percevoir un sens spécifique dans les textes de Poe, Maupassant ou Rodenbach, dans lesquels les scénarios du mythe d'Orphée, les motifs du double et du fétichisme sont envoûtants.

En ce qui concerne le mythe orphéen, nous le retrouvons dans les trois récits car dans *Bruges-la-Morte*, Hugues Viane ne cesse de rechercher sa femme décédée, à travers la ville analogue à son grand chagrin et surtout à travers un double qui s'avérera ne point être la copie conforme de sa femme vertueuse et décédée. Dans *La Chevelure*, l'antiquaire aimerait retrouver la femme à qui cette chevelure a appartenu, la prenant [cette chevelure], comme une femme, personnage humain avec des formes humaines et dans *Ligeia*, le narrateur aspire au retour de sa femme morte, retour qu'il réussit à travers la ressuscitation de celle-ci dans le corps de lady Rowena qu'il avait connu auparavant et personnage avec qui il établissait des comparaisons venant remplir le vide que lady Ligeia avait toujours laissé. On perçoit le véridique mais chimérique objet du désir que ces femmes provoquent chez ces hommes. L'homme tente de dévoiler l'ombre de la mort derrière l'objet. Dans *Bruges-la-Morte*, cette ambition se voile derrière la volonté de revoir sa femme ou mieux de prendre place à côté d'elle comme dans *Ligeia* où le narrateur n'a plus de pensées que pour cette femme, lady Ligeia – et cela malgré le remariage avec lady Rowena, à qui il n'eut point le temps de faire ses

---

<sup>129</sup> *Id.*, pp. 265-273.

aveux, de reconnaître son amour. Dans *La Chevelure*, par contre, l'aspiration se dévoile à travers un objet qu'est la chevelure trouvée, mais l'ambition est que cet objet devienne humain pour que l'antiquaire puisse en profiter pleinement en amour et en tendresse. On peut expliquer cette logique morbide qui sous-tend ces récits fantastiques et cette ardeur des personnages à l'égard des femmes aimées. Dans *Bruges-la-Morte*, comme dans *Ligeia*, les personnages masculins, que ce soit, Hugues ou le narrateur, ils ont un désir démesuré de recouvrer et reconquérir leur morte. Ce souhait est si énorme qu'ils le transforment en obsession, ne jurant plus que par cette voie. C'est cette envie incommensurable qui les tient en rapport mais qui transforme cet amour en morbidité malsaine autant chez l'un que chez l'autre. Pour combler le vide laissé, ils s'attachent à une copie de cette envie : le double de leurs femmes respectives. Mais chez Hugues, aveuglé par l'obsession de sa femme morte, ce désir devient cauchemar - il s'aperçoit au fur et à mesure que Jane n'est pas le double qu'il espérait, au début oui, si pareille, mais maintenant il ne lui trouve que des dissemblances. Mais il est partagé entre l'envie de la laisser partir et la peur du vide, à nouveau. Il recommence ce cheminement vers la Morte et le parallèle avec une tristesse immense. Alors, il lui accorde ses caprices, mais cela mène, plus encore, à la séparation prémonitoire. La vivante devient morte à son tour par les mains de Hugues qui, étouffé par une relation sans amour réel, venge sa haine sur cette femme démoniaque qui, d'ailleurs, ne pensait qu'à sa fortune. Nous savons que Jane s'était renseigné sur l'héritage de Hugues et qu'elle avait décidé de rester avec lui pour pouvoir avoir accès à ce patrimoine. Chez le narrateur de *Ligeia* cela se passe un peu différemment. Celui-ci se marie, sans amour avec lady Rowena, pour remplacer lady Ligeia. Mais la première n'est pas semblable à cette dernière. Ligeia avait tout d'une divinité, attributs que le narrateur ne met pas chez lady Rowena, contrairement à Hugues qui perçoit, au début de sa rencontre avec Jane Scott des attributs très semblables à sa morte. Tandis que la situation de Hugues va se dégrader, surtout parce que ses sentiments chavirent et se noient dans un plus grand chagrin : tristesse de ne

pas avoir retrouvé sa morte mais aussi pour avoir échoué dans cette situation mensongère, même pour lui, et de sentir que, finalement, au lieu de donner vie à sa douce morte, il l'avait trahie, trahie dans la mort, comme s'il l'eut trahie dans la vie. La situation du narrateur de *Ligeia* est différente. Il ne s'agit pas là d'infidélité mais de remplacement et, étant donné que le narrateur n'a jamais essayé de faire la comparaison de l'une avec l'autre, il l'a remplacée, c'est tout. Néanmoins, si semblable dans la mort, l'une à l'autre, (la mort de lady Rowena rappelant la mort de lady Ligeia), le narrateur ne put s'empêcher de s'enivrer de sa Ligeia encore une fois et encore une fois, toutes les fois où lady Rowena semblait mourir d'une mort plus réelle. Et l'aboutissement de cette mort est la réincarnation de lady Ligeia dans le corps de lady Rowena. Par contre, dans *La Chevelure*, l'antiquaire, la situation pathologique à laquelle elle renvoie est liée à la découverte de cet objet venu d'une morte, morte qu'il aimerait rencontrer, retrouver le corps à qui avait appartenu de si beaux cheveux : «N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née ?»<sup>130</sup> car nous connaissons d'autres réflexions de l'antiquaire qu'il aimerait retrouver ses femmes (d'autres que celle de la chevelure) à qui avaient appartenu ces objets :

«Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare ! Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! L'histoire des tendresses passées m'emplit le cœur de regrets. Oh ! la beauté, les sourires, les caresses jeunes, les espérances ! Tout cela ne devrait-il pas être éternel !»<sup>131</sup>

Avec son incarcération, due à la folie, pensait-on, l'espoir de retrouver cette femme perdue dans un paradis céleste, s'anéantit et l'antiquaire devient fou, non de s'être épris de cette chevelure comme s'il s'agissait d'une femme, mais, surtout parce qu'on la lui a prise.

---

<sup>130</sup> Maupassant, *op. cit.* p. 13.

<sup>131</sup> *Id.*, pp. 9-10.

Cette dialectique morbide que nous retrouvons, donc, dans ses trois textes se rejoint dans le fait que les personnages masculins des récits ont à l'égard des femmes aimées des envies de l'au-delà, dans un tourbillonnement orphéen avec l'envie de partir à leur recherche dans ce dôme méconnu qu'est la mort. Étant impossible de les rejoindre dans cet éden où ils aimeraient accéder, la nature leur a remis, sous réserve bien sur, des doublets. Nous retrouvons leurs femmes en double, comme maîtresse-concubine dans *Bruges-la-Morte* (Jane Scott) et comme femme dans *Ligeia* (Lady Rowena, plutôt femme assumée, étant donné les noces «dans un moment d'aliénation mentale je conduisis à l'autel et pris pour épouse, - après l'inoubliable Ligeia ! - lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la blonde chevelure et aux yeux bleus.»<sup>132</sup> et comme objet-chevelure dans *La Chevelure*.

Néanmoins, ce discours marqué par la concentration narrative où les femmes mortes (la Morte puis Jane Scott, la vivante devenue morte, elle aussi, dans *Bruges-la-Morte*; le chevelure / celle qui l'avait portée, dans *La Chevelure* et lady Ligeia puis lady Rowena, dans *Ligeia*) sont le personnage principal et surtout le moteur.

Mais encore par les autres personnages féminin des récits (dans *Bruges-la-Morte*, Barbe et Sœur Rosalie, dans *La Chevelure*, les autres femmes à qui avaient appartenu ces objets que l'antiquaire découvrait et dans *Ligeia*, ces femmes à qui il compare Ligeia «De toutes les femmes que j'ai connues, elle, la toujours placide Ligeia, à l'extérieur si calme, était la proie la plus déchirée par les tumultueux vautours de la cruelle passion. [...]. J'ai dit que son instruction dépassait celle d'aucune femme que j'eusse connue,- mais où est l'homme qui a traversé avec

---

<sup>132</sup> Poe, *op. cit.*, p. 357.

succès tout le vaste champ des sciences ... ?»<sup>133</sup> ce discours nous renvoie dans ce contexte morbide et fantastique.

De plus, comme tous les symboles, les thèmes du fantastique, en l'occurrence celui de la représentation de la femme, peuvent recevoir des interprétations différentes suivant le contexte. Ainsi le symbole du Double peut signifier l'isolement de l'individu qui n'a plus de contact avec le monde extérieur, ce que nous retrouvons dans *Bruges-la-Morte* et dans *Ligeia* mais pas dans *La Chevelure*. Par contre, la sexualité intervient explicitement dans *La Chevelure* et non plus symboliquement dans les récits fantastiques comme dans *Bruges-la-Morte* et dans *Ligeia* car un désir amoureux très emporté est souvent la cause qui amène le héros à chavirer dans un univers fantastique.

---

<sup>133</sup> Poe, *op. cit.*, p. 352.

## 1. L'élément « Fantastique »

La réalité sous jacente à l'expression *fin-de-siècle*, quoique trouble depuis sa création, a un dénominateur commun à tous les styles divers : le rejet de toutes les tendances qui composent l'art *fin-de-siècle* du positivisme. Tous les artistes *fin-de-siècle* tournent le dos à la réalité positive, à la norme sociale et ensuite à la norme morale et naturelle. Ils se consacrent aux chemins artificiels de l'imaginaire, de l'insolite, des symboles, de l'esthétique, de l'inconscient et de la maladie. Pour les contemporains, ce concept flou est rapidement devenu synonyme de "décadent". Et l'atmosphère de cette fin de siècle étant décadente, désigne un malaise, une mélancolie, une "dandysme" jusqu'à la provocation.

Dans le récit fantastique que ce soit le conte, la nouvelle ou le roman, les personnages sont sans proéminence, communs, comme tout personnage dans un récit quelconque. Néanmoins, l'on peut retrouver dans ces récits fantastiques, quelque chose qui rend le personnage hors du commun. Ce qui définit le personnage fantastique, c'est le fait qu'il soit tellement « Monsieur tout le monde » que tout ce qui lui arrive dans le cadre du fantastique paraît irréel aussi réel qu'il soit ou que soit la situation ! Le personnage est vidé de profondeur et d'originalité, mais la situation, elle, est emplie de personnalité et de liberté ! Les personnages ne sont pas assez dépeints, on ne leur attribue pas assez de marques distinctives et de signes, de particularités et de traits de caractère. Le fantastique suppose une situation de vacuité chez le personnage, et c'est ce vide qui provoque chez lui une sorte de réaction d'artifice. C'est cette situation d'attente dans laquelle il se trouve qui lui permet de jouir de l'acuité exceptionnelle qui est la sienne et d'être particulièrement réceptif à des manifestations que les autres ne remarquent même pas, le phénomène étant un des modes de l'être. Du fait, le vide vital du personnage est exactement la condition première du récit fantastique. Rien, en effet, ne semble prédisposer le personnage à se trouver ainsi confronté avec l'extraordinaire et l'impossible et c'est ceci qui fait du récit un récit

invraisemblable. Ou alors, bien au contraire, quand le personnage nous est dépeint à la grande lumière du jour dans toute sa splendeur et tous ses recoins, l'excessive caractérisation abritant certainement un trait beaucoup plus subtil, à dévoiler plus tard dans le cadre du fantastique. C'est ce que nous analyserons.

En littérature, le fantastique naît de l'irruption du surnaturel dans le naturel de sorte que le lecteur ne sait s'il doit s'en tenir au raisonnement rationnel ou recourir à une explication irrationnelle. C'est cette hésitation qui définit, pour le critique contemporain Tzvetan Todorov, le texte fantastique. Et c'est cela que nous retrouvons dans ces textes analysés. Dans *Bruges-la-Morte*, la chevelure est un élément important car étant un élément naturel, il nous renvoie à une ambiance surnaturelle, nous avons l'impression que cette chevelure vit, que c'est elle qui mène le « jeu » entre Hugues et Jane et c'est elle qui finit par anéantir sa rivale. Dans *La Chevelure*, l'élément naturel – cette natte de cheveux – est au départ l'élément surnaturel, car dès le début du récit (de son apparition dans le récit) cette chevelure se présente personnifiée par un blindage humain. Dans *Ligeia*, ce n'est qu'à la fin du récit que la chevelure associée à la Morte Ligeia nous apparaît dans une ambiance suspendue et à couper le souffle. Elle apparaît en incarnant Ligeia dans le corps de lady Rowena et c'est cette « chevelure » qui fait toute la différence entre l'une et l'autre femme.

Certaines caractéristiques du discours fantastique peuvent se trouver dans plusieurs textes, notamment dans l'emploi du discours figuré où l'amour est plus fort que la mort, notamment chez Rodenbach, dans *Bruges-la-Morte*, où finalement c'est la femme aimée et non celle qui fut son double qui triomphe par l'amour que son mari lui porte et la vénération de celui-ci par rapport à la parcelle qui reste de son vivant; chez Poe, dans *Ligeia*, c'est encore l'amour qui triomphe : le narrateur n'ayant jamais cessé de penser à celle qui lui manquait, la revoit après la mort de celle qui fut sa seconde femme, mais dans son cœur, il n'y en a toujours eu qu'une : Ligeia. Chez Maupassant, dans *La Chevelure*, le « fou » se

sent mourir quand on lui retire sa chevelure, celle qu'il aime comme une femme réelle. Les comparaisons et les métaphores introduisent le surnaturel de la situation et le nourrissent. L'énonciation est aussi une forte caractéristique présente : le narrateur est utilisé à la première personne (comme dans *Ligeia* et dans *La Chevelure*) ce qui permet une meilleure identification et introduit surtout le doute inhérent au fantastique : Est-ce que l'on ment ? Dit-on la vérité ? Est-il vraiment fou (le narrateur de *La Chevelure*) ? Puis dans le discours fantastique, on observe souvent une gradation qui se caractérise par l'importance de l'effet final. Dans *Bruges-la-Morte*, cette gradation va de la rencontre de Hugues avec Jane, les premiers heureux abords, jusqu'à la lassitude, puis à la déchéance et la mort. Dans *Ligeia*, c'est la mort de sa bien-aimée, la rencontre avec Lady Rowena, le mariage, la maladie de celle-ci (analogiquement à la maladie de sa femme décédée), puis la mort de celle-ci avec l'apparition de celle-là. Dans *La Chevelure*, c'est tout un récit de la rencontre de la chevelure, qui prend le rôle d'un personnage, puis l'enlèvement de ce personnage – la chevelure – puis l'enfermement dans un asile de fou et la réelle existence de cette chevelure. Comme nous pouvons le constater dans tous les récits, il existe une gradation, parfois étouffante, qui nous mène tout droit au fantastique. Nous pouvons observer que chez Poe et Rodenbach cette théorie de la gradation mène au fantastique sans aucun doute, par contre chez Maupassant, cette même théorie ne se manifeste pas aussi ouvertement car dans *La Chevelure*, la première apparition de la chevelure est le point culminant de la nouvelle. Et c'est après que ce développe un récit qui s'écroule, c'est après cette première rencontre que l'antiquaire se sent bizarrement attaché à ce morceau de cheveux et que se déroulent plusieurs actions excentriques. L'antiquaire prend la chevelure avec lui pendant son sommeil, il la promène dans la ville comme si de sa femme il s'agissait. Un des thèmes récurrents dans le Fantastique est certainement celui du double. Ce thème dans ces œuvres analysées peut se joindre au thème du personnage féminin car l'un va avec l'autre. C'est un thème qui dépasse de loin le fantastique mais qui

trouve sa pleine expression dans ce type de récit car l'esthétique du fantastique pourrait bien se placer sous le signe du double. Par sa nature même, l'œuvre fantastique ménage l'ambivalence, permet le doute, projette un double regard sur l'événement, multiplie les effets de miroir. L'esthétique du double s'y déploie comme un thème et souvent comme architecture de l'œuvre car il s'agit d'un *topos* constant. Ce thème matérialise l'obscur conscience que l'être a de soi. Le personnage fantastique, face à son entourage peut se révéler différent : il peut se trouver définitivement réduit au silence et à la solitude. C'est pourquoi, l'objet fantastique se trouve le conservateur de tout l'univers fantasmatique des héros, la frontière entre sujet et objet étant incontestable. Par exemple, dans *Bruges-la-Morte*, en ce qui concerne la Morte, elle-même, celle-ci est réduite au silence depuis sa mort bien comme son double qui meurt par sa profanation au nom et à la mémoire de la morte. Dans *La chevelure*, celle-ci représentant, dans le cadre du fantastique, un personnage, est aussi limitée à la quiétude et à la solitude dans le fond d'une armoire ; Dans *Ligeia* celle-ci est restreinte à l'apaisement bien comme son double qui meurt aussi. Ainsi, dans la solitude, restent les hommes : Hugues Viane, le fou et le narrateur de *Ligeia*. Sinon voyons, Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte* subit l'isolement géographique dans une ville aussi triste que sa douleur et sa souffrance. Par contre, Jane Scott, elle meurt. On peut considérer la mort un isolement par rapport au monde des vivants. Dans *La Chevelure*, le fou subit l'isolement social et affectif. La chevelure était aimée comme un personnage lui tient compagnie. Et l'antiquaire ne subit pas de solitude tant qu'il est en possession de cette synecdoque. C'est seulement après que la chevelure lui fut retirée qu'il subit l'isolement, l'emprisonnement dans l'asile pour fou. Nous pouvons encore désigner un certain délaissement antérieur par le fait que cette chevelure se soit trouvée dans un meuble, enfermée, comme si d'une prisonnière il s'agissait : elle était enfermée dans un tiroir comme un objet des crimes passionnels. Par contre, *Ligeia* ne souffre point de manque d'affectivité car celle que le narrateur lui voue est grande tandis que Lady Rowena se retrouve seule

avec celui qui l'a épousée, car le château est éloigné de tout et de tous. Ainsi, en plus de la solitude affective, elle souffre encore de la solitude géographique. Chez Maupassant dans *La Chevelure*, l'élément fantastique se trouve dans l'objet "chevelure" lui-même. Nous découvrons dans ce texte certains apports du genre fantastique et merveilleux car au fur et à mesure que le récit se déroule, la tension monte, on veut savoir la suite, on veut savoir la fin. Cette gradation angoissante est amplifiée par la technique du récit dans le récit, de mise en abîme (le récit du cahier, du journal où la chevelure est mise en apparition, bref, du fou dans le récit du narrateur). Ce sont les abords du fantastique, que nous trouvons chez Maupassant. Il en prend conscience lui-même : « [...] l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière »<sup>134</sup>. Puis référence est faite à une femme, ce n'est pas une femme quelconque, c'est celle qui avait touché ces objets, celle à qui ont appartenu ces objets qu'il recherchait avec l'âme d'un chercheur passionné : « [...] et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses ! »<sup>135</sup>. Et c'est celle qu'il a trouvée ! Celle qui fut le commencement de son délire, de sa Folie, nous dit-on. L'antiquaire écrit sur son cahier :

« Je restais souvent pendant des heures, [...] à regarder une petite montre du siècle dernier. Elle était si mignonne, [...]. Et elle marchait encore comme au jour où une femme l'avait acheté dans ce ravissement de posséder ce fin bijou. [...] qui donc l'avait portée la première sur son sein dans la tiédeur des étoffes, le cœur de la montre battant contre le cœur de la femme ? Quelle main l'avait tenue au bout de ses doigts un peu chauds, l'avait tournée, retournée, puis avait essuyé les bergers de porcelaine ternis une seconde par la moiteur de la peau ? Quels yeux avaient épié sur ce cadran fleuri l'heure attendue, l'heure chérie, l'heure divine ? Comme j'aurais voulu la connaître, la voir, la femme qui avait choisi cet objet exquis et rare ! Elle est morte ! Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ; j'aime, de loin, toutes celles qui ont aimé ! [...] Comme j'ai pleuré pendant des nuits entières, sur les pauvres femmes de jadis, si belles, si tendres, si douces, dont les bras se sont ouverts pour le baiser et qui sont mortes ! Adieu

---

<sup>134</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 9

<sup>135</sup> *Idem.*

celles d'hier. Je vous aime. [...] Je l'ai trouvée, moi, celle que j'attendais ; et j'ai goûté par elle d'incroyable plaisirs.»<sup>136</sup>

L'élément fantastique nous est livré par une image assez commune : « Le passé m'attire, le présent m'effraye parce que l'avenir c'est la mort. »<sup>137</sup>. Et le narrateur de *La Chevelure* nous révèle une force surnaturelle :

« Je rôdais dans Paris [...] Tout à coup, j'aperçus chez un marchand d'antiquité un meuble italien du XVII<sup>e</sup> siècle. [...] Puis je passais. Pourquoi le souvenir de ce meuble me poursuivait-il avec tant de force que je revins sur mes pas ? Je m'arrêtai de nouveau devant le magasin pour le revoir et je sentis qu'il me tentait.[...] Quelle singulière chose que la tentation ! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, [...]de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, [...]. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible. »<sup>138</sup>

Le fou, dans son récit, nous situe à l'endroit, qui par excellence, est hermétique, donc fantastique, sa chambre : lieu clos, étanche à toute proximité extérieure, individualiste, intimiste : « J'achetai ce meuble et je le fis porter chez moi tout de suite. Je le plaçai dans ma chambre. »<sup>139</sup> Puis, nous pouvons constater que cet objet, cette chose, ce meuble devient à part entière une personne, quelque chose qui prend forme humaine ou du moins qui en prend les caractéristiques. Les particularités, surtout, des spécificités féminines dont la représentation du féminin, dans ce domaine nébuleux, nous est présentée par Maupassant, à travers le protagoniste :

« Oh ! je plains ceux qui ne connaissent pas cette lune de miel du collectionneur avec le bibelot qu'il vient d'acheter. On le caresse de l'œil et de la main comme s'il était de chair ; on revient à tout moment près de lui, on y pense toujours, où qu'on aille, quoi qu'on fasse. Son souvenir aimé vous suit dans la rue, dans le monde partout ; et quand on rentre chez soi, avant même d'ôter ses gants et son chapeau, on va le contempler avec une tendresse d'amant. »<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>137</sup> *Id.*,

<sup>138</sup> *Id.*, pp. 10 – 11.

<sup>139</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>140</sup> *Id.*, pp. 11-12.

La Folie nous est livrée, elle aussi, comme un personnage, faisant partie de ce monde des humains.

Nous pouvons, dans un premier abord, remarquer que toutes ces approches convergent vers le cadre du fantastique car nous y trouvons les éléments récurrents à ce genre bien comme toute une structure narrative spécifique que nous pouvons rapprocher des structures générales de ce type. Ainsi, les œuvres en cause étalent une situation initiale qui présente par elle-même une situation banale ou familière ou commune. Dans le roman *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, le narrateur Hugues commence par nous présenter la Ville et le résumé de sa vie jusqu'à ce jour :

« Voilà cinq ans qu'il vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. Cinq ans déjà ! [...] Pour lui, la séparation avait été terrible : il avait connu l'amour dans le luxe, les loisirs, le voyage, les pays neufs renouvelant l'idylle. Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, [...] Dix années de ce bonheur, à peine senties, tant elles avaient passé vite ! Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais [...]»<sup>141</sup>

Ensuite, il informe sur le décès de son épouse bien aimée et chérie et il la décrit :

« La jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes [...] Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie. [...] Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit ! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes. »<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Rodenbach, *op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>142</sup> *Id.*, pp. 53-54.

Il explique sa vie joyeuse avec elle, son déménagement à Bruges et la raison du choix de cette ville.

« Le veuf, ce jour-là, revécut plus douloureusement tout son passé, à cause de ces temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années.[...] il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers.[...] Mais le veuvage avait été pour lui un automne précoce. [...]. Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi ! [...] C'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre. Jadis, dans les temps de bonheur, quand il voyageait avec sa femme, vivant à sa fantaisie, d'une existence un peu cosmopolite, à Paris, en pays étranger, au bord de la mer, il y était venu avec elle, en passant, sans que la grande mélancolie d'ici pût influencer leur joie. Mais plus tard, resté seul, il s'était ressouvenu de Bruges et avait eu l'intuition instantanée qu'il fallait s'y fixer désormais. [...] Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. »<sup>143</sup>

Sa maison et sa vieille servante flamande Barbe, fidèle et serviable et surtout sa tristesse, sa grande peine du départ prématuré de son épouse parfaite. Jusque là, tout est parfaitement courant, habituel.

Nous noterons plus tard que dans cette introduction, l'auteur nous prépare déjà à des faits postérieurs que nous rapprocherons du fantastique, comme le fait d'insister sur la description de son épouse morte, surtout sur sa chevelure, description qu'il reprend à plusieurs reprises tout comme son emplacement. Cela va nous mener à la progression nécessaire pour engendrer cette atmosphère fantastique.

« Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici. [...] Il y avait, dans ces deux pièces, trop de trésors, trop de souvenirs d'Elle et de l'autrefois [...] Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, [...] qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis éternisés qu'elle leur avait donnés. Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au

---

<sup>143</sup> *Id.*, pp. 52-69.

fond. [...] les portraits de la pauvre morte, [...] le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur — c'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau ! — aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour ! [...] Pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là sur le piano désormais muet, simplement gisante — tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage ! Et, pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal, il avait eu cette idée, naïve si elle n'eût pas été attendrissante, de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer. [...] Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison. »<sup>144</sup>

Également, dans la nouvelle *La Chevelure* de Maupassant, cette situation initiale est totalement banale bien que le personnage soit un fou. En effet, on décrit un fou dans une cellule, on nous rapporte le bilan du médecin ainsi que l'interrogation du narrateur par rapport à cet halluciné. Rien de plus naturel, cela arrive tous les jours, dans tous les pays, à toute époque. Notons néanmoins la description qui est faite de la Folie, et que celle-ci étant écrite avec majuscule, ce qui nous amène déjà vers une entrouverture de l'évolution du récit :

« Les murs de la cellule étaient nus, peints à la chaux. Une fenêtre étroite et grillée, percée très haut de façon qu'on ne pût ne pas y atteindre, éclairait cette petite pièce claire et sinistre; et le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d'un œil fixe, vague et hanté. Il était fort maigre avec des joues creuses et des cheveux presque blancs [...] Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie, pour son ventre creux. [...]. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée,.... [...] Le médecin [...] dit: "Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'ai vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. [...]. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. [...]"<sup>145</sup>

Également, dans cette introduction, l'écrivain nous prépare à ce qu'il se passera par la suite par l'utilisation exagérée d'adjectifs pour qualifier la Folie : la Folie de

---

<sup>144</sup> *Id.*, pp. 57- 62.

<sup>145</sup> Maupassant, *op. cit.*, pp.7-8

cet antiquaire provoquée par l'acquisition de ce meuble et conséquemment l'apparition de cette chevelure qui prit pour lui la réalité d'une femme.

« Sa Folie, [...]. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. Quel mystère que cet homme tué par un Songe ! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé ! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes.»<sup>146</sup>

Dans le conte *Ligeia* de Poe, même démarche, la description de la souffrance du narrateur, la reproduction des caractéristiques de Lady Ligeia et sa perfection à tous niveaux, la description de leur vie commune avant la maladie et le décès précoce de celle-ci. Toutefois, comme pour les autres récits, un indice nous prépare à l'évolution, un signe que nous devons interpréter postérieurement : la description minutieuse de cette femme irréprochable. La reproduction de la douleur du narrateur, analogue à la douleur de Hugues de *Bruges-la-Morte*, est présentée dans un même schéma :

«Je ne puis pas me rappeler, [...], comment, quand, ni même où je fis pour la première fois connaissance avec lady Ligeia. De longues années se sont écoulées depuis lors, et une grande souffrance a affaibli ma mémoire»<sup>147</sup>

La présentation des caractéristiques de Lady Ligeia et sa perfection élevée autant au niveau de son érudition que de la parole:

«[...] le caractère de ma bien-aimée, sa rare instruction, [...]de Ligeia ; elle était immense, telle que jamais je n'en vis de pareille dans une femme [...] son genre de beauté, si singulier et si placide, et la pénétrante et subjuguante éloquence de sa profonde parole musicale ont fait leur chemin dans mon cœur d'une manière si patiente, si constante, si furtive que je n'y ai pas pris garde et n'en ai pas eu conscience. [...]la mélodie presque magique, la modulation, la netteté et la placidité de sa voix profonde, et par la sauvage énergie des étranges paroles qu'elle prononçait habituellement, et dont l'effet était doublé par le contraste de son débit [...] les connaissances de Ligeia étaient gigantesques, étourdissantes ; cependant, j'avais une conscience suffisante de son infinie supériorité pour me

---

<sup>146</sup> *Id.*, p. 7.

<sup>147</sup> <sup>147</sup> Poe, *op. cit.*, p. 347.

résigner, [...] Sa présence, ses leçons pouvaient seules éclairer d'une lumière vivante les mystères du transcendantalisme»<sup>148</sup>

Puis de son corps, la taille, la majesté (comme s'il s'agissait d'une princesse) :

[...]. Il est néanmoins un sujet très cher sur lequel ma mémoire n'est pas en défaut, c'est la personne de Ligeia. Elle était d'une grande taille, un peu mince, et même dans les derniers jours très amaigrie. J'essayerais en vain de dépeindre la majesté, l'aisance tranquille de sa démarche et l'incompréhensible légèreté, l'élasticité de son pas ; elle venait et s'en allait comme une ombre. [...] la chère musique de sa voix douce et profonde, quand elle posait sa main de marbre sur mon épaule.»<sup>149</sup>

Ensuite du visage, la physionomie divine et parfaite:

«Quant à la beauté de la figure, aucune femme ne l'a jamais égalée. C'était l'éclat d'un rêve d'opium, une vision aérienne et ravissante, plus étrangement céleste que les rêveries [...] les traits de Ligeia n'étaient pas d'une régularité classique, quoique je sentisse que sa beauté était véritablement exquise et fortement pénétrée de cette étrangeté, [...] cette irrégularité [...] perception de l'étrange.»<sup>150</sup>

Et des parties du visage :

«J'examinais le contour du front haut et pâle,[...] irréprochable [...]la peau rivalisant avec le plus pur ivoire, la largeur imposante, le calme, la gracieuse prééminence des régions au-dessus des tempes,[...] Je considérais les lignes délicates du nez, [...] une semblable perfection ; c'était ce même jet, cette même surface unie et superbe, cette même tendance presque imperceptible à l'aquilin, ces mêmes narines harmonieusement arrondies et révélant un esprit libre. Je regardais la charmante bouche ; [...] le tour glorieux de la lèvre supérieure, un peu courte, l'air doucement, voluptueusement reposé de l'inférieure, les fossettes qui se jouaient et la couleur qui parlait, les dents, réfléchissant comme une espèce d'éclair chaque rayon de la lumière bénie qui tombait sur elles dans ses sourires sereins et placides, mais toujours radieux et triomphants. J'analysais la forme du menton, [...] la grâce dans la largeur, la douceur et la majesté, la plénitude et la spiritualité grecques, [...] les yeux, je ne trouve pas de modèles dans la plus lointaine antiquité. [...], plus grands que les yeux ordinaires de l'humanité ; mieux fendus que les plus beaux yeux de gazelle [...]Les prunelles étaient du noir le plus brillant et surplombées par des cils de jais très longs; ses sourcils, d'un dessin légèrement irrégulier, avaient la même couleur ; toutefois, l'étrangeté que je trouvais dans les yeux était indépendante de leur forme, de leur couleur et de leur éclat [...] L'expression des yeux de Ligeia !... [...]Ces yeux ! ces larges, ces brillantes, ces divines prunelles !»<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> *Id.*, pp- 347-350.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 348.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 349.

<sup>151</sup> *Id.*, p. p. 350.

Après la description minutieuse de cette femme irréprochable, la caractéristique qui, nous le saurons plus tard, déclenchera l'élément fantastique dans ce roman « [...] cette chevelure d'un noir de corbeau, lustrée, luxuriante, naturellement bouclée et démontrant toute la force de l'expression homérique : chevelure d'hyacinthe.»<sup>152</sup> Puis comme dans un résumé de cette longue description, sa beauté, sa beauté toute entière :

« [...] sa beauté était [...] la beauté de la fabuleuse houri [...] la femme divinement belle [...] la beauté de Ligeia passa dans mon esprit et s'y installa comme dans un reliquaire je puisai dans plusieurs êtres du monde matériel une sensation analogue à celle qui se répandait sur moi, en moi, sous l'influence de ses larges et lumineuses prunelles. [...]»<sup>153</sup>

Après, c'est la description de leur vie commune avant la maladie, semblable à la description de la vie de Hugues et de sa femme :

«Cependant, je crois que je la rencontrai pour la première fois, [...], dans une vaste et antique ville délabrée sur les bords du Rhin. [...] Ligeia !- Plongé dans des études qui par leur nature sont plus propres que toute autre à amortir les impressions du monde extérieur, - [...],- Ligeia !- [...] devant les yeux de ma pensée l'image de celle qui n'est plus. [...] je n'ai jamais su le nom de famille de celle qui fut mon amie et ma fiancée, qui devint mon compagnon d'études, et enfin l'épouse de mon cœur.»<sup>154</sup>

Puis, la maladie : «[...] Ligeia tomba malade. Les étranges yeux flamboyèrent avec un éclat trop splendide; les pâles doigts prirent la couleur de la mort, la couleur de la cire transparente; les veines bleues de son grand front palpitérent impétueusement au courant de la plus douce émotion: je vis qu'il lui fallait mourir, [...]»<sup>155</sup> Ensuite, la mort précoce de Ligeia, avant même que son mari eut le temps de s'affectionner assez longtemps : «[...] Mais, dans la mort seulement, je compris toute la force et toute l'étendue de son affection. [...]Juste au milieu de la nuit [...] elle mourut. [...] Et alors, comme épuisée par l'émotion, elle laissa retomber ses bras blancs, et retourna solennellement à son lit de mort. Et, comme

---

<sup>152</sup> *Id.*, p. 349.

