

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA RITUALITÉ DANS BRUGES-LA-MORTE DE GEORGES RODENBACH : ENTRE
MARCHE, CULTE ET CRÉATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SOPHIE ARCHAMBAULT

MAI 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci mille fois à mon directeur, Luc Bonenfant, qui, avec grande bienveillance, rigueur, patience et confiance, m'a aidé à me débarrasser des mots des autres pour que je puisse enfin trouver les miens.

Merci à mon amoureux, Justin, pour tout. Si étudier *Bruges-la-Morte* m'a appris quelque chose, c'est bien que dire moins veut souvent dire bien plus. Alors je te dirai simplement que je t'aime, et que nous deux, ça me fait du bien.

Merci à mes parents, Suzanne et Claude, pour votre soutien inébranlable. Vous êtes pour moi des modèles de réussite et j'aspire à marcher dans vos pas. Votre joie de vivre, votre humanité et votre passion m'inspirent tous les jours à devenir quelqu'un de meilleur.

Merci à Camille et Justine pour nos nombreuses *study dates* où nous passions parfois – souvent – plus de temps à parler qu'à écrire. Je chérirai toujours notre relation particulière qui, basée sur une passion partagée de la littérature, s'ouvre aussi à beaucoup, beaucoup plus.

Merci à mon frère Francis, notamment pour nos discussions à saveur historique sur la fin du XIX^e siècle français et belge, qui m'ont aidé à mieux comprendre le contexte d'écriture de *Bruges-la-Morte*.

Merci à mes copines éternelles, Laurianne, Claudie, Camille et Amélie, de toujours être là, malgré les années qui s'écoulent et la vie qui se remplit.

Merci à mon beau Merlin (alias Merl, Nouz, Merlinouz, Fouzinouz et j'en passe), mon chat orange hyperactif, de m'avoir forcé à prendre des pauses d'écriture et de lecture pour aller jouer avec lui. Merci aussi à Charlie d'avoir été le meilleur chat du monde.

Finalement, ça semble évident et peut-être un peu rhétorique, mais merci infiniment à Georges Rodenbach d'avoir écrit un tel chef-d'œuvre.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LA MARCHE RITUELLE.....	8
1.1 La marche dans Bruges.....	8
1.1.1 Marcher pour s'endeuiller.....	9
1.1.1.1 Le deuil en modèle réduit.....	12
1.1.2 La passante.....	14
1.1.3 Les déclinaisons du rituel de marche.....	17
1.2 La marche comme suspension identitaire.....	21
1.2.1 Viane le nécromancien.....	22
1.2.2 Les eaux brugeoises.....	25
CHAPITRE 2 (DÉ)CONSTRUCTION DU RELIGIEUX.....	30
2.1 Instauration du culte de la Morte.....	31
2.1.1 Le rituel ménager.....	31
2.1.1.1 La collection privée de Viane.....	36
2.1.2 Tabou, coffret de verre et tresse.....	39
2.2 Profanation et sacrilège.....	42
2.2.1 L'impureté de Jane.....	43
2.2.2 Transgression des seuils.....	46
2.2.3 Le sacrifice de Jane.....	49
CHAPITRE 3 CRÉATION ET RITUALITÉ.....	53
3.1 « Le chant du cygne ».....	53
3.1.1 Une promesse funèbre.....	54
3.1.2 Une réflexion sur la création : Viane écrivain.....	57
3.1.3 Cyclicité du récit.....	62
3.2 Ritualité de l'espace littéraire.....	65
3.2.1 Entre expérience et écriture.....	65
3.2.2 Sacralisation littéraire.....	68
3.2.2.1 S'initier à <i>Bruges-la-Morte</i>	70
CONCLUSION.....	77
BIBLIOGRAPHIE.....	82

RÉSUMÉ

Publié en 1892, *Bruges-la-Morte* a propulsé la notoriété littéraire de Georges Rodenbach. Le récit au cœur de ce roman est à la fois celui d'Hugues Viane – un veuf éternellement endeuillé, cherchant le visage de sa Morte dans chaque parcelle du monde – et de la ville de Bruges elle-même, ville grise et silencieuse de Flandre qui accentue et s'accorde avec l'âme mélancolique et poétique du protagoniste. En réaction au mouvement naturaliste de Zola, le roman de Rodenbach explore surtout le réel pour mieux le dépasser; il se propose de découvrir, dans la vie matérielle, des mystères invisibles, éthérés. De ce fait, *Bruges-la-Morte* a souvent été analysé sous l'angle du mysticisme et de la spiritualité, éléments caractéristiques de la littérature fin de siècle. Or, ce que nous proposons ici, c'est d'étudier le cadre rituel qui admet, articule et permet de réévaluer la présence de ces éléments dans la fiction rodenbachienne. À la lumière de la ritualité, nous étudions donc les promenades quotidiennes de Viane au sein de Bruges, le culte qu'il rend à son épouse défunte ainsi que son activité créatrice, laquelle lui permet de réinvestir ses souvenirs de sa femme dans les éléments qui l'entourent. S'ils mettent tous en jeu une certaine relation à ce qui relève de l'immatériel et de la métaphysique, ces trois éléments diégétiques octroient surtout à Viane la chance de s'élaborer une véritable ritualité qui structure autant les événements du récit que le texte formel selon une logique cyclique, symbolique et transcendante : une poétique rituelle.

Mots clés : rite, ritualité, symbolisme, sacré, ville, marche, religion, création

ABSTRACT

This dissertation studies the symbolist novel that propelled Georges Rodenbach's literary notoriety, *Bruges-la-Morte*, published in 1892. The narrative of this novel is that of Hugues Viane – eternally bereaved widower, searching for the essence of his dead wife in everything – and of Bruges, a gray, silent city in Flanders that accentuates and matches the protagonist's saddened and poetic soul. In reaction to Zola's naturalist movement, Rodenbach's novel explores reality in order to go beyond it; it sets out to discover invisible, ethereal mysteries in material life. As a result, *Bruges-la-Morte* has often been analyzed from the angle of mysticism and spirituality, these characteristic elements of fin de siècle literature. What we propose here, however, is to examine the ritual framework that acknowledges, articulates and allows us to reassess the presence of these elements in this rodenbachian fiction. In the light of rituality, we study Viane's daily strolls through Bruges, his worship of his deceased wife and his creative activity, which enables him to reinvest the memories of his wife in the elements that surround him. While they all involve a certain relationship to the immaterial and the metaphysical, these three diegetic elements above all give Viane the chance to develop a genuine rituality that structures both the events of the narrative and the formal text according to a cyclical, symbolic and transcendent logic : a ritual poetics.

Keywords : rite, rituality, symbolism, sacred, city, walking, religion, creation

INTRODUCTION

Bien que Georges Rodenbach ait passé sa jeunesse ainsi que sa vie de jeune adulte en Flandre, il n'en reste pas moins que c'est à Paris que l'écrivain rédige la plupart de ses textes. S'installant définitivement au cœur de la capitale française en 1888, c'est de là qu'il écrit ses plus beaux vers sur les paysages belges et quelques récits prenant place dans la région flamande, surtout au sein de la ville de Bruges. Comme il l'écrit dans la *Revue encyclopédique* en 1893, Paris, loin de diminuer pour lui l'importance de son pays natal, lui

donne du recul, crée de la nostalgie. Or, on peut dire de tout art qu'il provient d'une nostalgie, du désir de vaincre l'absence, de faire se suivre et de conserver pour soi ce qui bientôt sera loin ou ne sera plus. [...] C'est après avoir délaissé notre Flandre natale, notre Flandre d'enfance et d'adolescence pour venir définitivement à Paris, que nous nous mîmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel.¹

Cet éloignement d'avec le nord de la Belgique, en faisant regretter à Rodenbach ses jeunes années à vivre au cœur de celle-ci, participe également à transformer le souvenir qu'il conserve des villes flamandes. De ces villes pittoresques, pleines de dynamisme et de couleurs, il ne subsiste alors que la part mélancolique, ouatée et silencieuse de leur beauté. À cet effet, Anny Bodson-Thomas écrit qu'« il préfère, aux villes modernes et actives, les villes anciennes et mortes, belles dans leur immobilité pensive et leur silence plein de renoncement.² » C'est comme si, en quittant sa patrie pour Paris, les villes flamandes avaient alors arrêté de vivre, et ne pouvaient dorénavant que survivre par l'intermédiaire d'une plume maniée par un homme à la mémoire empreinte de nostalgie.

C'est d'ailleurs ce type de représentation mélancolique qu'il fait de la ville de Bruges dans ce roman tout symboliste qu'est *Bruges-la-Morte*³, publié en 1892, et qui fait véritablement sa renommée littéraire. Dans ce roman, que certains qualifient plutôt de long poème en prose, le béguinage et les cloches dont le chant rythme une existence profondément catholique, les canaux

¹ Texte de Georges Rodenbach repris dans *Évocations*, Bruxelles, La renaissance du Livre, 1924, p. 134 et 136.

² Anny Bodson-Thomas, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1942, p. 109.

³ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998. Désormais, les références à cet ouvrage seront placées entre parenthèses dans le texte.

aux eaux stagnantes et les tours dont les ombres s'allongent sur les rues vierges plongent le protagoniste, Hugues Viane, dans une existence aussi grise et muette que lénifiante. Les photographies en noir et blanc, montrant différentes vues des paysages brugeois qui ponctuent le roman, appuient d'ailleurs sur cette mélancolie ambiante, accentuant la tristesse de cette Bruges que la vie semble véritablement avoir désertée. Plusieurs critiques de l'époque ont d'ailleurs condamné cette représentation particulièrement unidimensionnelle qu'a faite Rodenbach de Bruges, comme c'est le cas pour Paul Prist dans la *Revue mondiale* en 1926 :

Je ne sais rien de douloureux comme ce livre qui prétend nous restituer une vision de la réalité, et grâce à quoi la légende s'accrédite d'une ville endormie du grand sommeil des temps. [...] N'ayant fait que traverser la ville, [Rodenbach] n'avait retenu que le mensonge de son assouplissement.⁴

Or – et c'est bien là le génie de Rodenbach –, *Bruges-la-Morte* ne prétend pas présenter la réalité, mais bien *sa* réalité, celle qui s'accorde avec l'âme grise de l'écrivain et de ses personnages tout en silence et en chagrin. Émile Verhaeren avait bien compris cela chez son ami, puisqu'il savait qu'« il lui importait moins d'être exact, il lui importait beaucoup d'être ému⁵ ». C'est pourquoi Rodenbach, avec ce roman, a surtout écrit sur une « Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme » (BLM, 49) de ceux qui la cotoient.

Bruges-la-Morte est le récit d'un veuf inconsolable, Hugues Viane, qui choisit de venir s'établir à Bruges suite au décès de son épouse. Il y vient pour se retirer du monde, mais surtout pour confondre sa tristesse avec celle d'une ville imprégnée de catholicisme dont les paysages gris, pieux et vides lui rappellent son âme dévastée. Chaque jour, il marche dans la ville pour trouver dans ses quartiers des ressemblances avec la douleur d'avoir perdu son épouse. Il termine sa promenade en venant se recueillir devant la tresse de la défunte précieusement gardée dans un coffret de verre au cœur de sa maison. Durant l'une de ses sorties quotidiennes, il rencontre une danseuse et actrice du théâtre, Jane Scott, qui est le double parfait de sa femme défunte et de laquelle il s'éprend immédiatement. Malgré les reproches muets de cette Bruges personnifiée qui l'accuse de se détourner de la douleur à laquelle il s'était dévoué, Viane s'accroche corps et âme à

⁴ Paul Prist, « La légende de *Bruges-la-Morte* », *Revue mondiale*, 15 novembre 1926, p. 43.

⁵ Émile Verhaeren, « Georges Rodenbach », *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899, p. 62.

cette liaison. Effectivement, Jane, par sa ressemblance avec la Morte, est la seule chose qui lui donne réellement l'impression de revivre son amour perdu. Or, le veuf se rend peu à peu à l'évidence. Jane, loin d'avoir une chevelure blonde comme celle de la Morte, se la teint; les personnalités des deux femmes diffèrent brutalement; Jane et la Morte ne sont pas identiques, malgré ce que Viane voudrait se faire croire. Plus le récit avance, plus le veuf se représente Jane comme une femme mauvaise qui ne fait qu'usurper l'identité de l'épouse. S'interdisant de succomber à ses charmes tout en y consentant, le veuf en vient, à contrecœur, à inviter la danseuse à sa maison pour regarder de ses fenêtres la procession du Saint-Sang qui défile dans les rues. Durant le passage du cortège, Jane, sans connaître la gravité de l'action qu'elle s'apprête à commettre, ouvre le coffret de verre trônant dans l'un des salons pour en sortir la tresse de l'épouse morte qui y dort. C'est là que le veuf, aveuglé par la rage et le désespoir de voir cette femme toucher à la chevelure si précieuse, l'étrangle avec la tresse, se condamnant lui-même à redevenir veuf à nouveau.

Bruges-la-Morte, c'est donc surtout une constellation de ressemblances. Plus de cent ans d'études sur ce roman ont permis de révéler les dynamiques qui se jouent entre Bruges et la Morte, Bruges et Viane, la Morte et Jane ainsi que le texte et les photographies qui le fragmentent. En effet, si plusieurs critiques ont montré, à travers de nombreux travaux, comment « le déroulement de l'action déborde sur les représentations visuelles, tandis que celles-ci provoquent des impressions informulées⁶ », encore plus nombreux sont les textes qui ont soulevé l'ampleur spirituelle qui guide ces maintes ressemblances. Ce n'est qu'en plongeant au plus profond de lui-même, à même son âme mélancolique, que Viane peut faire exister ces différentes analogies, car il construit avant tout, comme l'écrit Christian Berg, « un système de désapprobation du réel permettant de recomposer le monde à sa guise dans [son] propre univers⁷ ». Les choses de la vie, à Bruges, cachent un mystère que seul Viane peut percer en s'unissant à elles, expérimentant ainsi une réalité plus profonde et qui dépasse la matérialité de ce qui l'entoure. En outre, Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque ont bien mis le doigt sur les

⁶ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, « Présentation », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 23.

⁷ Christian Berg, « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 34, 1982, p. 122.

conséquences poétiques et narratives de ces analogies qui mettent en jeu un certain retour de ce qui est similaire, semblable. Le regard de Viane qui favorise la mise en forme d'une histoire où prédomine « une répétition presque inchangée du même⁸ » contribue à faire de *Bruges-la-Morte* un récit itératif, toujours aux prises avec les mêmes structures, les mêmes motifs et les mêmes images : la Morte, dans ce roman, se retrouve partout, dans les paysages urbains, dans les objets de la maison du veuf, dans l'architecture brugeoise, dans l'air ambiant et, surtout, elle continue d'exister à travers cette danseuse qu'est Jane.

Espaces métaphysiques, temps répétitif ainsi que mise en place d'un monde qui fonctionne selon un « autre langage que celui des rationalités ordinaires⁹ »... le cadre fictionnel de *Bruges-la-Morte* met tout en ordre pour proposer un chronotope qui construit un sens nouveau, « un espace-temps en rupture par rapport à l'ordinaire et à l'éphémère, entr[ant] sur cette " autre scène " et ce temps séparé qui sont ceux de l'action rituelle¹⁰ ». Par différents rituels, Viane tente effectivement de réorganiser son univers pour négocier avec une situation plus grande que lui, une altérité à laquelle il est constamment confronté. Myriam Watthee-Delmotte affirme qu'« il faut entendre ici le terme " altérité " au sens large, désignant tout ce qui dépasse notre pouvoir ou notre entendement, ce qui peut s'appliquer à des énigmes de type métaphysiques comme à des réalités concrètes.¹¹ » En ce sens, l'altérité au centre du roman, qui prend différentes formes, qui est tour à tour éthérée et matérielle et avec laquelle Viane négocie tant bien que mal tout au long du récit, c'est son épouse morte. Il adopte alors des comportements précis, presque théâtralisés, répétitifs et qui nécessitent une activité symbolisante afin d'avoir la mainmise sur cette mort qu'il n'arrive pas à accepter plus qu'il ne le désire. C'est ce que nous désignons ici comme rituel. En effet, la marche que Viane effectue chaque jour dans les quartiers de la ville, le culte qu'il rend à la Morte dans les salons de sa maison, son interprétation métaphysique de Bruges, voire la façon dont il se représente Jane ne sont-ils pas, en définitive, associés à des gestuelles et des schémas de pensée rituels qui ne se

⁸ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, p. 111.

⁹ Martine Cohen, Erwan Dianteill, Danièle Hervieu-Léger et Isabelle Saint-Martin (dir.), *La modernité rituelle. Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, Paris, Harmattan, 2004, p. 219.

¹⁰ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 108.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

présentent que comme un désir de contrôle de cette altérité qu'est la femme morte? Tout le laisse à penser, puisque, comme l'écrit Maryse Choisy, « un rite, ça n'est jamais qu'une recherche de puissance.¹² » Viane, en faisant de sa vie à Bruges un terrain fertile pour que puisse s'y insérer toute une ritualité, cherche avant tout à maîtriser les événements, les lieux et le temps auxquels son veuvage est confronté pour ultimement accéder à un plan de l'existence où il peut enfin retrouver sa Morte, peu importe quel visage elle revêt.

La ritualité devient donc une véritable thématique centrale au déroulement du récit de *Bruges-la-Morte*. Si les différentes attitudes rituelles auxquelles s'adonne Viane organisent la diégèse, elles ordonnent d'autant plus le texte formel, qui semble ici emprunter aux rites son pouvoir structurant. En ce sens, si « étudier le rite en tant qu'élément thématique convie nécessairement à investiguer du côté de la structure du texte, qui souvent ne lui est pas indifférente et parfois même se calque entièrement sur la structure rituelle¹³ », nous sommes à même de voir que la ritualité, dans *Bruges-la-Morte*, conditionne autant le fond que la forme. En reconduisant et en supportant tout au long du récit les distorsions que Viane apporte à la réalité, au temps et à la spatialité, le texte en lui-même adopte la logique du rite, faisant de celui-ci un véritable espace qui participe d'autant plus à cette « recherch[e] [de] puissance par des contacts avec le surnaturel¹⁴ ». La ritualité lie entièrement le texte et sa matière et le montre ainsi sous un autre jour ou, du moins, permet d'ajouter de la signifiante à la spiritualité, le mysticisme et le religieux que nous savons être à l'œuvre dans le récit.