<sup>153</sup> *Id.*, p. 350.

<sup>154</sup> *Id.*, pp. 347-348.

<sup>155</sup> *Id.*, pp. 353-354.

elle soupirait ses derniers soupirs, il s'y mêla sur ses lèvres comme un murmure indistinct. »<sup>156</sup>

Nous pouvons en conclure que dans *Bruges-la-Morte* comme dans *Ligeia*, la situation initiale présente un aspect commun : la description des femmes (La Morte chez Rodenbach et Ligeia chez Poe), en l'occurrence des épouses trop édifiantes mais décédées à cause d'une maladie, la tristesse démesurée où plongent leurs époux et la difficulté à surmonter tel chagrin. La description du narrateur étant suffisamment représentante à l'adjonction de tous ces éléments, nous pouvons établir certaines comparaisons. Par contre, dans *La Chevelure*, la situation initiale ne nous renvoie pas immédiatement à l'élément qui va nous introduire dans le récit fantastique, cet événement qui bouleversera tout ce début de récit parfaitement ordinaire - nous pouvons peut-être le deviner par le titre de cette nouvelle, mais nous ne savons pas comment cela va se passer.

Toujours dans le cadre du fantastique, nous passons à l'étape suivante de la structure narrative qui est l'introduction de l'élément perturbateur. Cet indice, quoiqu'il ne soit pas une piste extraordinaire, perturbe l'ordre naturel des choses. Il y a, si on peut le dire, un bouleversement de l'univers considéré ordinaire, et nous nous retrouvons face à un événement qui amène à un *crescendo* qui nous met mal à l'aise : c'est comme une angoisse progressive. C'est ce que nous pouvons déterminer dans *Bruges-la-Morte* quand nous nous rendons compte que cet élément qui va perturber l'ordre naturel des choses c'est la rencontre avec le double de la femme morte. Ce n'est pas courant de rencontrer des doubles, encore moins des doubles de personnes décédées, mais ce qui a fait le déclic chez le personnage Hugues c'est cette chevelure très ressemblante à celle qu'il vénérât tous les jours. Ce fut l'élément déclencheur de cette nouvelle passion funeste, comme nous le verrons plus tard dans une analyse plus profonde et plus détaillée.

---

<sup>156</sup> *Id.*, pp. 355-356

D'ailleurs cet élément a recours à l'expression « Tout à coup », comme nous pouvons l'observer, bien comme à d'autres expressions qui aident à entrer dans cet univers peu commun «Eh bien ! oui ! cette fois», comme si nous y étions.

« Tout à coup, tandis qu'il recomposait par une fixe tension d'esprit [...] ses traits à demi effacés déjà, Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants, [...], éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. Il ne l'avait point aperçue d'abord, [...], mais seulement quand elle fut toute proche. [...] À sa vue, il s'arrêta net, comme figé ; [...]. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe. Puis, après un moment d'hésitation, tourné vers l'inconnue qui s'éloignait en son rythme de marche lente, [...] Eh bien ! oui ! cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure.»<sup>157</sup>

Analogiquement, nous remarquerons aussi que dans *La Chevelure* nous retrouverons ce même élément provocateur de la perturbation du récit : c'est cette chevelure que l'antiquaire retrouva dans l'ancien meuble qui va d'une part le perturber, mais d'autre part faire rebondir toute l'histoire, son histoire, sa vie. La locution adverbiale « tout à coup » y est aussi présente bien comme la conjonction « or » et l'expression de temps « un soir »:

« Je rôdais dans Paris par un matin de soleil, [...] Tout à coup, j'aperçus chez un marchand d'antiquités un meuble italien du XVII<sup>e</sup> siècle. [...] Pourquoi le souvenir de ce meuble me poursuivit-il avec tant de force que je revins sur mes pas ? Je m'arrêtai de nouveau devant le magasin pour le revoir, et je sentis qu'il me tentait. Quelle singulière chose que la tentation ! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. [...] ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible. [...] J'achetai ce meuble et je le fis porter chez moi tout de suite. Je le plaçai dans ma chambre. [...] Oh ! je plains ceux qui ne connaissent pas cette lune de miel du collectionneur avec le bibelot qu'il vient d'acheter. [...], on va le contempler avec une tendresse d'amant. [...] J'ouvrai à chaque instant ses portes, [...] les joies intimes de la possession. Or, un soir, je m'aperçus, en tâtant l'épaisseur d'un panneau, qu'il devait y avoir là une cachette. [...] j'aperçus, étalée

---

<sup>157</sup> Rodenbach, *op. cit.*, pp. 74-78.

sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme ! Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé ! Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique. Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. Une émotion étrange me saisit.»<sup>158</sup>

Jusque là sa vie se déroulait sans problème dans son univers.

« Jusqu'à l'âge de trente-deux ans, je vécus tranquille, sans amour. La vie m'apparaissait très simple, très bonne et très facile. J'étais riche. [...] C'est bon de vivre ! Je me réveillais heureux, chaque jour, pour faire des choses qui me plaisaient, et je me couchais satisfait, avec l'espérance paisible du lendemain et de l'avenir sans souci.[...]. C'est bon de vivre ainsi.»<sup>159</sup>

Mais, à partir du moment où il a vu cet ancien meuble sa vie changea, surtout quand il découvrit cette chevelure ayant appartenu à une femme. Cette intrusion subite ayant recours comme antérieurement à des expressions « Tout à coup », comme nous pouvons l'observer, bien comme à d'autres expressions qui aident à entrer dans cet univers peu commun « Or, un soir » .

Dans *Ligeia*, on observe la même structure. L'élément perturbateur n'est pas la rencontre soi-disant du narrateur-personnage avec Lady Rowena Trevanion de Tremaine mais quand celle-ci tombe subitement malade (comme sa première épouse, lady Ligeia) et qu'il décrit la mort foudroyante de cette seconde femme. On y observe encore son (à lui) vagabondage fastidieux suite à cette mort soudaine, son acquisition de l'abbaye (comme Hugues qui acquiert la maison à Bruges) et son rapide remariage avec cette dame dont la famille n'a pas soupçonné tant d'étrangeté de la vie de cet homme et surtout la décoration de l'abbaye (prémises à la folie).

« Hélas ! je sens qu'on aurait pu découvrir un commencement de folie dans ces splendides et fantastiques draperies, dans ces solennelles sculptures égyptiennes, dans ces corniches et ces ameublements bizarres, dans les extravagantes

---

<sup>158</sup> Maupassant, *op. cit.*, pp. 10-12

<sup>159</sup> *Id.*, p. 8.

arabesques de ces tapis tout fleuris d'or ! [...] Je parlerai seulement de cette chambre, maudite à jamais, où dans un moment d'aliénation mentale je conduisis à l'autel et pris pour épouse, — après l'inoubliable Ligeia !—lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la blonde chevelure et aux yeux bleus. [...]. Où donc la hautaine famille de la fiancée avait-elle l'esprit, quand, mue par la soif de l'or, elle permit à une fille si tendrement chérie de passer le seuil d'un appartement décoré de cette étrange façon [...]»<sup>160</sup>

Le narrateur de *Ligeia* établit une comparaison entre la demeure et la chambre ce qui nous renvoie à une habitation sombre, froide et surprenante.

«Telle était la demeure, telle était la chambre nuptiale où je passai avec la dame de Tremaine les heures impies du premier mois de notre mariage [...]»<sup>161</sup>

Mais tout est là pour que l'ambiance fantastique soit au complet – ce n'est pas seulement la maison ce sont aussi de sons et des formes bizarres qui font tout une ambiance terrifiante :

«Au commencement du second mois de notre mariage, lady Rowena fut attaquée d'un mal soudain dont elle ne se releva que lentement. La fièvre qui la consumait rendait ses nuits pénibles, et, dans l'inquiétude d'un demi-sommeil, elle parlait de sons et de mouvements qui se produisaient çà et là dans la chambre de la tour, [...] »<sup>162</sup>

Cette angoisse progressive ayant recours, comme auparavant, à des expressions comme « *Hélas* » et « *soudain* », comme nous pouvons le considérer, étalent l'événement démontrant une croissance du pressentiment.

Nous pouvons donc affirmer que dans *Bruges-la-Morte* comme dans *Ligeia*, l'élément perturbateur présente un aspect commun : c'est l'intrusion d'une nouvelle femme qui s'avérera être le double de l'aimée disparue qui sera le motif déclencheur de toute situation future. Jane Scott va perturber le quotidien réglée de Hugues Viane et surtout l'état d'esprit de celui-ci ; Lady Rowena va perturber le narrateur de *Ligeia* à travers sa maladie très soudaine et ses illusions psychotropes (visions et sons) ; c'est encore le fait que ce double, dans le roman

---

<sup>160</sup> Poe, *op. cit.*, pp. 357-358.

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p. 359.

<sup>162</sup> *Id.*, p. 360

comme dans le conte, ne succède pas longtemps à la première morte ni dans le bonheur, ni dans la vie. Dans *La Chevelure*, l'élément provocateur sera, non l'achat de ce meuble auquel il s'attacha incompréhensiblement, mais la découverte de cette chevelure de femme qui mena cet antiquaire à une folie progressive tant il s'y attacha. La similitude est dans le fait que cette chevelure représente une femme qu'il aime, comme Hugues aime Jane Scott et comme le narrateur de *Ligeia* pensa pouvoir aimer Lady Rowena. La dissemblance est dans le fait que cette chevelure-femme n'est le double de personne.

Puis, nous arrivons à la situation finale des œuvres qui présente aussi des analogies. Cette disposition ultime nous présente des éléments d'instabilité où nous trouvons une spirale croissante et pas de cercle fermé. Il n'y a pas d'explication, la situation aboutissant dans le néant. On retrouve des éléments tels que le retour à un ordre dégradé (les femmes de *Bruges-la-Morte* sont bel et bien mortes toutes deux et dans *Ligeia* Rowena meurt pour donner la place à la ressuscitée Ligeia), ou modifié (l'antiquaire de *La Chevelure* se retrouve dans une cellule jugé comme un fou qui aurait perdu son discernement), la chute non conclusive mais ouverte entraînant le lecteur dans l'art de l'inachevé. Car, notons que dans *Bruges-la-Morte* Hugues s'aperçoit progressivement des imperfections de Jane, il veut la quitter mais n'y arrive plus, se trouvant abasourdi quand celle-ci veut venir chez lui justement le jour de la procession religieuse du Saint-Sang. Nous remarquons dans ces faits une tension progressive, ce qui mènera à un résultat assez obscur et ténébreux. L'instabilité engendrée par ses hésitations et par ses contingences amène Jane à prendre les commandes, déterminant ce qu'elle veut faire quoique contre la volonté de Hugues. Cette spirale graduelle de situations qui ne plaisent point à Hugues vont mener à ce que Hugues devienne fou de rage, perdant la tête et étranglant la femme vivante avec l'objet-chevelure (sacré pour Hugues mais dérisoire pour Jane) qui rejoindra la morte dans cet acheminement ténébreux :

« Hugues, gagné par l'impression mystique, [...] s'inclina aussi quand il vit, aux approches du Reliquaire, tout le peuple tomber à genoux, se plier sous la rafale des cantiques. Hugues en avait presque oublié la réalité, la présence de Jane, [...]. Elle, [...] ricanait. Il feignit de ne pas s'en apercevoir, étouffant des mouvements de haine [...] pour cette femme. Hautaine, glaciale, [...]. Hugues n'osait pas rompre ce dur silence [...]. Elle regarda, [...], les salons [...] Les chambres ont aussi une physionomie, un visage. Entre elles et nous, il y a des amitiés, des antipathies instantanées. Jane se sentait mal accueillie, anormale, étrangère, en désaccord avec les miroirs, hostile aux vieux meubles que sa présence menaçait de déranger dans leurs immuables attitudes.»<sup>163</sup>

La démarche de Jane nous est présentée graduellement. D'abord, elle doit partir parce qu'elle l'a ainsi décidé, mais elle s'arrête. Et là c'est le suspens ! Que va-t-elle faire ? Rodenbach nous prépare :

[...] Elle aperçut des portraits çà et là, sur la muraille, sur les guéridons ; c'étaient le pastel, les photographies de la morte. [...]Et elle rit, d'un petit rire mauvais. [...] : - Tiens ! en voilà une qui me ressemble... Et elle prit un des portraits. Hugues qui l'épiait, avec un malaise de la voir circuler là, éprouva soudain une vive souffrance de la plaisanterie inconsciemment cruelle, de l'atroce badinage qui effleurait la sainteté de la morte. — Laissez cela ! fit-il d'une voix devenue impérieuse. [...] choqué de ces doigts profanes sur ses souvenirs. Lui ne les maniait qu'en tremblant, comme les objets d'un culte, comme un prêtre l'ostensoir et les calices. Sa douleur lui était devenue une religion. [...]. Jane, ironique, s'égayant avec perversité de l'irritation de Hugues, et la secrète envie de le narguer davantage, [...] touchant à tout, bouleversant les bibelots, chiffonnant les étoffes.

Puis, le récit est interrompu de son fil conducteur, avec la locution adverbiale « tout à coup ». Nous attendons que quelque chose de nouveau se déroule :

Tout à coup elle s'arrêta avec un rire sonore. Elle avait aperçu sur le piano le précieux coffret de verre et, pour continuer la bravade, soulevant le couvercle, en retira, [...] la longue chevelure, la déroula, la secoua dans l'air. Hugues était devenu livide. C'était la profanation. Il eut l'impression d'un sacrilège... Depuis des années, il n'osait toucher à cette chose qui était morte, puisqu'elle était d'un mort. Et tout ce culte à la relique, avec tant de larmes granulant le cristal chaque jour, pour qu'elle servit enfin de jouet à une femme qui le bafoue... Ah ! depuis longtemps elle le faisait assez et trop souffrir. Toute sa rancœur, le flot des souffrances bues, [...] Il allait la chasser ! Mais Jane, [...], se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa

---

<sup>163</sup> Rodenbach, *op. cit.* pp. 261-262. C'est nous qui soulignons.

d'un oiseau d'or... [...]. Hugues, [...], ces sarcasmes, perdit la tête. [...]. Elle avait encore la chevelure autour du cou, se débattant, ne voulant pas la rendre, fâchée et l'injuriant [...].

Nous croyons savoir la suite car toute cette gradation progressive qui nous tient essoufflé, ne peut conduire qu'à une fin, une fin terrible :

Alors Hugues s'affola ; une flamme lui chanta aux oreilles ; du sang brûla ses yeux ; un vertige lui courut dans la tête, une soudaine frénésie, une crispation [...], de casser [...] une force [...] aux [...] ! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble. Jane [...]. Étranglée, elle tomba. Elle était morte [...] le Mystère [...] sacrilège. [...] la chevelure vindicative, [...] l'instrument de mort. Ainsi réellement toute la maison avait péri : [...] ! Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul. [...] « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » [...]»<sup>164</sup>

Nous discernons dans cet extrait tout le vocabulaire présent et les expressions antérieures (qu'ils soient adjectif, verbes, substantifs, adverbess, temps et modes verbaux ou expressions) mènent à un aboutissement fantastique. Au niveau de l'interprétation, nous pouvons percevoir la personnification dans l'attribution de caractéristiques humaines à des choses «une flamme lui chanta aux oreilles» ; «un vertige lui courut dans la tête», «chevelure vindicative» mais aussi des métaphores dans la transposition de sens dans un autre champ sémantique que celui décelé «du sang brûla ses yeux» car ce qui brule est le feu, le sang n'étant pas préparé pour bruler, simultanément, dans cette même expression, l'hyperbole car cette exagération de la réalité ne fait qu'accroître ce sentiment angoissant nous menant dans l'atmosphère fantastique. Nous découvrons encore des expressions de comparaison qui établissent une relation analogue «roide comme un câble». Nous trouvons également une adjectivation assez riche «hautaine», «glaciale» ; «farouche», «hagard» dans le fait que l'écrivain utilise abondamment d'adjectifs dans la même phrase pour représenter la même idée. Mais au niveau de la syntaxe, l'usage d'adjectifs se révèle réellement important «d'un petit rire mauvais» ; «une

---

<sup>164</sup> *Idem.* pp. 262-273.

vive souffrance»; «de l'atroce badinage»; «impérieuse»; «profanes»; «ironique», «un rire sonore»; «livide»; «une soudaine frénésie», «étranglée» bien comme les substantifs «étouffant des mouvements de haine»; «avec un malaise»; «profanation»; «sacrilège»; «sa rancœur»; «ces sarcasmes»; «une crispation»; «une force»; «le cadavre»; «le fantôme», d'adverbes «inconsciemment cruelle» et même de verbes «une femme qui le bafoue»; «il allait la chasser»; «se retrancha»; «perdit la tête»; «se débattant»; «l'injuriant»; «s'affola»; «de casser»; «avait péri». Les expressions de temps y sont aussi présentes pour déterminer le temps de l'action que «court» dans cette atmosphère invraisemblable «tout à coup»; «depuis longtemps». Toutes ces expressions du champ lexical du fantastique «s'égayant avec perversité de l'irritation de Hugues»; «la secrète envie de le narguer davantage»; «pour continuer la bravade»; «elle le faisait assez et trop souffrir»; «le flot des souffrances bues» ne font que cautionner l'intention de l'auteur. Dans quel autre cadre pourrions-nous insérer telle chute vertigineuse? Ce déroulement progressif nous conduit droit dans ... l'abîme, le vide. Nous avons l'impression qu'il s'agit là d'un cauchemar sans fin... l'histoire se répétera-t-elle? Y aura-t-il un autre double pour la première morte ou pour cette deuxième morte? Bruges renverra-t-elle dans ses ruelles sombres d'autres femmes analogues à son image de ville attristée ... elle aussi morte ???

Cette situation nous la retrouvons similairement dans *Ligeia*. Lady Rowena, après avoir remplacé Ligeia en tant qu'épouse du narrateur, la remplacera en tant qu'épouse morte, rendant ainsi la place qu'elle avait prise à Ligeia ressuscitée (comme Jane Scott prit la place de la Morte, puis la lui a rendue, force des événements). Similairement, elle tombera malade assez vite et en mourra rapidement comme Ligeia auparavant. La différence entre les deux femmes est que Lady Ligeia était d'une beauté exquise et d'une intelligence sans pareille, tandis que Lady Rowena ne fut pas caractérisée si profondément par le narrateur.

On sait de celle-ci qu'elle détient une blonde chevelure et des yeux bleus, contrastant avec les yeux noirs de Ligeia et sa chevelure noir corbeau (par contre dans *Bruges-la-Morte* autant la morte que la vivante Jane avaient une ostensible chevelure blonde couleur ambre, dorée et des yeux noirs, sombres contrastant avec la chevelure, par contre, chez la morte cette chevelure était réelle et chez Jane elle était artificielle); Lady Ligeia avait été aimée et l'était encore tandis que lady Rowena aimait plus son mari qu'il ne l'aima quoique que d'un amour sans lendemain; Lady Ligeia revint du monde des morts sous forme de fantôme tandis que lady Rowena mourut bel-et-bien ; Lady Ligeia mourut belle comme elle l'a toujours été tandis que lady Rowena dépérit moins belle qu'elle l'était dans ses premiers temps. Nous pourrions percevoir cette ambiance décadente, funeste et lugubre dès le milieu du conte où le narrateur-personnage entreprend la narration des événements sinistres qui vont aboutir à la mort de lady Rowena et à la ressuscitation de lady Ligeia :

«Telle était la demeure, telle était la chambre nuptiale où je passai avec la dame de Tremaine les heures impies du [...] mariage [...]. Que ma femme redoutât mon humeur farouche, [...]. Je la haïssais d'une haine [...] démon. [...]. Maintenant, mon esprit brûlait [...] d'une flamme plus ardente [...] de mes rêves opiacés, [...] sous l'empire du poison, [...] Au commencement [...] Rowena [...] mal soudain [...] La fièvre [...] rendait ses nuits pénibles, [...], elle parlait de sons et de mouvements qui se produisaient çà et là dans la chambre [...] influences fantasmagoriques de la chambre. [...] une nouvelle attaque plus violente la rejeta sur son lit de douleur, [...]Sa maladie montra, [...], un caractère alarmant et des rechutes plus alarmantes [...] À mesure qu'augmentait ce mal chronique qui, dès lors sans doute, s'était trop bien emparé de sa constitution pour en être arraché par des mains humaines, [...]une irritation nerveuse croissante [...] excitabilité [...] des sujets de peur. Elle parla [...] des bruits, - des légers bruits , et des mouvements insolites [...] souffert. Une nuit, -vers la fin de septembre, -[...] d'un sommeil agité, [...] vague terreur, le jeu de sa physionomie amaigrie. [...]un chuchotement anxieux, [...] pâleur mortelle [...] s'évanouir, [...] , une ombre, —une ombre faible, indéfinie, d'un aspect angélique, [...] l'ombre d'une Ombre.»<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Poe, *op. cit.*, pp. 359-360. C'est nous qui soulignons.

Au fur et à mesure que le texte avance, notons une gradation dans les faits et les événements qui nous maintiennent en suspens. Cet arrêt est marqué par des expressions qui viennent enrichir la progression du texte, comme nous pouvons l'analyser :

«[...] **Ce fut alors que** j'entendis distinctement un léger bruit de pas [...], je vis, —je puis l'avoir rêvé, [...] de quelque source invisible suspendue dans l'atmosphère de la chambre, trois ou quatre grosses gouttes d'un fluide brillant et couleur de rubis. [...] d'une imagination surexcitée, et dont tout, les terreurs de ma femme, l'opium et l'heure, augmentait l'activité morbide. [...] après la chute des gouttes rouges un rapide changement —en mal—s'opéra dans la maladie de ma femme [...] ses serviteurs la préparaient pour la tombe, [...], son corps enveloppé dans le suaire, dans cette chambre fantastique [...] D'étranges visions, [...] des ombres. [...] sur les sarcophages, [...] je tournai mes regards vers la pâle et rigide figure allongée sur le lit. [...] [...] la tumultueuse violence d'une marée, [...] les plus amères [...] minuit, [...] quand un sanglot, [...] me tira en sursaut de ma rêverie. [...] Je tendis l'oreille, dans une angoisse de terreur superstitieuse, [...] Je maintins résolument et opiniâtrement mon attention clouée au cadavre. [...]»<sup>166</sup>

Comme nous pouvons observer tout le vocabulaire inséré dans le texte aide à la progression fantastique. Nous avons isolé tout ce lexique de façon à confirmer que l'usage de celui-ci permet d'apporter au texte une dimension qui nous renvoie au fantastique:

«À la longue, [...] une coloration légère, [...] était montée aux joues [...] Sous la pression d'une horreur et d'une terreur inexplicables, [...] mes membres se roidir [...] mon sang-froid. Je ne pouvais pas douter [...] que nous n'eussions fait prématurément nos apprêts funèbres ;—Rowena vivait encore. [...] Mais, au bout d'un laps de temps très court, il y eut une rechute évidente ; [...] une pâleur plus que marmoréenne ; [...] dans l'expression spectrale de la mort ; une froideur et une viscosité répulsives se répandirent rapidement sur toute la surface du corps, et la complète rigidité cadavérique survint immédiatement. Je retombai en frissonnant [...] j'eus de nouveau la perception d'un bruit vague [...], au comble de l'horreur. [...] la profonde terreur [...] ma vue s'obscurcissait, que ma raison s'enfuyait [...] un violent effort [...] une carnation imparfaite [...]. Ma femme vivait ; [...] devoir de la ressusciter. Je frictionnai et je bassinai les tempes [...]. Mais ce fut en vain. Soudainement, [...] l'expression de mort [...] sa froideur de

---

<sup>166</sup> *Op. cit.*, pp. 360-361.

glace, son ton livide, sa rigidité complète, son contour amorti, et toute la hideuse caractéristique [...] la tombe [...].<sup>167</sup>

Puis, passant de la réalité au songe, le narrateur rebondit de l'une à l'autre, de la morte-vivante à la Morte, de lady Rowena à Ligeia :

«Et puis je retombais dans mes rêves de Ligeia, — et de nouveau [...] un sanglot [...] les ineffables horreurs de cette nuit [...] ce hideux drame de ressuscitation ; que chaque effrayante rechute [...] une mort plus rigide et plus irrémédiable ; que chaque nouvelle agonie [...] une lutte [...] invisible adversaire, [...] étrange altération [...] de la terrible nuit était passée, et celle qui était morte remua de nouveau, [...] se réveillant d'une mort plus effrayante et plus irréparable. [...], désespérément englouti dans un tourbillon d'émotions violentes, [...] la moins terrible [...], la moins dévorante, était un suprême effroi. [...] draperies funèbres [...] caractère sépulcral, j'aurais rêvé que Rowena avait entièrement secoué les chaînes de la Mort. [...]. Je ne tremblai pas, [...], l'allure du fantôme, se ruèrent à l'improviste dans mon cerveau, et me paralysèrent - me pétrifièrent. [...] je contemplais l'apparition. C'était dans mes pensées un désordre fou, un tumulte inapaisable.»<sup>168</sup>

Finalement, le suspens engendré par tout ce vocabulaire va dénouer une fin étonnante :

«Était-ce bien la vivante Rowena que j'avais en face de moi ? [...]- lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la chevelure blonde, aux yeux bleus ? [...]Mais avait-elle donc grandi depuis sa maladie ? Quel inexprimable délire s'empara de moi à cette idée ! D'un bond, j'étais à ses pieds ! Elle se retira à mon contact, et elle dégagea sa tête de l'horrible suaire qui l'enveloppait ; et alors déborda dans l'atmosphère fouettée de la chambre une masse énorme de longs cheveux désordonnés ; ils étaient plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau ! Et alors je vis la figure qui se tenait devant moi ouvrir lentement, lentement les yeux. —Enfin, les voilà donc ! criai-je d'une voix retentissante ; pourrais-je jamais m'y tromper ?- Voilà bien les yeux adorablement fendus, les yeux noirs, les yeux étranges de mon amour perdu, - de lady, - de LADY LIGEIA !»<sup>169</sup>

Nous voyons, une fois de plus, dans cet extrait, qu'énormément de vocabulaire et d'expressions significatives conduisent à la situation finale où l'on entrevoit une répétition en spirale du phénomène fantastique. Après une intrusion progressive, nous pouvons observer tout un champ lexical inquiétant, inexpliqué et

---

<sup>167</sup> *Id.*, pp. 361-362.

<sup>168</sup> *Id.*, pp. 362-366.

<sup>169</sup> *Id.*, pp. 366-367.

rationnellement inexplicable où interviennent certains mythèmes récurrents du fantastique comme la nuit, l'horreur et la mort ou encore la résurrection et toute l'ambiance funèbre, sinistre, en rapport avec le champ lexical mortuaire. Notons la sensation croissante d'un sortilège fantastique déterminée par noms, adjectifs, verbes, expressions, entre autres. Au niveau de l'interprétation, la personnification se révèle dans des expressions telles que « son lit de douleur » ; « que ma raison s'enfuyait » mais les métaphores y sont présentes pareillement « mon esprit brûlait » [expression révélant l'hyperbole aussi] ; « influences fantasmagoriques de la chambre » ; « tumultueuse violence d'une marée ». Nous notons aussi l'usage abondant d'adjectifs pour le même motif sous-entendant une adjectivation récurrente dans cet univers « irritation nerveuse croissante » ; « gouttes d'un fluide brillant et couleur de rubis » ; « pâle et rigide » ; « une mort plus rigide et plus irrémédiable » ; « se réveillant d'une mort plus effrayante et plus irréparable » et l'utilisation abusive d'adjectifs « impies » ; « humeur farouche » ; « flamme plus ardente » ; « rêves opiacés » ; « nuits pénibles » ; « attaque plus violente » ; « et des mouvements insolites » ; « sommeil agité » ; « vague terreur » ; « chuchotement anxieux » ; « pâleur mortelle » ; « nature saisissante » ; « imagination surexcitée » ; « l'activité morbide » ; « d'étranges visions » ; « pensées les plus amères » ; « attention clouée » ; « d'une terreur inexplicables » ; « une rechute évidente » ; « une froideur et une viscosité répulsives » ; « complète rigidité cadavérique » ; « la profonde terreur » ; « un violent effort » ; « carnation imparfaite » ; « les ineffables horreurs de cette nuit » ; « ce hideux drame de ressuscitation » ; « effrayante rechute » ; « nouvelle agonie » ; « étrange altération » ; « la terrible nuit » ; « terrible » ; « dévorante » ; « un suprême effroi » ; « draperies funèbres » ; « caractère sépulcral » ; « un désordre fou » ; « un tumulte inapaisable » ; « inexprimable délire » ; « l'horrible suaire » ; « l'atmosphère fouettée » ; « d'une voix retentissante ». L'anaphore y est présente également « haïssais d'une haine » ; « caractère alarmant » et « des rechutes plus alarmantes » ; « des bruits, - des légers bruits » ; « une ombre » ; « une ombre faible, indéfinie » bien comme substantifs « démon » ; « la fièvre » ; « sa maladie » ;

«excitabilité» ; «des sujets de peur» ; «les terreurs» ; «la tombe» ; «le suaire» ; «la chambre» ; «des ombres» ; «les sarcophages» ; «mon sang-froid» ; «nos apprêts» ; «une pâleur plus que» ; «au comble de l'horreur» ; «la tombe» ; «les chaînes de la Mort» ; «l'allure du fantôme» ; «l'apparition» et adverbe «soudainement». Les verbes marquant l'action angoissante, ce déroulement bouleversant «souffert» ; «s'évanouir» ; «se roidir» ; «en frissonnant» ; «ma vue s'obscurcissait» ; «frictionnai et je bassinai les tempes» ; «tremblai» ; «me paralysèrent» ; «me pétrifièrent» ; «criai-je» sont au rendez-vous bien comme les expressions de temps «au commencement du second mois» ; «mal soudain» ; «à mesure qu'augmentait ce mal chronique» ; «dès lors sans doute, une nuit, vers la fin de septembre» ; «ce fut alors que» ; «minuit» ; «quand» ; «mais, au bout d'un laps de temps très court» ; et «de nouveau» marquant un rythme bien cadencé pour faire entrer le lecteur dans cet univers ténébreux. Au niveau phonique, l'allitération faite de répétition à consonance identique nous dévoile «l'ombre d'une Ombre » et tout un univers fantastique nous est délivré par des phrases et expressions émouvantes «elle parlait de sons et de mouvements qui se produisaient çà et là dans la chambre» ; «s'était trop bien emparé de sa constitution pour en être arraché par des mains humaines» ; «source invisible suspendue dans l'atmosphère» ; «la chute des gouttes rouges opéra un rapide changement - en mal» ; «en sursaut» ; «une angoisse de terreur superstitieuse» ; «attention clouée au cadavre» ; «la pression d'une horreur» ; «l'expression spectrale de la mort» ; «devoir de la ressusciter» ; «mais ce fut en vain» ; «l'expression de mort» ; «sa froideur de glace, son ton livide, sa rigidité complète, son contour amorti, et toute la hideuse caractéristique» ; «celle qui était morte remua de nouveau» ; «désespérément englouti dans un tourbillon d'émotions violentes».

Nous pouvons donc observer que le narrateur-personnage poussé par la curiosité transgresse les lois du naturel, les limites imposées par les forces supérieures à la

nature humaine, néglige les avertissements surnaturels (les renvoyant à la décoration de la chambre ou à son état d'ivresse opiacée), les sons et les bruits que sa femme mourante disait percevoir et il est ainsi entraîné dans une aventure fantastique qui se terminera par la mort de lady Rowena et par la résurrection à travers celle-ci de lady Ligeia. Nous notons ici un phénomène étrange qui est celui de la résurrection par le corps d'une autre. Il nous semble que lady Ligeia, ou son âme plutôt, s'est introduite dans le corps de lady Rowena, gardant toutefois son allure première, ses cheveux noirs et ses yeux noirs fendus (contre les cheveux blonds et les yeux bleus de lady Rowena), ceux-ci étant les atouts que le narrateur-personnage admiraient le plus dans sa physionomie.