Partout présente dans le roman rodenbachien, la ritualité est surtout mentionnée dans les travaux sur *Bruges-la-Morte* pour catégoriser les actions du veuf sous le signe de la liturgie qu'il se construit. En effet, s'il pige sans cesse dans un « réservoir de rites », c'est avant tout pour les « mettre au service de la seule religion qui soit, celle de la défunte.¹⁵ » Bien que ce postulat soit déjà un bon point de départ pour comprendre la présence des rites dans *Bruges-la-Morte* (nous le

¹² Maryse Choisy, *La signification des rites*, Méolans-Revel, DésIris, 1993, p. 146.

¹³ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 16.

¹⁴ Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 22.

¹⁵ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, « Présentation », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 40.

développerons d'ailleurs davantage au cours de ce mémoire), aucun travail sur ce roman n'approfondit réellement le rôle signifiant de cette ritualité déployée dans les thématiques du récit ni sa fonction formalisante qui se répercute à même la textualité, tous deux servant la poétique de l'analogie toute particulière avec laquelle Rodenbach construit son roman. C'est précisément ce que ce mémoire se propose de faire en montrant comment les différentes attitudes rituelles que ce roman met en scène permettent de le réévaluer, le nuancer et le structurer. Bien que nous nous servions quelques fois des photographies insérées dans le texte pour soutenir notre argumentaire, nous nous concentrerons davantage sur le récit et la forme qu'il prend, les photographies ayant déjà été considérablement étudiées sous de très nombreux angles qui recourent celui du rituel, bien qu'ils ne soient pas nommés en ces mots.

Le premier chapitre de ce mémoire nous donnera l'occasion d'analyser les implications d'un rituel particulier auquel s'adonne Viane depuis cinq années. C'est bien la marche dans la ville de Bruges, cette promenade toute ritualisée qu'il effectue depuis la mort de sa femme pour retrouver son souvenir dans les paysages urbains. Ce chapitre questionnera surtout le rapport que Viane entretient avec le monde extérieur à la lumière de sa pratique pèlerine. Si cette dernière connaît, au fil du roman, plusieurs déclinaisons, chacune d'entre elles permet au veuf de réévaluer le lien qu'il entretient avec l'urbanité qui l'entoure. Elles donnent aussi l'occasion de voir que chaque type de promenade influence de différentes manières le texte formel, tantôt en le mettant en mouvement et tantôt en le figeant. La marche rituelle, dans *Bruges-la-Morte*, semble donc entièrement lier le récit et la textualité qui le soutient. Nous aborderons également les conséquences de ce rite de marche urbaine sur le statut de Viane en analysant les implications identitaires de cette promenade qui le garde prisonnier de son deuil. Ce Viane incapable de surpasser son veuvage nous mène à affirmer que la marche rituelle le coince dans une liminarité qui lui donne autant de capacités qu'elle ne lui en enlève.

Le deuxième chapitre nous permettra ensuite de nous arrêter sur quelques pratiques rituelles qui renforcent la présence religieuse et culturelle de la Morte. Si les salons de la maison de Viane, plein d'objets lui rappelant son épouse, constituent la dernière station du rituel de marche du veuf, ils donnent également l'occasion de comprendre comment les *inactions* qu'ils induisent intensifient l'influence de la femme défunte sur le veuf : le ménage des objets, l'usage qui en est fait ainsi que le poids symbolique qui entoure le coffret de verre dans lequel repose la tresse construisent un

système rituel dans lequel Viane a toutefois de plus en plus de mal à naviguer, notamment en raison de l'influence de Jane sur ce culte de la Morte. Comment, alors qu'il s'investit dans la relation qu'il entretient avec la danseuse, Viane négocie-t-il avec les seuils religieux que ses rituels dans les salons ont établis? De quelles manières Jane résiste-t-elle à ces seuils, voire les défie, les transgresse, les profane, se dévoilant par le fait même comme une femme mauvaise? Le postulat qui guide ce chapitre est précisément que c'est l'existence ritualisée des salons remplis d'objets renvoyant à la Morte qui rend possible la diabolisation progressive de Jane, et qui justifie également son meurtre.

Enfin, le troisième chapitre est celui où nous examinons plus particulièrement toute la part créative de la ritualité à l'œuvre dans *Bruges-la-Morte*. Nous avançons que le récit est traversé par un proverbe qui met en scène un oiseau chanteur que le roman nous dit voguer sur les canaux de Bruges, le cygne. Le proverbe « le chant du cygne », en rattachant la figure du poète à la promesse d'un trépas prochain, met en lumière la capacité de Viane à devenir l'écrivain d'un univers diégétique débordant de signes réunissant la mort et la création, la tombe et la renaissance, que cela soit dans les événements du roman ou dans la forme même du récit. Viane fait ainsi du roman rodenbachien un espace entièrement rituel – cyclique et à la fois atemporel – qui renaît constamment de ses cendres. Cette conception rituelle de l'espace diégétique va même jusqu'à avoir des répercussions sur ce qui est extérieur au roman et influence également l'espace littéraire : le lecteur, lui aussi, a ultimement affaire à un véritable rite de lecture qui lui permet de créer un sens personnel par rapport au livre. Il participe donc tout autant à la construction sémantique de l'histoire. Nous affirmons ainsi que Rodenbach, et Viane, et le lecteur ont leur rôle rituel à jouer dans la création du sens de ce roman qu'est *Bruges-la-Morte*.

CHAPITRE 1

LA MARCHE RITUELLE

À la fin du 18^e siècle, nous assistons à l'émergence d'une nouvelle figure, celle du promeneur urbain. Loin d'être une activité réservée à l'exercice de la civilité mondaine comme ce l'était au 17^e siècle, se promener devient une manière d'appréhender la spatialité, une véritable posture esthétique permettant de s'appropriier la ville. La promenade est donc individualisée, et l'urbanité aussi, puisqu'elle est maintenant perçue de manière singulière : faire l'expérience de la ville devient primordial pour la comprendre et, par extension, se comprendre soi-même. Rodenbach s'inscrit indéniablement à la suite de cet avènement identitaire du promeneur urbain. En effet, expérimenter la ville de Bruges de manière répétitive devient pour le protagoniste de *Bruges-la-Morte*, Hugues Viane, un moyen de dépasser la matérialité urbaine pour mieux la faire coïncider avec sa propre spiritualité. Considérée ainsi, la promenade se ritualise en donnant à Viane la chance d'avoir accès à la part d'invisible dans les paysages urbains et de créer de la signifiante avec eux, car le rituel est un système ayant avant tout « un sens vécu et une valeur symbolique pour ses acteurs¹⁶ ». Ce sont les implications, les conséquences, les déclinaisons et les finalités de cette marche rituelle que ce chapitre met en lumière. En effet, alors que Viane, en marchant chaque jour dans Bruges, trouve en cette dernière des allusions à son deuil, l'apparition de Jane dans le récit force Viane à créer de nouveaux itinéraires qui témoignent de la dégradation de sa relation avec la Morte et de la densité rituelle qui l'entoure. La marche rituelle du début du récit en dit également beaucoup sur l'identité de veuf qu'elle fait porter à Viane. Cette identité particulière, sur laquelle nous nous arrêterons en deuxième partie de chapitre, semble être celle d'un être liminaire : Viane, en raison de son veuvage, est bien prisonnier d'un entre-deux mondes qui influence ultimement le déroulement du récit.

1.1 La marche dans Bruges

La marche rituelle dans la ville se présente à Viane comme la possibilité de retrouver sa Morte dans les paysages urbains, accentuant d'autant plus le deuil dans lequel il s'enfonce pour, il l'espère, ne jamais en sortir. Si ses promenades quotidiennes lui donnent l'occasion de

¹⁶ Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, op. cit., p. 14.

commémorer la femme défunte, elles lui permettent d'autant plus de définir la ville comme il l'entend. Le rituel favorise la plongée mystique en lui-même pour faire de son veuvage interminable une matière lui permettant de redéfinir le monde extérieur. La ville, à son tour endeuillée, supporte alors le deuil de Viane qui devient total. Or, l'arrivée de Jane bouleverse l'entièreté du récit. Si la danseuse introduit la matière romanesque de *Bruges-la-Morte*, elle engendre également la création de nouveaux itinéraires pédestres qui, tout en questionnant la ritualité instaurée par Viane depuis le début du récit, interrogent aussi la nature du récit en lui-même.

1.1.1 Marcher pour s'endeuiller

Le roman s'ouvre sur un Viane s'appêtant à sortir pour se promener au cœur de Bruges, lui qui « recommençait chaque soir le même itinéraire, suivant la ligne des quais, d'une marche indécise » (BLM, 65). Au début du récit, Viane ne fait l'expérience de la ville que par un parcours très précis et réglé, puisque cette marche est pour lui un rituel qui, à l'image de tout rituel, est considéré comme un ensemble de conduites codifiées et répétitives. À cet effet, le roman nous informe que, chaque jour, au crépuscule, « il long[e] le quai Vert, le quai du Miroir, s'éloigne vers le Pont du Moulin [...] entre, en passant, dans l'église Notre-Dame où il se plai[t] à venir souvent, à cause de son caractère mortuaire » (BLM, 70 et 72), avant de revenir à son point de départ en allant se recueillir devant la tresse de sa femme défunte, dans sa pieuse maison au quai du Rosaire.

Durant ce parcours, Bruges est appréhendée par le regard endeuillé de Viane. Si l'atmosphère « muette des eaux et des rues inanimées » (BLM, 69) devient un rappel constant du silence auquel sa Morte est réduite, le son des cloches évoque sans cesse l'absence de la bien-aimée, puisqu'elles « sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années » (BLM, 54). Viane, en traversant Bruges et en y trouvant des référents latents à sa femme défunte, arrive ainsi à déceler en cette ville un sens caché pour lui uniquement, témoignant du subjectivisme à l'œuvre. Remy de Gourmont a d'ailleurs théorisé cette vision de la réalité que se bâtit le sujet littéraire fin de siècle en écrivant que

par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde – tout ce qui est extérieur au moi – n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes,

nous ne raisonnons que sur des apparences [...]. Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois.¹⁷

La marche rituelle nous offre alors à lire *Bruges-la-Morte* à travers le regard entièrement subjectif d'un Viane continuellement hanté par ses souvenirs de la défunte, si bien qu'il finit par se la représenter dans les lieux qu'il traverse. Pour Viane,

Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. (BLM, 69-70)

En ce sens, ce regard subjectif implique surtout le fait que Viane doit projeter toute sa tristesse et sa mélancolie, mais aussi son amour intarissable pour sa Morte sur les éléments qui constituent la ville de Bruges. C'est que, en mettant le veuf en mouvement autant physiquement qu'affectivement¹⁸, la marche rituelle fait ultimement sortir Viane de son chez lui, mais surtout de lui-même. L'investissement de Viane dans les paysages urbains ouvre ainsi les possibles spirituels en suggérant un plan de l'existence qui se dérobe à la simple vision de la réalité objective. Cette transcendance du réel évoque donc ultimement la plénitude qui règne entre le veuf et la ville; l'un ne peut pas être pensé sans l'autre. Bruges est un prolongement poétique de la douleur de Viane, car « la ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets » (BLM, 69). À cet effet, les rues et les lieux retirés du tumulte social que traverse le veuf contribuent à faciliter la mise en scène d'un Viane qui, par le rituel, « s'observe lui-même [...] pour réinventer le monde¹⁹ », la promenade à laquelle s'adonne l'homme dans la ville s'exprimant par une modification de son rapport à ce qui l'entoure. La marche est ainsi surtout mystique, puisqu'elle accorde à Viane un moment propice à un ressourcement total. Par la promenade, il peut retrouver son intimité même dans l'extériorité. C'est le rituel de marche qui permet précisément au veuf de se bâtir un monde à l'image de son deuil, puisque la « mystique est intimement liée à la création : c'est le mode création

¹⁷ Remy de Gourmont, « Préface », dans *Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896-1898, p. 12.

¹⁸ Le mot « émotion », du verbe « émouvoir », signifie littéralement « mettre en mouvement ». À cet effet, voir Alain Rey (dir.), « Émouvoir », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2010, p. 3293. La marche est donc mouvante et émouvante.

¹⁹ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 118.

éclairé par la foi devenue vive.²⁰ » En ce sens, le veuf, mû par son douloureux et fidèle amour pour la Morte, se crée bien un univers dans lequel le psychologique rencontre et fusionne sans distinction avec le géographique, car « son grand deuil exigeait un tel décor. » (BLM, 66)

De ce fait, le rituel de marche de Viane commémore l'image de la Morte et lui permet de garder son souvenir vivant. Les photographies qui parsèment le texte abondent dans le même sens que cette marche rituelle en rapportant le gris qui les compose à la tonalité mélancolique des décors urbains, « mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint! » (BLM, 129) Associées elles aussi à la mort, les photographies ne peuvent donc que faire planer une présence spectrale au-dessus du récit, cette même présence que le veuf arrive à déchiffrer à travers les éléments urbains et grâce à laquelle il peut honorer le souvenir de sa Morte. En consolidant ainsi son amour perdu, le protagoniste peut cristalliser son veuvage tout en jouant un passé qu'il nie être à jamais révolu, ce temps où il vivait heureusement avec sa femme. La marche met à l'épreuve la force de l'amour de Viane pour la Morte et donne au veuf l'occasion de le réaffirmer, de le renforcer et de le sublimer à travers un deuil qu'il semble être sans début ni fin. En effet, ce rite pédestre, « parce qu'il postule la reconstitution symbolique d'un événement archétypal, annule le flux du temps pour se fixer en une forme d'atemporalité²¹ ». La marche de Viane sert ainsi un objectif qui s'oppose paradoxalement à cette mise en mouvement du corps, celui de figer le deuil dans l'espace-temps pour le rendre aussi statique qu'éternel. Ce rituel de marche fait donc de Viane un véritable « homme de l'ascension²² » : c'est en se déplaçant horizontalement qu'il peut ultimement élever verticalement son esprit pour retrouver sa Morte et sa douleur dans les paysages urbains que nous pourrions qualifier de mythiques, au sens où, en portant en eux l'image de la Morte, ils s'inscrivent dans un hors-temps.

La marche rituelle, en commémorant la défunte, semble d'autant plus être l'occasion pour l'homme d'ouvrir un espace énonciatif dans le texte, car « parler de ce qui " fait marcher " , consiste

²⁰ Pierre Jean Jouve, *Apologie du poète*, St-Clément la Rivière, Fata Morgana, 1997, p. 1202.

²¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 138.

²² Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Seuil, 2007, p. 170.

à énoncer un manque ou du moins à en prendre conscience.²³ » Ce manque, c'est bien évidemment celui de la femme défunte du protagoniste, dont la présence dans les éléments brugeois renforce toutefois l'absence dans le monde physique. Rien d'étonnant donc à ce que le roman débute par la promenade du veuf. Cette « expérience de l'absence aboutit [...] à la présence du texte²⁴ », et la marche rituelle contribue alors véritablement à ouvrir entièrement l'espace diégétique, cet espace où Viane peut se raconter, et surtout narrativiser sa perte, car « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. [...] C'était Bruges-la-Morte. » (BLM, 69) L'insertion du titre du roman à même la narration témoigne d'ailleurs de ce lien entre l'espace du deuil et l'espace du texte, chacun dépendant de l'autre pour exister.

En outre, la perte du protagoniste semble s'énoncer, durant la marche, à travers le désir de trouver « des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers » (BLM, 54), analogies qui permettent au veuf de mieux se conforter dans son veuvage. La marche est ainsi avant tout gouvernée par une volonté d'ordre poétique, une volonté d'énonciation du deuil que Viane traverse et qui se fait à travers le figuratif. Effectivement, les nombreuses « analogies désirables » (BLM, 128) que fabrique le veuf durant sa promenade deviennent pour lui « une manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter [...], de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions.²⁵ » Marcher, pour Viane, c'est donc surtout réaffirmer constamment, à l'aide de ses pas qui arpentent la ville et ses yeux qui percent ses mystères, son veuvage. Marcher, c'est construire poétiquement le monde qui l'entoure pour que le texte décrive mieux sa peine.

1.1.1.1 Le deuil en modèle réduit

En répétant chaque jour son trajet de manière précise, le déplacement qu'effectue Viane devient un itinéraire, ou plutôt une ligne que le veuf trace lui-même sur le territoire qu'il parcourt.

²³ Julien Bourbeau, « Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », dans Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.), *Écrire la ville*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 14, 2005, p. 84.

²⁴ Syrine Ben Amor, « Pour une lecture croisée des représentations de l'onde dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *XXVe Colloque AFUE*, València, Université Polytechnique de València, avril 2016, p. 334.

²⁵ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 11.

Ce rituel, puisqu'il permet au veuf de commémorer la Morte à travers les analogies qu'il se crée entre son veuvage et les paysages urbains, lui donne l'occasion de réellement octroyer un espace à son deuil en « détach[ant] un territoire du milieu cosmique environnant [pour] le rendre qualitativement différent.²⁶ » Par le balisement de cet espace rituel, le veuf en vient surtout à clore son univers sur lui-même, ne laissant rien en sortir ni (presque²⁷) rien y entrer. À cet effet, la marche, en établissant les limites où Viane expérimente son deuil, fait ultimement de la ville un espace où rebondissent toutes les analogies qu'il se construit. Celles-ci se reflètent les unes les autres pour véritablement emprisonner l'homme dans son veuvage, à l'image d'un « filet mouillé, aux mailles interminables » qui « capture et transit [son] âme » (BLM, 63).