Également, dans *La Chevelure*, nous retrouvons une situation finale qui nous renvoie à l'instabilité du récit de par son cercle non-fermé (cette chevelure, bien qu'elle existât, était-elle réellement enchantée, charmée par l'âme de celle à qui elle avait appartenu? – pour le fou, elle existait comme si d'une femme il s'agissait ; pour le médecin, il était évident que cette chevelure n'était qu'un objet de plus qu'il avait enfermé dans l'armoire pleine de fioles et d'instruments de son cabinet, mais pour le narrateur lui-même, cette chevelure lui semblait humaine, elle lui semblait vivante, oiseau doré qui volait à travers le cabinet, la tentation d'une chose – ou serait-ce femme? - mystérieuse), cette spirale peu progressive mais suffisamment pour mener le lecteur à un aboutissement fantastique (le déroulement de ce récit dont la trame est moins croissante que les récits antérieurs – D'abord, il y a un fou écroué dans une cellule, puis l'intervention du narrateur, la lecture du journal de l'aliéné, dans ce micro-récit : les jours heureux de l'antiquaire devenu fou, la rencontre avec ce meuble dont il tomba amoureux, puis la découverte de la chevelure, le sentiment croissant pour cette chevelure jusqu'à la considéré comme une forme humaine, une femme, puis les agissements en tant que compagnon de cette chevelure-femme, puis l'incarcération de cet homme amoureux pour une chevelure et finalement l'opinion du médecin), le récit se

faisant de forme à ce que quand il sera finit l'ordre naturel des choses soit légèrement modifié mais pas tout à fait dégradé (le récit a commencé avec la description du dément dans la cellule et il se termine avec l'opinion du médecin par rapport à toute cette histoire), la seule différence est le fait que ce récit s'achève sur l'interrogation du narrateur, quoiqu'elle ne soit pas explicite. Nous pouvons deviner l'hésitation de celui-ci dans le fait de symboliser cette chevelure qui lui fut lancée par le médecin d'abord comme un oiseau puis comme un objet étrange qui semblait avoir de la vie :

À partir d'un certain moment, le déroulement de l'action se fait progressivement avec certaines expressions aidant au développement. L'antiquaire, l'homme qui jusque là vivait une vie sans émotions ni sentiments, dévoile ses impressions :

«Or, un soir, je m'aperçus, [...], qu'il devait y avoir là une cachette. Mon cœur se mit à battre, et je passai la nuit à chercher le secret sans le pouvoir découvrir. [...]. Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme ! Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or.»<sup>170</sup>

ET même ses troubles :

«Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé ! Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique. Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette.»<sup>171</sup>

Il nous présente «la chevelure» avec une comparaison: «Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. [...].»<sup>172</sup> Or, les comètes vivent dans le ciel, dans l'espace céleste, c'est comme si cette chevelure venait d'une planète. L'antiquaire se sent bouleversé, comme l'on se sentirait si l'on voyait un être d'une autre planète. C'est pourquoi il utilise les mots «aventure», «drame», entre

---

<sup>170</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> *Id.*

autres. Nous retrouvons dans ce passage l'analogie avec la seule partie du corps restée vivante (la chevelure) comme dans *Bruges-la-Morte* :

«Une émotion étrange me saisit [...] ces cheveux [...] enfermés dans ce meuble ? Quelle aventure, quel drame cachait ce souvenir ? Qui les avait coupés ? un amant, un jour d'adieu ? un mari, un jour de vengeance ? ou bien celle qui les avait portés sur son front, un jour de désespoir ? Etait-ce à l'heure d'entrer au cloître qu'on avait jeté là cette fortune d'amour, comme un gage laissé au monde des vivants ? Etait-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur ? [...] N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née ? [...]»<sup>173</sup>

L'antiquaire se sentait tout troublé comme Hugues se sentait quand il se promenait le long des quais en pensant à sa Morte : «J'allais devant moi, plein de tristesse, et aussi plein de trouble, de ce trouble qui vous reste au cœur après un baiser d'amour.»<sup>174</sup>. Par contre, le premier ressentait une sensation de phototype : «Il me semblait que j'avais vécu autrefois déjà, que j'avais dû connaître cette femme. [...]»<sup>175</sup> Il décrit cette chevelure, métonymie de la femme décédée, comme un trésor que l'on contemple, heureux de l'avoir trouvé mais ne sachant quoi en faire : «Quand je rentrai chez moi, j'éprouvai un irrésistible désir de revoir mon étrange trouvaille; et je la repris, et je sentis, en la touchant, un long frisson qui me courut dans les membres.»<sup>176</sup> . Toutefois, cette chevelure étrange, ne le fut plus ; elle devint pour lui une drogue ; il ne pouvait plus s'en passer. Il était devenu dépendant d'elle :

«Durant quelques jours, [...] il fallait que je la visse et que je la maniasse. Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. [...] Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais là toujours, comme si elle eût été un être vivant, caché,

---

<sup>173</sup> *Id.*, pp. 12-13.

<sup>174</sup> *Id.*, P. 14.

<sup>175</sup> *Id.*

<sup>176</sup> *Id.*, p. 15.

prisonnier; je la sentais et je la désirais encore ; j'avais de nouveau le besoin impérieux de la reprendre, de la palper, de m'énerver jusqu'au malaise par ce contact froid, glissant, irritant, affolant, délicieux. [...]»<sup>177</sup>

Il nous décrit ses émotions d'amours envers cette chevelure-personnage, synecdoque de la femme :

«Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte. [...] Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. [...] Je l'aimais ! [...]. Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester une heure sans la revoir. Et j'attendais...[...] - Elle. [...]»<sup>178</sup>

Puis, nous avons, à nouveau, un avancement dans le récit avec l'expression de temps «une nuit» qui coupe la description des sensations de cet amour : «Une nuit je me réveillai brusquement avec la pensée que je ne me trouvais pas seul dans ma chambre. [...] ; et comme je m'agitais dans une fièvre d'insomnie, je me levai pour aller toucher la chevelure. Elle me parut plus douce que de coutume, plus animée.»<sup>179</sup> Ensuite, on nous décrit la possibilité du retour des morts sur Terre : «Les morts reviennent-ils? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur ; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder. Les morts reviennent ! Elle est venue.»<sup>180</sup> Puis, étant donné que la Morte est revenue, sa description : «Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, **grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre**[...]. Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. **Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.**»<sup>181</sup> Et le commencement de son délire et son hallucination: «Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable, de **posséder**

---

<sup>177</sup> *Id.*, pp. 15-16.

<sup>178</sup> *Id.*

<sup>179</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>180</sup> *Id.*

<sup>181</sup> *Id.*

**l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte !** Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles!<sup>182</sup> L'antiquaire nous fait part de ce changement qui a bouleversé sa vie, ce bonheur inattendu, cette nouvelle «femme» apparue dans sa vie : «Je n'ai point su cacher mon bonheur. [...]. Je l'ai emportée avec moi toujours, partout. [...] comme ma femme, et conduite au théâtre [...], comme ma maîtresse...»<sup>183</sup> . Puis, c'est le déclin total, la déchéance : on lui retire sa «femme» et on l'enferme dans un asile psychiatrique : «Mais [...] on m'a jeté dans une prison, comme un malfaiteur. On l'a prise ... oh ! misère !... [...].»<sup>184</sup>

C'est le narrateur qui fait suivre le fil conducteur du récit en même temps que l'on imagine la douleur de l'antiquaire devenu fou:

«Le manuscrit s'arrêtait là. Et soudain, comme je relevais sur le médecin des yeux effarés, un cri épouvantable, un hurlement de fureur impuissante et de désir exaspéré s'éleva dans l'asile. [...] Je balbutiai, ému d'étonnement, d'horreur et de pitié: "Mais... cette chevelure... existe-t-elle réellement ?"»<sup>185</sup>

Pourtant, lui, le narrateur ne croit pas trop à la folie de l'antiquaire, il questionne le médecin et comme toute réponse il reçoit « cette chevelure » volant dans l'espace de ce cabinet psychiatrique. Il démontre une grande incertitude en ce qui concerne son opinion sur cet élément :

«Le médecin se leva, [...] et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or. Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse. »<sup>186</sup>

Dans cette nouvelle, l'auteur nous livre également un univers fantastique découlant d'un certain vocabulaire (quoique moins important que les récits analysés précédemment) entraînant à l'imagination. Au niveau de la syntaxe, nous

---

<sup>182</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>183</sup> *Id.*

<sup>184</sup> *Id.*

<sup>185</sup> *Id.*

<sup>186</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 18.

retrouvons les substantifs qui nous emportent dans un univers sombre et ténébreux «la nuit / une nuit» ; «les nuits» ; «prisonnier» ; «d'horreur» ; «pitié» ; «de dégoût» ; «les crimes», l'usage de l'adverbe «brusquement » pour donner une impulsion au récit, les verbes renvoyant à cet univers obscur «m'obsédait» ; «hantait» ; «je m'agitais» ; «Je frémis» et certaines expressions de temps, nous replaçant dans le temps «Or, un soir» ; «toutes les nuits» ; «soudain». En ce qui concerne l'interprétation, nous avons pu découvrir des éléments de personnification «comme si elle eût été un être vivant (la chevelure)» ; «Je m'enfermais seul avec elle», bien comme des métaphores «l'âme d'une odeur» ; «une fièvre d'insomnie». Nous remarquons encore l'utilisation de l'apostrophe «... oh ! misère !...» qui nous montre l'appelle de l'antiquaire vers un dieu inconnu et non-nommé. Toutefois, ce qui est plus en évidence est l'adjectivation récurrente «stupéfait, tremblant, troublé» ; «la jeune et belle morte» ; «telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre» ; «Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue» ; «posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte» et l'usage d'adjectifs «une merveilleuse chevelure de femme» ; «une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux» ; «si vieux» ; « tiroir mystérieux » ; «surprenante relique» ; «irrésistible désir» ; «un long frisson» ; «besoin confus» ; «misère» ; «des yeux effarés» ; «cri épouvantable» ; «hurlement de fureur impuissante» ; «désir exaspéré» ; «chose infâme» qui démontrent non seulement la richesse du texte mais encore l'insertion du lecteur dans cet univers. En ce qui concerne le niveau phonique, nous remarquons l'allitération dans « comme la queue en feu d'une comète ». Tout cet univers fantastique se déploie encore dans des expressions comme «religieusement» ; «tomba jusqu'à terre» ; «drame» ; «clouer dans la tombe» ; «la jeune et belle morte» ; «ses rages de douleur» ; «trouble» ; «m'énervé jusqu'au malaise» ; «Les morts reviennent-ils» ; «Les morts reviennent» ; «ravisement surhumain» ; «Mon cœur se mit à battre» ;

«cachette» ; «je me réveillai brusquement avec la pensée que je ne me trouvais pas seul dans ma chambre ».

En résumé, cette sensation croissante d'angoisse et ce cercle ouvert que nous découvrons dans ces trois récits ne nous livrent pas d'explication réellement plausible pour la situation finale, celle-ci aboutissant dans l'absence d'éclaircissements en ce qui concerne la conclusion de chaque histoire. On retrouve des éléments tels que le retour à un ordre modifié (l'antiquaire de *La Chevelure* se retrouve dans une cellule considéré comme un fou qui aurait perdu sa raison) ou dégradé (les femmes de *Bruges-la-Morte* sont belle-et-bien mortes toutes deux et Rowena meurt pour donner place à la ressuscitée Ligeia dans *Ligeia*). Néanmoins, les éléments féminins présents dans ces textes sont le motif principal (dans *Bruges-la-Morte*, la Morte et Jane Scott, dans *La Chevelure*, la Chevelure, elle-même, l'emblème d'une femme et étant considérée comme telle, et dans *Ligeia*, lady Ligeia et lady Rowena) des œuvres, ceux, sans qui, le récit n'aurait pas une raison d'être. C'est autour de ces femmes ou de ces éléments que se déroule l'action et c'est à partir d'elles que l'élément fantastique s'introduit dans le récit soit par leurs actions, soit par leur nature (morte / vivante) ou encore par l'atmosphère qui les entoure.

La signification que l'on peut retirer de cette analyse est, fondamentalement, que le fantastique force l'homme à s'affronter au monde. Dans *Bruges-la-Morte*, Hugues Viane doit s'affronter au monde où son épouse bien-aimée n'a plus de place ; dans *La Chevelure*, l'antiquaire devenu fou dit s'affronter à un monde qui est hostile à son attachement pour cette chevelure qu'il considère comme une femme ; dans *Ligeia*, comme dans *Bruges-la-Morte*, le narrateur-personnage doit s'affronter au monde où son épouse intelligente et belle n'éclairera plus ses études ni sa vie. L'homme doit encore s'affronter à lui-même : dans *Bruges-la-Morte*, Hugues doit s'affronter au fait qu'il devra vivre sa tristesse jusqu'à ce que la mort l'emporte car le suicide n'est pas envisageable. Hugues espère revoir son épouse

aimée dans l'au-delà et pour cela il devra attendre, mais la Morte s'affronte au monde des vivants à travers Hugues qui ne la laisse pas partir en la rappelant à chaque seconde de sa vie, mais Jane, elle, elle doit s'affronter à un petit monde sans pitié où elle est considérée comme une « danseuse » [appellation peu édifiante à l'époque], comme une « coquine » qui a ensorcelé le veuf; dans *La Chevelure*, l'antiquaire ne peut s'affronter qu'à lui-même, les autres intervenants ne lui accordant aucun crédit, il devra vivre son rêve, sa folie, seul, dans l'isolement social; dans *Ligeia*, le narrateur doit se confronter à lui-même, d'abord dans le désarroi d'avoir perdu sa femme, puis dans les secondes noces peu représentatives pour son couple et ses sentiments, plus tard dans les hallucinations de cette seconde femme et dans l'incertitude des faits. Il doit s'opposer à ses limites (dans *Bruges-la-Morte*, Hugues doit se confronter au fait qu'il ne peut rejoindre la Morte bientôt, il devra encore se confronter au fait que Jane n'est ni le double ni l'espoir mais bien une « copie » non-conforme. La Morte doit se confronter au fait qu'elle ne vivra plus et qu'elle sera remplacée, Jane doit se confronter au fait qu'elle ne sera jamais l'élue du cœur de Hugues. Dans *La Chevelure*, l'antiquaire représenté par le fou a ses limites en tant qu'aliéné, il ne peut plus obtenir la garde pour ainsi dire de la chevelure et ainsi l'étreindre dans ses bras et l'aimer. La chevelure, elle-même, ne peut plus rêver de cette irréalité où elle satisfaisait ses dernières volontés de vie. Dans *Ligeia*, le narrateur, s'oppose au fait que lady Ligeia parte. Il doit affronter ses pouvoirs : dans *Bruges-la-Morte*, celle qui détient le pouvoir est la Morte, qui en fait réussit à ne pas être remplacé par ce double infâme, c'est elle qui fait partie des pensées et des agissements de Hugues, c'est elle la raison qui retient Hugues à Bruges. Dans *La Chevelure*, le pouvoir est détenu par cette chevelure-femme car c'est à partir d'elle et autour d'elle que l'action va tourner; dans *Ligeia*, ces pouvoirs surnaturels à travers lesquels lady Rowena meurt et lady Ligeia ressuscite sont au-dessus de toute compréhension du narrateur et ne lui accorde aucune possibilité d'agir. Les angoisses font aussi part de cet univers et nous les retrouvons dans les

trois récits (dans *Bruges-la-Morte*, l'appréhension permanente du personnage Hugues, dans *La Chevelure*, la crainte de l'antiquaire devant cette chevelure qu'il rêve et qu'il détient comme une femme puis sa frayeur quand il est enfermé comme un fou dans une cellule parce que l'on ne le croit pas, dans *Ligeia*, l'inquiétude du narrateur par rapport aux sensations fantasmatiques qu'il croit voir et la peur croissante dans tout un univers obscur et ténébreux dans cette chambre mortuaire). Nous remarquons alors que l'homme se trouve face à un autre monde parallèle: dans *Bruges-la-Morte*, le monde de la Morte parallèle au monde de la vivante ; dans *La Chevelure*, le monde des humains parallèle au monde des objets et dans *Ligeia*, le monde de lady Rowena parallèle au monde de lady Ligeia, comme dans *Bruges-la-Morte*. Nous observons encore que dans tout ce qu'il y a de plus inhumain dans ces récits nous retrouvons l'âme du récit fantastique (dans *Bruges-la-Morte*, cette adoration exagérée de la chevelure de la morte et cette chevelure vindicative qui venge son âme et son statut, dans *La Chevelure*, cette chevelure-femme qui se laisse prendre, détenir, aimer, qui est revenue du monde des morts pour se laisser caresser :

« Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair. Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits. »<sup>187</sup>

et dans *Ligeia*, cette transformation de la vivante dans la morte, la ressuscitation de lady Ligeia à travers lady Rowena.

Toutefois, tout ceci ne peut aller sans un fond d'humanité car sinon l'étrange ne le serait point mais tout ce climat de peur, d'épouvante, d'angoisse et d'effroi mène à une fin terrible quoiqu'il en soit. Contrairement aux apparences, le fantastique présent est avant tout une exploration de l'humain car il sillonne les chemins de

---

<sup>187</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 16.

ceux-ci et teste jusqu'où peut aller l'angoisse, la peur, l'appréhension, la mort, elle-même ! Cette approche du fantastique émet toujours une passerelle qui va du rêve à la réalité, du jour à la nuit, du clair au sombre, du délire / de l'hallucination au paradis artificiel, spiritisme au mythe où nous retrouvons les personnages-types comme l'aliéné dans *La Chevelure* (étant devenu un autre, ayant perdu en partie le sens du réel ou tournant en perversion cette rencontre avec la chevelure mystérieuse), comme le nécrophile autant dans *Bruges-la-Morte* que dans *Ligeia* (dont la perversion majeure consiste à aimer un mort, dans ces cas, Hugues aime la Morte et le narrateur aime lady Ligeia), pire encore dans *La Chevelure* où l'antiquaire aime un objet ayant appartenu à une morte, ses cheveux, la seule partie qui reste d'une morte.

## 2. Les personnages féminins

Jusqu'à la deuxième Guerre Mondiale, la femme est considérée comme un être à part, voire étranger. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les femmes ont constitué un public privilégié tant pour la littérature fantastique que pour ces expériences psychiatriques publiques. Elle se sentait à la fois victime et phénomène. La femme était vue comme un être statique. Arrivée à l'âge adulte, elle était censée ne plus évoluer. C'était comme si la pénible évolution vers la féminité avait suffi à épuiser les possibilités d'évaluer à l'individu comme le dit un jour Freud.<sup>188</sup> Ceci est principalement lié au mystère, à l'étrangeté que représente la femme, à la peur qu'elle génère chez l'homme et de ce fait, elle ne peut être qu'objet de la quête du héros dans l'ordre événementiel et objet de discours dans l'ordre narratif. Peu importe que la femme soit présente en tant que personnage car c'est du principe féminin qu'il est question. Souvent pour le héros, la femme réelle qui aurait dû être l'objet de sa quête, laisse place à la femme rêvée, élément du monde fantasmique qu'il se tresse. La femme fonctionne généralement par doublets : la femme réelle possède son équivalent, sa réplique supérieure dans le monde onirique auquel aspire le héros, et la femme fantasmée son imitation dans la fade réalité que fuit le héros. Ainsi se dessinent des couples féminins, pour ainsi dire, dans nombres d'œuvres, dont celles qui ici analysées dans ce travail.

Nous pouvons définir la représentation du féminin dans ces œuvres car il ne s'agit pas seulement de personnages ; cette représentation se symbolise justement par d'autres signes qui nous remettent profondément à un univers féminin : nous le retrouvons dans le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. Nous y

---

<sup>188</sup> Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 62.

percevons un premier élément féminin qui nous est livré non seulement dans l' « Avertissement » en début du récit mais encore tout au long de celui-ci.

« Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. [...] Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. »<sup>189</sup>

Ici, l'on peut recouvrer une des premières analogies, de toutes les autres qui suivront. La ville est confondue avec un personnage, elle a des sentiments, des états d'âme, elle apparaît presque humaine : donc elle a l'allure humaine.... Une personne que l'on ne voit pas, mais que l'on peut deviner grisonnante, désenchantée par le temps, à force de bruines, de pluies, de brouillard et de froid. Une personne tarie par l'air de la proche mer. Une femme. Pourquoi une femme ? Premièrement d'après son genre lexical : la ville, une ville, mot féminin, mais ce n'est pas là toute la raison de la désinence attribuée à cette Ville. Cette Ville Bruges, étymologiquement, signifie le pont et ce pont est celui qui entretient un rapport avec son état d'âme et une relation étroite avec la défunte : l'épouse décédée d'Hugues Viane, personnage du roman qui est justement le lien entre la Ville, la Morte (son épouse décédée) et la vivante (Jane Scott, une danseuse, qu'il connaîtra plus tard, ressemblant énormément à sa femme trépassée). Mais cette ville rappelle surtout la beauté féminine. Elle est figée dans un passé prestigieux bien comme la Morte dont la beauté dépasse les limites du réel nous rapportant plutôt à une déesse qui eut un passé elle aussi, séduisant. La ville était morte, tout comme sa Morte, par son passé historique. Elle est le pont avec le passé prestigieux mais douloureux, réalité douloureuse comme la mort de l'épouse qui

---

<sup>189</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 49)

fut une réalité pénible. Elle fut la Ville qui crée des leurre des mensonges comme Hugues en crée pour s'oublier dans sa peine et se pardonner dans ses actes. Une Ville qui ressuscita la morte en offrant la vivante Jane Scott au détour d'une de ses rues sombres mais cette résurrection mensongère ne fut qu'illusion comme Orphée fut aveuglé lors de sa quête de la Morte. La ville représente encore une alliance métaphorique car elle symbolise une femme – un double – égale à la première, la disparue que Hugues va aimer puis haïr comme cette ville qu'il va aimer parcourir mais qu'il finira par haïr lorsque son « secret » péché sera découvert par les brugeois. Il rougira devant les hautes tours qui l'ont toujours épié. La Ville devient alors fatale comme l'a été Jane Scott, la danseuse, le double de la Morte, concubine ou maîtresse de Hugues (malgré son veuvage les brugeois la désignaient ainsi, comme s'il s'agissait d'un péché et surtout d'après les comportements de Hugues, qui se cachait pour la retrouver), fatale dans son illusion et son amour pour la morte et pour la vie. Cette Ville représente le renversement du schéma traditionnel car ville et femme ne sont plus deux identités distinctes mais elles sont fusionnées en une, indivises par leur vécu et par leur impression.

En ce qui concerne notre analyse très personnelle, Bruges, cette ville chantée par cet auteur flamand que fut Rodenbach, peut se figurer sous plusieurs angles féminins. Elle représente à la fois le féminin maternel : la mère qui accueille dans ses longs et douillets bras ses enfants, comme Bruges accueille ses chapelles, ses tours, ses béguinages, ses églises, ses maisons, ses couvents dans ses ruelles obscures et ses longs quais. Elle représente encore le féminin matrimonial, car elle est la femme qui adoucit la tristesse de l'homme, en l'occurrence de Hugues Viane. Elle l'aide à surmonter sa peine, imprégnée de sa peine elle-même qui est représentée par les décors sombres et grisonnants, et en partageant cette peine pour qu'elle devienne moins douloureuse et pesante, même si malgré cela elle

doit le lancer dans les bras d'une autre, dans les bras de la mort. La Ville elle-même subit la tristesse du recueil de la mer:

«[...] Jadis la ville communiquait avec la mer par le Zwyn qui, passant à Damne, roulait jusqu'à elle ses eaux profondes, fleuve royal [...] Un jour, en 1475, la mer du Nord brusquement se retira ; du coup le Zwyn fut tari, sans qu'on ait jamais pu le désensabler ou y rétablir une circulation d'eau ; et Bruges, dorénavant éloignée de cette vaste mamelle de la mer qui avait nourri ses enfants, commença à s'anémier, et depuis quatre siècles elle agonise.»<sup>190</sup>

Bruges représente aussi l'adultère au féminin à travers la compagne (la concubine, l'infidèle, la nouvelle femme, le double) qu'elle lui procure dans une des rues obscures, celle qui apportera une nouvelle chaleur au cœur de cet homme meurtri par la peine de la perte de son épouse bien aimée, même si cela comporte l'association au péché. Ici, nous considérons la femme adultère et non l'homme, d'une part parce que Hugues est le pauvre veuf inconsolable mais surtout parce que la femme, de tout temps, est celle qui est l'adultère dans une relation. L'homme avait tous les droits de sortir avec une femme qu'il fut célibataire ou marié, seul ou accompagné. Ceci se vérifie encore de nos jours, d'ailleurs. Plus autant, mais dans certaines mentalités ceci continue à coexister. Par contre, la femme fut toujours représentée comme coupable : elle n'avait pas le droit à l'erreur. D'ailleurs, dans certaines sociétés, à une certaine époque, l'adultère commis par la femme était puni avec la mort de celle-ci. Même si dans une relation adultère il y a toujours deux personnes : la femme est toujours celle qui est la mauvaise car c'est elle qui s'est laissée charmer. Mais Bruges représente aussi le féminin amical, l'amie qui est toujours présente quand l'homme en a besoin, pour le refugier, pour lui offrir ses sentiers de méditation, toujours présente dans les malheurs et dans les brèves joies de cet homme : pour l'apaiser. Cette Ville représente aussi le religieux féminin à travers les religieuses, les béguines, les nonnes, les couvents, les sœurs, les abbesses car la seule référence

---

<sup>190</sup> Bertrand, Jean-Pierre, Grojnowski, Daniel, "Georges Rodenbach, «Agonies de villes»", in Rodenbach. Dossier Documentaire» de Bruges-la-Morte, pp. 306-307. (Article de Georges Rodenbach, in Le Figaro, supplément littéraire, 16 juin 1988).

masculine faite tout au long de ce roman (à part le personnage principal bien sûr) est celle du prêtre qui donne conseil à la vieille servante Barbe à propos de la situation « adultère » de Hugues. Mais Bruges est encore la femme meurtrie et blessée qui va plonger dans une terrible analogie avec la criminalité : intéressant point de vue du fait que Jane a été tuée le jour de la procession du Saint Sang. Analogie du sang, le sang d'un meurtre qui a souillé les quais de cette Ville, Ville qui a été maculée par le sang d'un adultère.

Ainsi, nous avons les doublets de Ligeia et Lady Rowena dans *Ligeia* de Poe et de La Morte et Jane Scott dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Mais nous pouvons encore considérer un doublet moins évident : celui de la chevelure dans *La Chevelure* de Maupassant ; car cette chevelure est non seulement un objet mais aussi l'analogie exemplaire d'une femme parfaite. Nous l'expliquerons plus loin. Les personnages féminins qui nous sont présentés dans les trois récits (*Ligeia* de Poe, *La Chevelure* de Maupassant et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach) dévoilent le fantastique. Dans le conte de Poe, les personnages féminins se doublent, se remplacent et font le fantastique de l'œuvre, tout comme dans le roman de Rodenbach. Par contre, dans la nouvelle de Maupassant, c'est l'élément / objet (chevelure) qui vient de la femme (morte) et qui devient la femme, l'élément féminin, par excellence, qui crée le fantastique. Ces femmes, qu'elles soient Ligeia, Lady Rowena, La Morte, Jane Scott ou même la Chevelure (car elle est considéré en tant que femme) nous élèvent vers un univers fantastique, plein de mystère, empli de cheminement sinueux et de pauses réflexives, lesquelles nous amènent à considérer le fantastique comme une démarche banale dans ces récits.

Nous l'avons déjà dit, le vague essentiel du personnage est constamment à l'image du récit fantastique. Néanmoins, dans *Ligeia* de Poe, le personnage Lady Ligeia (le narrateur ne se souvient pas, lui-même, de son nom de famille) nous renvoie à l'indéfini : « [...] il me revient comme une lueur, que je n'ai jamais su le nom de famille de celle qui fut mon amie et ma fiancée, qui devint mon

compagnon d'études, et enfin l'épouse de mon cœur »<sup>191</sup> tout comme le personnage Lady Rowena Trevanion de Tremaine, toutes deux ne sont pas entièrement dénués de profondeur et d'originalité. Une des choses qui les lie fortement est la Mort ! La maladie qui les fait mourir ! L'une et l'autre. Nous ne savons point si c'est la même maladie, mais nous savons que toutes deux meurent de maladie inconnue ! Si par rapport à la première, nous savons que sa maladie l'affaiblit de jour en jour, par rapport à la seconde nous constatons que sa maladie est rapide et radicale. Le narrateur a la fonction de pont entre l'une et l'autre, car sans la première (Lady Ligeia) la seconde n'aurait pas de sens fantastique à nous livrer. Le narrateur fait le point, mais il est beaucoup plus dénué de caractérisation que les femmes présentes dans le récit. Nous pouvons, ainsi, obtenir une certaine caractérisation, comme celle qui suit : «Ligeia [...] le caractère de ma bien-aimée, sa rare instruction, son genre de beauté, si singulier et si placide, et la pénétrante et subjuguante éloquence de sa profonde parole musicale [...]»<sup>192</sup>. Une description de sa taille, de sa démarche majestueuse et légère, de sa voix et de sa peau nous renvoie aux Vierges peintes dans les tableaux religieux :

«[...] Elle était d'une grande taille, un peu mince, et même dans les derniers jours très amaigrie [...] la majesté, l'aisance tranquille de sa démarche et l'incompréhensible légèreté, l'élasticité de son pas [...] la chère musique de sa voix douce et profonde [...] sa main de marbre [...] la beauté de la figure [...] l'éclat d'un rêve d'opium, une vision aérienne et ravissante, plus étrangement céleste que les rêveries [...]»<sup>193</sup>

Les traits de cette femme sont décrits avec soin. Néanmoins, ils sont étranges et cela conduira plus tard au dénouement fantastique de l'œuvre : «[...] ses traits n'étaient pas jetés dans ce moule régulier [...] les traits de Ligeia n'étaient pas d'une régularité classique, quoique que je sentisse que sa beauté était véritablement exquise et fortement pénétrée de cette étrangeté [...]»<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> Poe, *op. cit.*, p. 348.

<sup>192</sup> *Id.*, p. 347.

<sup>193</sup> *Id.*

<sup>194</sup> *Id.*, p. 348.

Ensuite, le narrateur se perd dans une longue description de son visage en prenant soin de n'oublier aucune partie :

«J'examinais le contour du front haut et pâle, - un front irréprochable, - [...] une majesté aussi divine ! – la peau rivalisant avec le plus pur ivoire, la largeur imposante, le calme, la gracieuse proéminence des régions au-dessus des tempes, et puis cette chevelure d'un noir de corbeau, lustrée, luxuriante, naturellement bouclée et démontrant toute la force de l'expression homérique : chevelure d'hyacinthe. Je considérais les lignes délicates du nez [...] une semblable perfection [...] ces mêmes narines harmonieusement arrondies et révélant un esprit libre. Je regardais la charmante bouche ; [...] le tour glorieux de la lèvre supérieure, un peu courte, l'air doucement voluptueusement reposé de l'inférieure, les fossettes qui se jouaient et la couleur qui parlait, les dents, réfléchissant comme une espèce d'éclair chaque rayon de lumière bénie qui tombaient sur elles dans ses sourires sereins et placides, mais toujours radieux et triomphants. J'analysais la forme du menton, et, là aussi, je trouvais la grâce dans la largeur, la douceur et la majesté, la plénitude et la spiritualité grecques [...]»<sup>195</sup>

Et il termine par les yeux de Ligeia, ces yeux étranges et ensorcelants :

«et puis je regardais les yeux de Ligeia [...] ils étaient, je crois, plus grands que les yeux ordinaires de l'humanité, mieux fendus que les plus beaux yeux de gazelle de la tribu de la vallée de [...] Les prunelles étaient du noir le plus brillant et surplombées par des cils de jais très longs ; ses sourcils, d'un dessin légèrement irrégulier, avaient la même couleur [...]»<sup>196</sup>

Rien de fantastique, pense-t-on ! Enfin, rien dans le domaine du fantastique : juste une femme trop belle pour exister ! Mais c'est cela qui l'a rend fantastique, c'est cette beauté excessive et exacerbée, incomparable à d'autres qui la rend exceptionnelle ! Puis, c'est son regard différent, étrange pour le narrateur qui nous met, peu à peu, dans l'immersion du fantastique :

« [...] toutefois, l'étrangeté que je trouvais dans les yeux était indépendante de leur forme, de leur couleur et de leur éclat, et devait décidément être attribuée à l'expression. [...] L'expression des yeux de Ligeia ! [...] Qu'était donc ce je ne sais quoi, ce quelque chose plus profond que le puits de Démocrite, qui gisait au fond des pupilles de ma bien-aimée ? »<sup>197</sup>

Le narrateur nous fait une longue description de sa bien-aimée Ligeia, l'incense et nous dit l'importance de ses yeux et surtout de ce qu'ils provoquent, la gravité

---

<sup>195</sup> *Id.*, p. 349-350.

<sup>196</sup> *Id.*, 350.

<sup>197</sup> *Id.*

qu'ils ont sur lui, de l'effet qu'ils font sur lui. Et sans s'attarder sur cela, il poursuit :

« [...] Une intensité singulière dans la pensée, dans l'action, dans la parole était peut-être en elle le résultat ou au moins l'indice de cette gigantesque puissance de volition [...]. De toutes les femmes que j'ai connues, elle, la toujours placide Ligeia, à l'extérieur si calme, était la proie la plus déchirée par les tumultueux vautours de la cruelle passion. Et je ne pouvais évaluer cette passion que par la miraculeuse expansion de ces yeux qui me ravissaient et m'effrayaient en même temps, par la mélodie presque magique, la modulation, la netteté et la placidité de sa voix profonde, et par la sauvage énergie des étranges paroles qu'elle prononçait habituellement, et dont l'effet était doublé par le contraste de son débit. J'ai parlé de l'instruction de Ligeia ; elle était immense [...] elle connaissait à fond les langues classiques, [...] dans les langues modernes de l'Europe, je ne l'ai jamais prise en faute. [...]»<sup>198</sup>

Puis, il nous fait une description assez morose de sa mort :

« Sans Ligeia [...]. Sa présence, ses leçons pouvaient seules éclairer d'une lumière vivante les mystères du transcendantalisme [...]. Privé du lustre rayonnant de ses yeux [...] ces beaux yeux éclairaient de plus en plus rarement [...] les étranges yeux flamboyèrent avec un éclat trop splendide ; les pâles doigts prirent la couleur de la mort, la couleur de la cire transparente ; les veines bleues de son grand front palpité impétueusement au courant de la plus douce émotion [...]. »<sup>199</sup>

La mort de Ligeia : « [...] Ligeia, l'aimée, l'auguste, la belle, la morte. »<sup>200</sup>

Le narrateur caractérise Ligeia aussi longuement dans l'espoir de lui pardonner ses folies, la folie ultime, celle qui lui enlèvera sa deuxième femme. Par contre cette seconde nous la connaissons avec une caractérisation très concrète, se rapportant toujours à Ligeia et c'est surtout dans sa mort qu'il la peint le mieux :

« [...] Lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la blonde chevelure et aux yeux bleus. »<sup>201</sup>

Dans *La Chevelure* de Maupassant, les personnages sont aussi tout démunis de personnalité, caractère et de sens. La chevelure ayant appartenu à une femme non

---

<sup>198</sup> *Id.*, p. 352.

<sup>199</sup> *Id.*, p. 353.

<sup>200</sup> *Id.*, p. 360.

<sup>201</sup> *Id.*, p. 357.

caractérisée, mais que l'on devine d'après les commentaires du « fou » nous renvoie à un personnage inconnu mais qui a été réel. Néanmoins, ce personnage « *chevelure* » n'a point de caractérisation. Quoique cette chevelure représente un personnage féminin, nous ne trouvons aucune caractérisation ni directe ni détournée. Au départ, elle vient d'un personnage féminin, elle est « les restes mortels » d'un être humain qui s'est éteint, puis elle devient personnage féminin, elle-même, cette chevelure, que « le fou » exhibe avec exultation et bonheur comme s'il s'agissait de sa femme. Aucune précision ! Ni de celui qui l'a tenue dans ses mains, qui l'a promenée, qui l'a aimée : le fou. À part sa folie et le fait qu'il fut un passionné des antiquités, nous ne savons pas grand-chose de ce fou que nous comprenons si bien ! Toutefois, quelques traits le caractérisent, autant physique que psychologiquement :

« Il était fort maigre, avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois. Ses vêtements semblaient trop larges pour ses membres secs, pour sa poitrine rétrécie, pour son ventre creux. On sentait cet homme ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un vers. Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. [...] Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé ! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu'il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes ? »<sup>202</sup>

Dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, les personnages sont distincts, donc la caractérisation l'est aussi. Nous retrouvons deux genres de femmes. L'une, la Morte, est d'une vacuité intrinsèque et pourtant, elle est le mobile de toute l'œuvre. Aucune caractérisation, aucun nom, juste quelques références : elle était gracieuse, remarquable, cultivée et éduquée. Mais par-dessus tout, elle avait une chevelure longue, douce, ondulée et blonde. C'est cette chevelure qui vit pour elle, c'est elle qui est la « postérité », c'est cette même chevelure qui est l'apanage de tout le récit, c'est celle-ci qui est l'élément fantastique dans toute l'œuvre.

---

<sup>202</sup> Maupassant, *op.cit.*, pp. 7-8.

«La jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, [...] fanée et blanche comme la cire l'éclairant, [...] si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, [...] l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés.»<sup>203</sup>

Nous trouvons aussi une comparaison avec des vierges, caractérisation sommaire. « Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes. »<sup>204</sup>

Par contre, le double de la Morte, la « vivante », elle, elle a un nom : Jane Scott. Elle a un métier : danseuse dans l'univers théâtral. Elle a un caractère : de caractère assez fort, elle ne se laisse pas mener et c'est ce qui fera d'elle la victime de Hugues Viane. Elle a abusé ; elle a joué profanant le bien le plus chéri de son amant ; elle a démontré qu'elle ne mettrait certainement pas les habits démodés que celui-ci lui demandait de vêtir, pour qu'elle ressemble un peu plus à la Morte, sa bien-aimée perdue à tout jamais. Elle le retrouvait quand elle le voulait, elle annulait des rendez-vous rien que parce qu'elle en avait envie. Elle se caractérise par son allure, comment elle s'habille, se maquille et comment elle marche dans la rue ; elle se définit par son caractère très fort, très marqué et avec beaucoup de volonté (soit-elle criante ou anéantie) ; elle vit pour son bien-être et non pour celui de son amant. Elle est aussi caractérisée par sa chevelure, différente de celle de son analogue, tandis que la morte avait une chevelure blonde, plutôt d'un jaune ambre, longs et ondulés, Jane Scott, la maîtresse avait une chevelure semblable, au début.

« Ce teint de pastel, ces yeux de prunelles dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un

---

<sup>203</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 53

<sup>204</sup> *Id.*, p. 53.

or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure. »<sup>205</sup>

Mais que plus tard Hugues Viane découvre être des cheveux décolorés.

« Elle se rappelait au commencement de leurs relations, son inexplicable tristesse quand elle lui avait dit que sa chevelure était teinte ; et avec quel émoi, depuis, il l'épiait pour savoir si elle la maintenait de la même nuance.

-« J'ai l'envie de ne plus me teindre », avait-elle dit un jour.

Il en avait paru tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant. »<sup>206</sup>

Si on compare le Double, Jane Scott, à l'original, la Morte, nous nous rendons compte de la médiocrité du premier personnage par rapport à la perfection du second. Nous pouvons encore faire allusion à certains personnages féminins apparaissant dans ce récit comme Barbe, la servante de Hugues Viane, les dames du béguinage, la cousine de Barbe, etc.... Néanmoins ces personnages, ne sont pas l'objet de réalisation fantastique, donc nous ne nous attarderons pas sur celles-ci. Toutefois, il n'y a pas que la caractérisation ou son absence qui fait d'un personnage féminin un personnage fantastique. D'autres motifs sont mis en valeurs et c'est leur ensemble qui fait la réussite du récit fantastique. Pour que le récit fantastique puisse fonctionner, il faut que le lecteur se trouve en confiance avec des personnages communs. Il faut que l'incrédulité du lecteur trouve un écho dans celle du personnage ou de la situation et il faut qu'il y ait le moins de soupçon possible, donc avec un personnage de confiance, aucune suspicion ! Le fantastique a besoin d'une caution : il faut qu'un personnage sérieux rapporte les fantastiques pour qu'ils soient crédibles et que le doute s'installe. Tant que les énonciateurs de faits fantastiques ne sont pas crédibles les faits n'en restent pas moins fantastiques, ils sont relégués en second plan et personne n'y fait attention. Ainsi le personnage s'avère assembler toutes les formalités pour que le

---

<sup>205</sup> *Id.*, pp. 77-78.

<sup>206</sup> *Id.*, pp. 112-113.

phénomène n'ait pas la moindre prise sur lui, et pourtant, des agissements vraisemblablement contradictoire, ce sont ces procédés, qui assemblés à d'autres, vont inciter à l'immersion du personnage dans le fantastique. En dépit des apparences, le personnage correspond à une typologie précise : il est et n'est pas un personnage ordinaire. C'est le cas de Ligeia de Poe qui fut une femme normale quoiqu'exceptionnelle. Elle fut un personnage ordinaire mais elle le fut moins après sa mort. Dans le monde réel, elle fut la femme du personnage-narrateur. Mais dans le récit fantastique, elle fut la Morte, d'un autre monde, d'un univers imaginaire, étrange, fictif, utopique où elle déambula avec aisance et douceur. Par contre, Lady Rowena, son double, pour ainsi dire, ne fut jamais exceptionnelle. Elle s'est mariée pour se marier sans en mesurer les conséquences. Elle fut une femme normale, banale qui peu de temps après le mariage se trouva malade : OUI, malade comme la première, comme Ligeia ! Coïncidences ??? NON ! Destin ! Un destin, certainement « trafiqué » par son époux et la mémoire de la Morte ! Non, nous ne nous référons pas à un crime hideux et abominable mais à la force de la pensée ! Quand l'on dit que son époux a trafiqué ce destin qui conduit à la mort, c'est du champ psychique que l'on parle. Sinon, voyons, son époux, ne l'aimait pas, il ne savait même pas pourquoi il s'était marié avec Lady Rowena ni comment ses parents l'avaient laissée commettre tel acte. Il continuait à penser à Ligeia. Il continuait de l'aimer et de toute la force de sa conscience, il souhaitait, bien qu'inconsciemment, le décès de cette épouse qui n'en était pas vraiment une dans tout le sens du mot ! Il souhaitait rester avec le souvenir de celle qu'il avait aimée et qu'il aimerait pour toujours. Et la pensée est forte, elle transmet les ondes dans l'univers et celles-ci ont abouti à son souhait. Il ne verrait plus Lady Rowena. Elle était trop gênante. Bien qu'elle fut le double de Lady Ligeia ! Car dans ce XIX<sup>e</sup> siècle, on assiste à un développement du personnage double que nous retrouvons dans ces trois récits. Nous avons le même personnage qui nous apparaît sous de différentes formes (comme le fou de *La Chevelure* de Maupassant – le fou, au début un grand collectionneur d'antiquités, devient

dément dans un hôpital pour s'être amouraché et épris d'une tresse de chevelure) et des personnages qui sont en chair et en os, le double d'autres déjà Morts (comme Lady Rowena, double de Ligeia et comme Jane Scott, double de la Morte de Hugues Viane). Et dans la plupart des cas, la tristesse et la solitude règnent, car le personnage fantastique ou il est seul ou il est triste et malheureux, ce qui le rend seul quand même. Que ce soit dans la solitude sociale, affective ou intellectuelle c'est cette solitude qu'il revendique le plus souvent : cette situation fondamentale est l'un des éléments constitutifs du genre fantastique au même titre que la vacuité car sans solitude du personnage il n'y a pas de fantastique. La solitude du personnage Hugues Viane est aussi un point fort du récit, néanmoins, il s'agit ici de l'analyse de personnages féminins, donc, nous nous passerons de commentaires plus prolongés sur ce personnage. Bien comme le narrateur de Ligeia, où l'on entrevoit une solitude également. N'oublions pas la solitude du fou que l'on a jeté dans une salle d'un hôpital parce qu'il a aimé la chevelure représentant une femme. Le personnage ne subit pas la solitude, il la recherche sauf dans le cas du fou qui subit la solitude dans la prison/hôpital tandis qu'il était en liberté avec sa compagne, la chevelure trouvée. Sinon, le personnage est tout simplement asocial dû à son deuil, par exemple, (le cas de Hugues Viane), dû à son renfermement, par exemple (le narrateur de Ligeia) ou tout simplement dû à son internement (le fou de la Chevelure). Ces personnages, on a l'impression qu'ils n'ont pas de profession, qu'ils vivent de rien et que le travail n'est ni leur moteur ni leur subsistance. Une question se pose : comment survivent-ils ??? De quelles rentes, de quelles rémunérations ? La plupart des héros fantastiques mènent une vie et une existence superficielle et désœuvrée en passant par l'extrême oisiveté. Voyons comment Hugues Viane passe ses journées : en se lamentant de son sort auprès de la tresse de son aimée décédée et en sortant quand la nuit tombe parce que le crépuscule est plus en accord avec son deuil et son chagrin, arpenter les rues près des canaux brugeois. Il est presque toujours seul et il vit dans cette solitude voulue. Si le personnage est à ce point privé de toute

attache sociale c'est parce que le fantastique suppose toujours un individu coupé de toute détermination extérieure. Ce genre se présente comme une espèce de phénoménologie qui examine le développement d'une conscience abstraite face à une situation exceptionnelle et c'est l'ensemble de ces données qui va permettre au phénomène de s'introduire. Néanmoins, le problème de la société est aussi présent dans le récit fantastique car ce qui est vrai au niveau individuel l'est également au niveau collectif. De la même manière que le phénomène profite de la situation particulière du personnage, de sa vacuité intrinsèque et de son isolement, il profite aussi des vides institutionnels d'une certaine société.

« Ce n'est pas un hasard si le fantastique s'est particulièrement épanoui en Russie au XIXe siècle, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Ces trois pays reposent sur un droit coutumier, ou sur un droit variable selon les États [...] ».<sup>207</sup>

Mais à l'isolement social du personnage se joint l'isolement affectif qui fait écho. Les personnages s'isolent et le monde les isole des autres. Exemple : Hugues Viane, reste isolé dû à la perte de sa femme, donc, il devient un homme seul. Il décide alors de s'isoler car il n'a plus envie d'avoir le contact facile. Il est triste et il veut être seul, par résolution personnelle. Puis dans cet isolement physique, survient l'isolement psychologique et affectif. De même le narrateur-personnage de *Ligeia*, subit une solitude due à la perte de sa femme, solitude qu'il entretient jusqu'à rencontrer lady Rowena. Néanmoins, la solitude continue dans lui et malgré la présence de cette femme, il se sent seul comme jamais. Le fou de *La Chevelure* est seul dans son délire, personne ne le croit et il peut bien crier et essayer de faire comprendre son point de vue que personne ne l'écouterait car on le considère fou ! Ainsi, les personnages sont célibataires, ou fous ou veufs. Le narrateur de *La chevelure* est fou, seul, célibataire ou veuf (on le croit ou pas) enfermé, interné dans un hôpital pour avoir « traîné » dans la rue avec une tresse qu'il considère une femme. Quand à Hugues Viane de *Bruges-la-Morte*, il est

---

<sup>207</sup> Malrieu, *op. cit.*, p. 57.

veuf, triste et inconsolable. Le narrateur de *Ligeia* est pareillement seul dû à la première perte de sa femme adorée, puis il perd sa seconde femme dans des conditions bien étranges et il se veut à jamais seul. Aucun d'eux n'est nullement désireux de mettre fin à cette situation, à cet état.<sup>208</sup> Dans les récits fantastiques, il est également très commun que le titre du récit ne reprenne pratiquement jamais le nom du personnage qui constitue l'élément fantastique et ceci nous pouvons le constater dans les récits que nous analysons : ils ne se réfèrent presque jamais au nom du personnage qui est le moteur du récit, mais à d'autres éléments qui par ailleurs sont l'élément fantastique. Néanmoins, dans *Ligeia*, exception à la règle, nous retrouvons le nom du personnage comme titre du récit. *Ligeia* de Poe est la Morte, tout comme *La Morte* (sans nom) de Rodenbach est la Morte ! Leur double (Lady Rowena et Jane Scott, respectivement) sont caractérisés dans le récit, mais le titre du récit ne fait apport à aucune d'elles. Néanmoins, le fait que le titre du récit de Poe reprenne le nom propre de l'élément fantastique de celui-ci signifie que ce nom est en consonance avec le phénomène fantastique et c'est ce phénomène qui est mis en valeur et non le personnage en soi : or, comme nous pourrions le constater, le personnage *Ligeia* est un élément (fantastique) très puissant dans le récit – il est la base de la folie, il est le fondement d'une histoire d'amour perdue et retrouvée. Car dans le récit fantastique, le personnage est aussi peu marquant que le phénomène est imposant. Par contre, dans les deux autres récits, le nom des personnages n'est pas à la base du titre. Toutefois, remarquons qu'il s'agit, une fois de plus, de l'élément féminin dans le titre. « *Ligeia* », nom féminin, titre du conte de Poe mais également nom de la femme décédée du narrateur-personnage. Mais ne nous arrêtons pas là ! « *Bruges-la-Morte* » est aussi un nom féminin : il se rapporte à la ville qui est à la base de l'élément fantastique mais il est aussi l'analogie de la femme décédée, elle aussi, de Hugues Viane,

---

<sup>208</sup> Ce chapitre s'intitulant « les personnages féminins » parle beaucoup des personnages masculins des récits, mais ceci se doit au fait que les premiers sont très liés aux seconds et qu'il va de soi que c'est aussi grâce aux seconds que l'élément fantastique peut s'introduire dans les histoires.

personnage du roman. Quand à la « chevelure » de l'antiquaire de Maupassant, nous retrouvons encore le féminin : il est ancré dans cette dichotomie femme-objet car la chevelure est l'objet qui représente métonymiquement la femme mais il devient la femme à part entière dans les mains du narrateur-fou. Nous nous demanderons si cette « féminité » des titres est voulue ou inconsciente. Ces trois œuvres se ressemblent énormément en ce qui concerne certains éléments et dans ce trio, l'élément fantastique y est présent comme un gant. Alors, d'où nous vient cette coïncidence ? Du fait, pensons-nous, que c'est l'élément féminin qui amène à l'élément fantastique. Sinon, voyons, Ligeia est la touche fantastique du conte de Poe bien comme La Morte est le coup de pinceau fantastique du roman de Rodenbach. La Chevelure est l'élément primordial de la nouvelle de Maupassant. Quand nous avons un premier abordage avec les titres, voilà ce que nous ressentons : « Ligeia » nous fait penser tout de suite à une femme. Nous n'imaginons pas quel genre de femme ni comment se développe son « aventure » pour ainsi dire dans le conte, mais nous savons, nous sommes assurées que c'est une femme ! Quand à la « Chevelure » de la nouvelle de Maupassant, c'est un élément féminin car quand l'on se rapporte à une chevelure, c'est le plus souvent de la chevelure féminine qu'il s'agit.<sup>209</sup> En tant que femmes nous trouvons immédiatement une analogie. Chez cet auteur, c'est cette «chevelure», élément fantastique, qui est à l'honneur du titre et nous pouvons constater que celle-ci est l'élément déclencheur de tout le récit et non la femme qui un jour l'a portée. Néanmoins, cette chevelure est l'apanage de la femme, donc, à part entière, elle est un personnage. Donc, c'est aussi le féminin qui l'emporte. Par contre, chez Rodenbach, le titre fait allusion à cette ville qui est un personnage : cette ville qui est triste, qui pleure sur ses morts, qui se renferme dans la douleur ! Cette ville qui est Morte ! *Bruges-la-Morte* ! Le titre se rapporte au phénomène fantastique allié à la situation, car ce ne pouvait être que dans une ville comme celle de Bruges que

---

<sup>209</sup> Exception à la règle, l'histoire de Samson qui avec sa chevelure gagne de la force et qui la perd quand ses cheveux sont coupés.

telle situation anormale pourrait se passer. Hugues Viane l'a choisie, cette ville, car elle ressemblait en tout à sa douleur. Elle était l'endroit parfait pour « incuber » sa souffrance ! Elle était à l'image de ce qu'il ressentait, elle était le personnage idéal pour accompagnement, elle était la compagnie idéale pour pleurer sa perte ! Elle le fut aussi pour son altération : la rencontre avec le « diable » : cette femme qui le perdit – Jane Scott ! D'ailleurs l'auteur Rodenbach nous avertit :

« Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. [...] Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. [...] Elle les façonne selon ses rites et ses cloches. [...] Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. [...] C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte ». <sup>210</sup>

En ce qui concerne ce roman *Bruges-la-Morte*, nous nous rapportons de suite à la ville, élément féminin, et nous imaginons le fond du roman : la ville est morte, mais pourquoi ? La curiosité nous ronge et nous trouvons une analogie avec cette ville qui pourrait être une femme, puis nous nous rendons compte que cette ville est une femme, elle est la Morte de Hugues Viane. Dans la ville brugeoise, c'est le spectacle de la mort et de la sensualité que l'on va découvrir, à travers Hugues Viane, dans les mains de Rodenbach: sa première vision sera celle d'une ville sombre et obscure, triste et mourante, comme l'est son âme après le décès de son épouse : la Morte. L'univers des femmes nous est d'abord présenté à travers la Morte puis survient la vivante : Jane Scott. Un double de sa chère morte ! Danseuse, comédienne, elle représente la débauche ! C'est ainsi qu'elle devient la

---

<sup>210</sup> Rodenbach, *op. cit.*, pp. 49-50.

maîtresse de Hugues. Elle a les mêmes cheveux que la Morte, elle lui ressemble fortement, mais au fur et à mesure que le temps passe, sa similitude perd de fraîcheur. Subjugué par la jeune femme, comédienne et porté par un désir ardent et enivrant, la seule obsession de Hugues est de la posséder, quitte à sacrifier la Morte et à trahir ses promesses et son deuil. Et la seule façon d'avoir cette femme, c'est de l'aborder : il décide alors de la chercher et de lui parler. Emporté par une fièvre démoniaque et hallucinée, il devient son amant. Essayant, plus tard de retrouver ses esprits, car il a compris le jeu de cette femme méprisante et odieuse, il retourne dans son lieu mythique, le salon où la «chevelure» est présente. Et c'est là que la vivante entrevoit la mort, par son acharnement sur cette « pièce à conviction » qu'elle tient à la main, rendant fou de rage celui qui la vénérât. C'est la Morte qui va lui donner sa propre mort ! La femme, élément féminin, personnage féminin, est très rarement confrontée au phénomène fantastique c'est plutôt l'homme qui subit le phénomène à travers la femme. Analysons : Hugues Viane subit les visions de sa femme la morte ; le fou de la chevelure endure toute épreuve avec comme compagne cette chevelure « qui lui sert de femme » ; le narrateur de *Ligeia* subit des visions aussi, bien comme sa presque défunte Lady Rowena. Même lorsque la femme occupe une certaine place dans le récit, elle se réduit avant tout, à sa fonction d'objet de désir de la part du personnage et / ou du phénomène. Mais précisément ces personnages qui au départ paraissent transparents sans mystère, ils sont particulièrement aptes à se transformer en leur contraire et à devenir eux-mêmes phénomènes, ce qui amène au fantastique. On passe ainsi de la femme effacée à la femme toute puissante. C'est le royaume féminin qui s'impose. C'est le féminin, l'élément déclencheur de ce fantastique.

Dans *Ligeia*, Ligeia apparaît en visions selon le narrateur et c'est ce qui cause le fantastique. Quoique ceci se passe à la fin du conte, c'est suffisant pour nous immerger dans un univers surnaturel et imaginaire où le fantastique et la réalité se mêlent nous donnant un ensemble de l'œuvre comme si ce conte était fantastique dès son premier mot. Dans *Bruges-la-Morte* la Morte incite Hugues Viane dans

son imagination à ne pas la laisser profaner, à ne pas laisser outrager son nom, sa mémoire. Néanmoins, aucune attitude de la Morte n'amène à cette conclusion, c'est le personnage Hugues Viane qui, à travers l'amour qu'il porte sur sa femme décédée, agit ainsi. Dans *La Chevelure*, la chevelure rend l'homme, qui l'a trouvée, fou. Mais ce n'est pas par l'action de celle-ci, ce n'est qu'une conséquence du fait qu'on l'ait retirée de son allié. Elle n'agit pas, mais elle est à l'origine de l'agissement d'autres personnages, entre autres le médecin de l'hôpital.

Nous en concluons ainsi que le personnage féminin est d'une importance extrême dans les récits fantastiques. Le pas est vite franchi dans le fantastique car il y a toujours dans la femme quelque chose du phénomène fantastique. Dans ce genre, même lorsqu'elle est en situation de personnage, le femme est fondamentalement autre : le double, comme nous avons déjà pu le constater. Mais cette littérature fantastique met aussi en épigraphe le thème de la femme fatale, monstrueuse de beauté, d'intelligence, d'érudition, objet de tous les fantasmes comme Ligeia de Poe et La Morte de Rodenbach, bien comme encore l'anonyme de la chevelure de Maupassant. Ligeia, nous le savons par le narrateur, était belle, intelligente, érudite, entre autres caractéristiques très lumineuses :

« Une intensité singulière dans la pensée, dans l'action, dans la parole, était peut-être en elle le résultat ou au moins l'indice de cette gigantesque puissance de volition qui, durant nos longues relations, eût pu donner d'autres et plus positives preuves de son existence. De toutes les femmes que j'ai connues, elle, [...]. J'ai parlé de l'instruction de Ligeia, elle était immense, telle que jamais je n'en vis de pareille dans une femme.<sup>211</sup> Elle connaissait à fond les langues classiques, et, aussi loin que s'étendaient mes propres connaissances dans les langues modernes de l'Europe, je ne l'ai jamais prise en faute. Véritablement, sur n'importe quel thème de l'érudition académique si vantée, si admirée, [...]. J'ai dit que son instruction dépassait celle d'aucune femme que j'eusse connue, [...] les connaissances de Ligeia étaient gigantesques, étourdissantes, [...] son infinie

---

<sup>211</sup> On a déjà fait référence au fait que les femmes ne soient ni très instruites ni très considérées, d'où cette allusion du narrateur. Les femmes à cette époque n'étaient pas considérées comme un être humain qui évolue, qui apprend et qui peut être intelligent.

supériorité [...] ses leçons pouvaient seules éclairer d'une lumière vivante les mystères du transcendentalisme [...] »<sup>212</sup>

Néanmoins son érudition, les sentiments sont aussi présents. Si le lien de la femme à l'amour est plus qu'évident, le lien de celle-ci à la mort est moins avéré et peut apparaître sous deux angles contradictoires. D'un côté, la femme fatale est douée d'une puissance mortifère remarquable, puisqu'elle est à l'origine de la déchéance de l'homme. Dans *Ligeia*, le narrateur vécu des années de bonheur auprès de sa femme bien aimée, mais il ne s'aperçoit de cet enchantement et de cette beauté et érudition que quand elle commence à décliner. C'est ce qu'il affirme : « Combien ce trait unique de la nature de ma femme, seulement dans cette dernière période, avait frappé, subjugué mon attention ! »<sup>213</sup> Mais quand la femme commence à disparaître, il se sent perdu, seul, sans connaissances, comme si les connaissances de cette femme étaient à l'origine de sa propre connaissance :

« Sans *Ligeia*, je n'étais qu'un enfant tâtonnant dans la nuit. Sa présence, ses leçons, pouvaient seules éclairer d'une lumière vivante les mystères du transcendentalisme dans lesquels nous nous étions plongés. Privé du lustre rayonnant de ses yeux, toute cette littérature, ailée et dorée naguère, devenait maussade, saturnienne et lourde comme le plomb. »<sup>214</sup>

D'autre part la peinture de la mort de la femme est une description courante dans l'ordre du fantastique : elle est d'ailleurs l'irremplaçable, l'unique, tout comme la *Morte de Rodenbach* et comme *Ligeia* de Poe, bien comme celle qui porta un jour la chevelure de Maupassant, et aucun autre objet pourra les détrôner... Ni Jane Scott pourra destituer *La Morte* ni *Lady Rowena* pourra congédier *Ligeia*. Poe nous livre une description fantastique de la mort de *Ligeia*, à travers la vision du narrateur.

« *Ligeia* tomba malade. Les étranges yeux flamboyèrent avec un éclat trop splendide ; les pâles doigts prirent la couleur de la mort, la couleur de la cire transparente ; les veines bleues de son grand front palpitèrent impétueusement au

---

<sup>212</sup> Poe, *op. cit.*, pp. 352-353.

<sup>213</sup> *Id.*, p. 352

<sup>214</sup> *Id.*, p. 353

courant de la plus douce émotion : je vis qu'il lui fallait mourir, et je luttais désespérément en esprit avec l'affreux Azraël<sup>215</sup>.»<sup>216</sup>

Et le narrateur nous témoigne de sa douleur et de son vide, de sa décadence :

« Elle mourut, et moi, anéanti, pulvérisé par la douleur, je ne pus pas supporter plus longtemps l'affreuse désolation de ma demeure dans cette sombre cite délabrée au bord du Rhin. Je ne manquais pas de ce que le monde appelle la fortune. Ligeia m'en avait apporté plus, beaucoup plus que n'en comporte la destinée ordinaire des mortels. Aussi, après quelques mois perdus dans un vagabondage fastidieux et sans but, je me jetai dans une espèce de retraite dont je fis l'acquisition, - une abbaye [...] – dans une des parties les plus incultes et les moins fréquentées de la belle Angleterre. La sombre et triste grandeur du bâtiment, l'aspect presque sauvage du domaine, les mélancoliques et vénérables souvenirs qui s'y rattachaient étaient à l'unisson du sentiment de complet abandon qui m'avait exilé dans cette lointaine et solitaire région. »<sup>217</sup>

Nous retrouverons quelques années plus tard, une cinquantaine d'années environ<sup>218</sup>, une description très semblable chez Rodenbach, dans *Bruges-la-Morte* :

« Voilà cinq ans qu'il (Hugues Viane) vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. Et il se répétait à lui-même : -Veuf ! [...] Je suis le veuf ! – Mot irrémédiable et bref ! d'une seule syllabe, sans écho. Mot impair et qui désigne bien l'être dépareillé. Pour lui, la séparation avait été terrible [...]. Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adoré si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelles dilatée et noire [...]. Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de maladie. [...] la mort [...] elle ruine tout, mais laisse intacte les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre mais les cheveux ne se décolorent même pas. [...] depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes.»<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> Azraël est le nom de l'ange de la mort dans les traditions bibliques et coraniques. Son nom vient de l'arabe Azra'il ou Azra'eil, nom traditionnellement attribué à l'ange de la mort dans l'Islam et dans certaines traditions hébraïques. Il est également appelé *Izrail*, *Izrael*, *Azrail*, *Ezraeil*, *Azraïlle*, *Azryel*, ou *Ozryel*. Le nom signifie littéralement que *Dieu aide*.

<sup>216</sup> Poe, *op.cit.*, p. 353.

<sup>217</sup> *Id.*, pp. 356-357.

<sup>218</sup> Plus précisément, 54 ans plus tard : 1838 (*Ligeia*) – 1892 (*Bruges-la-Morte*).

<sup>219</sup> Rodenbach, *op. cit.*, pp. 52-54.

Nous notons ici dans ce passage une analogie éminente avec le passage dans lequel Poe décrit la mort de sa bien-aimée :

« Ligeia tomba malade. Les étranges yeux flamboyèrent avec un éclat trop splendide ; les pâles doigts prirent la couleur de la mort, la couleur de la cire transparente ; les veines bleues de son grand front palpitérent impétueusement au courant de la plus douce émotion »<sup>220</sup>

et « [...] Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adoré... »<sup>221</sup>

Toujours est-il qu'elle, la femme, est celle qui donne la mort ou qui revient de la mort sous la forme médiumnique. Autant Ligeia que La Morte, d'une forme ou d'une autre reviennent de la Mort. Leur présence perpétuelle dans l'âme des veufs et l'apparition invraisemblable de l'âme de Ligeia dans la chambre de la deuxième « morte » Lady Rowena, (on peut ainsi la surnommer – la seconde morte – car depuis longtemps nous avons compris qu'elle ne survivrait pas à ce cauchemar) font de tout cet univers un univers fantastique. Mais aussi La Morte de Rodenbach revient pour achever l'œuvre de Hugues Viane, en tant que « fantôme invisible » sans trace, sans nom, sans couleur, elle a assisté à tous les désenchantements de Hugues Viane, elle a certainement voulu lui rendre service en l'aidant, pour ainsi dire, à assumer une position par rapport à cette Jane Scott ! Comment est-ce possible ? C'est que, Hugues Viane a tellement pensé à elle, qu'il l'a ramenée sur le plan onirique de la vie en faisant d'elle un esprit qui divaguait et errait dans l'air en attendant que sa place se libère. Dans cette pensée, il n'y a rien de monstrueux ni fantasmagorique : les esprits sont complaisants et ils reviennent quand on les appelle. On y pense tellement qu'ils ne peuvent partir en paix en nous laissant avec notre peine. Voilà pourquoi Hugues Viane ne pouvait refaire sa vie avec Jane Scott : tant qu'il n'aurait pas oublié sa bien-aimée, ou tant qu'il ne la laisserait pas partir dans l'au-delà en paix, elle ne

---

<sup>220</sup> *Id.*, p. 353

<sup>221</sup> *Id.*, p. 51-52

pouvait partir. À travers la littérature fantastique la femme s'est élevée à la hauteur du mythe, mais non seulement : effleurant la limite de l'ésotérisme : dépositaire de toutes les peurs de l'homme devant son mystère, le personnage féminin fantastique est représenté par sa beauté, son intelligence et son pouvoir érotique, même si au départ il paraît simple et inconscient, involontaire mais instinctif, il est érotique avant tout, laissant ainsi de telles mémoires ou de telles envies, que le héros ne peut se séparer de son image, de sa pensée, de son vivant, ce ne peut être qu'un pouvoir érotique (salutaire) dissimulé inconsciemment. D'où le fait que ni Hugues Viane ni le narrateur de *Ligeia* ne peuvent se passer de leurs épouses décédées. Mais, à côté des personnages humains, l'esthétique fantastique puise dans un vaste champ pour créer ses « monstres », pour ainsi dire, pour élaborer une certaine imagerie. Et celle-ci toujours à l'image de la femme, tel la chevelure de Maupassant où l'élément fantastique représente à part entière, la femme, le personnage féminin, ou bien encore, la ville de Bruges qui représente un personnage que nous devinons plus féminin que masculin quoiqu'elle soit plutôt analogue à la tristesse et aux sentiments de Hugues Viane : « ...dans la réalité, cette Bruges, [...] apparaît presque humaine. »<sup>222</sup>, « À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. »<sup>223</sup> et « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. »<sup>224</sup>

Néanmoins, dans la littérature fantastique il ne s'agit pas de personnages acéphales ou d'êtres hybrides combinatoires ou de juxtaposition d'éléments humains et animaux, comme dans certains mythes, mais il s'agit plutôt d'une représentation par transfert métaphorique car ce n'est pas le motif qui crée le fantastique mais la manière dont la description et le récit le développent et le chargent d'anormalité, d'étrangeté. Nous pouvons le constater dans *La Chevelure* de Maupassant, où un objet ordinairement typique devient atypique et nous remet

---

<sup>222</sup> *Id.*, p. 49.