Le trajet que Viane suit religieusement depuis cinq années semble donc avoir pour effet de construire la spatialité brugeoise à l'instar d'« une représentation extrêmement quadrillée, propice à la circulation et au miroitement des symboles.²⁸ » Si le rituel de marche du veuf met en relation les ressemblances analogiques qui existent entre Bruges, la Morte et la tresse de cette dernière, il témoigne surtout du mouvement centripète qui guide le roman. En effet, par « tant de reflets » (BLM, 130) qui se rencontrent et qui rappellent l'existence de la Morte, cette dernière devient pour Viane omniprésente, s'insérant même dans les unités les plus petites du récit. Par exemple, si Bruges se présente d'emblée comme la personnification urbaine de la Morte, cette dernière se révèle à son tour entièrement dans la tresse qui contient toute son essence, « tresse interrompue » (BLM, 61) qui effectue l'ultime lien entre la ville et le deuil de Viane. D'ailleurs, la dernière station de la promenade rituelle du protagoniste se trouve à être la chevelure de la défunte qui gît dans sa maison au centre de la ville, témoignant davantage de ce mouvement centripète qui prend la chevelure comme noyau ultime de l'espace, mais aussi du récit.

²⁶ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ Le coffret de verre qui abrite la chevelure de la Morte figure bien cet univers clos, mais pas tout à fait hermétique. En effet, s'il protège la tresse du monde extérieur, il n'empêche pas pour autant Jane de le soulever et d'entrer en contact avec elle. Il en est de même pour l'univers de Viane balisé par le rituel de marche. Jane finit ultimement par y faire irruption.

²⁸ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, « Présentation », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 41.

L'intégralité du deuil du protagoniste semble donc pouvoir s'enserrer dans cet objet, et toute l'essence du veuvage de Viane peut alors se révéler à travers la chevelure de la Morte, celle-là même qui était « liée à [son] existence. » (BLM, 62) En ce sens, la marche rituelle, en présentant *Bruges-la-Morte* comme un véritable entonnoir sémantique, participe d'autant plus à figurer le veuvage de Viane à travers un modèle réduit qu'est cette chevelure : c'est ainsi qu'elle devient un véritable symbole. Le parcours rituel de Viane engendre ainsi du même coup un resserrement de ce motif du deuil qui gouverne le roman, roman qui, « par la taille du texte [et de ses] chapitres toujours divisibles en unités plus petites²⁹ », semble déjà annoncer un rétrécissement inévitable de tous ses aspects. Malgré le recours à la forme romanesque, il n'en reste pas moins que *Bruges-la-Morte* troque le général pour l'extrêmement particulier et le détail afin de figurer dans chaque unité de son texte l'Idée, l'essence de ce qu'il raconte.

1.1.2 La passante

À l'occasion de l'une de ses promenades journalières dans les rues de Bruges, Viane s'arrête soudainement, « comme figé; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. » (BLM, 74) C'est bien évidemment le trope baudelairien de la passante qui est ici récupéré par Rodenbach³⁰. C'est alors que, rebroussant son chemin habituel pour se mettre à suivre cette passante énigmatique qui s'avère être Jane, Viane reconnaît progressivement la physionomie de sa femme défunte en celle-ci, surtout par ce désaccord qu'elles partagent « entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure. » (BLM, 78)

Alors que Jane s'évapore soudainement au tournant de l'une des ruelles, le texte, focalisé sur le trouble du veuf fasciné par cette femme qui se veut être le reflet plus ressemblant de la Morte, semble surtout mettre en lumière la tension qui croît « entre la brièveté de la rencontre et l'épaisseur du passé qu'elle évoque.³¹ » En effet, à travers Jane, c'est surtout la densité identitaire de la Morte

²⁹ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 117.

³⁰ À cet effet, voir Claude Leroy, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

³¹ Agathe Salha, « Dispositif photo-littéraire et parcours mémoriel dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), *Nadja* d'André Breton (1928 et 1963) et *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997) », dans Wieslaw Kroker et Judyta Zbierska-Moscicka (dir.), *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie*, Varsovie, Presses de l'Université de Varsovie, 2021, p. 253.

que Viane retrouve et son veuvage qu'il pense à tort céder, car « est-il vraiment veuf, celui dont la femme n'est qu'absente et réapparaît en de brefs retours? » (BLM, 85) Jane, reflet analogique par excellence de la Morte, devient l'espace de projection parfait pour accueillir l'essence de la femme défunte, car elle médiatise, par sa ressemblance avec celle-ci, un temps et une réalité depuis longtemps révolus que Viane arrivait à seulement évoquer dans les paysages de la ville durant sa marche rituelle. Jane ne symbolise-t-elle pas le « miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité » (BLM, 78)? Il peut alors matérialiser l'Idée de sa Morte dans cet espace à combler qu'est Jane. C'est donc

à partir d'une vision [...] de la Femme comme corporéité par excellence que peuvent s'ancrer des croyances mystiques [...]; puisque la femme aimée n'existe déjà comme telle que dans l'esprit de l'homme qui l'aime, alors toute son existence peut bien dépendre de sa puissance de volonté à lui.³²

Jane est donc, dès sa première apparition dans le texte, l'objet d'une interprétation et d'une projection³³ de la part de Viane. Celui-ci construit bien Jane comme il l'entend, niant que cette dernière ait une identité propre qui n'a rien à voir avec celle de la Morte. Toutefois, l'analogie que Viane compose entre Jane et la femme défunte est loin d'être une occurrence isolée et fait plutôt partie d'une « longue et minutieuse mise en condition mentale » qui « réinvesti[t] le visage de la morte dans les choses qui l'entourent³⁴ ». À cet effet, le rituel de marche du veuf semble avoir pour fonction de préparer la rencontre avec Jane en donnant libre cours à la liberté herméneutique du protagoniste, lui qui tantôt retrouve « au fil des canaux [...] le visage d'Ophélie [de sa Morte] en allée » (BLM, 69) et tantôt remplace, dans l'église Notre-Dame, la statue de Marie de Bourgogne par le souvenir de la défunte. Ainsi, l'analogie entre celle-ci et la passante n'est que la suite de cet élan interprétatif. Le rite de marche, même s'il se termine au moment où Viane construit Jane comme le double analogique de la Morte, a encore des répercussions sur le schéma de pensée du

³² Elinor Anna Knutsen, « " Tue-moi ou je te tue " : pygmalionisme et féminicides dans les trois romans fin-de-siècle *Monsieur Vénus*, *L'Ève future* et *Bruges-la-Morte* », mémoire de maîtrise, Département de Langue et Littérature françaises modernes, Université de Genève, 2021, f. 34.

³³ Nous avons ici à faire une morte amoureuse, puisque l'apparition de Jane comme analogie de la Morte se traduit d'emblée « comme un processus de compensation fantasmatique qui nie la perte et entend contrarier le manque insupportable créé par le deuil. » (Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 9.)

³⁴ Christian Berg, « Postface », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Espace Nord, 2016, p. 93.

protagoniste. Cette dernière repose toujours sur la volonté de commémorer la défunte dans les éléments brugeois. En faisant de Jane le réceptacle de l'image de la Morte, Viane reconduit donc « un modèle [qu'il] reconn[ait] pertinent parce que symboliquement signifiant³⁵ », celui qui guidait ses pas lors de ses promenades rituelles. De ce fait, le veuf place surtout la ressemblance entre les deux femmes sous le signe d'une illusion construite qui peut être, comme nous le confirme la suite du récit, démantelée.

Le veuf, en croyant avoir retrouvé son amour perdu, se heurte d'autant plus à une contradiction irréductible, soit l'impossibilité de confondre deux univers qu'il tenait si strictement séparés : celui, idéalisé et poétisé par le rituel de marche, qu'il réserve à sa Morte et qu'il tente vainement de calquer sur Jane, femme toute matérielle et profondément incarnée. La spatialité, lors de la rencontre furtive entre le veuf et Jane, appuie d'autant plus sur cette inadéquation, puisque, lorsque Viane s'aventure dans les ruelles tournantes pour suivre la danseuse, Bruges semble se transformer en un espace labyrinthique, comme en témoigne la narration qui suit le veuf se perdant « à travers le *dédale* [...] des rues de Bruges » (BLM, 79, je souligne). La figure du labyrinthe apparaît surtout ici pour supporter le paradoxe dans lequel s'emmêle Viane. Elle figure « l'expression spatiale de la notion d'aporie, de problème insoluble, de situation particulièrement périlleuse³⁶ ». En ce sens, puisque, dans *Bruges-la-Morte*, le paysage externe existe avant tout dans le but d'explorer l'intériorité psychologique de Viane, l'espace labyrinthique symbolise d'autant plus le labyrinthe mental, rempli de contradictions et de disjonctions, dans lequel s'embourbe le veuf, coupable de vouloir se détourner du pouvoir suggestif pour construire Jane comme étant l'identique double de la Morte.

Par cette rencontre entre Jane et Viane qui énonce l'enjeu de la représentation mimétique est surtout établi le nœud du récit, ce nœud qui permet au texte de présenter la matière romanesque de *Bruges-la-Morte* en introduisant une certaine intrigue, d'ordre linéaire et diachronique, au sein de l'atemporalité poétique du texte. En effet, l'insertion problématique de Jane dans le récit est surtout un moyen de mettre en relation la construction identitaire de la jeune femme avec la

³⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 16.

³⁶ Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975, p. 143.

construction de ce roman symboliste qu'est *Bruges-la-Morte*. L'apparition de Jane devient véritablement le moteur du récit, et c'est par sa présence à elle qu'il peut s'écrire. Par l'apparition de cette Jane à la chevelure d'un jaune tout « textuel » (BLM, 78), la jeune femme nous apparaît non plus uniquement comme un être en attente de qualification, mais aussi comme une véritable page blanche à écrire qui se donne aussi à jouer dans le roman.

La disparition de cette Jane-passante dans la diégèse donne surtout l'occasion d'énoncer une « promesse de transfiguration par l'écriture. Heureuse perte, en effet, que cette déchirure [de la disparition momentanée] : grâce à elle, la passante est une *femme changée en [roman]*.³⁷ » En créant cette Jane comme il le souhaite, Viane dévoile aussi l'artiste en lui, puisqu'il fait advenir du même coup son roman. La rencontre avec la danseuse, en faisant dévier Viane de son rituel de marche, pousse néanmoins l'objectif de ce dernier à son comble en lui permettant de concrètement poser l'Idée de la Morte « dans l'existence en ordonnant les formes [du monde] dans une intention de manière créatrice.³⁸ » *Bruges-la-Morte* se révèle alors dans toute son autoréflexivité. L'élaboration de la danseuse renvoie inévitablement à l'Idée de ce qu'est la littérature pour les symbolistes : une littérature qui ne désigne qu'elle-même, qui ne renvoie qu'à elle-même, qui s'énonce en dehors de toute règle sociale et historique pour s'isoler et porter l'esthétisme à son comble. Ce roman se regarde effectivement s'élaborer; la textualité est le miroir du récit qu'elle contient et ne peut se construire qu'au fur et à mesure que certains éléments de la diégèse se composent eux aussi³⁹. Jane en est bien la preuve : c'est véritablement grâce à elle, par l'espace à combler qu'elle représente, que le matériau romanesque de *Bruges-la-Morte* se met à exister.

1.1.3 Les déclinaisons du rituel de marche

En rejouant chaque jour sa promenade rituelle, Viane affirme le deuil qui l'habite et suscite d'autant plus, chez les habitants, une pieuse admiration. Érigé en modèle de sainteté, le veuf peut se promener dans la ville sans être importuné. Effectivement, les Brugeois, voyant chaque jour

³⁷ Claude Leroy, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, op. cit., p. 15. L'auteur souligne.

³⁸ Philippe Olivéro et Tufan Orel, *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de sciences religieuses, 1991, p. 23.

³⁹ Au chapitre 2 et 3, nous verrons d'ailleurs comment Viane réinvestit cette page blanche qu'est Jane par rapport aux rites qu'il suit et aux seuils symboliques et matériels qu'il rencontre.

Viane s'enfoncer dans un veuvage toujours plus pieux et fidèle, « admir[ent] [...] [s]a douleur [...] si poignante et si inconsolable » (BLM, 168) et élèvent sa tristesse en une figure exemplaire. Par la répétition de cette marche, Viane enferme donc son rituel dans un interdit, soit celui de déroger à son statut de veuf acclamé par toute la ville, et surtout par cette Bruges personnifiée. Cependant, c'est précisément ce qu'il effectue lorsque Jane lui apparaît. À la vue de la jeune femme, il délaisse son itinéraire, il « abandonn[e] le quai qu'il descendait » (BLM, 77) pour se mettre à la suivre et faire finalement d'elle sa compagne. Alors que le veuf s'embarque chaque jour dans une promenade qui lui permet d'« assure[r] une régularité et une permanence dans [son] existence⁴⁰ », il déroge toutefois des codes et des règles instaurés par son propre rituel lorsqu'il suit Jane, adoptant par là une gestuelle transgressive. Cette coupure soudaine dans l'itinéraire du veuf est ici l'indicateur d'une subversion à l'œuvre, car la marche, en effectuant une réalisation spatiale, peut véritablement « *transgresse[r]* [...] les trajectoires qu'elle " parle ".⁴¹ » À cet effet, l'apparition de cette Jane par qui le veuf est « attiré et effrayé à la fois » (BLM, 77) figure précisément l'ambivalence émotive qui est en jeu durant les actes transgressifs, et qui est caractérisée de manière duelle par la frayeur et la fascination. En ce sens, comme l'écrit Georges Bataille, « l'interdit et la transgression répondent à ces deux [émotions] contradictoires : l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression.⁴² » Ainsi, si le veuf transgresse l'interdit qu'il s'est lui-même imposé, c'est par la faute de Jane qui, par sa ressemblance avec la Morte – pouvoir séducteur qui fascine Viane –, arrive finalement à le détourner de son deuil et de sa dévotion idéalisée.

Symboliquement, cette transgression qu'effectue le veuf est représentée par le nouvel itinéraire qu'il dessine désormais chaque jour sur la surface urbaine à la suite de sa rencontre avec Jane. Plutôt que de terminer sa marche devant la tresse de sa femme défunte, il se rend chez la danseuse, dans une petite maison au sud de la ville de Bruges qu'il désigne désormais comme étant « la dernière station de son [nouveau] culte. » (BLM, 142) Au contraire de l'« ascension et de la spiritualisation, de l'assimilation progressive à ce que représente le ciel⁴³ » que permettait le

⁴⁰ Philippe Olivéro et Tufan Orel, *Enjeux du rite dans la modernité*, op. cit., p. 22.

⁴¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 150-151. Je souligne.

⁴² Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 75-76.

⁴³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 571.

recueillement devant la chevelure s'apparentant à la toison des « Vierges des Primitifs » (BLM, 53), la destination de Viane vers le bas de la ville ne peut qu'être associée à l'infériorité spirituelle et morale de cette nouvelle ritualité. D'ailleurs, celle-ci se fait désormais à rebours, témoignant du caractère régressif de ses modalités.

En effet, si l'itinéraire du rite de marche initial est subverti, la tristesse qui guidait les pas du veuf durant les premières pages du livre est également remplacée par une joie soudainement retrouvée qui affecte même les paysages urbains, « comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau. » (BLM, 125) La tristesse, principe moteur de la ritualité qui animait le veuf depuis des années, est maintenant banalisée, voire dénuée d'intérêt pour lui, coupant ainsi ce qui le liait profondément avec la ville de Bruges. Effectivement, « c'est pour sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre. » (BLM, 66) Si Rodenbach fait de la souffrance que ressent le veuf une médiation entre lui et le monde, la ritualité associée à la marche était d'autant plus, pour Viane, le lieu d'un « questionnement philosophique⁴⁴ » qui est renversé par l'arrivée de cette Jane toute charnelle. Elle évacue, pour Viane, la nécessité d'une transcendance du réel à laquelle la marche ouvrait.

En outre, le nouveau trajet auquel s'adonne Viane chamboule la temporalité établie par le rite de marche original. En se donnant à « son ordinaire promenade du crépuscule » (BLM, 63), ce moment entre le jour et la nuit – et donc la vie et la mort –, le veuf propose surtout un espace-temps en rupture avec la vie profane qui lui permet de tendre vers le souvenir de sa Morte. Toutefois, ayant dorénavant accès à la Morte à tout moment à travers son double analogique, Jane, Viane se met à visiter cette dernière « à d'autres heures, en plein jour, le matin ou dans l'après-midi » (BLM, 181), désacralisant ainsi toute la temporalité rituelle qu'il a instaurée si dévotieusement autour de la figure de sa femme défunte. La rencontre avec l'Idée de la Morte à travers Jane ne s'effectue donc plus sous le signe d'une rupture avec l'ordinaire, mais s'intègre maintenant parfaitement à celui-ci, si bien que le nouveau rite de marche auquel s'adonne Viane se vide progressivement de son sens, perd peu à peu de son efficacité. Jane, en ramenant lentement « une curiosité de chair » (BLM, 106) au cœur des promenades de Viane, enclenche surtout un

⁴⁴ Christian Berg, « Lecture », dans Émile Verhaeren, *Les villages illusoires*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 170.

programme d'échec rituel pour ce dernier, car la marche ne vise plus à atteindre la part d'invisible dans le monde, mais bien à rencontrer ce qu'il y a de plus concret en lui.

Toutefois, plus le récit avance – et particulièrement après le chapitre VII⁴⁵ qui en marque le milieu –, moins Viane reconnaît la Morte en sa nouvelle compagne. Il voit plutôt progressivement en elle une copie dégradée de sa femme défunte, voire un imposteur. Ainsi, Viane voulant se détourner de Jane, le second itinéraire de marche du veuf est à son tour remplacé par une parfaite errance. Hésitant entre honorer sa Morte dans un univers idéalisé (comme c'était le cas au début du roman grâce à la marche rituelle) et son désir désespéré de la retrouver dans le monde matériel (à l'image de son itinéraire lorsqu'il s'en allait voir Jane dans le bas de la ville), Viane fait alors face à une impasse, et erre au hasard dans la ville, sans véritable but, mû par des désirs contradictoires. En effet, il « enfila[it] des quartiers vieux, déambulant sans savoir où, vague, lamentable, dans la boue. » (BLM, 185) En ce sens, nous pouvons comprendre que la marche rituelle et la déambulation auxquelles s'adonne Viane sont bien « l'objet d'une conscience et d'une maîtrise excessives ou, [au contraire,] elles tendent à l'anarchie la plus complète⁴⁶ », car soit le même itinéraire est répété chaque jour, ou soit la notion même d'itinéraire est supprimée et remplacée par une déambulation hasardeuse. La marche s'inscrit donc aux deux pôles de l'axe de la démesure. D'ailleurs cette modalité duelle de la marche dans *Bruges-la-Morte* semble accompagner le dédoublement de la Morte, qui est d'abord vue comme une sainte qu'il faut retrouver dans un monde spiritualisé, et ensuite perçue, à travers Jane, comme une figure diabolique qu'il faut éviter de rencontrer. La marche accentue cette dualité féminine et scinde d'autant plus le roman en deux parties distinctes qui sont le reflet inversé l'une de l'autre : la répétition, la précision et les règles de la marche rituelle dûment établies sont alors le miroir opposé d'un itinéraire brisé, une errance qui se veut le reflet du trouble qui gagne peu à peu le veuf, annonçant le désordre fictionnel à venir.