<sup>223</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>224</sup> *Id.*, p. 69.

en question, nous livrant sensations et sentiments. Cette chevelure que nous considérons comme une femme est un être, si on peut la nommer ainsi, qui a une vie, elle en a eu une auparavant et elle en vit une seconde dans les mains de l'extravagant. C'est un objet / personnage qui semble vivre deux vies : celle d'avant que personne ne connaît et dont l'histoire ne nous a pas été livrée dans le récit de cette nouvelle (le récit où on devrait connaître à qui a appartenu cette chevelure magnifique) et celle de maintenant, chevelure unique, représentant la femme, dans les mains du collectionneur de meubles anciens, de l'antiquaire. Dans *Ligeia* de Poe, le cas est un peu différent car le fantastique se présente, non par un objet mais à travers l'apparition fantasmique du fantôme, présume-t-on, de Ligeia. Du moins le narrateur la reflète comme étant une apparition où il croit reconnaître Ligeia. De même dans *Bruges-la-Morte*, on pourrait dire que tout est parfaitement ordinaire, néanmoins l'analogie de cette ville, Bruges avec sa femme morte, le propre nom qui est donné à la femme décédée – La Morte – (autonomase de la mort, elle-même) la ressemblance effrayante de cette femme, Jane Scott, que Hugues veut absolument identique à sa bien-aimée décédée, tout en allant jusqu'à lui demander de vêtir les habits de sa femme décédée pour qu'elle lui ressemble plus, de continuer à se teindre les cheveux pour que cette couleur ambre éclaire son rêve. La chevelure dans *Bruges-La-Morte* a une grande importance car c'est l'élément qui permet de faire le pont entre une femme et l'autre. C'est par la chevelure que Hugues Viane a découvert Jane Scott et c'est par rapport à cette chevelure que l'analogie s'établit. À travers cette analyse déployée, nous pouvons constater que la féminité est bien la mise inconsciente capitale de la création littéraire et surtout de la littérature fantastique. Néanmoins, dans ces trois chefs-d'œuvre, il est question d'autres femmes moins analysées, mais pas moins importantes dans le récit de chaque conte, nouvelle et roman. Dans *Bruges-la-Morte* nous avons, en plus de La Morte et de Jane Scott, Barbe la domestique de Hugues Viane : « Barbe, la vieille servante flamande, un peu renfrognée, mais dévouée et soigneuse [...] Elle avait les allures avec sa robe noire et son bonnet

de tulle blanc, d'une sœur tourière [...] sa tyrannie innocente, ses manies de vieille fille et de dévote, sa volonté d'agir à sa guise, [...] »<sup>225</sup> comme nous l'avons déjà mentionné et de sa proche qui était béguine et qui joue un rôle important dans les conversations avec la servante, car c'est à travers certains de ces entretiens que nous, lecteurs, pouvons retirer nos conclusions par rapport à sa pensée, à sa caractérisation, entre autres : « D'ailleurs elle (Barbe) allait souvent au Béguinage voir son unique parente, la sœur Rosalie, qui était béguine. »<sup>226</sup>

Nous avons encore des personnages secondaires qui ont peu d'importance dans le récit, dont nous ne nous attarderons point sur leur rôle. Le narrateur et le médecin, qui ne sont pas des personnages féminins, mais qui ont leur opinion par rapport aux personnages féminins.

Les troubles de la personnalité chez les femmes sont un thème majeur dans cet univers fantastique. Le mystère féminin est une expression nébuleuse du désarroi de l'homme devant cet être qu'il ne comprend plus, qu'il ne domine plus et auquel il n'a plus accès. Auparavant l'homme dominait la femme, toutefois, dans le genre fantastique c'est celle-ci qui surprend l'homme, le dominant et surtout l'effrayant. C'est elle qui mène le jeu, c'est elle qui commande, c'est elle le fantôme, l'effroi, l'horreur, la mort même. Et cette mort féminine ne laisse point de place à l'homme car même décélée elle continue à angoisser, à troubler, à châtier. Femme et diablesse alternent laissant subsister l'ambiguïté du personnage. La femme est douce, gentille, charitable puis elle peut devenir maléfique, horrible et cupide. Il suffit d'effleurer les femmes fatales présentes dans les récits pour comprendre la dualité présente par rapport à l'être féminin. Les tabous peuvent y être présents, la rupture avec la société est à deux pas de se déterminer. Le double est une analogie fréquente que l'on retrouve dans les textes étudiés : il est l'autre en une personne, à côté de la personne, il manifeste la présence de l'au-

---

<sup>225</sup> *Id.*, p. 62

<sup>226</sup> *Id.*, p. 62

delà comme dans le conte *Ligeia* de Poe. La peur de la mort favorise la croyance en un double qui assure la vie éternelle lorsque le premier « moi » meurt. Toutefois, le double que nous retrouvons chez Rodenbach dans *Bruges-la-Morte* est un double réel. Mais ce double nous maintient épuisé, prévoyant sa prochaine intromission dans la vie de celui qui le vénère. Ce double porte un nom : Jane Scott et il remplace la Morte ! Rodenbach oriente son récit sur la dualité, chez qui se confondent réel et imaginaire, entre hallucination (la vue de la femme ressemblant à la Morte) et réalité (la Morte, bien Morte et la comédienne, Jane Scott), amour pur (la Morte) et amour sensuel (la vivante). La mort se mêle à la chair et au plaisir : l'amour sensuel ne semble pouvoir se découvrir qu'à travers la mort une fois que Hugues réagit ainsi qu'à travers l'image de la Morte. Ainsi, Jane Scott, la comédienne, personnage quasiment muet, figure proche de la prostituée, même si elle ne l'est pas, est une initiatrice : c'est par elle que Hugues découvre la sensation de revivre, alors jusqu'ici endormi et dominé par un amour pur envers la Morte. Elle est l'initiatrice, involontaire de cette réincarnation, qui, une fois le désir appris, disparaît et n'est plus qu'un cadavre ; la maîtresse qui incarne la fusion infernale. Cette femme est, aux yeux de Hugues une beauté insaisissable et fascinante due à sa ressemblance avec la Morte - et qui se plaît à ôter les illusions de Hugues qui se perd dans l'attraction irrésistible qu'elle exerce sur lui. Jane Scott est-elle une hallucination, un fantasme de Rodenbach ou bien a-t-elle vraiment existé ? Dès lors, les codes de la narration et de la réception du texte changent : quelle crédibilité accorder à cette écriture qui brouille les frontières entre réel et imaginaire et qui crée un suspense à la fois puissant et fragile ? Il réduit ainsi au maximum le personnage de la comédienne jusqu'à la mort, ne faisant plus d'elle que l'ombre d'une héroïne fantastique, ou crée un personnage qui pourrait être le démon mais qui se révèle n'être qu'une comédienne intéressée par les biens d'Hugues Viane. Néanmoins, hommage et pastiche, réflexion sur un genre et jeu incessant avec le lecteur, *Bruges-la-Morte*, fascine

toujours, comme une Chevelure prête à être découverte sous le verre d'une commode ancestrale...

Par contre, chez Maupassant les personnages féminins sont représentés de manière différente car c'est l'objet – la chevelure - qui représente la féminité et par qui est caractérisée la femme. Nous avons ici la chevelure métonymie et synecdoque de la femme, car elle est la partie du corps représentant celle-ci.

Ainsi, on peut imaginer par rapport au récit du fou, un autre récit possible dans le récit du journal, une autre histoire – celle de la femme à qui a appartenu cette chevelure - un récit sous-entendu, qui nous reste sur le bout de la langue, sur le bout de la pensée, un récit que l'on imagine sans difficultés et détournements :

« Vraiment, pendant huit jours, j'adorai ce meuble. J'ouvrais à chaque instant, ses portes, ses tiroirs ; je le maniais avec ravissement, goûtant toutes les joies intimes de la possession. [...] Or, un soir, je m'aperçus, [...], qu'il devait y avoir là une cachette. Mon cœur se mit à battre, [...] Une planche glissa et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme. [...] Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. [...] Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé ! [...] ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique. [...] Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète. [...] Une émotion étrange me saisit. [...] Quelle aventure, quel drame cachait ce souvenir ? [...] Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur ? [...] N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née ? »<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 12-13.

Combien de récit, combien d'histoires ne pouvons-nous pas imaginer d'après ces lignes ? C'est clair que la femme est en évidence, mais quelle femme avec quelle histoire ? Nous pouvons l'imaginer ! Maupassant, à travers la narration du fou nous présente la femme sous plusieurs angles : celle qui eut un amant ; celle qui eut un mari meurtri ; celle qui était en désespoir ; celle qui fait ses vœux dans un couvent ; celle qui mourut tout simplement. Toutes ces femmes n'en font pas une seule ... mais la chevelure appartient à toutes à la fois...

### 3. Le motif de la « chevelure »

Une image fréquente dans les trois œuvres analysées est celle de la chevelure. Nous l'avons déjà mentionné, mais une analyse plus profonde est éminente dans le sens où elle se révèle d'une grande importance pour la compréhension des textes comparés.

Dans la plupart des sociétés, la présentation des cheveux humains constitue une affirmation sur la projection de soi, l'appartenance, et la différence. Faisant appel à des analogies avec des traditions vivantes dans lesquelles la chevelure apporte une importante contribution aux grammaires symboliques de la personnalité. Les cheveux, où siège une partie de la force vitale, et qui restent, même détachés du crâne, reliés magiquement à l'individu, ont été « symbole » dans maintes poésies et proses, motif de peinture, élément de séduction. Que la femme soit le grand sujet de l'art, il s'agit là d'une tradition devenue banalité. Mais la reproduction presque compulsive du motif féminin (et de ses attributs comme la chevelure) en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, fait prendre au Symbolisme un nouveau tournant. Lorsque l'on scrute ces images de femmes aux longues chevelures, sensuelles, parfaites, équilibrées, on est amené à de curieuses constatations. Si les uns continuent à perpétuer les louanges à cette muse, cette mère, cette madone, pure, chaste à la chevelure angélique et immaculée, célébrant la femme comme naturellement bonne, altruiste, prête à tous les sacrifices, les autres affirment avec une même conviction que la femme – en tant qu'objet de désir – à la chevelure sensuelle, érotique et luxurieuse est tout aussi naturellement empreinte de fausseté, de cruauté et de mensonge, prônant la perversité qui mène l'homme à sa déchéance. Dans ce contexte de mythologie féminine, la femme fatale n'est pas - pas seulement - la femme qui détruit; elle peut se confondre avec la mégère redoutable gâchant la vie de l'homme, avec la dépravée immorale, avec la trop grande beauté au pouvoir néfaste. On assiste à une évolution du type de la femme, qui passe de la mélancolie des Préraphaélites, de la nudité innocente de Pierre

Puvis de Chavannes, des vertus familiales et religieuses de Maurice Denis, des vahinés simples et primitives de Paul Gauguin, des Bretonnes de Paul Sérusier, des jeunes filles rêveuses de Henri Le Sidaner, à la beauté inquiétante des héroïnes de Lucien Lévy-Dhurmer – et fatale des toiles de Gustave Moreau aux provocatrices capiteuses et parfois morbides de Gustav Klimt, aux sensuelles et voluptueuses séductrices de Fernand Khnopff, relayées magistralement par les poèmes de Charles Baudelaire. La légende, la mythologie, l'histoire permettent aux artistes d'engendrer des créatures extraordinaires : la chevelure en étant privilégiée. Chez la femme fatale, l'être disparaît sous l'apparence, sous la chevelure, le corps sous l'artifice, elle séduit les âmes «fin-de-siècle» car elle stimule l'imagination. Elle incarne le mystère, l'ambiguïté physique et morale, l'équivoque, le danger. En figurant une véritable énigme, elle réagit contre la conception naturaliste de l'amour banal, grossier, ravalé au rang d'instinct. Cet archétype manifeste le désir de fuir l'ennui et de connaître des sensations nouvelles et inconnues ainsi qu'un certain abandon aux forces obscures et irrationnelles. En séduisant les hommes pour les conduire à leur perte, elle rejoint la créature que Satan utilise pour détourner les hommes du bien.

La chevelure va progressivement infléchir les emblèmes négatifs vers une féminisation discrète, féminisation qui se verra consolidée par cette eau féminine et néfaste, par excellence, qu'est l'eau *ophélysée*. Selon Bachelard, « [...] il apparaît bien clairement que ce n'est pas la forme de la chevelure qui fait penser à l'eau courante, c'est son mouvement »<sup>228</sup> et dans les ouvrages étudiés, toutes apparaissent ondulantes, même les tresses sont ondoyantes, comme les vagues de l'eau remuante. Avec la chevelure, le personnage revit sans cesse le drame de la faute et du remords. Au fantastique de la mort s'ajoute celui de la micropsie, cette illusion optique qui consiste à croire les objets plus petits qu'ils ne le sont en réalité: les objets dont nous saisissons avant tout la forme globale impose la

---

<sup>228</sup> Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves – essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 117.

présence foisonnante et inutile de leur détail. Cette chevelure, autant chez Rodenbach que chez Poe en passant par Maupassant, est sujette à une rétribution favorisée malgré la situation qu'ils vivent et c'est autour d'elle que ces trois récits se superposent. Le thème ou le statut des objets revient pareillement souvent dans les récits analysés. Dans le genre fantastique, l'objet est le plus souvent considéré, non comme élément de décor ou source de description même symbolique mais comme élément magique qui a un pouvoir, c'est avant tout un accessoire mais aussi un actant, un adjuvant ou un opposant issu du merveilleux, du fantastique car l'objet fantastique acquiert une dimension et une vitalité qu'il ne trouve point dans d'autres récits. Le flot fantastique pourrait se définir par la signifiante des éléments qui le composent. C'est pourquoi l'objet peut avoir un statut de personnage. Mais l'objet, étant donné son statut de personnage n'est pas inanimé, d'où l'animation de la matière que nous retrouvons dans plusieurs des récits analysés. Il suffit d'observer les titres de certaines œuvres fantastiques pour s'apercevoir que nombre d'entre elles ont des titres qui font référence à un objet, et c'est le cas de *La chevelure* de Maupassant, devenu thème principal, personnage, héros. Néanmoins, on distingue les objets dont la bizarrerie n'apparaît que dans le déroulement du récit, de ceux qui sont déjà au départ insolites et essentiellement auteurs du mystère qui est à l'appui du récit. D'ailleurs, une des caractéristiques du fantastique est l'animation de la matière, ce que nous retrouvons dans *La chevelure* de Maupassant où la matière « chevelure » est animée par le héros comme si d'une personne il s'agissait ; encore dans *Ligeia* où le fantôme de celle-ci est animé ce qui provoque d'un côté, la mort de Lady Rowena et de l'autre, l'aspect fantastique de l'œuvre ; et bien sur, dans *Bruges-la-Morte*, cette chevelure, relique gardée au fond d'un bahut a toute une consonance fantastique faisant revivre le personnage « La Morte » à travers elle-même (cette chevelure), cette matière qui lui est restée (au héros, Hugues Viane) et à laquelle il s'attache, comme si de sa belle disparue il s'agissait, revivant les souvenirs plaisants de sa bien-aimée. La clameur des objets rend hommage au

fantastique. C'est un objet matériel, que l'univers fantastique va se charger d'animer comme « la chevelure » de Maupassant et simultanément c'est l'objet humain, qui est une parcelle organique (une partie du corps humain) transférée à la catégorie des objets (chevelure devenue inerte, morte, sans vie propre), une partie morte, à jamais rendue belle et immortelle, mais dotée d'une puissance de vie dissimulée où l'on reconnaît les caractéristiques d'une chevelure, cette matière qui vit dorénavant, dans le récit, comme un personnage avec des sentiments, des envies, des sensations et perceptions. Nous dénotons le transfert de l'état du vivant à la réduction à l'état de chose, de l'animation de la matière inerte au retour à la vie. Ainsi, cette « chevelure » chez Poe passe de l'objet vivant (quand elle appartient à Lady Ligeia) à l'objet inanimé. Elle provoque le manque et le désir chez le mari de celle-ci, puis réapparaît sous la forme de matière vivante, quoique avec quelques dissemblances, sous la forme de partie vivante, chez Lady Rowena. Ensuite elle nous apparaît encore comme objet du merveilleux, du mystérieux et du fantastique, sous la forme de la femme morte qui se manifeste (l'apparition de Lady Ligeia dont la chevelure est mentionnée). Chez Maupassant cette « chevelure » a « un vivant » que l'univers du mystère se charge de nous présenter dès le début avec une consonance fantastique : elle apparaît dans un meuble ancien en tant qu'objet inanimé. Nous savons tout de suite que cette chevelure aura une vigueur renforcée car elle est perçue comme un personnage : elle se promène avec l'antiquaire qui l'exhibe à son bras comme étant sa compagne – et elle l'est ! – qui la ramène au théâtre, qui la musarde dans la rue ! Or, le public, non satisfait, l'enferme dans un asile psychiatrique car cette réalité mystérieuse qu'une parcelle organique, qui n'est plus des nôtres, puisse reprendre vie par la main de cet homme rend impuissante cette société qui ne voit plus loin que la réalité admise. Les héros fantastiques sont la plupart du temps des collectionneurs ou des esthètes qui ont rompu tout lien mercantile avec l'objet et de ce fait établissent une relation affective passionnée voire même psychotique avec l'objet sur lequel ils ont jeté leur dévolu. C'est ce que nous retrouvons dans

ce récit précédemment cité, cet antiquaire qui a eu un « coup de cœur » pour ce meuble italien du XVII<sup>e</sup> siècle, sans comprendre pourquoi, avec cet « intérêt vague du flâneur »<sup>229</sup> dont le souvenir vague le poursuivait avec tant de force qu'il dut revenir sur ses pas pour comprendre qu'il le tentait. Sans le connaître, cet objet, sans connaître les raisons qui le dominent, l'antiquaire est séduit, il l'aime (le meuble), il le désire, il le veut ; néanmoins, il ne comprend pas cette attirance vers un objet qui se devrait d'être comme un autre, car un besoin irrésistible de possession le gagne et il l'achète. Il nous fait part de cette « lune de miel » du collectionneur avec ce bibelot qu'il vient d'acheter : cet objet « ... il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferai un visage de femme. Son charme entre ne vous, charme étrange, [...] On le caresse de l'œil et de la main comme s'il était de chair [...] »<sup>230</sup>. Le héros, ainsi perturbé, ne considère pas l'objet comme partie du monde extérieur, il le considère comme étant une partie lui appartenant, sa partie indivisible, presque sa chair :

« ... On revient à tout moment près de lui, on y pense toujours, où qu'on aille, quoi qu'on fasse. Son souvenir aimé vous suit dans la rue, dans le monde partout ; et quand on rentre chez soi, avant même d'avoir ôté ses gants et son chapeau, on va le contempler avec une tendresse d'amant »<sup>231</sup>

Et il ne réussit plus à discerner la division capitale qui sépare le physique du spirituel, le réel de l'irréel rêve :

« Durant quelques jours, [...], je demeurai dans mon état ordinaire, bien que la pensée vive de cette chevelure ne me quittât plus. [...] il fallait que je la visse et que je la maniasse : je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, [...], continu sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts.»<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 10.

<sup>230</sup> *Id.*, p. 11

<sup>231</sup> *Id.*, p. 12

<sup>232</sup> *Id.*, p. 15

Il vécut longtemps ainsi dans cette irréalité réelle, car si d'un côté la vie de cette chevelure n'était qu'une illusion, d'un autre, elle lui apparaissait aussi réelle qu'une femme avec laquelle il aurait une relation amoureuse:

«Je vécus ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé [...] Je m'enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. [...] Je l'aimais [...] Je ne pouvais plus me passer d'elle.»<sup>233</sup>

D'ailleurs toutes les descriptions faites font allusion à une relation charnelle, sensuelle, intense «Je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder [...] Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits [...]»<sup>234</sup> Et il faisait durer cette illusion, il la prolongeait, il la conservait, il en devint dépendant:

« [...] je l'aimais si fort que je n'ai plus voulu la quitter. Je l'ai emporté avec moi toujours, partout. Je l'ai promenée par la ville comme ma femme et conduite au théâtre en des loges grillées, comme ma maîtresse. »<sup>235</sup>

Toutefois, cette description excentrique est éclairée d'une touche ésotérique, occulte, mystérieuse et énigmatique « Les morts reviennent ! Elle est venue [...] Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits. [...]»<sup>236</sup> car dans quel autre contexte est-ce que les morts reviennent ? Ainsi, le sujet est dans une relation qui lie le sujet désirant à la personne désirée, dans un univers fantastique. Il peut tenir lieu d'imitation et de substitut de l'être aimé ce qui embrouille encore plus la relation. L'objet est, alors, la représentation de l'ambition désorientée. Et c'est pour cela que nous retrouvons dans cette nouvelle *La Chevelure* de Maupassant, cette essence significative du fantastique. Le narrateur-personnage du récit entretient une attache privilégiée

---

<sup>233</sup> *Id.*, pp. 15-16.

<sup>234</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>235</sup> *Id.*, pp. 16-17.

<sup>236</sup> *Id.*

avec les objets. Après avoir exposé son amour pour ces objets qu'il souhaiterait acquérir, son envie de meubles anciens et de vieux objets, sa description d'une petite montre du siècle dernier, il fait l'acquisition de ce meuble du XVII<sup>e</sup> siècle, auquel il porte un immense amour et un énorme lien (comme nous avons déjà pu le constater). « Quelle singulière chose que la tentation! On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, [...] »<sup>237</sup> La possession devient ambiguë. Il passe de la possession matérielle à la possession physique ; Il rebondit de la possession inanimée à la possession animée et humaine. C'est ceci qui prépare à la découverte qui s'en suivit : l'objet prend forme humaine. Notons que cet objet, a en soi déjà le fait d'avoir appartenu à un monde humain. C'est « cette chevelure » qui va être le déclencheur d'une passion fétichiste et nécrophile. L'objet qui devient fantastique, abolit les frontières de la raison. La traditionnelle dichotomie vie-mort fait son apparition. Ce qui est relique ne se distingue plus du vivant; ce qui est objet devient métonymie de la femme. Cet objet devient personnage et perçoit la vie à partir de la mort. C'est comme chez Rodenbach, ce qui fut vivant est réduit à figurer dans une collection comme la chevelure qui appartenue à la Morte et qui figure dans le coffre-vitrine chez Hugues Viane. Ainsi, l'objet-chevelure se procure une identité : elle (chevelure) acquiert une existence autonome en dehors du corps du personnage qui l'a portée. La simple existence lexicale la fonde en tant que personnage et d'ailleurs le titre de Maupassant nous en dit long sur ce procédé, il s'agit de « La chevelure » comme si d'un personnage il s'agissait. La chevelure, autrefois parcelle certainement insignifiante et infime est aujourd'hui titre de gloire car responsable de son identité à part entière, cet objet fait l'expérience de l'anormalité et de l'étrange, autant chez Maupassant que chez Rodenbach. C'est pour cela, qu'elle est, encore plus, objet de désir, parce qu'elle est particulière et étrange. C'est ainsi que l'objet, la chevelure en cause, attire son attention et réalise tous ses désirs. Bien

---

<sup>237</sup> *Id.*, p. 11.

comme *Bruges-la-Morte* titre de l'œuvre de Rodenbach, il s'agit d'une ville comme s'il en était d'une femme. D'ailleurs, l'avertissement de l'œuvre, nous rend compte de ce procédé peu usuel, d'où la nécessité de l'expliquer.

« ... nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... »<sup>238</sup>

Ainsi, l'objet, étant le lieu privilégié du fantastique où s'interpénètrent les univers physique et mental, matériel et humain, nous guide vers une esthétique du double. Il peut doubler, dédoubler, redoubler le personnage. L'objet fantastique se trouve la sentinelle de tout l'univers fantasmatique des héros. Ainsi, la disjonction de la limite entre sujet et objet est incontestable. Et nous retrouvons cette esthétique du double autant dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach que chez *Ligeia* de Poe. Quant à la chevelure elle-même, objet mais personnage aussi, élément naturel mais fantastique encore, qui nous introduit dans un univers mystérieux, nous pouvons la retrouver ci-présent, en en faisant notre effigie, notre fil conducteur, finalement, dans cette analyse qui nous a amené à cette spécification, qui loin d'être un détail est un élément des plus primordiaux. Plusieurs auteurs ont fait l'allusion à cette « chevelure » qui ensorcelle, qui dérouté, qui sensibilise, qui met en œuvre les cœurs, les sentiments, les vers, qui firent couler les stylos de l'époque, d'où l'on peut déceler certaines ressemblances, correspondances et analogies par rapport au roman *Bruges-la-Morte*, à la nouvelle *La Chevelure* et au conte *Ligeia*. Nous pouvons également retrouver cette passion de « la chevelure » chez d'incontestables écrivains. L'on peut constater l'obsession des narrateurs devant cette chevelure, des chevelures de nature différente : les cheveux d'une femme vivante chez Baudelaire, les cheveux d'une inconnue chez Baudelaire, chez Mallarmé, les cheveux ardents ou tout simplement « les

---

<sup>238</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 49.

cheveux » chez Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck, Pierre de Ronsard, Edmond Rostand, Joachim du Bellay, Louis Aragon, Théophile Gautier, entre autres. Il est important de ne pas perdre de vue que tout converge vers l'examen des ressemblances et des différences touchant les effets de la chevelure, qu'ils soient cheveux doux et dorés ou « toisons » (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal – Spleen et idéal* [1857/1861] - « La Chevelure »), « moutonnantes » ou « mèches tordues », « boucles » ou « fortes tresses », « crinière lourde » ou « tresses lourdes et noires » (Idem., *Le Spleen de Paris* [1864], « Un hémisphère dans une chevelure »), « l'océan de ta chevelure » (Id.) ou encore la chevelure « occidents de désirs » ou « vol d'une flamme » (Stéphane Mallarmé, *Autres Poèmes*, « La Chevelure... »), « chevelure sanglante » (Paul Verlaine, « Poèmes Saturniens » [1866] ) ou « chevelure fontaine d'ébène ou d'or » (Idem. « Chanson pour elle ») ou encore « cheveux noirs comme l'ombre » (Id., « Mais sa tête, sa Tête ! »), « crinière tant baisée » ou « cascabelle embrasée » (Id., « À la Princesse Roukhine ») ou encore « Cheveux bleus aux dessous roux » (Id., « Casta Piana »), « cheveux indécis » (Id., « Auburn ») ou même « longs cheveux bleus » (Arthur Rimbaud, « Soleil et chair »), et même « ta grande chevelure » (Idem. « Ophélie »), entre beaucoup d'autres.<sup>239</sup> Cette obsession du narrateur, qui qu'il soit, devant cette chevelure, peut être l'expression du sentiment amoureux des cheveux d'une femme vivante et les propres souvenirs du narrateur, ce qui peut contraster par l'obsession de celui-ci devant la chevelure qui est aussi l'expression du sentiment amoureux ou l'expression des cheveux d'une femme morte. Nous y retrouvons aussi (dans la chevelure) analogies et différenciations (alliance et similitude). En faisant l'examen des thèmes communs qui l'emportent sur les différences, l'on retrouve des particularités littéraires qui rapprochent des textes.

---

<sup>239</sup> Il nous serait trop long et exhaustif de faire référence à tous les auteurs qui en ont fait référence dans la littérature.

Chez Guy de Maupassant, dans *La Chevelure*, on peut lire l'extrait suivant où on peut trouver des passages qui correspondent à d'autres dans l'œuvre *Bruges-la-Morte*:

Le narrateur de *La Chevelure* s'exclame « Vraiment, pendant [...] (des) jours, j'adorai ce meuble. J'ouvrai à chaque instant ses portes, ses tiroirs; je le maniais avec ravissement, goûtant toutes les joies intimes de la possession. [...]»<sup>240</sup> comme le protagoniste de *Bruges-la-Morte*, Hugues Viane, qui allait tous les jours visiter ce meuble où se trouvait la chevelure de son aimée. Le narrateur de *La Chevelure* continua «[...] et j'aperçus, étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme ! »<sup>241</sup> ce qui nous renvoie à la chevelure que Hugues Viane gardait de sa femme morte. Le narrateur caractérise la chevelure trouvée «Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or. [...]»<sup>242</sup> et « Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant [...]»<sup>243</sup> et Hugues nous décrit la chevelure de sa femme «cette gerbe tressée en longue natte, ses cheveux que la Morte avait, d'un jaune d'ambre, longs et ondulés »<sup>244</sup>. Le narrateur appelle ce morceau de cheveux « cette surprenante relique. [...]»<sup>245</sup> et Hugues voit la chevelure de la Morte comme une relique qu'il vénère tous les jours. Le narrateur la manipule avec beaucoup de soin «Je la pris, doucement, presque religieusement,»<sup>246</sup> et Hugues en fait autant : il n'ose même pas la toucher, cette chevelure, de peur de lui enlever quelque chose, de lui retirer sa force énigmatique, sa puissance vitale. Le narrateur est ému «Une

---

<sup>240</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 12.

<sup>241</sup> *Id.*

<sup>242</sup> *Id.*

<sup>243</sup> *Id.*

<sup>244</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 61.

<sup>245</sup> Maupassant, *Id.*

<sup>246</sup> *Id.*

émotion étrange me saisit.»<sup>247</sup> et Hugues Viane s'émeut tous les jours devant ce qui reste de sa femme. Le narrateur se questionne «Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête,[...]»<sup>248</sup> et nous savons que Hugues, lui, avait coupé, à l'occasion du décès de sa femme, cette chevelure très belle. « Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie.»<sup>249</sup> Le narrateur questionne l'immortalité de la chevelure trouvée

«[...] la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir [...]»<sup>250</sup> puis «la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur ? [...] »<sup>251</sup> mais aussi «N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née?»<sup>252</sup>

Hugues en pense autant. Il pense que la mort détruit tout sauf la chevelure et c'est pour cela qu'il l'a gardée :

«N'est-ce pas comme une pitié de la mort ? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit ! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes.»<sup>253</sup>

Le narrateur de *La chevelure* sent que « Elle me coulait sur les doigts, me chatouillait la peau d'une caresse singulière, d'une caresse de morte.»<sup>254</sup> alors «je la remis sur le velours terni par le temps, et je repoussai le tiroir, et je refermai le meuble, [...]»<sup>255</sup> et il partait «et je m'en allai par les rues pour rêver. »<sup>256</sup> comme Hugues partait dans les rues pour noyer sa peine :

---

<sup>247</sup> *Id.*

<sup>248</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>249</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 53.

<sup>250</sup> Maupassant, *op. cit.*

<sup>251</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>252</sup> *Id.*

<sup>253</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 53

<sup>254</sup> Maupassant, *op. cit.*

<sup>255</sup> *Id.*

<sup>256</sup> *Id.*

«Hugues attendit pour sortir qu'elle (Barbe la servante) eût rangé les meubles, [...]. Puis tranquilisé, les persiennes et les portes closes, il se décida à son ordinaire promenade du crépuscule, [...] !»<sup>257</sup>

Comme Hugues dans *Bruges-la-Morte*, le narrateur de *La Chevelure* est en face d'une chevelure se trouvant dans un meuble ancien qu'il vient d'acheter. Hugues, lui, l'expose sur le piano, qui fait, dans son décor, office de meuble, car personne n'y joue de la musique. Ce narrateur de *La Chevelure* ouvrait les portes de ce salon et goûtait des joies intimes de la possession, comme Hugues qui, lui, ouvrait les portes de cette pièce, le salon aussi, et goûtait de la présence de sa chère aimée perdue, comme s'il goûtait de la possession de l'avoir encore et encore près de lui. Le narrateur de Maupassant, lui, aperçoit cette chevelure « étalée sur un fond de velours noir, une merveilleuse chevelure de femme..., Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or »<sup>258</sup> tandis que Hugues, lui, possède et sait qu'il garde :

« [...] cette gerbe tressée en longue natte, ses cheveux que la Morte avait, d'un jaune d'ambre, longs et ondulés ». « [...] le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur - ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! — »<sup>259</sup>

Chez Maupassant, l'on retrouve, comme déjà mentionné :

« [...] la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur [...] N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née [...] »<sup>260</sup>

Et chez Rodenbach, même analogie de la chevelure, synecdoque du corps qui ne meurt pas:

---

<sup>257</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 63.

<sup>258</sup> Maupassant *op. cit.*, p. 12.

<sup>259</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 61.

<sup>260</sup> Maupassant, *Id.*

«[...]aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour! [...] » et « les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit. Et maintenant... la tresse conservée de la Morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes. »<sup>261</sup>

Pour Hugues, cette chevelure était sa nouvelle vie, qu'il gardait pieusement et qui lui apportait la paix:

«Pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là sur le piano désormais muet, simplement gisante - tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage! Et, pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal, il avait eu cette idée, naïve si elle n'eût pas été attendrissante, de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer. [...] Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison. »<sup>262</sup>

Pour le narrateur de *La Chevelure*, celle-ci lui apportait aussi une certaine paix, un sentiment de réalisation, comme nous avons déjà pu l'analyser précédemment. Ainsi, chez Rodenbach, la ressemblance de la description de la chevelure avec le texte de Maupassant est frappante. Autant chez l'un que chez l'autre, cette chevelure est une relique. L'un la prend doucement, religieusement, l'autre la regarde religieusement, l'honorant. Tout deux, après avoir contemplé cette chevelure dorée, s'en allaient dans les rues pour rêver. Nous pouvons aussi trouver des ressemblances dans *Ligeia* d'Edgar Allan Poe avec les deux autres œuvres antérieures analysées, particulièrement en ce qui concerne la description de la femme bien-aimée. Sinon voyons. Voici un extrait qui insiste également sur cette représentation féminine.

Comme les auteurs cités, le narrateur de *Ligeia* informe que cette femme dont il fait la description n'est plus de ce monde: « [...] pour ramener devant les yeux de

---

<sup>261</sup> Rodenbach, *op. cit.*

<sup>262</sup> *Id.*

ma pensée l'image de celle qui n'est plus.»<sup>263</sup> Et il la décrit avec passion, d'abord par une présentation psychologique:

«[...] le caractère de ma bien-aimée, sa rare érudition, son genre de beauté, si singulier et si placide, et la pénétrante éloquence de sa profonde parole musicale, ont fait leur chemin dans mon cœur d'une manière si patiente, si constante, si furtive que je n'y ai pas pris garde et n'en ai pas eu conscience. [...]»<sup>264</sup>

Ensuite par une présentation physique, sa taille qu'il décrit avec rigueur en établissant une comparaison avec l'abstrait:

[...] la personne de Ligeia. Elle était d'une grande taille, un peu mince et, même dans ses derniers jours, très amaigrie. J'essayerais en vain de décrire la majesté, l'aisance tranquille de sa démarche, et l'incompréhensible légèreté, l'élasticité de son pas. Elle venait et s'en allait comme une ombre.»<sup>265</sup>

Puis, la caractérisation de sa voix mélodieuse, de sa main marbrée et de son éclat qui nous renvoie aux figures de la mythologie grecque:

«Je ne m'apercevais jamais de son entrée dans mon cabinet de travail, que par la chère musique de sa voix douce et profonde, quand elle posait sa main de marbre sur mon épaule. Quand à la beauté de la figure, aucune femme ne l'a jamais égalée. [...] les traits de Ligeia n'étaient pas d'une régularité classique, quoique que je sentisse que sa beauté était véritablement exquise et fortement pénétrée de cette étrangeté,[...]»<sup>266</sup>

Il fait une description progressive dans la mesure où il présente d'abord la tête puis il descend, comme nous pouvons l'observer (le front; la peau ; les tempes ; la chevelure ; le nez ; les narines ; la bouche ; la lèvre ; les fossettes ; les dents ; le menton) :

«J'examinai le contour du front haut et pâle — un front irréprochable — combien ce mot est froid appliqué à une majesté aussi divine ! — la peau rivalisant avec le plus pur ivoire, la largeur imposante, le calme, la gracieuse proéminence des régions au-dessus des tempes; et puis cette chevelure d'un noir de corbeau, lustrée, luxuriance, naturellement bouclée et démontrant toute la force de l'expression homérique : chevelure d'hyacinthe. Je considérais les lignes délicates du nez, et nulle autre part que dans les gracieux médaillons hébraïques

---

<sup>263</sup> *Id.*, p. 348.

<sup>264</sup> Poe, *op. cit.*, p. 347.

<sup>265</sup> *Id.*

<sup>266</sup> *Id.*

je n'avais contemplé une semblable perfection; [...] ces mêmes narines harmonieusement arrondies et révélant un esprit libre. Je regardais la charmante bouche, c'était là qu'était le triomphe de toutes les choses célestes ; le tour glorieux de la lèvre supérieure, un peu courte, l'air doucement, voluptueusement reposé de l'inférieure, les fossettes qui se jouaient et la couleur qui parlait, les dents, réfléchissants comme une espèce d'éclair chaque rayon de lumière bénie qui tombait sur elles dans ses sourires sereins et placides mais toujours radieux et triomphants. J'analysais la forme du menton — et, là aussi, je trouvai la grâce dans la largeur, la douceur et la majesté, la plénitude et la spiritualité grecques.[...]»<sup>267</sup>

Il continue avec une caractérisation claire, définie et précise de ses yeux et des prunelles, des cils et des sourcils, en tout un paragraphe énorme:

«Et puis je regardai dans les grands yeux de Ligeia. Pour les yeux, je ne trouve pas de modèles dans la plus lointaine antiquité. [...] ils étaient, je crois, plus grands que les yeux ordinaires de l'humanité ; mieux fendus que les plus beaux yeux de gazelles de la tribu de la vallée du Nourjahad ; [...] la beauté de la fabuleuse houri des Turcs. Les prunelles étaient du noir le plus brillant, et, surplombées par des cils de jais très longs ; ses sourcils d'un dessin légèrement irrégulier avaient la même couleur et de leur éclat [...]. L'expression des yeux de Ligeia !... [...] Ces yeux ! ces larges, ces brillantes, ces divines prunelles!»<sup>268</sup>

Des trois auteurs, Poe est celui qui fait une description plus approfondie de la femme représentée dans les œuvres. C'est une analyse très détaillée qu'il nous dévoile.

Dans *Bruges-la-Morte*, Viane, transforme sa maison en reliquaire, et la pièce qu'il consacre à l'aimée morte, en chambre ardente, est le lieu d'une cérémonie privée qui ne supporte aucun changement. C'est comme en témoigne son mécontentement devant la modification, par Barbe (la servante), le jour du rangement, et le fait que "chaque matin... il faisait ses dévotions, devant les

---

<sup>267</sup> *Id.*, p. 349.

<sup>268</sup> *Id.*, P. 350.

souvenirs conservés d'elle (la chevelure appartenant à la Morte). Le narrateur de *Ligeia*, lui aussi transforme sa chambre nuptiale en chambre mortuaire quand Lady Rowena tombe malade et semble morte.

Ainsi, nous pouvons constater que les deux textes *La Chevelure* et *Bruges-la-Morte* insistent abondamment sur la présence de la « chevelure.» Pour Viane, qui a coupé une tresse des cheveux blonds de la morte, et l'a exposée dans une sorte de reliquaire, cet objet est devenu l' "âme de la maison". Il va chaque jour "l'honorer" : ce par quoi l'aimée " se survit" et qu'il est impensable de toucher, comme si c'était un "objet tabou", dont le contact engendre la mort (comme nous pouvons le constater à la fin du roman). Il pense avoir reconnu cette chevelure « ...ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure»<sup>269</sup> chez une autre femme, qui, plus tard, s'avérera être Jane Scott. Également, le narrateur de "*Ligeia*", reconnaît sa femme morte (Ligeia) ressuscitant de la vivante, morte elle aussi (lady Rowena) d'après sa "masse énorme de longs cheveux désordonnés, plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau"<sup>270</sup> (comme Hugues Viane qui croit reconnaître sa femme morte dans le personnage de la danseuse Jane Scott). Tout le rituel qui précède, et implique la mise à mort, le sacrifice de la nouvelle épouse, semble n'avoir pour but que de les faire advenir dans l'espace magique ainsi constitué, pour remplacer enfin la blondeur de ceux de Rowena. Les deux textes mettent en scène deux personnages qui, dans leurs propos, mêlent le vocabulaire relevant du religieux et celui de la folie. Il y est question d'obsession : Hugues se trouve "tout hanté". On parle d'hallucinations (Viane figé, puis halluciné). Aussi, dans *Ligeia* l'on peut se demander ce que voit Lady Rowena dans ces mouvements qu'elle venait

---

<sup>269</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 78.

<sup>270</sup> Poe, *op. cit.* p. 367.

d'apercevoir, ces sons qu'elle ne pouvait pas entendre. Pris dans ses rêveries, le narrateur de *Ligeia* est souvent au bord du délire, tout comme l'est Viane, au moment de la profanation de la tresse. Le vocabulaire religieux est présent partout dans *Bruges-la-Morte*, aussi bien en ce qui concerne les messes, le Béguinage, les processions et fêtes religieuses, que l'aspect de diabolisation de la chair: il y est question de possession, de satanisme, Jane sent Viane "immunisé d'elle". Et s'il n'est pas absent de *Ligeia*, ce vocabulaire renvoie à une autre dimension, il est plus axé sur les spéculations métaphysiques que sur l'aspect proprement religieux. Dans les deux textes, cette présence conjointe de deux champs sémantiques renvoyant à la fois au surnaturel et à la folie, joue les manipulateurs de confusion et permet la conquête des deux domaines, ce qui rend palpable le trouble propre au genre fantastique. Il est d'autant plus ambigu qu'il y est question de passions hors du commun, c'est à dire des limites du pouvoir humain sur lui-même, sur les autres et sur les choses. Dans le détail cependant, ces deux récits d'amours « monstrueux » divergent, tout en demeurant fantastiques. On ignore toujours le prénom de l'épouse de Viane, mais on sait le prénom de l'épouse du narrateur de *Ligeia*, par contre on ignore son nom de famille. Ligeia, elle, elle reprend sa place en habitant de nouveau un corps, qu'elle métamorphose, en changeant la couleur des cheveux, ce que l'on peut retrouver aussi chez Jane qui a envie de ne plus se teindre les cheveux de cet or clair, et la forme des yeux de Rowena qui ainsi "disparaît" de la scène après avoir joué son rôle. Après certaines descriptions qui nous plongent dans le domaine du mystérieux, du fantastique, le récit s'interrompt lors de l'advenue espérée de la morte, redevenue vivante, et prête à continuer avec son époux une vie d'amour momentanément interrompue par la mort. Ceci pour la version que le texte *Ligeia* offre au premier abord. Pareillement l'absence du prénom de l'épouse de Viane s'explique sans doute par le désir de lier à l'amour un nom secret, dont la trace seule est présente, en l'occurrence par une relique, la tresse, "âme vivante", et à quoi l'on ne peut opposer qu'un nom d'actrice, de danseuse dont la chevelure

"jaune" est teinte. Ligeia et Rowena se rencontrent et se superposent en un même lieu, celui de la mort, mais tout cependant les distingue. Ligeia est une "personne", une individualité aimée, malgré sa mort, d'elle on ne connaît plus rien ni de sa famille ; Rowena, par contre, est un « objet » d'échange pour sa famille, métamorphosée par les propriétés du narrateur, surtout au niveau de sa position sociale. Ligeia est active, elle est éloquente, d'une profondeur philosophique extrême, d'une singularité totale aussi bien dans son physique que dans sa fermeté d'âme et dans l'intensité de sa passion pour le narrateur. Rowena est épousée non pas après de longues fiançailles comme Ligeia, mais sur un coup de tête, "dans un moment d'aliénation mentale". Elle a les cheveux blonds et les yeux bleus, elle évite son époux et ne l'aime pas, alors qu'il la hait, mais elle demeure passive et subit avec angoisse, son empoisonnement mystérieux. Par contre, dans *Bruges-la-Morte*, Jane Scott ne rencontrera qu'une fois, la dernière, et sous la forme de reliques, l'aimée de Viane, qui est morte et dont ne subsiste que la tresse et les portraits. Seul Viane peut assurer que Jane est bien l'image de l'aimée disparue. Mais le texte laisse percevoir quelques dissonances : où Hugues voit une démarche gracieuse, un regard extérieur parle de dandinement, où il rêve devant ses cheveux d'or, d'ailleurs teints, un regard neutre aperçoit de simples cheveux jaunes, et Jane devant les portraits de l'aimée ne sait que voir " une qui me ressemble". Mais de là à y rêver une "ressemblance qui allait jusqu'à l'identité", il y faut toute la substance d'un désir. Et celui-ci persistera malgré la connaissance des procédés mensongers, des mystifications, des trahisons. La "déconstruction" de l'image de l'aimée s'accroît au fil des jours, au long du développement de l'œuvre, après cette sorte de culminant dans la quête de ressemblance, qui avait amené Hugues à revêtir Jane des robes de la morte. Entre temps, l'aspect charnel, absent au début de leurs relations au moins dans l'esprit de Viane, avait maintenant remplacé tout autre lien. Il ne passe plus des heures à la regarder fixement, et à la manipuler comme un simple support de souvenir, pour "éterniser l'artifice de ce mirage", alors qu'elle ne comprend rien à ces allures " anormales" et

à ces "muettes contemplations", qui tentent de la figer dans un autre temps. Il passe maintenant des heures à attendre Jane, l'épier, prisonnier de "sa chair", tremblant de la perdre au point qu'il en vient à penser qu'il l'aime, bien qu'il sache qu'elle le trompe et l'exploite. Tout le récit, qui tend à montrer la présence et la force du mirage, puis sa dissipation devant les révélations, a maintenu Jane et "le lieu de l'aimée", à des distances respectables. Viane a installé Jane à l'extérieur de la ville, vers les banlieues, alors qu'il continue d'habiter le centre, le cœur religieux de la ville, dans la maison sanctuaire, gardée par Barbe (celle-ci représente ici la gardienne de la relique). Le rapprochement se fait par étapes : il s'absente pour aller chez Jane, il lui apporte les robes, il la guette, l'épie. Tant que cela se passe dans ce sens, c'est à dire tant que Jane ne prétend pas à la "reconnaissance", Viane éprouve même, pendant un certain temps, du bonheur : "il n'était plus triste" et revit sans altération dans un "mensonge" heureux. Par ailleurs, sa vie antérieure avec son rituel matinal "stations sur le chemin de croix de l'amour" persiste sans troubler la nouvelle. Mais que le mouvement s'inverse, que Jane énonce son propre désir, qu'elle tente de sortir de son rôle de "doublure", qu'elle s'approche du sanctuaire, alors la vengeance de la morte, et de la Ville, sera terrible. Terrible comme la sanction qui s'abattra sur Hugues, hébété, devant un cadavre, qui est, à nouveau, identifié à l'ancienne morte, "unique visage de son amour" mais "visible pour lui seul" et « unique » pour lui seul. D'un autre côté, dans *Ligeia*, sous le visage mort de la passive Rowena apparaît la toujours vivante, Ligeia, et dans *Bruges-la-Morte*, sur le masque de mort de Jane, rendue à l'immobilité après sa crise sacrilège, Viane retrouve l'ancien visage de l'aimée, la défunte. Dans les deux cas, la mort révèle la présence du désir jamais éteint, du secret jamais atteint, aussi bien dans les yeux de Ligeia, que dans les cheveux, la voix ou l'envergure de Jane. Dans *Bruges-la-Morte*, l'on parle d'Hugues Viane, de son veuvage, de son isolement et de sa douleur éternelle

(croirait-on... et ne l'est-elle pas ???). Et une allusion est faite à la morte. Celle-ci ressemble étrangement à l'Ophélie de William Shakespeare<sup>271</sup>, «... fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur ...»<sup>272</sup>, sinon voyons :

« Puis, la jeune femme était morte, [...] vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais: fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, [...] ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes.»<sup>273</sup>

Même les cheveux peuvent renvoyer à l'Ophélisation: «des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés»<sup>274</sup> des cheveux longs comme Ophélie et ondulés comme l'ondoiement que le cours d'eau apportait à la chevelure de cette dernière. D'ailleurs Arthur Rimbaud en fit référence dans son poème *Ophélie* où il parle de la grande chevelure d'Ophélie. Rodenbach aurait-il pu s'inspirer chez Shakespeare ou chez Rimbaud, ou chez les deux ? L'introduction de la chevelure dans le roman nous renvoie à ces auteurs. Et ce ne sont pas les seuls auteurs où Rodenbach aurait pu s'inspirer dans la littérature, car d'autres nous renvoient à des analogies similaires. Par exemple : « Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes. »<sup>275</sup> Ici, on peut retrouver une analogie à la « toison » de Charles Baudelaire dans précisément *La Chevelure* [(Les Fleurs du Mal –Spleen et Idéal) (1857 / 1861)]. Aurait-il pu s'inspirer là ? Certainement, on peut y voir la célèbre « toison » des poèmes de Baudelaire. Autre similitude déjà vue antérieurement : «Hugues avait coupé cette gerbe, tressée en longue natte.»<sup>276</sup> Une autre analogie se déploie pour laisser place à une vision plus réelle. Comme une botte d'épis ou de fleurs coupés et disposés de sorte que les têtes sont rassemblées d'un même côté, la chevelure

---

<sup>271</sup> Déjà citée et analysée dans un chapitre antérieur.

<sup>272</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 53.

<sup>273</sup> *Id.*, pp. 53 - 54

<sup>274</sup> *Id.*, p. 53.

<sup>275</sup> *Id.*

<sup>276</sup> *Id.*

prend sa place dans l'univers authentique de la Nature, elle-même. Puis, elle est tressée... comme l'on assemble dans les champs les brins d'herbe. Bruges était peut-être une ville près de la Mer, mais il n'y manquait certainement pas la Nature terrestre qui d'ailleurs par sa météorologie ne devait pas être en état de sécheresse. Plutôt d'abondance car les pluies fréquentes aident les semences à se perpétuer dans le sol, aride, et à les arracher de la Terre. De même, l'on retrouve ces « tresses » chez Baudelaire dans *Un Hémisphère dans une chevelure* « ...tresses lourdes et noires... » et dans *La Chevelure* « ...fortes tresses... soyez la houle qui m'enlève !... » Dans cette deuxième correspondance nous retrouvons la thématique de l'eau, «fortes tresses, la vague qui soulève» tandis que l'on sait que le thème de l'eau est très présent aussi dans l'œuvre de Rodenbach. Nous savons encore que la proximité de Bruges à la mer ne peut qu'inspirer l'auteur. Ainsi « cette gerbe, tressée en longue natte » non seulement elle nous renvoie au monde de l'agriculture, de la nature tellurienne, mais aussi au monde maritime, car cette gerbe tressée en longue natte pourrait paraître une corde, de celles que l'on utilise dans les bateaux pour les ancrer au fond de la mer. Dans un grand bateau ou navire même, le rôle principal d'une corde est celui d'être lancée à l'eau et d'immobiliser l'embarcation. Or, pouvons-nous croire que Rodenbach aurait voulu immobiliser la présence de la défunte, de sa bien-aimée, faisant en sorte que la tresse de celle-ci inflige à tout jamais sa « présence absente » à son mari inconsolable, Hugues Viane ? Reste à savoir...mais nous y croyons fortement. L'on peut encore relier cet épisode au moment politique de l'époque, cette expression « cette gerbe » au fait que l'industrialisation a retiré à l'homme le don de la vie de la Nature, le don de semer, alors Rodenbach sème lui-même ce qui ne peut plus être semé. Ce fut le début de la fin, la terre ne fut plus fertilisée dû à l'industrialisation, ce fut comme une hache qui trancha l'univers par la main de l'homme. En faisant allusion à « cette gerbe », Rodenbach voulait peut-être en évoquer cette situation. : la stérilisation de la Terre mère qui ne peut plus procréer car l'automatisation a retiré à celle-ci (la Terre) l'hypothèse d'être fertilisée,

fécondée. Néanmoins, l'industrialisation, vue comme la mort de la Terre, cette mort qui absorbe tout, laisse échapper une seule chose, quelque chose qui ne peut être industrialisée : « un morceau de chevelure ». Celui-ci ne peut être détruit, il fait partie de la Nature Humaine : «La mort [...] ruine tout, mais laisse intactes les chevelures.[...] Les cheveux ne se décolorent même pas. [...] la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes.»<sup>277</sup> La chevelure qui n'est pas détruite par la mort, cette mort qui démantèle tout, la tresse qui ne vieillit pas avec le temps, comme tout se défraîchi, ces cheveux toujours intacts, qu'ils soient arrosés par les larmes du veuf inconsolable ou celles du temps qui passe... Ceci nous renvoie à une perpétuité, la tresse conservée qui le sera éternellement comme le sera le souvenir de la défunte. La tresse est conservée malgré le sel des larmes, contrairement à la corde du bateau peu conservée par le sel de la mer. Celle-ci doit être changée régulièrement. La tresse, non, elle est unique et interchangeable, immuable. Rodenbach veut ici perpétuer le souvenir de la défunte. Elle, elle n'est plus là, mais il reste là une partie d'elle : ne fut-ce que celle de la chevelure qui ne vieillira jamais.

«... le trésor conservé de cette chevelure intégrale [...] tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage! Et, pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu éteindre ou en oxyder le métal, il avait eu cette idée, [...] de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer. »<sup>278</sup>

En lisant ce passage, on peut se demander d'où lui est venue l'idée de cette chevelure « cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur [...] » Or, en lisant l'œuvre

---

<sup>277</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>278</sup> *Id.*, pp. 61-62.

intégrale de Rodenbach, on peut découvrir un poème qui fait allusion à ce passage.<sup>279</sup>



«Ma mère, pour ses jours de deuil et de souci,  
Garde, dans un tiroir secret de sa commode,  
Un petit coffre en fer rouillé, de vieille mode,  
[...].

Comme un cercueil, la boîte est funèbre et massive,  
Et contient les cheveux de ses parents défunts,  
[..],  
Qu'elle vient quelquefois baiser le soir, pensive !

Quand sont mortes nos sœurs blondes, on l'a rouvert  
Pour y mettre des pleurs et deux boucles frisées !  
Hélas ! Nous ne gardions d'elles, chaînes brisées,  
[...].

Et toi, puisque tout front vers le tombeau se penche,  
O mère, quand viendra l'inévitable jour  
Où j'irai dans la boîte enfermer à mon tour  
Un peu de tes cheveux..., que la mèche soit blanche !»<sup>280</sup>

Apparemment, la mère de Rodenbach perpétuait la croyance familiale, vieille de deux siècles, qui consistait à conserver dans un coffret les boucles de cheveux des parents défunts. On peut retrouver, ainsi, dans ce poème retiré de «Tristesses»<sup>281</sup>, l'analogie du passage de *Bruges-la-Morte*. Sinon, voyons, la « ...chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur - ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! [...]» dans *Bruges-la-Morte* et « ...Garde, dans un tiroir secret de sa commode [...] Un petit coffre en fer rouillé, de vieille mode, [...] Comme un cercueil, la boîte est funèbre et massive, ...Et contient les cheveux de ses parents défunts,

---

<sup>279</sup> Rodenbach, Georges, poème « Le Coffret » *Les Tristesses*, 1879.

<sup>280</sup> *Les Tristesses*, 1879. L'image est de la Collections du Musée de la Littérature à Bruxelles.  
« Le Coffret » sur

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54838v.image.r=rodenbach.langFR.f14.tableDesMatières>

<sup>281</sup> Recueil.

[...]» dans « Le Coffret ». Analysons : « le coffret obscur » de *Bruges-la-Morte* est approximativement le même que le « petit coffre en fer rouillé » dans « Le Coffret »; le « tombeau » dans *Bruges-la-Morte* s'assimile au « cercueil » dans « Le Coffret ». Dans les deux textes, l'on perçoit aussi les mêmes « chaînes brisées ». Il paraît clair que ce fut Rodenbach qui a écrit les deux textes, mais le premier est une sorte d'autobiographie qui parle de sa vie familiale, de sa famille, car nous savons, qu'il a effectivement eu des sœurs qui sont décédées à cause de maladie, donc, on peut penser que la mère dont il parle est certainement la sienne et que la coutume « d'entretenir dans un coffret les cheveux des proches morts » est indubitablement réelle et a pu faire partie de sa vie : « ... quelque coffret obscur - ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau!... »<sup>282</sup> Or, mettre la chevelure dans un caveau c'est l'enterrer à tout jamais et selon les coutumes de la famille cela ne se faisait pas : l'on gardait le souvenir pour les présents et ceux à venir, ainsi la personne décédée serait toujours dans la famille. Elle serait aussi une preuve de son existence pour les descendants. Et pourquoi enfermer dans un coffret obscur ou un sépulcre sombre et humide quelque chose de si brillant, doux et reluisant. Peut-être pour mettre un peu de lumière. Cette partie de la chevelure représente la vie mais pourquoi l'enterrer si elle est encore vivante, car : « ... aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour!... »<sup>283</sup> On peut encore analyser cette chevelure dans un coffret sous une lumière médiévale car à l'époque citée le coffre se revêtait d'un symbolisme qui pouvait représenter une configuration significative. Dans une atmosphère qui fut dominée par la transmission orale de la littérature et du savoir, le livre traduisait le souhait de donner la place à la parole et de circonscrire celle-ci à un espace délimité. Or, la construction du livre étant le prototype du carré, cette forme

---

<sup>282</sup> Rodenbach, *Id.*, p. 61.

<sup>283</sup> *Id.*

simple donna l'idée du coffre / coffret « livre / objet qui garde à tout jamais le message. » Ceci peut encore invoquer la force interne, la fermeture parfaite, la résistance et la totalité organique. Cette dimension spatiale est renforcée, à cette époque, par le fait qu'il se trouve une grande analogie entre le livre et le coffre : dans les deux l'on dépose un trésor précieux. Or, dans ce coffre dont Rodenbach nous enseigne le mystère de l'existence de la matière, se trouve cette chevelure qui enferme une vérité, une histoire, un amour. En outre, cette chevelure, elle appartient au monde de la mer, au monde vivant et frénétique des vagues, des ondulations, de la force de la mer laquelle même si on veut la détruire ou l'effacer, on ne le peut pas, elle est trop forte et imposante, surtout immense et indestructible. Cette chevelure, cette tresse, elle est vue comme une partie de cordage du bateau, elle est interrompue, brisée, comme l'a été la vie de la défunte, elle est la seule pièce sauvée de ce naufrage que fut la mort de la femme de Hugues.

«...Pour la voir sans cesse, dans le grand salon [...], cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là sur le piano désormais muet, simplement gisante - tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage! Et, pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal,...»<sup>284</sup>

Donc ce filin protégé du sinistre, il l'a gardé religieusement pour que le souvenir se perpétue et la présence s'accroisse jour après jour. Il voulut la maintenir loin du mauvais temps qu'il faisait généralement à Bruges puisque cette ville se trouve près de la mer. Il voulut la maintenir loin de l'eau, de la pluie, de l'air humide et salé, des canaux : cet air humide advenant de la bruine, de la brume où tout est flou. Il la préserva sous verre : comme dans une serre, écrin transparent, boîte de cristal comme un aquarium inversé. Dans un aquarium l'on met de l'eau pour que les êtres vivants y survivent, ici l'on veut retirer de l'eau cette chevelure afin qu'elle puisse elle-même survivre, en dehors du flot. Puis, il la garda, cette tresse, comme un corps, comme si c'était encore sa femme. Cette tresse symbolise tout le

---

<sup>284</sup> *Id.*, p. 61.

corps de l'aimée car la tresse nue symbolise la femme nue: «... il avait eu cette idée, naïve si elle n'eût pas été attendrissante, de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer....»<sup>285</sup> Cette tresse nue représentant le corps nu de sa femme, belle et sensuelle, comme nous la laisse deviner Rodenbach. Nue aussi de tout péché car elle était trop jeune pour avoir eu le temps de « faillir ». Nue comme le sont les Vierges aux toisons ondoyantes. Nue, pure et princesse. Néanmoins, cette chevelure vivait, elle était là présente et elle représentait la vie pour tout ce qui était autour, pour Hugues, bien comme pour toutes les choses qui faisaient partie de sa vie, même les personnes. Même pour la servante Barbe, ce morceau de chevelure représentait la vie, car il fallait que celle-ci fut très attentive au ménage qu'elle faisait dans cette pièce et il ne fallait pas qu'elle fasse de bruit, non plus. Cette chevelure qui menaçait de tuer celui qui pourrait la profaner : « Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison.»<sup>286</sup> C'est comme si elle était la maîtresse de maison, c'est comme si elle commandait tout ce qu'il fallait y faire et toute personne vivant autour d'elle. Elle représente la vie, comme Bruges est représentée. Ce morceau de quelque chose inerte qu'est la chevelure métamorphosée en personnage vivant est en quelque sorte une analogie de cette ville inexpressive qu'est Bruges mais personnifiée et rendue réelle, «en chair et os», eut-on dit, par l'auteur Rodenbach. La chevelure a une émanation qui propulse l'essence qu'elle a. Elle crée des sensations, des larmes, des joies, des soulagements. La chevelure est liée à l'existence des autres comme si elle appartenait à d'autres. Puis, une première antithèse apparaît, celle de la chevelure lumineuse et dorée de cette femme morte en distinction avec la chevelure de cendre grise de ce veuf triste :

---

<sup>285</sup> *Id.*, p. 62.

<sup>286</sup> *Id.*

« Mais le veuvage avait été pour lui un automne précoce. Les tempes étaient dégarnies, les cheveux pleins de cendre grise. Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au delà de la vie.

Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi! Il l'aimait ainsi! C'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre... »<sup>287</sup>

Les « cheveux pleins de cendre grise » nous révèlent les cheveux de quelqu'un qui a beaucoup souffert, de quelqu'un qui en est à l'automne de sa vie et qui ne tarde pas à rentrer dans la dernière étape de son existence. Les cendres peuvent représenter deux choses : la décrépitude des cheveux et ainsi de la personne en question, donc, de Hugues mais les cendres peuvent aussi représenter la mort. Car après la fin (la fin de la vie), il y aura les cendres, restes d'une vie... devenues poussière... car « l'humain naquit poussière et il retournera à la poussière » de l'univers. D'un autre côté, peut-on croire que « ces cheveux pleins de cendre grise » ne sont plus que les cheveux, qui, à force d'arpenter cette ville grise en ont pris la couleur ??? Nous l'imaginons ainsi.

« Tout à coup, tandis qu'il recomposait par une fixe tension d'esprit [...] ses traits à demi effacés déjà, Hugues qui, d'ordinaire, remarquait à peine les passants, [...], éprouva un émoi subit en voyant une jeune femme arriver vers lui. Il ne l'avait point aperçue d'abord, s'avançant du bout de la rue, mais seulement quand elle fut toute proche.

A sa vue, il s'arrêta net, comme figé; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. »<sup>288</sup>

Dans ce passage, Rodenbach, nous ouvre la voie au mystère. Nous voulons en savoir plus. Comment cet homme monotone dont la vie est d'une insipidité fastidieuse peut-il attirer notre attention ??? La suite nous le dira...

« Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe. Puis, après un moment d'hésitation, tourné vers l'inconnue qui

---

<sup>287</sup> *Id.* p. 65.

<sup>288</sup> *Id.* p. 74.

s'éloignait en son rythme de marche lente, [...]. Hugues semblait de plus en plus étrange et hagard. Il la suivait maintenant [...], comme pour une enquête décisive, puis s'en éloignant avec une apparence d'effroi quand il en devenait trop voisin. Il semblait attiré et effrayé à la fois, comme par un puits où l'on cherche à élucider un visage...

Eh bien! oui! Cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint de pastel, ces yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure. »<sup>289</sup>

Alors, nouvelle analogie à la chevelure, celle d'une passante dans la rue avec celle de la défunte.<sup>290</sup> Il est bien question de «... ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure [...]» L'on récupère ici la ressemblance entre les deux chevelures, mais aussi entre les deux femmes, la morte et la vivante. Il y a un mélange de docilité et de sensualité. Ces cheveux dorés, d'un jaune limpide et conforme font imaginer ces dames comme des vierges pures mais le contraste du flamboyant, incandescent et lumineux de la chevelure nous renvoie plutôt à des femmes plus audacieuses, plus charnelles et plus sensuelles. Mais pourquoi parler de deux femmes, puisque dans l'esprit de Hugues il n'en est question que d'une ??? « Il s'arrêta, regardant au loin, inventoriant le vide, des larmes nées au bord des yeux [...] Ah! comme elle ressemblait à la morte! »<sup>291</sup> Et c'est à partir de là que la chevelure acquerra toute une autre dimension. Jusque là, elle était la représentation vive de la défunte,

---

<sup>289</sup> *Id.*, pp. 77 – 78.

<sup>290</sup> Ceci renvoie sensiblement au poème «À la Passante» de Baudelaire car on a l'impression que c'est une identique allure que l'on retrouve chez ces deux femmes – celle de Baudelaire et celle de Rodenbach - qui ne font que passer dans la rue.

<sup>291</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 79.

simultanément elle va devenir la représentation inanimée de la femme vivante dont Hugues ne connaissait encore rien : « ...l'inconnue de l'autre soir... »<sup>292</sup>

« Lorsqu'il allait, en de muettes dévotions, baiser la relique de la chevelure conservée ou s'attendrir devant quelque portrait, ce n'est plus avec la morte qu'il confrontait l'image, mais avec la vivante qui lui ressemblait. Mystérieuse identification de ces deux visages »<sup>293</sup>

Ainsi, une nouvelle reconnaissance se développa dans son esprit, ce qui implique que les spéculations antérieures soient altérées. Cette énigmatique découverte de ces deux effigies (car même si les deux ont été ou sont réelles, dans son imagination elles ne sont plus que reproduction, image) lui apporta un nouveau problème. Sans oublier la défunte à qui il continua à rendre visite au « sanctuaire » matinal, baisant la relique comme un rite duquel il ne saurait se passer, il ajoute cette atmosphère sinieuse de vouloir connaître la femme qui a tant de ressemblances avec celle qu'il voudrait retrouver. Et c'est à elle qu'il pense quand il va embrasser ce morceau de tresse, cette relique. Celle-ci n'est plus qu'un objet devant le désir d'en savoir plus sur l'autre. L'image n'était plus celle de la Morte, mais celle de la vivante. C'est comme si une nouvelle ère s'installait dans la vie de Viane. Et de ce fait, il continuait à la recherche du trésor perdu de vu: «Pour l'avoir vue passer, il avait fait, une minute, le rêve cruel que celle-ci allait revenir, était revenue et s'avançait vers lui, comme naguère. Les mêmes yeux, le même teint, les mêmes cheveux - toute semblable et adéquate. Caprice bizarre de la Nature et de la Destinée!»<sup>294</sup> Il en rêvait, il l'imaginait et ce n'était plus sa douce femme défunte qui occupait son esprit mais la passante inconnue. Il se trouva hanté par cette apparition mystérieuse qui révèle du surnaturel. Il avait encore du mal à y croire, mais ces cheveux, c'étaient les mêmes...