⁴⁵ Dans ce chapitre, Viane fait porter les robes de la défunte à Jane pour accentuer davantage leur ressemblance. Or, c'est le contraire qui advient : toutes les différences entre les deux femmes sont mises en évidence.

⁴⁶ Robin Beuchat, « Deuil, mélancolie et objets. " Véra " de Villiers de L'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *Poétique*, n° 140, 2004, p. 486.

À cet effet, l'errance physique engendre ultimement une autre errance, cette fois-ci toute diégétique, car ce roman est en effet « un texte en quête de lui-même, errance dont on ne sort pas, récit constamment relancé qui ne possède pas en soi la réponse attendue.⁴⁷ » Effectivement, si Viane, durant ses déambulations, combat ses sentiments pour Jane, il questionne également la part romanesque de *Bruges-la-Morte*, celle-là même qui, par la danseuse, arrive à exister. En se détachant de Jane et « malgré les angoisses du présent, sa peine quand même se délayait un peu, le soir, dans les longs canaux d'eau quiète, et il tâchait de redevenir à l'image et à la ressemblance de la ville. » (BLM, 194) Ainsi, l'errance de Viane réaffirme une poétique qui s'élabore dans l'Idée : le symbole et l'évocation, en réunifiant le veuf et Bruges pour que le paysage intérieur de l'homme s'aligne à nouveau avec le paysage urbain, diminuent considérablement le désir mimétique du protagoniste, qui cherche moins à retrouver la ressemblance identique entre Jane et la Morte qu'entre lui-même et la ville, analogie beaucoup plus suggestive qui était à l'œuvre lors du rituel de marche original. L'errance, elle aussi, est donc un moment presque strictement poétique qui illustre d'autant plus ce qui « empêche et embarrasse le roman et qui tantôt se dit, tantôt s'ignore, tantôt se dénie.⁴⁸ » En effet, si la marche devenue errante perd son caractère réglé, précis et ordonné – rituel –, elle constitue toutefois « une phase où l'existence de l'univers [...] est soudain mise en question⁴⁹ ». En ce sens, l'errance à laquelle s'adonne Viane met en lumière les dynamiques inhérentes à *Bruges-la-Morte*, ces mêmes dynamiques qui s'inscrivent dans un cycle perpétuel de redéfinition de la cosmologie diégétique, mais aussi générique et textuelle.

1.2 La marche comme suspension identitaire

En déambulant au cœur de la ville de Bruges durant les premières pages du roman, Viane ne fait pas que développer un lien avec l'espace qui l'entoure; il en vient aussi à faire de son deuil un élément qui suspend son identité. En effet, en marchant chaque jour à travers la ville et en faisant de son deuil un rite qui ne se termine jamais, Viane se coince lui-même dans un entre-deux mondes,

⁴⁷ Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », dans Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau, *Errances*, Cahiers Figura, n° 13, 2005, Montréal, Centre Figura, en ligne sur l'OIC, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/errance-dans-le-recit-poetique-errance-du-recit-poetique>>, consulté le 30 juin 2024.

⁴⁸ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 84.

⁴⁹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 2015, p. 79.

dans une existence liminaire qui fait coexister la vie et la mort. Cet éternel rituel, s'il fait stagner l'évolution du personnage de Viane dans le récit, permet néanmoins au veuf de devenir un véritable passeur qui donne l'occasion aux personnages qui l'entourent de traverser leur propre rite. En ce sens, la Morte ne revient à la vie qu'à travers l'analogie que le veuf crée entre elle et Jane. Pris entre la vie et la mort, Viane développe de ce fait des capacités nécromantiques. Entouré par l'eau des canaux de Bruges qui se fait le miroir du visage de la défunte, il réussit d'autant plus à s'approprier cette esthétique du reflet pour ainsi matérialiser ses souvenirs et ultimement accomplir la renaissance symbolique de la Morte.

1.2.1 Viane le nécromancien

Durant les premiers chapitres du roman, Viane, comme nous l'avons vu plus haut, réitère sans cesse son veuvage par son parcours rituel qu'il effectue dans les quartiers de Bruges. En ce sens, son veuvage éternel témoigne bien d'une socialité très distincte qui échappe aux classifications puisque, comme l'écrit Arnold van Gennep en parlant des rites de passage, « pendant le deuil, les vivants et le mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants d'une part et le monde des morts de l'autre.⁵⁰ » La marche de Viane semble donc être précisément ce qui le condamne à résider dans un entre-deux mondes. En effet, si le deuil de Viane, ce rituel qui ne se termine jamais, ne le fait pas appartenir entièrement *ni* à la vie *ni* à la mort, il le présente aussi et surtout comme étant à la fois mort *et* vivant. Le narrateur nous dit même que « 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. » (BLM, 65)

À mi-chemin entre la vie et la mort, Viane est bien un personnage liminaire, c'est-à-dire qu'il stagne à la deuxième phase de son rite de passage, un temps où un sujet est caractérisé par son indétermination. Cette phase liminaire est un moment rituel particulier qui fait coïncider les oppositions et les contradictions, comme c'est le cas pour le veuf valorisant « les dispositifs qui [...] lui offrent la possibilité d'une existence intermédiaire qui ne se confond ni avec la pleine et entière

⁵⁰ Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981, p. 152.

incarnation ni avec la pure et simple disparition⁵¹ » de sa femme défunte. Ainsi coincé dans un entre-deux existentiel qui fait coexister la vie et la mort, Viane ne *pass*e pas rituellement dans son rite de deuil, c'est-à-dire qu'il n'arrive pas à dépasser son veuvage. Avec les théories du personnage liminaire de Marie Scarpa, nous pourrions dire qu'il « ne parvient pas à revenir de cette altérité⁵² » qu'est la mort constamment expérimentée durant son parcours rituel. D'ailleurs, la recherche de cet état liminaire semble bien être consciente, puisqu'elle était d'abord la motivation de Viane à s'ancrer à Bruges : « Que le monde, ailleurs, s'agite, bruisse, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait *presque plus la sensation de vivre*. » (BLM, 66, je souligne) Alors que le personnage de Viane semble avoir atteint, dans le récit, son achèvement maximal par son statut de veuf, cela le constitue irrémédiablement comme un être de frontières qui ne peut plus s'échapper de ce statut figé dans la marge identitaire et sociale⁵³.

Or, pour Viane, les oppositions entre vie et mort, loin de s'exclure, se polarisent pour ouvrir à un nouvel ordre symbolique. Viane déambule au sein d'une ville dans laquelle il peut projeter ses souvenirs de sa Morte sur les paysages de Bruges. Effectivement,

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. (BLM, 69)

Durant sa marche, il est mû par des sentiments de mélancolie et de tristesse qui lui donnent ultimement accès à l'invisible et au passé. Viane développe donc une véritable manière d'être-au-monde qui facilite sa saisie de l'immatériel, de l'éthéré. L'exigence du parcours rituel qui accentue son veuvage finit par faire de lui un sur-initié du rêve et un sous-initié du réel. Son but est

⁵¹ Marianne Bouchardon, « Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », dans Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc (dir.), *À la rencontre. Affinités et coups de foudre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 147.

⁵² Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 3, n° 145, 2009, p. 29.

⁵³ Le veuf, constamment en contact avec l'altérité que symbolise l'expérience de la mort, ne peut pas s'intégrer correctement à la vie en société. C'est pourquoi il ne s'autorise pas le droit d'aller dans certains lieux publics comme le théâtre. Il est de ce fait aussi en décalage avec la vie religieuse de Bruges, préférant suivre sa propre liturgie : « – Monsieur, fit [Barbe], j'ai dû m'occuper des salons aujourd'hui, parce que demain c'est fête. – Quelle fête? demanda Hugues, l'air contrarié. – Comment? Monsieur ne sait pas? » (BLM, 57)

d'idéaliser la matière pour ne jamais sortir de sa claustration psychologique. Il pense ainsi pouvoir, au moins une fois par jour, retrouver son amour perdu. En effet, pour Viane, la rêverie est la manière par excellence d'appréhender la réalité. C'est par l'imagination qu'il va non seulement projeter ses souvenirs et son amour révolu sur le paysage urbain, mais aussi sur Jane qui, malgré elle, revêt le rôle de la Morte pour Viane. Le rêve se présente donc à lui comme la promesse d'une vie idéale et épurée au sein d'une Bruges hostile, dans laquelle les éléments du réel peuvent continuer à exister en étant saisis et reflétés.

Or, c'est précisément cette existence dans l'onirisme qui fait du veuf un personnage qui permet aux autres d'achever les étapes de leur propre rite, alors que lui reste coincé sur le seuil liminaire du veuvage. Sa capacité à vivre dans le rêve, combiné à son « sentiment inné des analogies désirables » (BLM, 128), est exactement ce qui lui permet de retrouver en Jane sa femme défunte, du moins, au début du récit. En réalité, comme le montre toujours Marie Scarpa, le personnage liminaire, « porteur de contradictions fondamentales, [...] transgresse les règles et les frontières, [...] viole les interdits. Faisant vaciller l'ordre ancien, en contestant les catégories et les valeurs, il fait passer dans une autre cosmologie.⁵⁴ » Ainsi, Viane transforme Bruges en image matrice et motrice, car ses composantes, son « miroir aux reflets » (BLM, 230), permettent au veuf de faire renaître symboliquement la Morte en la personne de Jane. À travers la danseuse, c'est principalement sa relation amoureuse avec la Morte que Viane souhaite poursuivre. Cette attitude dévoile ainsi la posture nécrophile que Viane adopte par ce rapprochement entre l'amour et la mort, entre Éros et Thanatos. En voulant retrouver la défunte en la ramenant par analogie à la vie, il se définit symboliquement comme un nécromancien.

La nécromancie se présente comme une pratique divinatoire faisant appel aux morts et les ramenant symboliquement et temporairement au sein du monde terrestre pour avoir des prédictions sur le futur ou des révélations d'ordres métaphysiques. Pour avoir recours à ces oracles, les nécromanciens privilégient le rêve comme pont entre les vivants et les morts, phénomène qui, comme nous l'avons vu, est loin d'être étranger à Viane. L'âme des nécromanciens, parce qu'elle est évacuée du corps lors du travail onirique, peut alors entrer en contact avec les défunts. La vie spiritualisée de Viane induite par sa conduite liminaire lui octroie donc une véritable compétence

⁵⁴ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *loc. cit.*, p. 34.

en accentuant son contact avec l'extérieur et le sur-naturel, car « c'est du fait que l'âme [du nécromancien] peut agir en dehors du corps qu'elle accroît l'importance donnée au songe. Le rêve est donc un moyen d'entrer en contact [...] avec les morts.⁵⁵ » D'ailleurs le veuf affirme que, « en regardant Jane, [il] songeait à la morte, aux baisers, aux enlacements de naguère. Il croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. Ce qui paraissait fini à jamais allait recommencer. » (BLM, 107) De ce fait, par les qualités nécromantiques attribuées à Viane, ce dernier devient un véritable passeur qui, en raison de son interminable veuvage, possède la capacité de faire revivre la Morte au cœur de la figure de Jane.

1.2.2 Les eaux brugeoises

Cette reculturation du nécromancien dans *Bruges-la-Morte* met également en lumière le fait que cette aptitude qu'a Viane de *faire passer* les autres dans leur rite, loin d'illustrer simplement une victoire (dans notre cas, temporaire) sur la mort, permet également au veuf de comprendre les rouages de l'univers analogique qu'il se crée et d'en prendre d'autant plus avantage. Il permet notamment à sa Morte de passer dans la cosmologie des vivants grâce aux reflets occasionnés par l'élément aquatique, car, « l'eau, par ses reflets, double le monde, double les choses.⁵⁶ » En effet, traditionnellement, la nécromancie se décline en multiples techniques, dont celle de la lécanomancie qui se veut être « un procédé divinatoire qui consiste à interpréter les ondulations ou les images reflétées par un liquide⁵⁷ ». Viane, déchiffrant « au fil des canaux [le] visage d'Ophélie » (BLM, 69) de sa femme défunte, arrive ainsi à instrumentaliser l'eau brugeoise afin que sa Morte, miroitée, renaisse par analogie en la personne de Jane.

Les eaux brugeoises, dans le roman de Rodenbach, emmagasinent les images funèbres. À cet effet, le « cadavre gisant » (BLM, 53) de la défunte ainsi que sa tresse qui « dor[t] d'un meilleur sommeil dans [son] cercueil de verre » (BLM, 141) ne peuvent que s'associer, dans l'univers mental de Viane, à cette eau somnolente qui coule presque imperceptiblement dans les canaux de

⁵⁵ Nedjima Plantade, « Nécromancie », *Encyclopédie berbère*, vol. 33, 2012, p. 5312.

⁵⁶ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 61.

⁵⁷ François Veilleux, « La nécromancie grecque et les influences orientales », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2012, f. 115.

Bruges. Par le sommeil qui réunit la Morte, la tresse et l'eau sous le même signe, il est alors question « d'une horizontalité mortifère, celle de la mort. Les eaux et la ville sont ainsi représentées comme un prolongement, une ramification du corps gisant de la défunte.⁵⁸ » L'eau brugeoise se dévoile de ce fait être à l'image du miroir « en qui le visage des morts subsiste » (BLM, 254). Cependant, ce miroitement aquatique est loin d'être réservé à l'eau des canaux; il s'applique aussi à l'eau présente dans les yeux de Viane. En effet, dans la logique diégétique de *Bruges-la-Morte*, toutes les composantes s'interchangent leur signification, et l'eau n'y fait pas exception. Comme l'écrit Patrick Laude, cela témoigne de « la plasticité multiforme de l'eau – comme celle de " l'eau " des yeux. Assimilée à toute réalité de " surface ", de facticité et de jeu, [elle] implique une des orientations majeures de l'univers imaginaire rodenbachien : le sens de l'illusion.⁵⁹ » Les capacités de nécromancie du veuf se trouvent donc renforcées par cette équivalence entre les canaux et les yeux. Ce que les canaux reflètent métaphoriquement, les yeux l'interprètent et le matérialisent par analogie. Viane accomplit ainsi la renaissance de la Morte tout en perpétuant le mensonge dans lequel il s'enlise, car l'eau des canaux et l'eau de l'œil œuvrent pour la même cause en entraînant le dédoublement de l'image de la Morte. À cet effet, le récit dit bien que « son œil avait emmagasiné le cher visage une nouvelle fois ; la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre, en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle. » (BLM, 82-85) L'eau est le matériau nécromantique par excellence de Viane.

Suivant Mircea Eliade, on dira que l'élément aquatique se veut, dans l'imaginaire collectif, la somme des possibilités de l'existence en précédant et en supportant toute création. À cet effet, Jane ne prend réellement vie dans le récit qu'à travers l'œil aqueux et rêveur de Viane. Cette renaissance symbolique supportée par le processus analogique met clairement en lumière la ritualité associée à cet élément cosmique qu'est l'eau. En ce sens, nous pourrions affirmer que, « tant sur le plan cosmologique que sur le plan anthropologique, l'immersion dans les Eaux équivaut non pas à une extinction définitive, mais à une réintégration passagère dans l'indistinct,

⁵⁸ Syrine Ben Amor, « Pour une lecture croisée des représentations de l'onde dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *loc. cit.*, p. 331.

⁵⁹ Patrick Laude, *Les décors de silence*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 40.

suivi d'une nouvelle vie ou d'un[e] " [femme] nouv[elle]. " ⁶⁰ » La surface aqueuse, dans l'économie narrative, est donc un véritable espace de passage qui dynamise des éléments essentiels au récit, soit la dualité de la présence et de l'absence, mais aussi de la mort et de la vie. En effet, Jane, sans réellement être la Morte, revêt pourtant ce rôle dans la rêverie de Viane ; elle est précisément la présence d'une absence, la trace d'un amour révolu que le veuf veut néanmoins poursuivre à travers elle. Grâce à la surface miroitante de l'œil qui permet à la Morte d'être ressuscitée par analogie et de passer de la cosmogonie de la mort à celle de la vie, les qualités de nécromancien conférées à Viane par le biais de son statut liminaire prennent toute leur importance. La Morte et Viane sont enfin réunis par l'arrivée de Jane qui se veut initialement le reflet parfait de la défunte, « miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité. » (BLM, 78)

La renaissance analogique de la Morte se bute néanmoins aux paradoxes de *Bruges-la-Morte*. Constamment tiraillé entre la volonté d'une représentation des choses à l'identique et le besoin de seulement évoquer le réel, Viane se trouve aux prises avec un désir impossible, soit celui de retrouver en Jane le souvenir précis et exact de sa femme défunte. La dissonance entre l'identité de la Morte que Viane projette sur Jane et celle qui est propre à la danseuse ancre donc cette renaissance sous le signe d'une répétition forcée de l'identique. Cette déviation rituelle semble être à nouveau supportée par la nature même de l'eau qui foisonne au cœur des canaux de Bruges. Ces eaux mortes, dormantes et stagnantes reconduisent effectivement le symbolisme du marais propre aux productions littéraires symbolistes. Elles métaphorisent, comme l'écrivent les auteurs du *Roman célibataire*, « des situations qui n'évoluent pas, des personnages qui, assignés à demeure, contemplant leur malheur [...] au risque de l'exacerber. ⁶¹ » Viane est entouré et finalement englouti par ces eaux marécageuses qui le coincent dans un univers destiné à l'immobilité diégétique, celui d'une Bruges dont il ne peut s'extirper. Les eaux de Bruges configurent donc narrativement le texte en le forçant non pas à mettre en scène un temps linéaire, mais bien un éternel retour des motifs et des personnages qui sont mis en scène dans le récit : « Recommencement! Le temps coule en pente

⁶⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 75.