« La morte était là devant lui: elle cheminait; elle s'en allait. Il fallait marcher derrière elle, s'approcher, la regarder, boire ses yeux retrouvés, rallumer sa vie à

---

<sup>292</sup> *Id.*, p. 81.

<sup>293</sup> *Id.*, pp. 81 - 82.

<sup>294</sup> *Id.*, p. 85.

ses cheveux qui étaient de la lumière. Il fallait la suivre, sans discuter, simplement, jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde. »<sup>295</sup>

Ainsi, il essaya de revivifier son existence à l'aide de cette chevelure qui était d'illumination, d'espoir, de rêve, car c'était un rêve que Hugues vivait là, à l'instant. Et il suivait le rêve, la divination, comme si elle en était une. On a l'impression qu'il vit vraiment dans un songe, illuminé par cette chevelure aveuglante, symbolisme d'une nouvelle vie, de nouveaux moments. C'est le moment doré, l'ambré souhaitée, le début de la fin, car Hugues se sentant dans un mirage pense peut-être qu'il arrive à la fin de ses douleurs, de ses peines et que l'heure approche où il ira finalement revoir sa chère bien-aimée. Malgré la conception du symbole fantôme de la femme, la réflexion sur celui-ci ne fait qu'enrichir le récit prêté par Rodenbach. L'usage que l'auteur en fait n'est pas tout à fait étrange car l'aspiration à la transcendance, à un élan vers la spiritualité, l'occulte, le mystère de l'être et du cosmos, est une innovation importante caractéristique du mouvement symboliste. C'est une utopie qui ne peut être accomplie car autrement elle cesse d'être une illusion pour devenir réalité. Mais en fait, ce leurre, deviendra-t-il bel et bien réel, pas dans le sens que Hugues souhaiterait, mais dans celui que Rodenbach veut donner à son ouvrage : « ...Et plus ressemblante ainsi, ressemblante à en pleurer, avec ses yeux dont le bistré accentuait le crépuscule, avec ses cheveux apparents, d'un or unique comme l'autre [...] Saisissante apparition, toute fugitive, sur laquelle bientôt le rideau tomba. »<sup>296</sup> On est ici devant une scène de théâtre. La fin de la pièce se jouant sur cette chevelure illuminée. Encore une analogie, d'un côté parce que c'est réellement sur une scène de théâtre que l'action se déroule, mais d'un autre « ce rideau qui tombe » ce n'est pas seulement le rideau du théâtre qui tombe mais le mystère car Hugues s'apprête à découvrir la véritable identité de cette femme fantôme qu'il a poursuivi sur son chemin et dans son imagination également.

---

<sup>295</sup> *Id.*, p. 87.

<sup>296</sup> *Id.*, p. 99.

Ainsi, le rideau tombe en ce qui concerne le mystérieux et l'inconnu pour se lever plus tard avec une nouvelle ampleur. La vérité apparaît sous ses yeux et cette femme mystère ne l'est plus : « Il sut son nom: Jane Scott, qui figurait en vedette sur l'affiche [...] »<sup>297</sup> Cette femme (étant très semblable) est la représentation symbolique de la mémoire de la défunte parce que le protagoniste ainsi le désire. Mais la véracité, l'authenticité éclateront plus tard, car la danseuse et actrice tentera de bien jouer son rôle fictif pour obtenir ce qu'elle veut. En rien, elle ne se synchronisera à la morte, en ce qui concerne la démarche psychologique et intérieure. On sait que le symbolisme attache beaucoup d'importance à ce qui va dans le sens de l'imaginaire, de l'inconscient et du spirituel, ce fut un mouvement qui poussa à guetter l'âme intérieure et subjective. L'on voit en cette femme, le double de la morte, quelque chose qui vient de l'extérieur vers l'intérieur, c'est un apport extérieur qui est présenté :

« Les danseuses ne passent guère pour être puritaines. Un soir donc, induit à se rapprocher d'elle par le charme douloureux de cette ressemblance, il l'aborda. Elle répondit sans avoir l'air surpris et comme s'attendant à la rencontre, d'une voix qui bouleversa Hugues jusqu'à l'âme. La voix aussi! La voix de l'autre, toute semblable et réentendue, une voix de la même couleur, une voix orfévrée de même. Le démon de l'Analogie se jouait de lui! Ou bien y a-t-il une secrète harmonie dans les visages et faut-il qu'à tels yeux, à telle chevelure corresponde une voix appariée? »<sup>298</sup>

Nous retrouvons ici, non seulement la métaphore « de la couleur de la voix », mais encore l'analogie entre les deux femmes. L'imaginaire y jouant un grand rôle car la possibilité de rencontrer quelqu'un avec la même chevelure, le même visage pâle et frêle, les mêmes yeux et la même voix est réellement infime. En fait, nous remarquerons plus tard que c'est l'imaginaire de Hugues qui crée tout ce scénario si ainsi on peut le dire. Rodenbach aurait-il voulu créer, lui aussi, une atmosphère imaginaire autour de ces deux personnages femmes : l'une que l'on ne perçoit que par sa chevelure, la Morte, et l'autre qui est encore (à ce moment)

---

<sup>297</sup> *Id.*, p. 101.

<sup>298</sup> *Id.*, pp. 101 - 102.

une inconnue autant pour Hugues que pour le lecteur, la danseuse, Jane Scott. Ainsi, il s’imagine que la Morte retourne parmi les humains, c’est pourquoi il dit:

« Pourquoi n'aurait-elle pas également la parole de la morte puisqu'elle avait ses prunelles dilatées et noires dans de la nacre, ses cheveux d'or rare et d'un alliage qui semblait introuvable? En la voyant maintenant de plus près, de tout près, nulle différence ne s'avérait entre la femme ancienne et la nouvelle. Hugues en demeurait confondu et que celle-ci, malgré les poudres, le fard, la rampe qui brûle, eût le même teint naturel de pulpe intacte. Et, dans l'allure aussi, rien du genre désinvolte des danseuses: une toilette sobre, un esprit qui semblait réservé et doux [...] »<sup>299</sup>

Ce passage nous renvoie au texte de *Ligeia* de Poe car nous pouvons observer l’analogie de la réincarnation de lady Ligeia à travers lady Rowena similaire à la résurrection de la Morte à travers la vivante, Jane Scott, dans les paroles de Hugues. Une éminente correspondance et symbiose prennent forme dans son esprit. Elles sont deux, les femmes, mais il n’en voit qu’une qui est autant la Morte que la vivante Jane. Ses cheveux sont d’un or insolite et d’un amalgame introuvable comme cette rencontre est exceptionnelle et rarissime aussi. Tout ceci est imaginaire mais dans le roman c’est bien présent car Hugues vit cette situation double. Il ne constatait aucune différence entre ce qu’il dénomma l’ancienne femme et la nouvelle. Inhabituelle rencontre ! Ensuite, il se réveille graduellement de ce rêve merveilleux et encadre la réalité : il comprend enfin que sa vision était un mensonge, mais il a voulu continuer cette mystification pensant se réjouir de la présence de la défunte :

« D'abord il se contenta du mensonge consolant de son visage. Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants... Elan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue; le miroir vit! »<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> *Id.*, p. 102.

<sup>300</sup> *Id.*, p. 106.

Il amoncelait tout ce qui était présent sur la danseuse Jane, la vivante, même ses cheveux, car ceux-ci, s'il le voulait, il pourrait les comparer de plus près, vu que la chevelure relique de la Morte se trouvait dans son salon. L'imaginaire joue encore une fois un rôle important : l'âme qu'il croyait morte, est somme toute présente. Il établit une analogie avec l'eau, l'eau de cette Bruges qui n'était plus nue et triste mais qui vivait à travers le reflet du miroir. Et s'il existait reflet c'est qu'il y avait vie ! D'abord, il y a une analogie entre le puits (réservoir servant à emmagasiner de l'eau pour s'en servir après) et son âme, mais la citerne était vide comme l'était son âme. N'était-ce d'ailleurs pas pour cela que Hugues avait choisie cette ville, pour son absence de vie, pour son creux menant à la finitude de tout ??? Nous en convenons. Subséquemment, Hugues connut de contradictoires sensations : il ne savait pas s'il devait être réjoui ou accablé. Cette ressemblance tellement proche lui avait retourné l'esprit. Il vécut à nouveau une nouvelle passion, qu'il ne considérait pas en tant que telle une fois que ce n'était que l'enchaînement de ce qu'il avait vécu auparavant. Toutefois, cette affection ne lui parut pas une profanation à sa chère aimée défunte, car étant d'un sentiment franchement religieux, il se culpabilisait quelque part, un petit peu. Son âme n'était pas tranquille, malgré la sensation qu'il voulait prouver à lui-même. De même Rodenbach essaya de prouver au lecteur du roman que ces deux femmes n'étaient qu'une, indivisibles et uniformes.

« Hugues connut ainsi de funèbres et violentes joies. Sa passion ne lui apparut pas sacrilège mais bonne, tant il dédoublait ces deux femmes en un seul être - perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle. »<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> *Id.*, p. 107.

Ainsi, il se créa une excuse : il fusionna ces deux femmes dans la même alliance et ne s'en sentit point coupable. Bien au contraire. Elles n'étaient qu'une. Celle que la mort lui avait volée, était revenue sur terre pour le soulager de sa peine d'où « des yeux habituels, une unique chair, un seul organisme et une chevelure indivise ». Voilà pourquoi il se sentait fidèle, plus dévoué que jamais, n'ayant jamais leurré sa chère aimée. Dans le domaine de l'imaginaire, comment pouvoir imaginer ces deux femmes en une seule ? Ce n'est point une révélation androïde qui part de notre imagination, car la Morte pourrait se révéler en tant que telle, mais vient la présence de la vivante pour que cette hypothèse soit mise de côté. Rodenbach souhaite nous faire entrer dans le monde imaginaire du dédoublement.

« D'autres fois, il dénouait ses cheveux (à Jane), en inondait ses épaules[...] Jane ne comprenait rien à ces allures anormales de Hugues [...] Elle se rappelait, au commencement de leurs relations, son inexplicable tristesse quand elle lui avait dit que sa chevelure était teinte; et avec quel émoi, depuis, il l'épiait pour savoir si elle la maintenait de la même nuance.[...]

- 'J'ai l'envie de ne plus me teindre', avait-elle dit un jour.[...] Il en avait paru tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant. Et, en disant cela, il les avait pris, caressés de la main, y enfonçant les doigts comme un avare dans son trésor qu'il retrouve.[...] Et il avait balbutié des choses confuses: 'Ne change rien... c'est parce que tu es ainsi que je t'aime! Ah! tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux...'<sup>302</sup>

Et ainsi, le leurre poursuit son cours : «D'autres fois, il dénouait ses cheveux (à Jane)[...]» Il déliait les cheveux de Jane tout en pensant à sa disparue. Ce n'est pas Jane qu'il voyait là, mais la défunte aimée et point oubliée. Il accordait à cette chevelure l'illusion insuffisante très déficiente parce que la véritable aimée était absente, parce que la retrouver serait parcourir un labyrinthe, serait s'égarer étant donné la complication des détours. Il réagissait machinalement, comme s'il fallait filer ou tisser les cheveux ensemble comme une machine qui aligne un tissu pour le rendre toile ou étoffe. Il ressentait le besoin de s'évader de cela et pourtant

---

<sup>302</sup> *Id.*, pp. 112 – 113.

c'était la réalité. Rodenbach nous renvoie encore une fois au moment de l'industrialisation où les gestes quotidiens deviennent « machinalisés », mécanisés, automatisés. Puis, l'on retombe dans le concret : « [...] Elle se rappelait, au commencement de leurs relations, son inexplicable tristesse quand elle lui avait dit que sa chevelure était teinte; et [...] il l'épiait pour savoir si elle la maintenait de la même nuance.... » où le lecteur commença à apercevoir chez Hugues une pointe de folie, des réactions troubles, nébuleuses et obscures. Son obsession pour cette chevelure commençait à virevolter. Cela devenait de l'excès. Au point qu'il ne s'apercevait même pas de l'artifice, que cette chevelure n'était pas elle-même réelle, qu'elle était teinte. Ce n'était pas une vraie chevelure, en fait... Ici l'on retrouve le contraste d'une femme morte dont la chevelure est réelle et de la vivante dont la chevelure est teinte, donc artificielle. Dans la logique des choses naturelles cela devrait être une chevelure concrète chez une femme réelle, mais non, ce contraste mène le lecteur à une interrogation sur ce que pourrait représenter cette chevelure chez Rodenbach. Quel renforcement imaginaire abrite-t-il dans ces chevelures ? Et quand un jour, Jane dit à Viane : « - 'J'ai l'envie de ne plus me teindre'[...] » celui-ci a failli s'évanouir de douleur en pensant perdre son mirage. L'illusion s'arrêterait là si elle ne maintenait plus les cheveux de la même couleur de la défunte : « Il en avait paru tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant. Et, en disant cela, il les avait pris, caressés de la main, y enfonçant les doigts comme un avare dans son trésor qu'il retrouve [...] » Il lui demanda de conserver ces cheveux de cet or clair car ils étaient pour lui le trésor perdu et retrouvé. Il ne se rendit pas compte que cette chevelure était un mensonge bien qu'il le sache déjà. À quoi bon, le mirage avait commencé, il fallait aller jusqu'au bout. Le trésor n'était-il pas ce que Rodenbach espérait de ce nouveau monde qui surgissait à cette époque là ? Un magot disparu et recouvert : « Et il avait balbutié des choses confuses: 'Ne change rien... c'est parce que c'est ainsi que je t'aime! Ah! tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux...», il faisait croire que

c'était ces cheveux qu'il aimait toucher, manipuler, qu'il en avait maintenant l'habitude, la coutume et qu'il ne pourrait s'en passer, mais ce n'était point cela et nous le savons. Ce que Hugues aimait avant tout c'était le plaisir du souvenir que lui apportaient ces cheveux ! Il continuait à exalter la Morte, même en se retrouvant avec la vivante. Et cela sans qu'un soupçon d'infidélité souille la mémoire de celle-ci ou le respect de Hugues par rapport à la même : tout comme les brugeois continuaient de vénérer leur ville comme si elle était aussi présente que dans le passé, malgré sa décadence en tant que ville. Autrefois, Bruges avait de la renommée, était connue et louangée, maintenant Bruges n'était plus que la lumière de ce qu'elle avait été dans le passé. Toutefois, ses habitants, fidèles, aussi fidèles que Hugues, continuaient à l'honorer. Nous pouvons aussi établir une analogie entre l'intérieur de la maison et de la ville : « l'ombre silencieuse des salons » nous renvoie au silence dans les rues de Bruges, « les persiennes entr'ouvertes » aux fenêtres mi-closes, mi-ouvertes des maisons de cette ville, « les meubles jamais dérangés » à la ville calme et où il ne se passe rien de nouveau. Hugues s'émouvait devant les portraits de sa femme morte comme les brugeois se troublaient maintes fois devant les statues religieuses de la ville. Cela mène à penser que l'on se trouve devant une visite guidée d'un monument important en rapport avec la religion car au fur et à mesure que la visite avançait, il l'embrassait comme un visiteur embrasse les reliques de l'Église. Non seulement il s'inspirait dans cette visite, mais ...

« Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure ! c'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. Mais cela était mort quand même, puisque c'était d'un mort, et il fallait n'y jamais toucher. Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, d'où dépendait peut-être la vie de la maison. Hugues restait ainsi de longues heures à ranimer ses souvenirs, .... »<sup>303</sup>

---

<sup>303</sup> *Id.*, pp. 138 et 141.

Il scrutait ce contenant transparent où la chevelure de la Morte perpétuait l'indemnité. Cette boîte cristalline, immaculée et distincte qui était aussi pure que son contenant : la chevelure. Néanmoins, ce coffret limpide contraste avec celui que Rodenbach nous a fait connaître, celui de sa mère, le « petit coffre en fer rouillé, de vieille mode » («Le Coffret» dans *Les Tristesses*<sup>304</sup>) dont nous avons déjà fait allusion auparavant. Alors l'analogie, ici, se devrait au fait que Bruges étant une ville d'eau, le coffret renverrait à un aquarium qui enferme un poisson précieux. Puis, l'on peut faire une autre analogie, celle de relique religieuse sacré, comme le « corps de Dieu » gardé sur un autel. Tellement vénérable que l'on ne pourrait y toucher. Une fois de plus l'analogie avec précieux, le religieux : ce coffret ayant un rapport avec le cercueil de verre. Cercueil qui enferme la tresse à tout jamais, pour la conserver pour l'éternité, comme on conserve les saints, leurs reliques pour la prospérité religieuse. Cette chevelure était donc aussi présente que l'est une relique religieuse dans un milieu religieux. De cette chevelure dépendait la vie de la maison comme dépendait la prospérité de la religion de l'apport de la crédulité, de la croyance, de la foi et de la conviction aux êtres. Sans « objets », aucune preuve pour la religion<sup>305</sup>, sans tresse aucune preuve pour cette peine et tristesse de Hugues. Ce rapport de la tresse avec la mort et de celle-ci avec la religion prouve assez évidemment ses expériences antérieures avec la religion. Cette chevelure, devenue humaine, symbolisait une femme morte : elle faisait dépendre une autre vie de la sienne. Ici l'antithèse vie/mort/vie est très évidente. Cela crée un bouleversement, car Hugues vénérât une forme morte/vivante puis il s'en allait vers la vivante :

« Et puis, il s'en allait chez Jane, ainsi qu'à la dernière station de son culte. Jane qui possédait, elle, la chevelure tout entière et vivante, Jane qui était comme le

---

<sup>304</sup> Déjà cité dans ce chapitre.

<sup>305</sup> On sait que Rodenbach fut choqué, en tant qu'adolescent, par rapport à des expériences qu'il a du subir.

portrait le plus ressemblant de la morte. Un jour, même, pour se leurrer dans une identification plus spéciale, Hugues avait eu une idée bizarre... »<sup>306</sup>

La femme vivante à la chevelure vivante. D'abord, il continuait son parcours religieux<sup>307</sup> « il s'en allait chez Jane, ainsi qu'à la dernière station de son culte », ainsi il considérait la demeure de cette femme comme la dernière station de son culte comme on visite les stations de l'Église, du passage de la passion de Jésus Christ. Ensuite, il continuait le pèlerinage des portraits, bien que le dernier portrait fût réel – c'était celui de sa compagne. C'est pourquoi cette femme, Jane, détenait « la chevelure tout entière et vivante » comme si elle détenait un trésor qui pour Viane était très important. Puis, l'on passe de la chevelure de la Morte, à la chevelure de la femme vivante et à une autre chevelure, un autre type de chevelure. Pareillement dans le décor religieux, nous retrouvons une chevelure, celle-ci différente, celle des béguines. Une fois de plus c'est la religion qui hante les pensées de Rodenbach. Mais cette fois-ci la chevelure est assimilée à l'ivoire tout comme celle des béguines que la servante Barbe envie: « C'était une des meilleures, une des seules joies de Barbe d'aller au Béguinage. [...]. Elle [...] rêvait, [...], d'y venir elle-même prendre le voile et finir sa vie [...] avec une cornette emmaillotant [...] tête d'ivoire âgé. »<sup>308</sup> Les béguines ont toutes des têtes resplendissantes car l'ivoire est admirable. Nous retrouvons ici la « tête », synecdoque et métonymie du corps de la femme, car ce ne sont pas les têtes qui sont âgées, mais les bonnes sœurs. Peut-être que cette allusion à l'ivoire renvoie d'un côté à la couleur immaculée des cheveux mais par ailleurs l'ivoire est lisse, poli, élément de la nature. Cette chevelure d'ivoire est en contraste avec la chevelure dorée de la femme morte et la chevelure jaune et teinte de la vivante Jane. Ensuite, le songe de Viane commence à prendre d'autres proportions, la chevelure (métonymie et synecdoque de la femme vivante, Jane) commence à être

---

<sup>306</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 142

<sup>307</sup> Rodenbach a été élevé dans un univers très religieux et a fait des études au Collège Sainte-Barbe des Jésuites, où les professeurs n'ont cessé de lui enseigner la Mort, ce qui a hanté toute son œuvre.

<sup>308</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p. 154.

désapprouvée. Le narrateur de Rodenbach le constate : « L'intimité lui avait rendu (à Jane) une liberté d'allures, une gaîté bruyante et dégingandée, des propos libres, son ancienne habitude de toilette négligée, peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini, toute la journée, dans la maison. »<sup>309</sup> L'on retrouve ici une Jane qui ne se superpose point ni à celle des premières rencontres qui avait une allure d'ange ni à la Morte qui était toujours impeccable dans n'importe quelle situation ou endroit. La force du rêve de Viane commence à décliner, néanmoins, il ne veut pas quitter l'idée de l'abandonner, cette femme à qui il s'est maintenant habitué. Ces cheveux en brouillamini renvoient à une certaine confusion. Les pièces du puzzle commencent à prendre place. La Morte est réellement morte. Jane n'est plus un ange mais une femme futile, légère et facile qui ne recherche que le bien matériel. Néanmoins, le trouble continue chez Viane. Alors, lors d'une de ses promenades, il se réfugie, une fois de plus, dans le domaine religieux, car il y trouve un peu de paix et il établit une autre correspondance avec les cheveux : ceux des anges. Cette chevelure divine est aussi présente : « Enfin Hugues arrivait au sanctuaire d'art où [...] il y a des Anges musiciens, avec des violons couleur de leurs cheveux et des harpes en forme de leurs ailes. »<sup>310</sup> Une fois de plus, le domaine religieux prend le dessus, continue le cheminement inachevé. Il est question, maintenant de Vierges, en similitude avec sa « Vierge » à lui disparue et avec l'autre qui n'est point vierge ni ange. Les violons des anges sont couleurs de leurs cheveux et l'on peut les imaginer, ses cheveux, couleur d'or clair, limpide, cristallin. Couleur de la pureté. Couleur de l'innocence. Innocence de la Morte qui n'est plus de ce monde, innocence du souvenir de celle-ci. Mais aussi innocence de Jane qui n'est point innocente. Et encore innocence de Viane qui n'a su voir dans le regard de celle-là, la perfidie, innocence de celui-là qui continue ancré à son souvenir. Ainsi, Hugues s'abandonne en tant que martyr. Il souffre de toute cette situation. Il se recueille : « Ainsi le martyr s'accompagne de musiques

---

<sup>309</sup> *Id.*, pp. 178 - 181.

<sup>310</sup> *Id.*, pp. 206-209.

peintes. C'est qu'elle est douce infiniment, cette mort des Vierges, groupées comme un motif d'azalées dans la galère s'amarrant qui sera leur tombeau... »<sup>311</sup> L'on retrouve ici une analogie avec la situation vécue. La Mort de ces Vierges infiniment douce ressemble à cette mort interminable qu'il est en train de vivre : la mort de ce sentiment qu'il éprouvait par rapport à Jane, bien que ce fut un sentiment équivoque. L'éminence du tombeau qui encerclera les Vierges bien comme cette inauthenticité vécue avec Jane. Le trouble l'envahit à tel point que son pèlerinage habituel en est touché : « Dans les salons où s'éternisent des souvenirs d'elle [la Morte], il n'allait plus qu'à peine, troublé, confus devant le regard de ses portraits, [...]. Et la chevelure continuait à reposer [...], presque délaissée, où la poussière accumulait sa petite cendre grise. »<sup>312</sup> Il personnifie les portraits car ceux-ci lui reprochent son attitude, son infidélité, l'adultère, mais aussi le fait d'abandonner la tresse dans son écrin de verre poussiéreux. La tresse auparavant dorée prenait des airs grisés et tristes. Elle se sentait délogée par son mari, amoureux autrefois. Et lui : « Plus que jamais, il se sentait l'âme toute molle et désespérée: sortant, rentrant, sortant encore, chassé pour ainsi dire de sa demeure à celle de Jane, attiré à son visage quand il en était loin, et pris de regrets, de remords, de mépris de lui-même, quand il se retrouvait auprès d'elle. »<sup>313</sup> Puis, revenant à Jane:

« Hugues, tandis qu'elle parlait, l'avait regardée. Dans la clarté de la lampe, il revit son clair visage, ses prunelles noires, ses cheveux d'un or faux et teint, faux comme son cœur et son amour! Non! ce n'était plus là la figure de la morte; mais, frémissante en ce peignoir où sa gorge haletait, c'était bien la femme qu'il avait étreinte; et, quand il l'entendit s'écrier: 'Je vais partir!' toute son âme chavira, se retourna vers un infini d'ombre... »<sup>314</sup>

Il commençait alors à comprendre, à ne plus faire l'analogie d'auparavant, à trouver des dissemblances. Les cheveux de Jane, qu'avant étaient pour lui dorés,

---

<sup>311</sup> *Id.*

<sup>312</sup> *Id.*, p. 217.

<sup>313</sup> *Id.*

<sup>314</sup> *Id.*, p. 229.

d'un jaune naturel, se dévoilaient maintenant d'un or faux et teint. L'usage de ce vocabulaire assez rude, nous renvoie bien à la distinction de la danseuse du début du roman avec celle de la fin. L'analogie entre la fausseté des cheveux et celle de son caractère, sa manière d'être : cœur et amour s'y retrouvent plus en consonance avec la réalité. Hugues ne veut point que Jane parte car il s'est attaché à cette femme. Laisser partir Jane c'est retombé dans l'ombre infinie du désespoir. Il a compris quand elle lui a dit qu'elle partait qu'il l'avait aimée malgré tout : « A cette solennelle minute, il sentit qu'après les illusions du mirage et de la ressemblance, il l'avait aimée aussi avec ses sens [...]»<sup>315</sup> Tout ce qu'il venait d'apprendre a changé le cours de sa pensée, car si au départ il pensait « s'en débarrasser » maintenant il savait qu'il ne voulait plus la quitter malgré la faiblesse que cela représente :

« Toutes ces idées lui tourbillonnaient dans la tête; il ne sut plus qu'une chose: il souffrait, il avait mal, et il ne souffrirait plus si Jane ne menaçait pas de partir. Telle qu'elle était, il la voulait encore. Il avait honte, intérieurement, de sa lâcheté; mais il ne pourrait plus vivre sans elle... »<sup>316</sup>

Et il se sentait de plus en plus mal, ne sachant plus où était la raison, il pensait à Jane qu'il ne voulait pas quitter, il pensait à la Morte qu'il trahissait : « Des idées funèbres l'assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillottée en linceul dans le brouillard. Hugues se jugea plus que jamais en faute vis-à-vis d'elle. [...] »<sup>317</sup> La Morte, réapparût, comme Ophélie, flottant, quoique dans l'atmosphère, enveloppée en étoffe dans la bruine. Cette atmosphère brumeuse, humide, aqueuse, suintante, est en rapport avec cette "ophélisation" à laquelle nous avons fait allusion. Maeterlinck affirmait à ce propos que les français semblaient n'avoir jamais vu l'eau « à l'intérieur » mais seulement « à l'extérieur ». Paula Mendes Coelho ajoute:

---

<sup>315</sup> Id. p. 233

<sup>316</sup> Id.

<sup>317</sup> Id., p. 233.

[...] «Tendo nós, de facto, constatado a pertinência desta afirmação [de Maurice Maeterlinck], sobretudo entre os poetas simbolistas belgas, em que o tema da água assume uma importância bem mais relevante que entre os seus congéneres franceses, no que se refere à obra de Georges Rodenbach, descobrimos uma autêntica, ainda que não assumida, obsessão.

É com efeito o elemento aquático que vai tornar-se aglutinador dos temas principais da

sua obra (a vida misteriosa das coisas, o silêncio e a solidão das velhas casas e dos velhos bairros desertos, das cidades “mortas”), [...]»<sup>318</sup>

Cette atmosphère brumeuse et trouble, humectée, aqueuse, renvoie effectivement à cette « ophélisation » qui sert de fil conducteur à toute l’œuvre *Bruges-la-Morte* :

«En fait, la ville « vivante » doit disparaître avec la disparition de celle qui la symbolise. Ce sont les cheveux de l’épouse morte / Ophélie – Ville Morte qui étranglent Jane, le double, le mirage, qui vient de l’extérieur. Il faut que Bruges étrangle ce qui vit en elle, pour pouvoir redevenir « Bruges-la-Morte. »<sup>319</sup>

L’apparition de la Morte le hanta comme un fantôme hante les nuits obscures et solitaires « Des idées funèbres l’assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue [...] »<sup>320</sup> Peut-être pourrions-nous faire ici allusion à l’occultisme qui est aussi présent dans la vie de Rodenbach, la religion étant, généralement, fréquemment teinté d’ésotérisme : les visions, les apparitions, les faits non déterminés ne sont ni reconnus par la science exacte ni acceptées par une grande partie de la société. Ceci nous renvoie à l’épouse revenue du protagoniste de *Ligeia*, celle qui est revenue d’entre les morts pour s’accommoder à nouveau parmi les vivants, celle qui est revenue ressuscité dans le corps d’une autre.

---

<sup>318</sup> Coelho, Paula Mendes Coelho, «Georges Rodenbach (1835-1898) e Roberto de Mesquita (1869-1923): da “Ophelização” ao complexo de “Caronte”, in *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Évora, Estudos Literários / Estudos Culturais, (9-12) mai 2001, récupéré sur <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/GEORGES%20RODENBACH%20E%20ROBERTO%20DE%20MESQUITA.pdf>

<sup>319</sup> Coelho, Paula Mendes, «La ville intérieure dans l’œuvre de Georges Rodenbach», in *Ariane*, n°13, Revue d’études littéraires françaises, Littérature et Culture, organisation de Kelly Basílio, Lisboa, 1995, p. 103.

<sup>320</sup> *Id.*, p. 233.

Ensuite c'est un retour à la réalité qui se suit et le protagoniste passe de l'une à l'autre, de la Morte à la vivante :

« Jane avait ôté son chapeau, devant la glace; poncé d'un peu de poudre son visage avec la houppes d'une petite boîte d'ivoire qui ne la quittait pas. [...] Puis elle revint à la croisée, ses cheveux à nu, clairs attirant l'oeil avec leurs lueurs de cuivre. [...] La foule qui encombra la rue regarda, curieuse de cette femme qui n'était pas comme les autres, la toilette et la chevelure voyantes. »<sup>321</sup>

L'on retrouve dans ce passage la chevelure à nouveau vivifiée. Autant, elle était « d'un or faux et teint »<sup>322</sup>, qu'elle est maintenant « à nu, claire [...] avec des lueurs de cuivre [...] voyante »<sup>323</sup>. La discrétion d'auparavant se transforma en expansivité et exubérance. Tout cela pendant que « La procession chanta [...] »<sup>324</sup>, référence au religieux dans un contraste d'exubérance avec la simplicité qu'exige la religion ... Puis en opposition à cette chevelure immense, longue, voyante, « Les premiers enfants de chœur passaient, chanteurs aux cheveux ras, psalmodiant, tenant des cierges. »<sup>325</sup> Les enfants de chœur aux cheveux rasés, l'inexistence de la chevelure, la simplicité de la religion, le nu.

Ensuite, c'est le déclin total : la décadence, la déchéance, la dégénérescence : « Elle (Jane) avait aperçu sur le piano le précieux coffret de verre et, pour continuer la bravade, soulevant le couvercle, en retira, toute stupéfaite et amusée, la longue chevelure, la déroula, la secoua dans l'air. »<sup>326</sup> L'on retrouve l'ambiance religieuse dans la profanation de cette relique qu'est « la longue chevelure », déroulée comme un câble des bateaux et secouée en l'air comme une corde.

---

<sup>321</sup> *Id.*, pp. 257-258.

<sup>322</sup> Rodenbach, *op. cit.*, p.229.

<sup>323</sup> *Id.*, p. 258

<sup>324</sup> *Id.*, p. 258.

<sup>325</sup> *Id.*

<sup>326</sup> *Id.*, p. 267.

« Hugues était devenu livide. C'était la profanation. Il eut l'impression d'un sacrilège... Depuis des années, il n'osait toucher à cette chose qui était morte, puisqu'elle était d'un mort. Et tout ce culte à la relique, avec tant de larmes granulant le cristal chaque jour, pour qu'elle servît enfin de jouet à une femme qui le bafoue... »<sup>327</sup>

Et une fois de plus, la chevelure personnifiée prend cette fois-ci l'allure d'un animal, d'un serpent, animal redouté de tous, ou du moins de la plupart des personnes. L'on retrouve aussi l'analogie de la femme danseuse avec un serpent autour de soi et cela renvoie aux femmes « peu recommandables » dans ce genre de ville et à cette époque là comme l'exprimaient les habitants brugeois lors du passage de la danseuse. Elles n'étaient recommandables que pour certains hommes, mais une grande partie de la population les critiquait. La chevelure métonymique prend l'apparence personnifiée de l'animal appréhendé et la tresse devient jouet dans les mains d'une femme profane et sa signification liée au reliquaire se perd :

« Mais Jane, tandis qu'il s'élançait, se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or... »<sup>328</sup>

La tresse, personnifiée dès le début du roman, métonymie et synecdoque de la femme, souffre de cette attitude impensée et irréfléchie de Jane, l'autre. Ce fut comme si Hugues voyait sa femme défunte être bafouée et meurtrie. Il en perdit la tête :

« Hugues, dans le vent de cette course, sous ces rires, ces sarcasmes, perdit la tête. Il l'atteignit. Elle avait encore la chevelure autour du cou, se débattant, ne voulant pas la rendre, fâchée et l'injuriant maintenant parce que ses doigts crispés lui faisaient mal. »<sup>329</sup>

L'horreur de l'action de la vivante qui profane la relique appartenant à la Morte le mit en état de fureur, il ne se contrôla plus,

---

<sup>327</sup> *Id.* p. 267.

<sup>328</sup> *Id.* p. 268.

<sup>329</sup> *Id.*

« Alors Hugues s'affola; une flamme lui chanta aux oreilles; du sang brûla ses yeux; un vertige lui courut dans la tête, une soudaine frénésie, une crispation du bout des doigts, une envie de saisir, d'étreindre quelque chose, de casser des fleurs, une sensation et une force d'étau aux mains [...]»<sup>330</sup>

Puis, la chevelure reprend une autre forme, maintenant autour du cou comme une écharpe, un foulard. Elle sert d'ornement à une femme abominable :

«[...] il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble. [...] Jane ne riait plus; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba.... »<sup>331</sup>

Nouvelle correspondance de la chevelure cette fois-ci avec une corde, un câble. L'on retrouve souvent ces similitudes dues au rapport avec la proximité de la Mer et la thématique de l'eau. La corde rigide et raide par l'eau salée de la mer.

Puis, la touche finale, la mort de la vivante, la mort de Jane s'assemblant à la Morte, pour toujours. Elle, qui était le double, s'unit à la Morte et les deux deviennent une fois de plus indivisibles – les deux femmes sont mortes, elles ne sont plus qu'une. Jane a profané la relique représentant la Morte et maintenant c'était elle qui était morte:

« [...] pour n'avoir pas deviné le Mystère et qu'il y eût une chose là à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée - pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère - laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de mort. »<sup>332</sup>

D'autres correspondances de la chevelure sont présentées: la chevelure haineuse, malveillante, venimeuse, rancunière, agressive et ésotérique, et encore occulte, mystérieuse, sibylline. La chevelure qui tue comme une personne tuerait parce qu'on l'a profanée, parce qu'on l'a maltraitée. La femme vivante tuée par la chevelure d'une morte ! Ironie du sort ou pas. Celle qui vivait fut tuée par celle

---

<sup>330</sup> *Id.*, p. 269

<sup>331</sup> *Id.*

<sup>332</sup> *Id.*, pp. 269 - 270.

qui était morte, représentée par sa chevelure ! Car, qui mieux que sa chevelure pour maintenir sa flamme, son esprit et sa mémoire toujours vivantes ! La chevelure en représentation de la défunte, son alliée, sa protégée.

Puis, tout fut personnifié : la maison était morte, elle aussi... sans la présence de la servante Barbe, sans l'occupation de son maître, Hugues, qui ne vivait plus, pas en réalité, mais dont les envies de vie s'étaient effacées, sans la mémoire de la défunte, profanée à tout jamais et sans la maîtresse éhontée: « Ainsi réellement toute la maison avait péri: Barbe s'en était allée; Jane gisait; la morte était plus morte [...] Quant à Hugues, il regardait sans comprendre, sans plus savoir... »<sup>333</sup> Les deux chevelures s'étaient assimilées l'une dans l'autre. L'une paraissait l'autre, mais ce n'était que l'imaginaire, car en réalité, l'une était belle, resplendissante, sacrée, l'autre teinte, d'un jaune que seul ces femmes mondaines savent acquérir. L'une semblait sortir d'un songe et était mystérieuse, profonde et impénétrable, l'autre sortait du théâtre, était frivole, futile et superficielle. Elles se ressemblaient tellement et simultanément elles étaient si distinctes.

« Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre - unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul. [...] Hugues, l'âme rétrogradée, ne se rappela plus que des choses très lointaines, les commencements de son veuvage, où il se croyait reporté... Très tranquille, il avait été s'asseoir dans un fauteuil.[...] Les fenêtres étaient restées ouvertes... »<sup>334</sup>

Et les chevelures s'envolèrent.... De sa mémoire, de sa vie... de ce récit...

Ainsi, l'on retrouve toutes ces métaphores de la «chevelure» dans ces œuvres analysées (*Bruges-la-Morte*, *La Chevelure* et *Ligeia*) qui peuvent être établies par un certain parallélisme, voir même comparatisme, par rapport à ce que l'on possède comme culture personnelle. Tout n'a pas encore été dit ni sur « la chevelure » ni sur l'œuvre *Bruges-la-Morte* de Rodenbach. Beaucoup plus

---

<sup>333</sup> *Id.*, p. 270.

<sup>334</sup> *Id.*, pp. 270 – 273.

d'analogies peuvent être établies, peuvent être analysées, peuvent se discerner, peuvent rendre un hommage plus grand à cet auteur qui a osé être un des premiers à « construire » si ainsi on peut le dire, un des chefs-d'œuvre de la littérature "fin de siècle" accompagné d'illustrations, ce qui n'était pas courant auparavant. Ce fut là une innovation introduite dans la littérature de l'époque qui donna « un plus » à l'œuvre et qui la projeta dans l'univers littéraire.

En ce qui concerne la « chevelure », celle-ci n'a pas souffert de métamorphose, elle n'a pas changé, elle, elle n'est pas morte (la Mort est personnifiée, la Chevelure, donc, l'est aussi). Elle continue soyeuse, tresse dorée et resplendissante, comme toujours, immuable gerbe en or. Toutefois, l'on retrouve ici le côté lugubre et sinistre de la mort : la chevelure n'a pas résolu la mort. Elle a tout fixé pour faire en sorte que le temps s'arrête là. C'est comme si elle avait arrêté le temps, le passage temporel. Mais elle n'a pas arrêté la mort. Et c'est la chevelure qui survit !

Tout se passe à l'intérieur. C'est dedans ! C'est l'esthétique symboliste !

## Conclusion(s)

Étant donné la période qui nous a intéressée, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on conclut que, finalement, la représentation de la femme passe par la représentation de la chevelure et que c'est cet élément qui est l'élément déclencheur du fantastique dans les œuvres analysées, cette étude ayant encore cherché à explorer les témoignages d'un symbolisme associé à celle-ci.

Ainsi, l'espace sombre, l'eau, l'éloignement, les châteaux, tous ces éléments ont entouré l'élément principal qu'est la chevelure. La solitude des personnages masculins face à cet élément a été d'une importance primordiale car c'est dans cette chevelure que les hommes se sont réfugiés à défaut du personnage féminin. Le thème du double a été important, mais c'est la chevelure qui a pris le dessus. L'on a exploré dans les trois textes des caractéristiques de l'esthétique symboliste à travers la chevelure par son ampleur énigmatique, frôlant un certain mysticisme. Mais aussi des caractéristiques décadentes « fin-de-siècle » à travers une chevelure dont l'idée de survie rejoint l'idée de ruine car si d'un côté elle vit en se suffisant par elle-même d'un autre elle représente l'anéantissement, la mort, la fin. Une chevelure qui porte en elle l'idée du déclin, de la mort car elle existe en dehors du corps. Elle est à la fois précieuse et pessimiste. Elle est en marge en tant qu'élément métonymique de la femme mais aussi parce qu'elle est représentation morbide d'une femme. Elle est raffinée dans les mains des protagonistes de *Bruges-la-Morte* et de *La Chevelure* et surprenante dans l'atmosphère du protagoniste de *Ligeia*.

Cette étude du motif de la chevelure, étant imprégnée dans l'univers du décadentisme et du symbolisme, elle nous renvoie également à l'univers fantastique. D'abord parce qu'elle survit par elle-même comme un élément autonome au corps de la femme et à l'envie de ceux qui la manient mais également parce que le contact avec elle n'est pas toujours pacifique. Ceux qui la

côtoient soit soit considérés fous (l'antiquaire de *La Chevelure*), soit considéré religieusement attaché à la relique de la femme décédée (le protagoniste de *Bruges-la-Morte*), soit submergé dans un univers énigmatique et mystique où la chevelure prend une place très importante (le protagoniste de *Ligeia*).

La représentation de la femme nous a conduit à l'univers fantastique, propre de ces écrivains : Rodenbach, Maupassant et Poe. À côté du personnage féminin, l'esthétique fantastique puise dans l'imagerie symboliste de cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Un de ces motifs que l'on rapproche dans les trois récits analysés est évidemment celui de la chevelure, la représentation du motif de la chevelure, cette chevelure, métonymie et synecdoque de la femme. Toutefois, ce n'est pas le motif qui est le fantastique mais c'est la façon dont le récit et la description le développent et surtout la manière dont ils le chargent d'anormalité et d'étrangeté. L'animation de la matière/objet « chevelure » est devenu, dans ces récits, thème principal, voire personnage ou même héros.

En résumé, c'est l'élément fondamental qui nous apparaît dans le parcours retracé tout au long de ce travail. Dans les trois œuvres *Bruges-la-Morte*, *La Chevelure* et *Ligeia* nous distinguons autant les analogies que les différences. Ainsi, nous avons pu constater que la chevelure de Ligeia (moins en évidence que dans les autres récits) se distingue dans les caractérisations des deux femmes, de la morte Lady Ligeia et de son double Lady Rowena. Chez la première elle est d'un noir corbeau et chez la seconde elle se présente blonde comme l'ambre. Pourtant, quoique cette chevelure n'aie pas eu une incorporation assez importante au long de tout le récit, c'est elle qui sera l'élément final distinguant Lady Rowena qui meurt et la morte Ligeia qui ressuscite. Sans le détail de la couleur de la chevelure, le narrateur ne pourrait jamais savoir laquelle des deux femmes ressuscitait. Par contre la chevelure-personnage de l'œuvre de Maupassant est, à son tour, l'élément principal et déclencheur dans tout le récit. Elle est même le titre de cette courte nouvelle qui se développe autour de ce motif. Sans cet

élément, naturel au départ, le récit n'aurait pas raison d'être. Néanmoins, c'est cette chevelure qui nous a, non seulement renvoyer au genre fantastique, plus que la folie du collectionneur, mais encore c'est elle qui a été à l'origine de cette folie et en même temps le fil conducteur de ce récit. Finalement, la chevelure dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, est aussi le *leitmotiv* du roman. Celle-ci se manifeste par la mort de l'épouse de Hugues Viane. Cette femme n'a pas de nom et qui sera toujours dénommée la Morte (autonomase de la femme décédée, étant donné que l'on remplace un nom commun par un nom propre – la morte devenant la Morte). Hugues, voulant un souvenir impérissable de son épouse aimée et décédée, garde une tresse de sa longue chevelure ambre dans un écrin en verre. À travers cette chevelure, il espère retrouver sa morte. Ceci nous a renvoyé à l'image mythologique d'Orphée qui s'est édiflée tout au long des siècles. C'est encore d'après l'analogie de cette chevelure, entre la femme décédée et la passante, que Hugues rencontra le double de la Morte, Jane Scott, une danseuse, qui s'avéra plus tard ne pas être à la hauteur de la Morte ni au niveau psychologique et intellectuel, ni au niveau de l'érudition et encore moins au niveau physique, étant donné que sa chevelure était teinte, donc artificielle, et non de la couleur naturelle de la Morte. Hugues vécut dans l'espoir incessant de voir ressusciter la femme. Celle à qui appartenait cette relique sépulcrale. Celle qui était à l'origine, non seulement de sa passion exacerbée, comme de la rencontre avec ce double superficiel. Dans un autre contexte, nous pourrions dire que cette chevelure est à l'origine d'un crime passionnel car elle est le mobile et simultanément l'objet de la faute : c'est à cause d'elle que le délit s'est commis et c'est elle – chevelure - en tant qu'objet/instrument - qui va accomplir le meurtre. Dans une enquête policière en dehors du champ du fantastique elle aurait toutes les circonstances pour faire partie de cette recherche et d'en être le suspect numéro un, bien comme celle qui serait la coupable. Mais ce n'est pas ceci que nous avons développé. Nous pouvons encore déduire la typologie du personnage-femme par rapport au personnage-homme : il est question du principe féminin,

mais ce principe est lié au principe masculin sans lequel il ne pourrait pas se dévoiler. Comment la morte pourrait-elle survivre sans Hugues ? Comment Ligeia pourrait-elle ressusciter sans le narrateur pour «l'accueillir» ? Comment la chevelure-femme pourrait-elle exister sans l'antiquaire pour la découvrir et pour l'aimer ? L'étrangeté que la femme représente, la peur qu'elle génère chez les hommes, l'amour que celui-ci lui porte, ce sont des éléments qui sont évidents dans ces trois textes et qui rassemblés nous renvoient à l'univers fantastique. La femme a été encore l'objet de la quête, non du Graal, mais des héros/protagonistes. Pourtant, c'est comme si ceux-ci recherchaient le Graal. La femme réelle a remplacé la femme rêvée dans l'impossibilité d'obtenir l'amour de la première car elle vivait dans l'au-delà. Les protagonistes de *Bruges-la-Morte* et de *Ligeia* se sont repliés sur la femme réelle – les doublets - mais ils n'en ont pas été satisfaits. Ces femmes réelles/rêvées fonctionnaient par doublets : elles possédaient leurs équivalentes. Chaque femme possédait sa réplique dans le monde onirique auquel aspirait le protagoniste. La femme fantasmée possédait son imitation dans l'insipide réalité. Nous avons pu aussi constater que la femme vivante avait une puissance mortifère remarquable car c'est elle qui a été à l'origine de la déchéance de l'homme, même si cela n'était pas le résultat qu'elle espérait. Dans *Bruges-la-Morte*, Jane était la femme fatale qui était mauvaise. Par contre, dans *Ligeia*, Lady Rowena n'était pas mauvaise même si elle était, encore plus que sa précédente, la cause de la décadence du narrateur. En ce qui concerne *La Chevelure*, l'innocente chevelure-femme a été vraiment la décadence de l'homme – antiquaire au départ devenu fou. Ces femmes décédées ont un point commun : la description des mortes est une représentation de femmes irremplaçables qu'aucune autre ne pourra détrôner. Elles ont ainsi été représentées comme des Reines, des Vierges, des Princesses. Nous avons alors découvert la femme fantastique dans deux interprétations : celle qui donne la mort et celle qui revient de la mort. Ligeia a donné la mort à Lady Rowena et ensuite elle est revenue de la mort. La Morte a donné la mort à celle qui l'a profanée, Jane Scott

et elle est revenue sous forme de chevelure pour continuer à appartenir au rituel habituel de Hugues. La chevelure de *La Chevelure* n'a pas donné la mort à celui qui l'a autant aimé, mais le fait est que celui-ci privé de sa liberté et de sa compagne-chevelure, s'est senti mourir dans cet hôpital psychiatrique car la privation de liberté est une forme de mort. Bien sur, ni les premières interprétations ni les secondes sont d'une certitude inébranlable mais nous croyons que c'est ainsi. Ainsi, la femme fantastique s'est élevée à la hauteur d'un mythe car elle a joui d'une triple puissance : elle était belle, elle était intelligente mais elle était aussi fatale. Elle avait un pouvoir épicurien inexplicable, qui d'ailleurs ne peut s'expliquer qu'à travers les méandres du fantastique. Nous pouvons donc affirmer que le motif de la chevelure s'apparente dans les œuvres *Bruges-la-Morte* et *Ligeia*. Dans ces deux récits, la chevelure correspond aux femmes décédées et aux « doubles » de ces femmes, la Morte / Ligeia et leur double Jane Scott / Lady Rowena, respectivement. Toutefois, elle diffère dans *La Chevelure* où elle est le « double » de la femme décédée. Elle est, alors, considérée comme une femme.

Il est donc possible d'en conclure qu'en dehors des concepts fantastiques, cette fin des trois œuvres met en scène un imaginaire littéraire très développé : l'amour mort, perdu, qui se conserve, au-delà du temps, dans la chevelure coupée de la femme aimée, protégée dans un sarcophage de verre. Relique, souvenir, amour, état dépressif ou obsessionnel du personnage masculin resté dans la vie mais où il ne vit plus vraiment.

« Le passé m'attire, le présent m'effraye parce que l'avenir c'est la mort »<sup>335</sup>

Guy de Maupassant

---

<sup>335</sup> Maupassant, *op. cit.*, p. 10.

“Le monde matériel est plein d’analogies exactes avec l’immatériel, et c’est ce qui donne une couleur de vérité à ce dogme de rhétorique, qu’une métaphore ou une comparaison peut fortifier un argument aussi bien qu’embellir une description. »

(in Histoires Extraordinaires – 1845 – de Edgar Allan Poe)

## Bibliographie

### I Active

#### 1. Georges Rodenbach

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Garnier Flammarion, 1892.

*Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1986. ISBN : 2-8040-0227-6.<sup>336</sup>

*Bruges-la-Morte*, Paris, Actes Sud, 1989.

*Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Babel (coédition Actes Sud), 1995 [1986]. ISBN : 2-86869-358-X.<sup>337</sup>

*Bruges-la-Morte*, Paris, Garnier Flammarion, 1998. ISBN : 2-08- 071011-7.<sup>338</sup>

*Bruges-la-Morte*, Tournai, Labor / Espace Nord, 2006 [1986]. ISBN:2-8040-2354-0.<sup>339</sup>

#### 2. Guy de Maupassant

MAUPASSANT, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes et nouvelles de mai de*

*Maupassant*, Pléiade, Gallimard, 1979 [1884].

*La Chevelure et autres histoires de fou*, Paris, Mille et Une Nuits, 2002. ISBN : 2-84205-700-7<sup>340</sup>

*Le Horla et autres récits fantastiques*, Manchecourt, Presses Pocket, 1989. ISBN : 2-266-02893-6.<sup>341</sup>

---

<sup>336</sup> Texte établi d'après l'édition originale de 1892.

<sup>337</sup> Le choix de cette œuvre, analogue à celle qui est analysée et référencée, se doit à la préface de François de Duyckaerts et à la lecture de Christian Berg (Chargé de Cours à l'Université d'Anvers).

<sup>338</sup> Œuvre de référence pour l'analyse de texte. Cette version du roman a été choisie, étant le texte le plus « jeune » par rapport aux autres œuvres analysées, la présentation, les notes, la chronologie, la bibliographie, et les archives de l'œuvre étant présentés par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski.

<sup>339</sup> Le choix de celle-ci se doit aux notes et variantes présentées par Christian Berg et à la bibliographie présentée plus récente et beaucoup plus complète que celle de l'édition antérieure.

<sup>340</sup> Œuvre de référence pour l'analyse de texte.

<sup>341</sup> Le choix de ce recueil se doit à la préface et aux commentaires de Daniel Mortier et au dossier iconographique réalisé par Sylvie Marcovitch, étant une collection dirigée par Claude Aziza.

*Le Horla et autres Contes Cruels et Fantastiques*, Paris, Bordas, 1989. ISBN : 2-04-017021-9.<sup>342</sup>

*Le Horla et autres Contes Fantastiques*, Paris, Flammarion, 1995. ISBN : 2-08-072011-2.<sup>343</sup>

*Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Le Livre de Poche, 2000. ISBN : 2-253-00539-8.<sup>344</sup>

### 3. Edgar Allan Poe

POE, Edgar Allan, *Ligeia suivi de Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall*,

Paris, Libro, 2001. ISBN : 2-290-31448-X.

*Histoires Extraordinaires*, Paris, Baudelaire, 1964.<sup>345</sup>

*Histoires Grottesques et Sérieuses*, Paris, Librairie Générale Française, 1973. ISBN : 2-253-01107-X.

*Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1982

[1951 pour les notes, 1973 pour la chronologie, 1974 pour la préface]. ISBN : 2-07-036801-7.

*Histoires Extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1986 [1973]. ISBN : 2-07-036310-4.<sup>346</sup>

---

<sup>342</sup> Le choix de ce livre se doit à l'introduction, chronologie, notes et dossier de l'œuvre par Marie-Claire Bancquart, professeur de littérature française à la Sorbonne et une édition illustrée de 15 reproductions.

<sup>343</sup> Le choix se doit à la présentation et aux notes de Marie-Louise Astre.

<sup>344</sup> Le choix de cette collection se doit à l'introduction et aux notes de Marianne Bury (Ancienne Élève de l'École Normale Supérieure, Maître de Conférences à la Sorbonne qui a consacré ses recherches à Maupassant entre autres), qu'elle appelle plutôt d'anthologie de récits fantastiques, une fois que ce n'est pas Maupassant qui l'a composé.

<sup>345</sup> Édition analysée d'où tous les exemples sont retirés. L'introduction, bien comme la traduction, revient à Charles Baudelaire.

<sup>346</sup> Cette édition qui comporte les mêmes textes que la précédente a une préface de Julio Cortázar.

## II Passive

### 1. Décadentisme

PIERROT, Jean, *L'imaginaire décadent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

VADÉ, Yves, *L'Esprit de décadence – Mythe de la décadence et décadence du mythe*, in *L'Esprit de Décadence (Colloque de Nantes)*, Tome II, Paris, Minard, 1984.

### 2. Symbolisme

COELHO, Paula Mendes, *Questões de Poética Simbolista: Do romantismo à modernidade*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006. ISBN: 972-31-1171-3.

DELEVOY, Robert L., *Le Symbolisme*, Genève, Skira, 1982 [1977]. ISBN : 2-605-00083-4.

DURAND, Gilbert, *L'imagination Symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.  
*A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Arcádia, 1979.

GORCEIX, Paul, *Fin de Siècle et Symbolisme en Belgique. Œuvres Poétiques*. Bruxelles. Complexe, 1998.

MICHAUD, Guy, *Message Poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1978 [1947].

SCHMIDT, Albert-Marie, *La littérature Symboliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978. ISBN : 2-02-004999-6.

### 3. Fantastique

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, (7<sup>e</sup> réimpression) Paris, José Corti, 1951. ISBN : 2-7143-0222-X.  
*Anthologie du conte fantastique*, (5<sup>e</sup> réimpression), Paris, José Corti, 1987.

DOBRANSKY, Michel, *Le Fantastique dans « Le Horla » de Maupassant*, Évreux, Gallimard, 1993. ISBN : 2-07-057928-X.

GEMGEMBRE, Gérard, *La littérature Fantastique - TDC, n° 506*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1<sup>er</sup> février 1989.

LABBÉ, Denis / MILLET, Gilbert, - *Le Fantastique*, Paris, Ellipses, 2000. ISBN : 2-7298-0187-1.

LYSOE, Éric, *Les kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1993.  
ISBN : 2-7078-1175-0.

MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette supérieur, 1992. ISBN: 2-01-016958-1.

NODIER, Charles, «*Du Fantastique en Littérature*», La Revue de Paris,

décembre 1830.

SADOUL, Barbara, *La dimension Fantastique - 1*, Paris, Libro, 1996. ISBN : 2-290-33532-0.

*La dimension Fantastique - 3*, Paris, Libro, 1999. ISBN : 2-290-33470-7.

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.<sup>347</sup>

STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature Fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

TRITTER, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001. ISBN : 2-7298-0314-9.

VAX, Louis, *L'art et la littérature Fantastiques*, Paris, P. U. F., 1970.

VIEGNES, Michel, *Le fantastique*, Paris, GF Corpus Flammarion, 2006. ISBN : 2-08-073075-4.

#### **4. Sur les auteurs analysés**

---

<sup>347</sup> Les références de ce livre étant à demi effacées, celui-ci a été consulté à la Bibliothèque de l'Institut Franco-Portugais sous le numéro 21556.

## **4.1. Sur Georges Rodenbach**

MAES, Pierre, *Georges Rodenbach*, Gembloux, Duculot, 1952.

MOSLEY, Philip, *Georges Rodenbach: Critical Essays*, Londres Associated University, Presses, 1996. ISBN : 0-8386-3588-1.

## **4.2. Sur Guy de Maupassant**

BURY, Marianne, *Maupassant*, Paris, Nathan, 1991. ISBN : 2-09-180234-4

DOBRANSKY, Michel, *Le Fantastique dans « Le Horla » de Maupassant*, Évreux, Gallimard, 1993. ISBN : 2-07-057928-X.

## **4.3. Sur Edgar Allan Poe**

CABAU, Jacques, *Edgar Poe par lui-même*, Paris, Seuil, 1960.

LEMONNIER, Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.

MARCHAND-KISS, Christophe, *Edgar Allan Poe*, Paris, Textuel, 1997. ISBN : 2-909317-42-0.

RICHARD, Claude, *Edgar Allan Poe par Baudelaire*, Paris, L'Herne, 1994. ISBN : 2-85197-322-3.

## **5. Générale**

ARON, Paul, *La Belgique Artistique et Littéraire – Une anthologie de langue*

*française (1848-1914)*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1997.  
ISBN : 2-87027-671-0.

ARON, Paul & SOUCY, Pierre-Yves, *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours, Essai de répertoire*, Bruxelles, Labor, 1998.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1991 (23<sup>e</sup> réimpression) [1942]. ISBN : 2-7143-0334-X.  
*L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie Garnier Flammarion, 1992.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de / COUTY, Daniel / REY, Alain, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001. ISBN : 2-03- 505198-6.

BERG, Christian, *La fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Belgique. Prolégomènes à une approche systémique des champs littéraires*, in France-Belgique (1848-1914) Affinités- Ambiguïtés, Bruxelles, Éditions Labor, 1997, pp. 461-475.  
*La jeune Belgique et la décadence* in Bulletin de la société de lettres françaises de la Belgique, mars 1985.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Les poètes français d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

BRIGHELLI, Jean-Paul / DOBRANSKY, Michel, *Poe, Maupassant, Gautier, Gogol : Nouvelles fantastiques*, Éditions Magnard, Paris, 2001.  
ISBN : 2-210-75412-7.

- BURNIAUX, Robert / FRICKX, Robert, *La Littérature Belge d'Expression Française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- COELHO, Paula Mendes, "Variations autour des cheveux de Salomé", in *Relações Franco-peninsulares*, Edições Colibri, 2005.  
 «“A Cidade ‘interior’ de Georges Rodenbach ou a procura do centro perdido», in *Discursos – Língua, Cultura e Sociedade*, 3<sup>a</sup> série n<sup>o</sup>6, Lisboa, Universidade Aberta, Outubro 2005.  
 «La ville intérieure dans l'œuvre de Georges Rodenbach», *Ariane*, n.13, Revue d'études littéraires françaises, Littérature et Culture, organisation de Kelly Basílio, Lisboa, 1995.
- COCTEAU, Jean, *Orphée*, Paris, Librio, 2006. ISBN : 2-290-33961-X.
- DURAND, Gilbert, *L'imaginaire – Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994. ISBN : 2-218-1427-0.  
*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas / Dunod, 1984 (10<sup>e</sup> édition) [1969]. ISBN : 2-04-015678-X.
- FORTASSIER, Rose, *Le roman Français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 (3<sup>e</sup> édition corrigée) [1982]. ISBN : 2-13-042073-7.
- FRICKX, Robert / KLINKENBERG, Jean-Marie / MITTERAND, Henri, *La littérature française de Belgique*, Bruxelles, Nathan / Labor, 1980.
- GORCEIX, Paul, *La Belgique fin de siècle : Romans – Nouvelles – Théâtre*, Bruxelles, Complexe, 1997. ISBN : 2-87027-670-2.
- GRANT, Michael / HAZEL, John, *Dictionnaire de la Mythologie*, Cher,

Marabout Université, 1981 [1973]. ISBN :2-401-00095-1.

GRIMAL, Pierre, *La Mythologie Grecque*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1975 (8<sup>e</sup> édition)[1953].

GROUD, Catherine, *La mythologie est un jeu*, Paris, Librio, 2007. ISBN : 978-2-290-00343-5.

GUYARD, Marius-François, *La Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961 (3<sup>e</sup> édition revue) [1951].

HAMILTON, Edith, *La Mythologie*, Cher, Marabout Savoir, 1995 [1940]. ISBN : 2-501-00264-4.

KENIG, Ariel, *La littérature est un jeu*, Paris, Librio, 2007. ISBN : 978-2-290-00348-0.

MAUPASSANT, Guy de, *Pierre et Jean*, Paris, Flammarion. ISBN : 2-08-070627-6.<sup>348</sup>

NOUAILHAC, Irène / NARTEAU, Carole, *Mouvements littéraires français du Moyen-Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librio, 2006 [2005]. ISBN : 2-290-34810-4.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature Générale et Comparée*, Paris, Armand Colin, 1994. ISBN : 2-200-21560-6.

---

<sup>348</sup> Date illisible. Ce livre ayant été consulté à la Bibliothèque de l'Institut Franco-Portugais sous le numéro 23133 / 4534.

QUAGHEBEUR, Marc et SAVY, Nicole, *France-Belgique (1848-1914) Affinités-Ambiguités*. Bruxelles, Éditions Labor, 1997. ISBN : 2-8040-1203-4.  
*Lettres Belges : entre absence et magie*, Bruxelles, Labor / Archives du Futur, 1990.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard / Folio essais, 1986 [1940]. ISBN : 2-07-032374-9.

SAULNIER, V.-L., *La Littérature Française du Moyen-Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.<sup>349</sup>

TODOROV, Tzvetan, *La notion de la littérature*, Paris, Seuil, 1987. ISBN : 2-02-009555-6.

WOODBRIDGE, Benjamin Mather, *Le Roman Belge Contemporain*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1930.

### III Webographie

<<http://users.skynet.be/litterature/symbolisme/khnopff2.htm>> accédé le 18/03/06.

---

<sup>349</sup> La lecture d'une œuvre qui, apparemment, n'aurait pas d'intérêt pour ce sujet, est d'une certaine importance dans la mesure où, comprendre les symboles à cette époque, nous aide à mieux connaître le symbolisme et étant donné que le fantastique et le merveilleux ne date pas que de cette fin-de-siècle analysée, il est important de comprendre le merveilleux à une époque où cette image renvoyait à des conceptions différentes car du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles le merveilleux était quotidien : tout le monde croyait à tout. C'est à travers ce merveilleux magique que l'on peut saisir une infime partie de ce qu'est le fantastique.

<[http://www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS/html/100\\_symbolisme.html](http://www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS/html/100_symbolisme.html)>  
accédé le 7/05/06.

<<http://www.roussesland.com/fernandkhnopff.html>> accédé le 13/07/06

<[http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6\\_Robic.html](http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_Robic.html)  
> accédé le 03/09/06.

<<http://books.google.fr/books?id=8E-2FXP6MRYC&printsec=copyright&dq=oph%C3%A9lisation#PPA282,M1>>  
accédé le 03/09/06

<<http://users.skynet.be/rodenbach/>> accédé le 29/10/06.

<http://users.skynet.be/fa007429/itibru3.htm> accédé le 29/10/06

<[http://www.dicocitations.com/auteur/3513/Edgar\\_Allan\\_Poe/0.php](http://www.dicocitations.com/auteur/3513/Edgar_Allan_Poe/0.php)> accédé le  
12/02/07

<<http://www.ac-nancy-metz.fr/enseign/lettres/transver/nouvelle/Nouvfan/strunouv.htm>> accédé le  
28/02/07

<<http://www.paperblog.fr/973587/symbolisme-decadentisme-et-baudelaire/>>  
accédé le 03/03/07

<[http://fr.encarta.msn.com/dictionary\\_2016000907/d%C3%A9cadentisme.html](http://fr.encarta.msn.com/dictionary_2016000907/d%C3%A9cadentisme.html)>  
accédé le 15/06/07

<[http://bibliotheque.cenacle.free.fr/biblio/netgothfr\\_affiche.php?id=170](http://bibliotheque.cenacle.free.fr/biblio/netgothfr_affiche.php?id=170)> accédé  
le 21/07/07

<[http://ae-lib.org.ua/texts/berg\\_rodenbach\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/berg_rodenbach_fr.htm) accédé le 01/11/06 > accédé  
le 01/11/07

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70385f.image.r=Verlaine.langFR.f106.table>

[DesMatières](#)> accédé le 13/03/2008

< <http://labyrinthe.revues.org/index294.html> > accédé le 15/03/08.

< <http://www.all-art.org/symbolism/Symbolism/8%20copy2.jpg> > accédé le 17/03/08

## Images :

. Fernand Khnopff: «I lock my door upon myself», 1891<sup>350</sup>

. Edgar Degas : «Mélancolie», 1871<sup>351</sup>

---

<sup>350</sup> P. 3. Sur <http://www.all-art.org/symbolism/Symbolism/8%20copy2.jpg> accédé le 17/03/08.

Fernand Khnopff, peintre symboliste belge, reprend des préraphaélites les caractéristiques féminines où les traits sont très forts et les cheveux très colorés (couleurs vives, couleurs de feu). Ses femmes paraissent ensorcelées et hypnotisées, une idée qui se rapproche du symbolisme que nous avons analysé dans les œuvres de ce travail. Nous avons l'impression que le sommeil et le rêve sont présents dans ses tableaux. Sur ce tableau, on peut sentir l'absence de vie autour de la femme, les fleurs fanées, le bois desséché, et l'absence de couleurs fortes en contraste avec sa chevelure, qui, elle, est d'une couleur très vive. Les vêtements de la femme se confondent avec le fond ce qui peut renvoyer au monde d'Ophélie dont les vêtements se confondaient avec l'eau.

<sup>351</sup> P. 252.



Edgar Degas, Mélancolie, 1871

« Et il y a là-dedans la volonté, qui ne meurt pas »<sup>352</sup>

Edgar Allan Poe

«L'homme ne cède aux anges et ne se rend entièrement à la mort que par  
l'infirmité de sa pauvre volonté»<sup>353</sup>

Edgar Allan Poe

---

<sup>352</sup> Poe, Edgar Allan, op. cit. p. 351

<sup>353</sup> Idem, p. 356