⁶¹ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 42.

sur un lit sans pierre... Et il me semble que, vivant, on vive déjà d'éternité. » (BLM, 109) En ce sens, *Bruges-la-Morte* apparaît d'abord et avant tout comme l'histoire d'un cycle interminable.

Cette stagnation temporelle inscrit le récit entier sous le signe de l'impossibilité évolutive, qu'elle soit identitaire ou narrative, ce dont témoignera ultimement le personnage de Jane. La danseuse, toujours représentée de manière très charnelle, ne s'immisce pas adéquatement dans le récit de Viane qui veut finalement s'abstraire de toute signification purement matérielle pour œuvrer dans le poétique et l'Idée. Le récit se soldera donc ultimement par l'échec de la renaissance de la Morte avec le meurtre final de la danseuse, scène qui réunit ces dernières en plus de renvoyer la défunte au sommeil aqueux et mortifère de l'eau des canaux, comme le révèle le petit cri poussé par Jane lors de sa strangulation, « un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. [...] La Morte était plus morte... [...] Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. » (BLM, 270) Ainsi, tout se solde par le paradoxe : le passage de la défunte de la mort vers la vie échoue en raison de la volonté impossible de Viane à retrouver en Jane l'identité mimétique de sa Morte. De plus, la tentative du veuf de répéter le passé ne le rejoue entièrement qu'au prix de la mort de Jane. La répétition, dans *Bruges-la-Morte*, ne se révèle donc pas être un signe d'évolution du récit, aussi minime soit-il, mais bien de l'embourbement de celui-ci, de son repli sur lui-même et de son impossibilité à progresser vers autre chose que ce qui est présenté au lecteur au début de l'histoire. Ainsi, ce Viane nécromancien, constamment déchiré entre son désir de cultiver névrotiquement son veuvage et sa volonté de revivre sa passion amoureuse, met en lumière les tensions constitutives du récit : la vie et la mort, bien sûr, mais aussi l'absence et la présence, la matière et l'éther, la stagnation et l'évolution, et la mimésis et la représentation.

La marche, dans *Bruges-la-Morte*, est bien un rituel qui, tout en mettant en lumière les tensions qui animent Viane affectivement et physiquement, permet aussi de comprendre les différentes dynamiques qui tour à tour mettent en mouvement et figent le récit. Si le rite de marche octroie au veuf la possibilité d'édifier la ville de Bruges de manière subjective pour qu'elle devienne le reflet de son deuil et de sa Morte, c'est également cette marche qui, à la suite de la rencontre du veuf avec Jane, témoigne de l'abandon de toute la ritualité instaurée autour de ce même deuil et cette même Morte, révélant ainsi l'ambivalence de la promenade. La marche, dans

Bruges-la-Morte, met également en lumière le lien qu'elle détient avec le matériau romanesque du récit rodenbachien. Si, en marchant, Viane rencontre cette Jane qui évoque le passé amoureux du veuf et l'identité de la Morte, ce moment diégétique décisif souligne la transformation que Jane subit à travers le regard de Viane : elle devient une sorte de page blanche où Viane inscrit l'Idée de la Morte. Cette analogie totalement construite entre Jane et la défunte révèle ultimement l'autoréflexivité du roman où les constructions littéraires et identitaires s'entrelacent. La marche met en marche le récit, ou l'immobilise complètement. Cette allusion de la marche rituelle au texte est d'ailleurs prolongée durant les déambulations du veuf, errances physiques qui mettent tout autant l'accent sur l'errance du texte. Si le veuf, en marchant au hasard, s'octroie un moment pour remettre en question sa relation avec la danseuse, cette errance interroge également la partie romanesque de *Bruges-la-Morte*, récit qui se cherche, se trouve et se perd, récit qui s'affirme et se nie à la fois. Néanmoins, la marche rituelle ne questionne pas uniquement l'identité de Jane et du roman, mais aussi celle de Viane. Effectivement, cette marche qu'il effectue quotidiennement le condamne à un veuvage éternel, à une existence liminaire où il ne parvient ni à appartenir pleinement au monde des vivants ni à celui des morts. Sa mélancolie, en transformant Bruges en un lieu onirique où il peut retrouver le souvenir de sa Morte, le présente comme un sur-initié du rêve qui lui donne des capacités nécromantiques. Si, en s'appropriant la poétique des reflets intrinsèque aux canaux brugeois, Viane parvient à faire renaître par analogie la défunte en la personne de Jane, cette résurrection est toutefois vouée à l'échec. La marche, dans *Bruges-la-Morte*, est en définitive un rituel qui illustre que Viane est surtout un personnage incapable de surpasser son veuvage. Elle figure du même fait son inaptitude à évoluer, inaptitude qu'il partage ultimement avec le récit qui raconte quelque chose qui n'aboutit vraiment jamais : le dépassement du deuil.

CHAPITRE 2

(DÉ)CONSTRUCTION DU RELIGIEUX

Le XIX^e siècle occidental est reconnu pour la dépréciation des religions institutionnalisées, cette désaffiliation étant accentuée par le désenchantement général du monde⁶². Or, malgré ce refus croissant du système religieux, l'homme moderne continue parfois à se définir dans la continuité de l'*homo religiosus*. C'est précisément le cas pour les écrivains symbolistes qui reconnaissent en l'homme la faculté de croire « toujours qu'il existe une réalité absolue, le sacré, qui transcende ce monde-ci, mais qui s'y manifeste et, de ce fait, le sanctifie⁶³ ». Marchant à rebours de l'idéologie positiviste qui ne propose « du monde et de l'homme qu'une connaissance superficielle, limitée à des causes matérielles et mécanistes⁶⁴ », les symbolistes veulent plutôt plonger dans les mystères qui constituent l'univers et l'être, passant ainsi par le rêve, le mysticisme, la musicalité, la littérature et plus largement l'art : ils abordent ce qui les entoure en marchant conjointement avec tout ce qui se soustrait d'une manière ou d'une autre à la matérialité de ce monde extérieur se présentant à eux comme un trompe-l'œil. Georges Rodenbach abonde dans le même sens en faisant de son protagoniste de *Bruges-la-Morte* un être profondément spirituel, constamment touché par la force et la puissance du phénomène religieux et qui s'explique le monde par les mystères qui le composent. C'est ce que nous cherchons à monter dans ce chapitre, qui s'arrêtera d'abord sur les manières dont Viane construit sa propre religion grâce à l'instauration d'un culte autour de la figure de la Morte, culte qui se décline en symboles, en croyances et en tabou, tous sublimés par différents rituels. Nous verrons ensuite comment la religion du veuf est déconstruite par la venue de cette Jane profane, qui non seulement met à mal tous les rituels cultuels que Viane établit, mais devient aussi responsable de son propre meurtre, lequel semble être la condition pour rétablir le monde de Viane.

⁶² Ces termes proviennent du sociologue Max Weber. Ce dernier utilise cette expression pour parler du processus de modernisation et de sécularisation de l'Occident, dans lequel les croyances religieuses et magiques sont remplacées par les progrès scientifiques qui permettent d'expliquer le monde rationnellement. À cet effet, voir Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, 1964.

⁶³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 171.

⁶⁴ Aubrit, Jean-Pierre et Bernard Gendrel, « Le symbolisme », dans *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, p. 171.

2.1 Instauration du culte de la Morte

La maison de Viane au Quai du Rosaire est un lieu déterminant de *Bruges-la-Morte*. Ce chapitre est l'occasion d'étudier en quoi cette maison – plus particulièrement les salons et les objets qui y sont entreposés – permet au veuf de s'ériger une religion intime qui prend pour socle le culte qu'il rend à la défunte. Le rôle du rituel de ménage de certains objets, en plus de réaffirmer constamment la présence de la Morte, permet au veuf d'entrer en communion avec elle et d'arrêter le cours du temps pour éviter que son deuil ne prenne fin. En ce sens, en attribuant aux objets un pouvoir symbolique plutôt que pragmatique, le veuf peut également faire des salons un véritable musée privé qui lui permet d'autant plus de saisir le réel qui l'entoure par l'art, témoignant de la subjectivité de l'univers qu'il se crée. L'aménagement particulier des salons révèle également l'importance de la tresse et de son coffret de verre pour la logique du récit. Cachée et exhibée à la fois, la tresse met en lumière un tabou du toucher et une injonction à la contemplation qui influence non seulement le mode de vie de Viane, mais aussi la poétique de *Bruges-la-Morte*.

2.1.1 Le rituel ménager

Après la mort de sa femme, Viane s'enracine à Bruges à la suite d'un premier voyage. Ce voyage étant causé par le manque de sa femme défunte qui le ronge de l'intérieur, Viane tente de combler ce vide en réservant deux salons au rez-de-chaussée de sa nouvelle maison brugeoise pour y entreposer « trop de trésors, trop de souvenirs d'Elle et de l'autrefois. » (BLM, 58) Chaque jour, rituellement, le veuf assiste sa servante, Barbe, au rangement et au ménage des salons. Les bibelots, le mobilier, les rideaux, les miroirs, les portraits de la défunte, le piano et la relique capillaire dormant dans son coffret de verre sont entretenus et nettoyés. Cette action revêt une importance très particulière pour lui, puisqu'il veut absolument être présent durant ces moments pour « suivre [les] gestes [de Barbe], contrôler sa prudence, épier son respect. » (BLM, 58) Viane verrait effectivement dans le bris des objets une insulte à la Morte en elle-même, les trésors des salons incarnant son souvenir. En s'occupant des salons, donc, et surtout en gardant l'authenticité de tous ces trésors ayant, de loin ou de près, un lien avec la femme défunte, Viane fait de sa maison un espace qui contient tout un potentiel d'humanité. L'absence de la défunte est contrebalancée par la présence des objets dans lesquels elle peut continuer à vivre par truchement. Le roman nous dit bien qu'« il semblait que [les] doigts [de la Morte] fussent partout », que les sofas « conservaient

pour ainsi dire la forme de son corps » (BLM, 58), et ce même après cinq longues années de deuil inébranlable. Les salons se dotent alors d'une esthétique photographique et se dévoilent à l'image d'une chambre noire, d'une *camera obscura* où les traces de la Morte laissées un peu partout dans la pièce convertissent « la matière [qui] se fait lumière [...] [en] lumière [qui] se fait⁶⁵ » présence. Le corps négatif de la défunte se transforme alors en positif à travers les objets qui gardent son souvenir vivant. Loin d'effacer les empreintes de la femme défunte, le rituel ménager permet au contraire de les préserver, voire de les sublimer.

C'est bien une attitude mystique qui prend place chez le veuf, puisque, par le rituel ménager auquel il s'adonne tous les jours, il se produit « un dépassement de la relation sujet-objet⁶⁶ » menant vers une communion entre le sujet et l'objet. Par le rituel ménager auquel il s'adonne tous les jours, Viane en vient à vivre une expérience intérieure particulière, arrivant alors à communiquer avec les objets de sa maison jusqu'à percevoir en eux un mystère visible pour lui seul, soit cette présence de la défunte. En effet, bien que tous les objets trônant dans les salons soient d'abord matériels, ils sont surtout choisis par Viane pour leur capacité à refléter tout ce qui est de l'ordre de l'immatériel. C'est le cas du miroir qui spiritualise l'être de la défunte en préservant « son visage dormant au fond. » (BLM, 58) De ce point de vue, les objets sont libérés de leur concrétude et en viennent à idéaliser la matière dont ils sont constitués. Ce mysticisme accentue du même fait l'importance de l'imagination et de la rêverie dans l'univers de *Bruges-la-Morte*. Cette rêverie semble initialement exaltée par la maison de Viane. En effet, nous sommes à même de constater que la conscience du veuf « " s'élève " à l'occasion d'une image [...] [de la maison qui] n'est plus descriptive, [mais] résolument inspirative.⁶⁷ » Les salons permettent alors d'accentuer le mysticisme du veuf, puisque ce dernier doit combler, grâce à la rêverie, les éléments manquants des divers objets qui y sont entreposés pour se convaincre de la présence de la Morte à travers ceux-ci, engendrant alors la plénitude de son veuvage. La maison se révèle ainsi comme un endroit fortement métaphysique où

⁶⁵ Paul Edwards, « Le Règne du silence. L'Esthétique photographique dans la poétique de Georges Rodenbach », dans Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 30.

⁶⁶ Jean-Pierre Albert, « Utopies sensorielles, contemplation mystique et sentiment de plénitude », *Varia*, n° 11, 2017, p. 72.

⁶⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 112.

les objets donnent l'occasion à Viane de vivre une véritable transcendance par l'intermédiaire de l'inspiration imaginative.

Ainsi, les objets des salons semblent bien enfermer Viane dans la mémoire de sa Morte en le gardant toujours en contact avec elle. Par la gestuelle rituelle du ménage, il a ainsi l'impression d'avoir encore accès à « [la défunte] sans cesse, dans le grand salon toujours le même. » (BLM, 61) En ce sens, par l'action ménagère, les objets « tissent des liens qui unissent un très ancien passé au jour nouveau. [Le ménage] réveille les meubles endormis.⁶⁸ » D'ailleurs, durant les mois où Viane entretient une relation avec Jane, celui-ci cesse d'apporter autant de soin aux salons, et semble ainsi couper tranquillement le lien qui subsiste entre lui et sa femme défunte :

Dans les salons [...], il n'allait plus qu'à peine, troublé, confus devant le regard de ses portraits, un regard — eût-on dit — qui reproche. Et la chevelure continuait à reposer dans la boîte de verre, presque délaissée, où la poussière accumulait sa petite cendre grise. (BLM, 217)

La poussière qui s'accumule sur le coffret de verre dans lequel dort la tresse de la défunte devient alors la métaphore de l'oubli de cette dernière et, plus encore, de son retrait dans un passé expiré, redoublant du même fait le sentiment de culpabilité et de trahison de Viane.

Les salons sont donc des espaces qui créent un lien de continuité (ou de cassure) entre ce qui a été et ce qui est désormais, puisque la figure de la Morte, révolue, continue néanmoins d'y rappeler constamment sa présence. Viane affirme même que « les plis éternisés que [la défunte] [...] avait donnés » (BLM, 58) aux rideaux étaient encore et toujours intacts. C'est bien le rituel ménager qui met en lumière cette présence particulière de la Morte, qui ne semble pas avoir de début ni de fin. La maison du veuf donne effectivement à constater un lieu qui se situe hors du temps traditionnel. À cet effet, si les salons acquièrent, à travers le regard de Viane, une symbolique rituelle qui se démarque du monde séculier, la temporalité qui est en jeu au cœur de la maison se présente elle aussi en rupture avec le temps linéaire de la vie profane. Nous comprenons ainsi que, dans la maison, Viane vit presque entièrement dans un temps étranger à la vie quotidienne, dans un « Temps sacré [qui] se présente sous l'aspect paradoxal d'un Temps [...] réversible et

⁶⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 127.

recupérable, sorte d'éternel présent mythique [qu'il] réintègre [...] par le truchement des rites.⁶⁹ » En ce sens, les différents objets présents au cœur des salons révèlent bien la volonté du veuf d'enfermer et d'accumuler dans ces lieux plusieurs périodes de la vie de la Morte, mais aussi sa personnalité, ses goûts, bref, toute son essence pour ainsi tenter de redensifier son être et surtout de l'atemporaliser.

Les salons, en figeant différentes temporalités dans un éternel présent ritualisé, effectuent donc une véritable spatialisation du temps. Autrement dit, ce dernier, trop menaçant pour avoir libre cours, puisqu'il peut dégrader la figure de la Morte, en vient à se figer dans cet espace qu'est la maison. Le rituel de ménage de Viane, en lui permettant d'avoir ainsi la mainmise sur le passé, le présent et le futur, va faire de la maison un lieu où la temporalité « cesse d'être perçu[e], dans les changements irréversibles qu'[elle] entraîne, comme facteur de dégradation, pour apparaître comme créateur d'un supplément d'être dans sa circularité⁷⁰ ». La maison semble ici dévoiler la métaphore de l'arabesque que le récit fait de lui-même. Par l'intermédiaire d'une ligne du temps serpentine qui laisse voir à même l'unité temporelle la pluralité dont celle-ci procède, les salons, en spatialisant différentes époques renvoyant à la Morte dans un présent atemporel, montrent ainsi le flux, le mouvement des époques qui fonde ultimement cette domesticité statique dans l'atemporalité. Par la métaphore de l'arabesque temporelle, la maison s'engage d'autant plus sur la voie de l'abstraction et de l'idéalisme, ce qui permet à Viane de plus facilement retrouver sa femme défunte « dans [ces] salons où s'éternisent des souvenirs d'elle. » (BLM, 217) Comme l'écrit Pierre-Henry Frangne,

la véhémence de l'arabesque [...] donne à sentir non une multiplicité-une où le principe de l'agencement se ferait voir dans toute sa clarté et triompherait une fois pour toute du désordre, mais au contraire une unité-multiple (ou unité démultipliée) qui ne cesse jamais de se diffracter et de se disperser.⁷¹

En ce sens, c'est grâce à cet endroit paradoxal qu'est la maison que l'âme du veuf devient verticale, puisque son imagination lui permet de s'élever pour mieux toucher ce qu'il y a

⁶⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 64.

⁷⁰ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 159.

⁷¹ Pierre-Henry Frangne, « Du symbolisme de l'arabesque à l'arabesque du symbolisme : remarques sur la musicalité de l'arabesque », *Musurgia*, vol. 17, 2010, p. 10.

d'immatériel dans les choses entreposées dans les salons. Ce temps des salons, aussi suspendu que mouvant, permet d'autant plus d'appuyer sur le destin immuable et stagnant du protagoniste qui lui aussi, pourtant, se meut dans la ville pour mieux appuyer sur ce « grand deuil dont il était vêtu éternellement. » (BLM, 90)

Ultimement, les salons nous sont présentés comme n'étant pas seulement qu'une partie distincte de la maison de Viane, mais bien comme un véritable sanctuaire. En effet, le rapport mystique qu'entretient le veuf avec les objets et la spatialisation du temps qui survient au sein des salons dénote d'une certaine administration de ce qui est, pour le protagoniste, vénérable. Si Viane « mettait les lèvres [sur les portraits de la défunte] et les baisait comme une patène ou comme des reliquaires » (BLM, 141), les divers objets des salons sont si honorables pour lui qu'il « n'en approchait qu'en tremblant » (BLM, 62) alors que la tresse de la Morte lui apparaît pareille aux toisons des « Vierges des Primitifs » (BLM, 53). Nous retrouvons bien, dans le discours de Viane lorsque celui-ci se promène dans les salons, un vocabulaire qui s'apparente non seulement au respect commandé par la religion, mais qui reprend également le lexique associé à la liturgie catholique. Ainsi, il semble que les objets des salons permettent au veuf d'atteindre ce qu'il y a de plus divin dans les choses humaines. Étant influencé par une Bruges fortement croyante et religieuse qui lui fait adopter des valeurs de piété et de religiosité, le veuf finit par détourner « à son propre usage les règles élémentaires religieuses, lié par un contrat asocial qui l'exempte d'adhérer à la croyance commune et l'autorise à pratiquer un rituel solitaire.⁷² » De ce fait, la maison du veuf semble bien être un lieu de culte où Viane peut instaurer ses propres règles et ses propres symboles à travers ses rites, – bref, sa propre religion – qui le gardent néanmoins prisonnier de son deuil et de sa mélancolie. Comme il l'affirme lui-même, « sa douleur lui était devenue une religion. » (BLM, 266) C'est précisément cette religiosité particulière et surtout personnelle qui lui permet finalement de mieux se conforter dans sa douleur, qui fait ultimement office de lien entre le rêve et le réel.

⁷² Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 181.

2.1.1.1 La collection privée de Viane

En se créant un culte de sa Morte et en installant ses objets dans les salons de sa maison brugeoise pour qu'ils reflètent une réalité invisible à l'œil nu – la présence de sa femme défunte –, le veuf dépossède d'autant ces objets de leurs fonctions utilitaires. C'est le cas pour le piano qui, « désormais muet » (BLM, 61), trouve son achèvement non pas dans la musique qu'il produit, mais plutôt dans sa capacité à incarner une facette de la Morte qui s'éternise dans un présent dorénavant silencieux. Le veuf semble sélectionner et aménager les objets des salons de manière à ce que ceux-ci aient tous un lien entre eux et qu'ils renvoient les uns aux autres pour mettre en lumière cette présence de la Morte. En ce sens, en créant un réseau entre les objets et en leur enlevant leur utilité première, Viane se construit une collection qui « constitue chaque objet en une abstraction suffisante pour qu'il puisse être récupéré par le sujet dans l'abstraction vécue qu'est le sentiment de possession.⁷³ » Dans ces salons qui abritent la collection de Viane, les objets investissent donc avant tout un discours totalement subjectif, celui, mélancolique et nostalgique, du protagoniste endeuillé. Les objets font perdurer la présence de la Morte seulement parce que le veuf leur fait porter son propre discours. De ce fait, l'aménagement particulier des objets de la maison est surtout un moyen pour le veuf de se constituer en tant que sujet purement unidimensionnel dont le veuvage est l'ultime trait identitaire : « Et il se répétait à lui-même : " Veuf! Être veuf! Je suis le veuf! " Mot irrémédiable et bref! d'une seule syllabe, sans écho. Mot impair et qui désigne bien l'être dépareillé. » (BLM, 52) Alors que les processus « d'individualisation et de subjectivation qui président à la formation du religieux orient[ent] les pratiques rituelles vers des formes axées sur la réalisation du soi⁷⁴ », cette exaltation du deuil que permet la collection d'objets rappelant la Morte fait exactement l'effet inverse. Les salons de Viane dévoilent bien la personnalité obsessionnelle du veuf qui, à force de s'affirmer par le biais des objets de la maison – et, bien sûr, par l'intermédiaire des paysages de Bruges également –, finit par se retirer entièrement et névrotiquement dans son intériorité fantasmatique.

⁷³ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Biarritz, Denoël, 1972, p. 105.

⁷⁴ Géraldine Mossière, « De la fonction subjective du rite dans un monde sécularisé : poiesis et pastiche dans les prières contemporaines », *Religiologiques*, n° 38, printemps 2019, p. 68.

Ainsi décontextualisés par leur exposition particulière, les objets des salons perdent leur pragmatisme pour mieux se munir d'une puissance symbolique que récupère le rituel de Viane. Toute la cohérence de la collection de Viane se base sur un réseau analogique subjectif, un « simulacre » (BLM, 138) qui introduit « une liberté due au relâchement des principes de réalité et d'efficacité.⁷⁵ » En ce sens, le rituel associé aux objets de la maison enferme Viane dans une structure religieuse extrêmement rigide où la réalité et le rêve qu'il se fait de cette réalité se mélangent, s'opposent et s'associent aléatoirement. Les objets peuvent ainsi refléter, comme l'écrit Anny Bodson-Thomas, les « correspondances " mystérieuses " qui [les] unissent aux choses et unissent les choses entre elles.⁷⁶ » Les salons, en mettant l'accent sur la subjectivité de ces liens entre les objets, dévoilent donc l'habileté du veuf à rattacher « par mille liens ténus les choses entre elles » (BLM, 129) pour faire de chaque objet des salons un substitut analogique de la Morte. Le veuf, à travers les objets, semble voir l'occasion de renforcer la portée idéalisante d'une « oeuvre d'art constituée sur le modèle de la collection comme un tout [...] dont la force poétique résiderait dans la combinaison de ses parties internes [qu'il] structure selon un jeu de correspondances [...] subjectives⁷⁷ ». La maison du Quai du Rosaire devient un véritable musée privé⁷⁸ où l'art que représente la collection des objets renvoyant à la Morte permet à Viane d'atteindre un Idéal. Viane peut et arrive ainsi à tendre vers l'Idée de sa femme défunte par l'intermédiaire de l'art muséal de la maison dans lequel les objets, symboles vivants de la Morte, peuvent suggérer toute sa complexité et l'intensité émotive qu'ils déclenchent chez le veuf.

En outre, Viane semble réellement avoir la volonté de poursuivre ce réseau analogique qu'il crée avec les objets des salons dans l'extériorité urbaine. La subjectivité que Viane investit dans sa collection d'objets est recyclée dans la manière dont il se représente toutes les composantes de Bruges. S'il souhaite « continu[er] à s'occuper de l'absente » dans les salons, il aspire aussi à

⁷⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, p. 30.

⁷⁶ Anny Bodson-Thomas, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, op. cit., 1942, p. 150.

⁷⁷ Bertrand Bourgeois, *Poétique de la maison-musée (1847-1898). Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 237.

⁷⁸ La maison vue comme musée n'est pas un *topos* étranger à la littérature fin de siècle. Nous pensons bien sûr au roman *À rebours* de Huysmans, dans lequel la maison du protagoniste devient un prétexte pour abriter une collection d'ouvrages et d'objets rares afin de vivre dans une réalité asociale gouvernée par l'illusion artistique.

« chercher sa figure sur d'autres visages » (BLM, 127) dans la ville. C'est pourquoi, lorsque Viane rencontre Jane et qu'il est happé par sa ressemblance avec la Morte, il projette immédiatement l'Idée qu'il se fait de sa femme défunte sur la danseuse. Il la voit comme une analogie de sa Morte et, par extension, comme une pièce supplémentaire de son musée personnel qui lui permet de continuer à perpétuer la présence de sa femme.

À cet effet, la chevelure de Jane est décrite immédiatement par Viane comme un « jaune fluide et textuel⁷⁹ » (BLM, 78). La présence d'un lexique chromatique témoigne ici de l'aspect pictural que prend Jane à travers le regard de Viane, puisque celui-ci, plutôt que de décrire la chevelure par sa blondeur, la caractérise plutôt par sa couleur. La picturalité de Jane va également et surtout être accentuée par le maquillage qu'elle porte. En effet, lorsque Viane va la voir performer au théâtre, il se rend bien compte que « 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. » (BLM, 102) Le maquillage qu'arbore Jane, loin de ne jouer aucun rôle dans la manière qu'a le veuf de se représenter la danseuse, semble plutôt être précisément ce qui lui donne un teint similaire à la Morte. Cet enchevêtrement poétique entre le maquillage et la peinture permet à Viane de réellement associer Jane à sa Morte. C'est que, « dans cette confusion soigneusement entretenue du cosmétique et du pictural, la femme commence à se constituer en chef-d'œuvre peint⁸⁰ » et Jane peut ainsi devenir à l'image du « portrait le plus ressemblant de la morte » (BLM, 142). En ce sens, de la même manière que sa collection d'objets lui permet d'échapper au réel pour retrouver la défunte par-delà la matière, il en vient à saisir la personne de Jane par l'art pictural, évacuant ainsi – périodiquement – le sensible qui la caractérise. Jane devient l'ultime objet d'art de la collection de Viane, remplaçant même, pour un moment, la tresse de la défunte en devenant « la dernière station [du] culte » (BLM, 142) du veuf. En effet, le dédoublement identitaire que Jane subit entraîne son objectivation artistique pour mieux soutenir la fonction du musée privé que Viane se construit, celle de perpétuer la présence de la défunte.

⁷⁹ À cet effet, voir la partie de notre chapitre 1 qui étudie la figure de la passante, et comment celle-ci fait voir Jane comme un canevas textuel.

⁸⁰ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 155.

La maison de Viane, préservant en son sein les salons ritualisés où la Morte peut se survivre à elle-même à travers les objets que le veuf collectionne, figure ainsi la métamorphose que ce dernier fait subir à la réalité que présente le roman. La maison du quai du Rosaire se révèle comme un endroit métopoétique où le texte lui-même cristallise sa poétique de l'analogie et la fait ensuite se répercuter sur Jane ainsi que, plus largement, sur toute la ville de Bruges. À cet effet, les salons, en dénonçant le caractère fortement subjectif, illusoire et compensatoire qui constitue la collection d'objets, marque, comme l'écrit Bertrand Bourgeois, « la consécration d'une esthétique où l'œuvre d'art doit être pensée comme un monde artificiel, autonome et coupé du réel.⁸¹ » La maison dévoile bien que, dans l'entièreté de *Bruges-la-Morte*, les objets, les lieux, voire les mots⁸² délaissent leur signifié pour en revêtir un nouveau permettant de soutenir le deuil du veuf. Le roman se dévoile ainsi sous l'ambivalence de l'*artifice*, Viane, dans son excès de subjectivité, n'étant plus capable de distinguer la réalité du rêve. C'est d'ailleurs cette ambiguïté qui retranchera Viane dans les tréfonds de sa névrose amoureuse, puisqu'il verra ultimement Jane comme une femme trompeuse et fausse qui, plutôt que de le faire tendre vers l'Idée de la Morte comme c'était initialement le cas, l'en éloigne petit à petit.

2.1.2 Tabou, coffret de verre et tresse

L'entièreté du culte que Viane voue à sa collection d'objets se subordonne à la présence de la tresse de la Morte, cette chevelure « qui était encore Elle. » (BLM, 61) Alors que les objets de la maison médiatisent la présence de la défunte grâce à un traitement analogique, la tresse semble plutôt se présenter comme une synecdoque de la Morte. Même si la chevelure de cette dernière témoigne de sa subdivision, cette fragmentation effectuée sous le signe de la « relique » (BLM, 81) révèle pourtant que la Morte « reste tout entier égal[e] à [elle]-même dans chacune de ses

⁸¹ Bertrand Bourgeois, *Poétique de la maison-musée (1847-1898). Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, op. cit., p. 257.

⁸² La présence de « bibelot[s] » (BLM, 58) dans les salons de Viane confirme bien, de manière intertextuelle, que les mots du roman deviennent aussi ultimement des bibelots que le protagoniste peut manipuler. Effectivement, Georges Rodenbach semble renvoyer ici au fameux vers de Mallarmé, « aboli bibelot d'inanité sonore », où la musicalité des termes prend le pas sur leur signification. Si les bibelots des salons sont aménagés par Viane selon une subjectivité gouvernée par le deuil, les mots du récit eux-mêmes en viennent à se décontextualiser et à laisser tomber leur référent pour appuyer cette tristesse éternelle.

parties.⁸³ » En ce sens, pour Viane, le fragment capillaire équivaut à l'entièreté de la défunte. Ainsi, la tresse se trouve à être un objet totalement paradoxal qui condense la mort et la vie et fait ainsi coïncider le présent et le passé, le visible et l'invisible ainsi que l'absence et la présence. Cette tresse est ce qui relie véritablement les éléments appartenant au monde éthéré (mort/passé/invisible/absence) à ceux relevant du monde terrestre (vie/présent/visible/présence) en admettant la rupture symbolique de ces deux niveaux pour mieux les faire coïncider dans l'univers subjectif de Viane. En ce sens, la tresse figure réellement la portion « d'immortalité de [l'amour du veuf] » (BLM, 61). Si les objets des salons sont tous vénérés en raison de leur capacité à faire reconnecter le veuf avec sa femme défunte, il n'en reste pas moins que la tresse de cette dernière représente, pour Viane, l'expérience ultime du sacré. Effectivement, cette chevelure, en transcendant l'univers de Viane et lui donnant la chance de retrouver sa Morte dans l'éternité de son amour, donne aussi et surtout un sens à sa tristesse et à sa souffrance.

Voulant à la fois laisser la tresse exposée, la protéger du monde extérieur ainsi qu'éviter de l'enfermer « dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! – » (BLM, 61), Viane décide de la déposer dans un coffret de verre. La qualité première de ce dernier est bien sûr sa transparence qui exhibe ce qu'il contient tout en garantissant à la chevelure une certaine protection du dehors qui pourrait altérer son essence. Dans ce coffret vit réellement un « centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne.⁸⁴ » C'est pourquoi la tresse sous verre « était l'âme de la maison. » (BLM, 62) Cette dernière, et tous les objets qu'elle contient, ne peut continuer à faire partie du culte du veuf que parce que la chevelure, à la fois exhibée et protégée, se présente comme le point focal de sa religiosité et de ses pratiques rituelles.

Le récit démontre bien que l'exhibition et la protection de la tresse induite par le coffret de verre instaure aussi une opposition qui est de l'ordre de la sensorialité au sein de la gestuelle rituelle de Viane :

⁸³ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 328.

⁸⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 141.

Chaque matin aussi, il *contemplant* 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 (BLM, 141, je souligne).

Les multiples antithèses présentes dans cet extrait révèlent que la transparence du coffret offre la tresse aux yeux pour la refuser d'autant plus fortement aux mains. En ce sens, le coffret de verre, en prévenant « les rapprochements indus, [...] ne peu[t] édicter que des abstentions, c'est-à-dire des actes négatifs. [...] [II] [...] se born[e] à [...] interdire certaines façons d'agir⁸⁵ ». De là l'injonction rituelle la plus importante du roman, présentée à la négative : « il fallait n'y jamais toucher. » (BLM, 141) L'existence du coffret de verre fait en sorte que le veuf, comme l'écrit Elena Dineva, « ne pourra désormais que contempler la chevelure sans la toucher⁸⁶ ». En ce sens, un tabou s'installe insidieusement dans la logique ainsi que la structure fictionnelle de *Bruges-la-Morte* : celui de manipuler la tresse de la Morte au risque de causer une « rupture de l'ordre du monde⁸⁷ » religieux et, plus largement, romanesque. C'est dans cette perspective que, « depuis des années, [Viane] n'osait toucher à cette chose » (BLM, 267) aussi sacrée qu'interdite qu'est la tresse de sa femme défunte.

Le coffret de verre abritant la tresse, en se dévoilant comme un commandement à la contemplation plutôt qu'à la manipulation, influence plus largement l'entièreté du mode de vie de Viane, puisque « il apparaissait que cette chevelure était liée à [son] existence. » (BLM, 62) En effet, si le veuf projette l'image de la Morte sur les paysages de Bruges pour mieux la « contempler en sa mémoire » (BLM, 82), il ne peut analogiquement considérer Jane comme étant sa Morte que dans de « muettes contemplations » (BLM, 112). Le roman se bute à narrer le récit d'un homme qui, suivant les interdits que le tabou de la tresse instaure dans son imaginaire, doit expérimenter

⁸⁵ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 436.

⁸⁶ Elena Dineva, « La hantise de la chevelure dans le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Cahiers ERTA*, n° 23, 2020, p. 28.

⁸⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré*, op. cit., p. 76.

le monde en grande partie grâce au regard⁸⁸ et, par extension, à l'ouïe. Se voyant refuser le toucher de la chevelure morte, le veuf, pour ressentir la plénitude spirituelle entre lui et sa femme, se tourne donc vers la contemplation du monde, des êtres et des choses. Il adopte « une expérience mystique [...] [et] sensorielle [qui permet] justement d'aller au-delà du sensible.⁸⁹ » L'action dans le monde se substitue alors à l'observation du monde dans lequel Viane peut projeter un peu de son être.

En ne visualisant le géographique que par le biais de son intériorité psychologique, l'homme en vient d'autant plus à influencer la vitesse narrative du roman. Viane voit la mort et la Morte partout, dans chaque objet, dans chaque paysage, dans l'eau et dans le bruit des cloches. En outre, le roman, pour se concentrer davantage sur les affects et les états d'âme endeuillés du veuf qui sont sublimés par ses pratiques contemplatives, passe sous ellipse ce qui est de l'ordre de l'événementiel. Ainsi, le récit, en se focalisant sur l'intériorité mélancolique d'un Viane qui projette cette dernière sur l'extériorité urbaine pour mieux contempler son malheur, recycle nécessairement les mêmes thèmes, les mêmes champs lexicaux et les mêmes motifs, faisant en sorte de construire son récit de manière paradigmatique : le tabou qu'instaure la tresse dormant dans son coffret de verres va donc jusqu'à atteindre la structure du roman en créant une redondance et une lenteur de l'intrigue narrative qui doit se construire sur une poétique de la contemplation. En ce sens, le tabou de la tresse, en valorisant le regard plutôt que le toucher, contribue ultimement à faire de ce récit « une sorte de roman-marais, statique, prisonnier d'un espace réduit⁹⁰ », celui, psychologique, du veuf qui n'arrive pas à se délivrer de son deuil ainsi que des rites qu'il construit autour de celui-ci.

2.2 Profanation et sacrilège

Le personnage de Jane, qui est au départ une figure sur qui Viane peut calquer ses souvenirs de sa Morte, se dévoile être un actant qui, par le simple fait d'exister dans la diégèse, détruit le culte religieux que s'est bâti le protagoniste. L'impureté qui caractérise la danseuse est d'ailleurs

⁸⁸ Lors de l'arrivée de Jane dans la vie du veuf, il se permet néanmoins petit à petit de faire l'expérience du monde à travers le toucher. Toutefois, les relations charnelles qu'il entretient avec la danseuse et les cheveux de cette dernière, qu'il se donne le droit de caresser de ses doigts, témoignent non seulement de la dégradation de la symbolique sacrée de la tresse de la défunte, mais enclenche aussi la progression d'un échec narratif qui se fait à travers une violation constante, quoique détournée, du tabou du roman.

⁸⁹ Jean-Pierre Albert, « Utopies sensorielles, contemplation mystique et sentiment de plénitude », *loc. cit.*, p. 69.

⁹⁰ Jean-Pierre Bertrand et al., *Le roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, *op. cit.*, p. 42.

intimement liée à une immoralité intrinsèque. En raison de cette impureté morale, la jeune femme transgressera plusieurs seuils rituels reliés au culte de Viane : du sacrilège des salons vénérés, Jane en vient à profaner la tresse sacrée en soulevant le coffret de verre dans lequel dort la chevelure, déclenchant la fureur de Viane et menant la danseuse à sa mort. Or, ce meurtre n'est pas qu'un crime, mais aussi un rituel. C'est bien un sacrifice expiatoire effectué dans l'espoir de retrouver un ordre perdu, celui qui guidait le roman à ses débuts et qui sublimait la mélancolie d'un veuf dédié à garder la mémoire de sa Morte. Le sacrifice, durant cette scène, est double : est sacrifiée Jane, mais aussi la matière romanesque de *Bruges-la-Morte*.

2.2.1 L'impureté de Jane

Lorsque Viane rencontre Jane et qu'il s'éprend d'elle, il n'a pas l'impression de commettre une faute envers la défunte, car la ressemblance entre les deux femmes, loin de diminuer l'amour que le veuf porte à la Morte, le ravive plutôt. À cet effet, cette 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. » (BLM, 107) Les similitudes entre Jane et la Morte, et plus particulièrement la chevelure de ces dernières, permettent effectivement à Viane de les unifier dans son univers psychologique. Il délaisse alors quelque peu cette Bruges mélancolique pour mieux tourner son esprit vers les réjouissances de son amour ressuscité.

Le protagoniste, mené par son sentiment des analogies désirables, veut alors pousser la ressemblance entre les deux femmes à son paroxysme en faisant porter les robes de la Morte à Jane pour ainsi « abolir[e] le temps et les réalités, [ce] qui lui donnerait un oubli total » (BLM, 143). Or, en désirant porter à son comble la ressemblance entre les femmes, c'est l'effet inverse qui se produit, puisque « trop rapprochées, les différences apparaissent. » (BLM, 177) Il semble en effet que le jeu des ressemblances auquel s'adonne Viane dès son arrivée à Bruges se fasse, après sa rencontre avec Jane, sous le signe du « démon de l'Analogie » (BLM, 102), une diabolie qui, ultimement, en vient à « séparer ce qui devrait être réuni.⁹¹ » En ce sens, le texte montre que, plus

⁹¹ Claude Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979, p. 11-12.

le récit avance, plus le processus analogique qui faisait équivaloir les deux femmes s'annule et se fait dorénavant à rebours, distinguant ces dernières de plus en plus plutôt que de les unir.

Si le démon de l'Analogie brise le leurre avec lequel Viane est aux prises en mettant en lumière les différences entre Jane et la Morte, il a cependant pour effet de rapprocher à nouveau Viane de la ville de Bruges. Cette dernière, hautement religieuse – Viane lui octroie même un « visage de Croyante » (BLM, 214) – et animée d'un désir de vengeance pour s'être fait abandonner par le veuf, semble profiter du désenchantement de l'homme pour lui donner des conseils de piété et de renoncement à l'amour qu'il porte à Jane. La ville oppose à plus forte raison « sa propre chasteté, sa foi sévère » (BLM, 214) à « cette femme de mauvaise vie » (BLM, 174), cette danseuse et actrice. À cet effet, la femme de théâtre, adaptant son jeu aux récits qu'elle incarne sur scène, est perçue, dans *Bruges-la-Morte*, « comme un espace vide qui peut être rempli par les [...] ambivalences de l'imaginaire.⁹² » Ainsi, au cœur de cette ville religieuse, le métier d'actrice de Jane la stigmatise progressivement pour lui faire porter le rôle d'une femme fausse et artificielle qui diffère des valeurs catholiques de Bruges. Elle devient alors responsable de *jouer* avec la tristesse du veuf en poussant celui-ci à la concevoir comme le reflet rêvé de sa Morte. Le récit lui-même n'affirme-t-il pas que « Jane prenait plaisir à ce jeu » (BLM, 149)? Par cette réunion de la ville et de Viane qui se trouve sous son emprise culpabilisante, c'est maintenant la danseuse, sans le savoir, qui porte le poids de la « diabolique ressemblance » (BLM, 98). Elle incarne dorénavant, dans la conscience du veuf, « l'esprit de rupture face à toutes les forces [...] qui ont incessamment cherché à produire de l'unité.⁹³ » Après la scène des robes, ce n'est pas le regard de Viane qui s'est adapté à la réalité des divergences entre les deux femmes, mais bien Jane qui, grâce à ses talents d'actrice, a séduit le veuf pour mieux le tromper et le corrompre⁹⁴ dans les dédales de l'analogie, l'enlevant ainsi à ses rites de deuil salués par toute la ville.

⁹² H. Philips, « Review : L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle », *French Studies*, vol. 58, no 4, 2004, p. 569, traduction libre.

⁹³ Robert Muchembled, *Une histoire du diable. XIIIe au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 7.

⁹⁴ En ce sens, Jane est bien un personnage qui renvoie à la figure de Lilith. Première femme d'Adam et mangeuse d'enfants, le symbolisme, et plus largement l'art fin de siècle, n'en garde néanmoins que sa capacité à enjôler les hommes et à les faire dévier du droit chemin. Lilith, tout comme Jane, « incarne la femme qui par sa grande beauté et

De ce fait, par son physique enjôleur, son métier d'actrice ainsi que par ses mœurs et ses actions « fau[sses] comme son cœur » (BLM, 229), Jane devient véritablement « impure ». (BLM, 202) Or comme l'écrit Vladimir Jankélévitch, « pur et impur sont des évaluations morales⁹⁵ » et, en ce sens, si l'impureté, par définition, implique un mélange indésirable, une dégradation ou même une infection de l'essence d'une personne ou d'une chose, Jane fait l'objet d'un tel discours puisqu'elle semble, par le simple fait d'exister de façon inauthentique, avoir altéré le souvenir sacré de la Morte par la réapparition d'un « relent de coulisses et de théâtre » (BLM, 180) qui entre en dissonance avec l'identité pieuse et modeste de la défunte. En effet, « l'intimité lui avait rendu une liberté d'allures, une gaîté bruyante et dégingandée, des propos libres, son ancienne habitudes de toilettes négligée, peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini, toute la journée. » (BLM, 180-181) De ce fait, l'essence de la défunte est d'emblée dégradée, puisque Jane, par son impureté, en a abîmé la nature même.

Le dualisme féminin de *Bruges-la-Morte* est alors révélé. Si Jane, représentant « la figure du sexe et du mensonge » (BLM, 198) qui tente de détourner Viane de sa liturgie exemplaire, se trouve du côté de l'impureté, la défunte, par sa mort, sa piété et son idéalisation, renvoie quant à elle à la pureté. À cet effet, la danseuse se dévoile comme une figure corrompant la recherche d'Idéal du veuf grâce à son « charme [qui l'avait] peu à peu [...] ensorcelé » (BLM, 221-222) pour le ramener du côté des désirs et des tourments terrestres et corporels. Le texte montre donc l'élection de Jane à « un rôle de guide spirituel vers l'Idéal qu'elle ne parvient pas à assumer. [...] [De ce fait, elle] révèle les faiblesses physiques de tout être humain.⁹⁶ » Faisant initialement partie de la vie de Viane pour combler l'absence de la défunte par sa propre présence, Jane finit, inversement, par accentuer cette absence de la Morte par le simple fait de son existence diabolisée.

C'est d'ailleurs en raison de cette impureté de la danseuse que Viane, luttant intérieurement contre sa passion malsaine, souhaite mettre fin à la relation entre lui et Jane. En effet, puisque tout

sa séduction perd les hommes. » À cet effet, voir Michèle Bitton et Catherine Halpern, *Lilith, l'épouse de Satan*, Paris, Larousse, 2010, p. 155.

⁹⁵ Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960, p. 263.

⁹⁶ Catterina da Lisca, « Femme fatale fin-de-siècle : de la folle au monstre », dans Cyril Devès (dir.), *La femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Lyon, acte du 3e colloque international, 2017, p. 21.

contact avec l'impur peut « transmettre des effets [...] néfaste, hostiles, menaçants⁹⁷ », le veuf prend conscience qu'en s'adonnant à un concubinage avec une danseuse qui se voulait à tort le miroir de la Morte, il entache le souvenir de cette dernière et se trouve coupable face à Dieu. En se laissant entraîner dans cette union libertine par une Jane séductrice, il souille à son tour son âme et se met en état de « péché mortel » (BLM, 212, l'auteur souligne). Viane, sentant sa bonne âme catholique lui glisser entre les mains, cherche donc impuissamment, par des rites de purification, à repousser les forces impures qui l'assaillent afin de remettre son monde à l'endroit. Toutefois, si « la pensée de se confesser lui vint pour atténuer le désespoir, [...] il fallait [surtout] se repentir, changer de vie. » (BLM, 213) Incapable de se détourner de Jane, et donc d'appliquer ces rites de purification, Viane s'engouffre à plus forte raison dans une rancœur à l'égard de la danseuse qui lui apparaît finalement comme une version appauvrie de la défunte, et dont l'idée de la mort, scandée par les cloches et chantée par les cygnes, devient de plus en plus inévitable.

2.2.2 Transgression des seuils

Dans *Bruges-la-Morte*, Jane est exclue de tous les lieux à teneur religieuse en raison de l'impureté morale qui la caractérise. Par exemple, Viane, lors de sa désillusion face à l'analogie mensongère entre la danseuse et la défunte, cherche en vain à sauver son âme et assiste de loin à une messe. Il refuse alors de songer à « cette Jane impure dont il laissait l'image à la porte de l'église. » (BLM, 202) En effet, le parcours de la jeune femme dans la ville de Bruges s'en tient essentiellement aux quartiers marchands, à sa maison dans le bas de la ville et au théâtre, soit des endroits qui rythment la vie quotidienne plutôt que la vie liturgique. Toutefois, durant le dernier chapitre du roman, Jane se rend dans un lieu qui fait basculer l'entièreté du récit : la maison du veuf au quai du Rosaire, et plus précisément les salons faisant office de sanctuaire pour le culte que Viane porte à sa Morte. Comme nous l'avons montré plus haut, ces salons sont particuliers dès le début du récit, car ils sont différenciés du reste de l'univers du roman par la haute sacralité qui les caractérise. Si Viane refuse que quelqu'un s'y aventure sans sa surveillance, les salons sont également délimités par des « portes d'ordinaires closes » (BLM, 57). En ce sens, ces portes figurent l'établissement d'un seuil où deux mondes s'opposent et se rencontrent métaphoriquement. Cette limite est le symbole du passage d'un extérieur de plus en plus banal,

⁹⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *Le sacré, op. cit.*, p. 75.

quotidien et matériel vers un intérieur progressivement plus idéalisé et rêvé dont le coffret de verre qui abrite la tresse en est le centre transcendant, lien par excellence entre le monde éthéré et le monde terrestre. Traverser ces portes pour pénétrer dans les salons n'est donc pas un geste anodin, mais relève bien d'un véritable rite de passage.

Pénétrer dans les salons, dans ces lieux hautement religieux, comporte pour Jane un véritable risque⁹⁸. Effectivement, si franchir le seuil des salons « implique un état de pureté et d'intention d'âme⁹⁹ » qui rejoint la sainteté de la Morte, l'impureté morale de la danseuse la met d'emblée en danger en plus de repousser progressivement le veuf : « Tout cela à cause de Jane, cette femme inconsistante et cruelle. Ah! ce qu'il avait déjà souffert par elle! Il aurait bien voulu maintenant qu'elle ne vînt pas. » (BLM, 254) Nous comprenons que la présence de Jane dans la maison n'est plus désirée par Viane, et celui-ci en vient plutôt à la voir comme une intruse qui usurpe l'identité de la défunte en « superposant, au fil des miroirs en qui le visage des morts subsiste, sa face à la sienne » (BLM, 254). Impure et non désirée au sein de la maison, le passage rituel du seuil se transforme en transgression de ce dernier, faisant en sorte que, dès que la danseuse franchit les portes qui séparent les salons, la ressemblance qui subsiste toujours quelque peu entre les deux femmes se change en altérité foudroyante qui s'accroît graduellement. À cet effet, « 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. » (BLM, 265, je souligne) C'est que Viane, par l'utilisation rituelle de ces portes qui différencient les salons du reste du monde, se constitue et s'approprie un espace déterminé de telle manière que « pénétrer, étant étranger, dans cet espace réservé, c'est commettre un sacrilège¹⁰⁰ ». C'est précisément ce qui se produit lors de l'arrivée de la jeune femme dans les salons qui conservent les précieux souvenirs de la Morte. L'acte blasphématoire, s'il débute dès la transgression du seuil des salons, s'aggrave lorsque Jane se promène dans les pièces, communiquant son impureté de ses « doigts

⁹⁸ L'entrée et la sortie d'un lieu sacré, nécessitant constamment de franchir un seuil, sont toujours des moments de danger. La traversée d'un seuil se révèle être un temps où la personne se trouve dans un entre-deux mondes. Elle est donc au cœur d'un moment liminaire. Cette liminarité est d'ailleurs la phase du rite de passage où « les valeurs sont testées, les problèmes sont clarifiés, les choix commencent à avoir des conséquences. » À cet effet, voir L. Elsbrée, *Ritual passages and narratives structures*, New York, P. Lang, 1991, p. 22, traduction libre.

⁹⁹ Pascal Dibie, *Ethnologie de la porte*, Paris, Traversée, 2012, p. 96.

¹⁰⁰ Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, op. cit., p. 25.

profanes » (BLM, 266) et souillant ainsi les objets mystiques. L'impureté de la danseuse n'en est que décuplée, si bien que le récit, alors qu'il décrivait auparavant l'immoralité de Jane à travers les pensées de Viane (à l'exception d'un seul passage au chapitre XIII), se met à lui prêter des intentions, comme s'il dévoilait son intériorité corrompue. Effectivement, durant cette scène, la danseuse « rit, d'un petit rire mauvais » (BLM, 262) et « s'égaye avec perversité de l'irritation de Hugues » (BLM, 267). L'impureté morale de Jane est ici présentée comme étant à son paroxysme.

C'est alors que la jeune femme aperçoit le précieux coffret de verre trônant sur le piano, et décide d'en soulever le couvercle pour avoir accès à la tresse qui dort à l'intérieur. Jane, par cette action, transgresse alors un deuxième et ultime seuil, soit celui constitué par le coffret de verre qui protège la chevelure. Dès le moment où Jane ouvre le coffret de verre, « plus de dialectique.¹⁰¹ » De ce fait, la limite qui opposait l'extérieur à l'intérieur du coffret n'existe plus, et la tresse qui, sous verre, se voyait protégée du réel, peut alors entrer en contact avec un environnement dorénavant souillé par la présence impure de la danseuse. Avec l'anéantissement du seuil qui protégeait la tresse du dehors, il peut désormais se produire la rencontre de deux catégories aux antipodes l'une de l'autre, soit l'impur et le pur, la figure diabolisée que représente Jane et la figure divinisée que symbolise la chevelure. À cet effet,

entre ces deux catégories de forces et d'êtres, le contraste est aussi complet que possible et va même jusqu'à l'antagonisme le plus radical. Les puissances bonnes et salutaires repoussent loin d'elles les autres qui les nient et les contredisent. Aussi les premières sont-elles interdites aux secondes : tout contact entre elles est considéré comme la pire des profanations.¹⁰²

En transgressant le seuil formalisé par le coffret de verre et en prenant la tresse de ses mains, Jane enfreint le tabou qui guide le roman. En entrant en contact avec la chevelure plutôt que de seulement la contempler de l'extérieur, la danseuse hautement impure engendre « la profanation » (BLM, 267) de la tresse, mais aussi de tout le culte que Viane s'est bâti pour lui-même depuis les cinq dernières années. De ce fait, la limite que matérialise le coffret de verre met surtout en lumière l'existence de « potentialités mauvaises [...] qui n'étaient que latentes sous le

¹⁰¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 148.

¹⁰² Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, op. cit., p. 488.

luxe [du verre], [mais qui] [...] sont actualisées pleinement¹⁰³ » lors de l'ouverture du coffret. Effectivement, par le geste tabou¹⁰⁴ de la manipulation capillaire qui raye la distinction entre le dehors et le dedans, tout s'effondre : « toute la maison [...] péri[t]. » (BLM, 270) Et sans la maison pleine des souvenirs de la Morte, le culte du veuf n'existe plus.

2.2.3 Le sacrifice de Jane

Les multiples transgressions rituelles qu'effectue Jane finissent de faire grandir chez Viane une haine et une colère jusque-là assumées. Car, quand la danseuse se saisit de la tresse taboue, c'est une rage toute autre, incendiaire, qui assaille le veuf. Celui-ci « s'affola; une flamme lui chanta aux oreilles; du sang brûla ses yeux; un vertige lui courut dans la tête » (BLM, 269), puisque Jane s'en prend à une véritable relique, objet sacré par excellence du culte du protagoniste autour duquel tourne toute sa vie :

Hugues était devenu livide. C'était la profanation. Il eut l'impression d'un sacrilège... [...] 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... Ah! depuis longtemps elle le faisait assez et trop souffrir. Toute sa rancœur, le flot des souffrances bues tamisées durant des mois par chaque seconde de l'heure, les soupçons, les trahisons, le guet sous les fenêtres, dans la pluie – tout cela lui remonta d'un coup... Il allait la chasser! (BLM, 268)

Par cet abominable sacrilège qui fait chavirer l'ordre du monde du veuf, Viane prend réellement conscience que son malheur n'a qu'une seule cause. De ce fait, « toutes [s]es haines divergentes vont désormais converger vers un individu unique¹⁰⁵ » : Jane. La danseuse se présente dès lors comme un bouc émissaire qui porte sur ses épaules tous les maux du roman, allant de

¹⁰³ Geneviève Sicotte, « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin de siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n° 1/2, automne-hiver 2000-2001, p. 141.

¹⁰⁴ À ce propos, plusieurs études sur le tabou affirment que ce dernier a le pouvoir de châtier de manière surnaturelle toute transgression des interdits le concernant. Nous pourrions reconduire cette conception du tabou dans la logique de *Bruges-la-Morte*, puisque, lorsque la tresse est manipulée par Jane, c'est la « chevelure vindicative » qui devient elle-même « l'instrument de mort » (BLM, 270, l'auteur souligne), introduisant ici une indétermination de type fantastique dans le récit. Le lecteur ne sait plus s'il a à faire à un événement naturel ou surnaturel, il hésite à savoir si la tresse s'anime au cours de cette scène. Sur les conséquences surnaturelles de la transgression d'un tabou, voir Laura Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974.

¹⁰⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 1972, p. 118.

l'ensorcellement de Viane jusqu'à la nature intrinsèquement mauvaise, trompeuse et fatale de la Femme.

Le meurtre de Jane n'est donc pas qu'une conséquence « 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. » (BLM, 269-270) C'est aussi un crime ritualisé, un véritable sacrifice où l'action de tuer sert une volonté d'expiation qui se présente comme le « rétablissement d'une alliance rompue¹⁰⁶ », celle entre la défunte et le veuf. D'ailleurs, une fois Jane assassinée, l'analogie entre la danseuse et la Morte resurgit¹⁰⁷, et Viane, « ne se rappela[nt] plus que des choses très lointaines, les commencements de son veuvage » (BLM, 270), se retrouve confronté à un nouveau deuil. Par ce rituel sacrificiel, la religion de mélancolie et de tristesse du veuf est restaurée. L'ordre du monde est rétabli.

Cet ordre du monde semble même se retourner sur lui-même, car si ce rituel sacrificiel sauve l'univers de Viane du désordre le plus catastrophique, il le projette aussi sur une pente régressive. C'est que sacrifier Jane pour retrouver le confort moral et pieux de la relation qu'il cultive avec sa Morte signifie aussi et surtout sacrifier le roman : celui-ci devient « le dernier objet dont Viane peut alors se rendre veuf.¹⁰⁸ » Sans la danseuse dans la diégèse – personnage tout « naturaliste », romanesque, qui s'oppose à un Viane en tous points « symboliste », poétique –, l'intrigue narrative se sclérose et cesse de pouvoir se construire. Elle se tourne vers la poésie d'un homme qui, éternellement endeillé, ne peut que se raconter que par les états d'âmes mélancoliques qui l'habitent. À cet égard, en sacrifiant Jane, Viane se cogne à la contingence narrative de son propre récit : « " Être veuf ! ", voilà tout le désir sur lequel ce roman se trame et se vide tout ensemble¹⁰⁹ », écrit Jean-Pierre Bertrand. Rien d'étonnant à ce que les derniers mots de Viane rythment le son des cloches en les accompagnant d'un douloureux « Morte... morte...

¹⁰⁶ Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, p. 9.

¹⁰⁷ À cet effet, il serait pertinent de se demander si Viane aime la Morte, ou s'il aime plutôt la femme en tant qu'elle est morte, cette dernière alternative lui permettant de se créer un univers fantasmé et poétique. Car comme l'écrit Edgar Allan Poe dans *Genèse d'un poème*, « la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet au monde. »

¹⁰⁸ Jean-Pierre Bertrand, « La rumeur de Bruges », *Textyles*, vol. 10, 1993, p. 58.

¹⁰⁹ *Idem*.

Bruges-la-Morte... » (BLM, 273) Ce sont les paroles d'un homme qui, conscient que ce « qui doit de nouveau finir en lui » (BLM, 234) est le récit auquel il appartient, s'unit pour une dernière fois à la narration avant de se plonger corps et âme dans le veuvage qu'il s'est lui-même imposé, et qui établit les limites narratives du roman. Un nouveau deuil, voire un nouveau culte de la femme morte débute donc, mais c'est sans compter sur une nouvelle histoire.

Bruges-la-Morte est bien le récit d'un homme qui prend le pari de fusionner le rêve à la réalité, démantelant ainsi tranquillement le culte qu'il voue à sa femme défunte en cherchant à le porter à son comble. Ce chapitre nous a permis de mieux saisir les enjeux qui dynamisent cette (dé)construction du religieux à l'œuvre dans le roman, surtout grâce aux rituels qui le précède et qui en découlent, qui réussissent ou qui échouent. Viane, par un ménage des salons s'exécutant par une gestuelle rituelle, arrive à garder présente la Morte à travers les objets qu'il expose dans ces pièces. La ritualité octroie au veuf la capacité mystique de saisir l'immatériel en créant des ponts entre le passé et le présent, mais aussi entre l'au-delà et l'ici-bas. Les salons, idéalisés et atemporalisés, préservent ainsi l'amour pieusement éternel de Viane. À cet effet, les objets des salons, dénués de leur utilité initiale, sont mobilisés pour devenir un réseau de symboles qui renvoient au deuil du veuf. Les objets des salons deviennent donc une véritable collection, un musée privé qui instrumentalise l'art pour atteindre l'Idéal que représente le culte du protagoniste, divulguant déjà la partie d'artifice qui guide la vie religieuse de Viane. Mais le culte de celui-ci n'existe bien que par l'existence de cette tresse gisant dans son coffret de verre. Ce dernier, objet double, met d'ailleurs en lumière le tabou de manipulation qui gouverne jusqu'à l'entièreté de la vie de Viane en lui édictant une ritualité négative : exister sans toucher. Ainsi se dévoile une injonction à la contemplation si forte qu'elle en vient à influencer la structure narrative du roman. Tout est en ordre pour que Jane, supposée sublimer le culte du veuf, le déconstruise entièrement. Effectivement, Viane, octroyant à la danseuse l'incapacité de maintenir l'analogie entre elle et sa Morte, en vient à la voir comme une femme trompeuse, immorale et donc impure. Cela joue d'ailleurs une importance capitale lorsque Jane entre pour la seule et unique fois en contact avec les salons de la maison du veuf, et surtout avec le coffret de verre abritant la tresse-relique. Confrontée aux seuils rituels de ces derniers, elle les transgresse plutôt que de les traverser et engendre, par son contact fatal avec la chevelure sacrée, un désordre non seulement religieux, mais

aussi romanesque. Viane, pour retrouver l'ordre du monde présenté en début du récit, n'aura d'autre choix que de sacrifier à la fois la danseuse, mais aussi le roman en entier. Ainsi, comme le montre ce chapitre, en tentant de dévoiler les problématiques rituelles liées au culte de Viane, le récit a surtout révélé toutes les faiblesses qui le fragilisent. Envisagés de telle manière, les enjeux religieux et amoureux autant que narratifs ne peuvent s'élaborer que sous le signe tout décadentiste de l'éphémère.

CHAPITRE 3

CRÉATION ET RITUALITÉ

La création et la ritualité semblent se présenter comme une cellule indivisible, dans une dualité inséparable. Les écrits de Mircea Eliade, entre autres, nous apprennent que les rituels, pour les hommes primitifs, sont des moyens de se connecter au sacré en recréant le Monde et le Temps, en reproduisant des actions primordiales effectuées par des êtres mythiques¹¹⁰. Les rites séculiers, s'ils sont moins orientés vers cet aspect cosmologique, ont, à une échelle différente, les mêmes buts que les rites des hommes archaïques : diminuer l'angoisse face à ce qui nous dépasse, unifier une communauté, maîtriser le devenir et rechercher une certaine puissance suprahumaine. Ces objectifs poursuivis par le rituel moderne sont également atteints par l'intermédiaire d'une forme de création. En effet, « l'acte de création est une sorte de rituel qui réaffirme et mystifie le pouvoir de la vie. Il représente en cela une action symbolique libérant émotions, croyances, mémoire.¹¹¹ » La littérature s'est d'ailleurs emparée de cette ritualité, faisant d'elle un catalyseur de différentes formes de création, comme c'est le cas pour *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. Que ce soit dans le cadre de la fiction ou au sein des pratiques des créateurs et des lecteurs eux-mêmes, la ritualité influence entièrement la cohérence de l'œuvre et sa visée poétique. C'est ce que nous montrons dans ce chapitre en explorant plus en détail, d'une part, la ritualité associée aux pratiques créatrices de Viane, elles-mêmes influencées par un proverbe, celui du « chant du cygne ». D'autre part, nous nous intéresserons plus en profondeur à la ritualité induite par l'écriture de *Bruges-la-Morte*, et nous verrons comment l'interaction entre l'auteur, le lecteur et l'œuvre fait émerger un véritable rituel de lecture.

3.1 « Le chant du cygne »

Le cygne se révèle avoir des échos poétiques importants au sein du roman en introduisant dans celui-ci un savoir populaire, celui du « chant du cygne ». Cette formule proverbiale, annonciatrice d'une mort en chemin, participe à la cohérence du récit en s'inscrivant elle-même

¹¹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op. cit., p. 185.

¹¹¹ Jean Marc Nemer et al., « Rituel et création artistique », Appel à contribution, *Calenda*. Publié le mardi 13 juillet 2021, <https://doi.org/10.58079/16s1>.

dans une chaîne de signes qui mènent Viane à accomplir le meurtre de Jane. Plus encore, cet oiseau chanteur renvoie directement à la figure du poète, et donc à l'art créatif. Viane, en accordant beaucoup d'importance à sa rencontre avec le cygne chanteur, se révèle de ce fait être à l'image de l'oiseau, soit un être poétique qui, comme le cygne, crée en sentant la mort venir à lui. L'ultime création de Viane, la mort de Jane¹¹², engendre finalement une cyclicité à même la narrativité, octroyant une certaine immortalité au récit. Cette dernière est aussi attribuée au cygne, faisant de lui un symbole qui guide presque l'entièreté de la compréhension du roman. Nous verrons que ce recyclage du récit conditionné par la combinaison de la mort et la création, s'il est bien ancré dans les thématiques que déploie le roman, influence aussi le livre dans sa forme en faisant de l'espace textuel un espace rituel qui est voué à la répétition.

3.1.1 Une promesse funèbre

Vers la fin du récit, Viane déambule en ville en souffrant profondément de voir les dissemblances entre les deux femmes s'accroître. Il considère cette désillusion non seulement comme une supercherie de la part de Jane, mais aussi comme un second deuil. C'est comme s'il perdait sa femme une nouvelle fois. Lors de cette promenade désabusée, il croise le chemin d'un groupe de cygnes, dont l'un d'entre eux performe un chant pour le moins troublant :

L'oiseau semblait souffrir : il criait par intervalles; puis, s'enlevant d'un essor, son cri, par la distance, s'adoucit ; ce fut une voix blessée, presque humaine, un vrai chant qui se module... Hugues regardait, écoutait, troublé devant cette scène mystérieuse. (BLM, 234)

Le chant plaintif du cygne ne fait qu'amplifier un sentiment funèbre déjà présent chez le veuf, puisque ce dernier, en dissociant Jane de la Morte, « recommenc[e] [lui-même] d'être semblable à la ville » (BLM, 188), c'est-à-dire mélancolique et tourné vers la mort. Ce sentiment funèbre qui assaille à nouveau le veuf semble d'ailleurs accentué par l'évocation d'un savoir populaire, celui du proverbe. Effectivement, lors de cette rencontre avec le cygne chanteur, Viane

¹¹² Cette situation s'inscrit très bien dans l'esthétique de la littérature fin de siècle. Cette dernière fait souvent un portrait très hostile de la femme. D'ailleurs, la figure de la femme fatale est récurrente dans le symbolisme. Rodenbach fait également usage de ce *topos* dans *Bruges-la-Morte* en enlevant à Viane toute responsabilité dans le meurtre de la jeune danseuse, octroyant à celle-ci l'entière charge de sa propre mort et donnant au veuf un prestige de créateur. Or, nos lunettes contemporaines permettent aujourd'hui de voir le meurtre de Jane comme un féminicide dont Viane est le seul et unique responsable.

se « rappela une croyance populaire. Oui, le cygne chantait! Il allait donc mourir, ou du moins sentait la mort dans l'air! » (BLM, 234) Bien que le cygne soit un animal silencieux dont le cri est plus rauque que musical, une fiction sur la gracieuseté de son chant circule dans l'imaginaire collectif depuis au moins l'Antiquité. Cette fiction, devenue aujourd'hui proverbe, affirme que le cygne est un oiseau qui, sentant venir sa propre mort, l'accueille en se mettant à chanter ; c'est « le chant du cygne ».

Le proverbe « le chant du cygne » se dévoile comme une absence de contrôle. En effet, comme l'écrit Charlotte Chapira, la formule proverbiale insiste sur son « message [qui] aussi finit par être perçu comme un acquis, comme une pensée stéréotypée, et qui, en tant que telle, s'intègre à la *doxa*, le fonds d'opinions communes que partagent les membres d'une communauté linguistique à un moment donné de son histoire.¹¹³ » C'est pourquoi le proverbe se révèle être le savoir par excellence pour exprimer simplement une certaine réalité, celle de la mort qui structure le roman, puisqu'elle se conçoit comme une force fatale que les personnages ne peuvent pas contrôler et encore moins dominer. Dans *Bruges-la-Morte*, cette fatalité mortuaire n'échappe à personne, et surtout pas à Viane. Cygne et signes de mort deviennent ainsi des synonymes qui guident l'ensemble du roman.

Puisque la formule proverbiale « le chant du cygne » est répandue et stable, *Bruges-la-Morte* peut se permettre de jouer avec celle-ci et d'en élargir les effets poétiques. En restituant le proverbe au discours indirect libre du roman, Rodenbach subvertit la forme du proverbe en lui-même. Inséré dans un contexte littéraire comme celui de *Bruges-la-Morte*, il teinte et accentue la poétique de l'œuvre et l'ouvre à une ritualité associée à la mort présente dans chaque recoin de Bruges, pénétrant même les somptueux cygnes des canaux. En traitant le proverbe comme s'il n'en était pas un, le sens que revêt « le chant du cygne » peut être d'abord reconnu par Viane, puis reçu par le veuf de la même manière que lorsque le proverbe est dans son état linguistique figé.

Alors que, comme l'écrit Robert Hertz, « l'opinion généralement admise dans notre société est que la mort s'accomplit en un instant¹¹⁴ », le récit construit plutôt peu à peu un système

¹¹³ Charlotte Chapira, « Proverbe, proverbialisation, déproverbialisation », *Langages*, n°139, 2000, p. 86.

¹¹⁴ Robert Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p. 15.

symbolique motivé par la fatalité, diluant ainsi la mort dans l'entière du texte. C'est le cas pour les tours qui guettent les moindres actions de Viane, pour la grisaille ambiante qui fait planer dans Bruges une aura morose, ou même pour le lourd silence qui suggère un univers (tout aussi psychologique que géographique) immobile et sans issue. La mort, dans *Bruges-la-Morte*, se construit, et n'arrive pas subitement. Le cygne fait lui aussi partie intégrante de cette cohérence romanesque associé à la mort, puisque Rodenbach lui octroie un don divinatoire, presque prophétique. En effet, la présence fictionnelle du proverbe « le chant du cygne » fait voir cet oiseau comme le véritable signe d'une mort qu'il sent venir. À cet effet, Viane ne tarde pas longtemps avant de concevoir concrètement ce cygne chanteur comme un signe lui permettant de conclure à une vérité funèbre qui, depuis la première page du roman, entame un véritable *crescendo* suggestif :

Hugues frissonna. Était-ce pour lui ce mauvais présage? La cruelle scène avec Jane, sa menace de partir, ne l'avaient que trop préparé à ces noirs pressentiments. Qu'est-ce qui doit de nouveau finir en lui? Pour quel deuil ces crêpes de la nuit superstitieuse? De quoi va-t-il encore une fois être veuf! (BLM, 234)

La présence proverbiale de ce cygne divinatoire est lourde de sens. D'abord, elle réaffirme le fait que Viane fait une véritable lecture des signes qui émergent de l'espace brugeois. Le veuf participe à l'élaboration de la prédiction de mort en faisant du cygne un symbole, inscrivant dès lors ce déchiffrement des signes brugeois dans une forme de ritualité qui le réconcilie avec une Bruges mortifère, puisque « tout accomplissement rituel se base sur [...] l'actualisation de symboles [qui] implique l'appartenance à une communauté. Il s'agit de ce que l'on appelle l'aspect intégrateur du rite, qui convoque également un aspect affectif¹¹⁵ ». En effet, non seulement le déroulement du récit se trouve affecté par une fatalité flottante à venir, mais cette action symbolisante du cygne chanteur engendre aussi des conséquences affectives notoires sur le comportement de Viane, qui voit en ce « mauvais présage » (BLM, 234) la promesse métaphysique d'une mort certaine, mort qui le ferait renouer entièrement avec Bruges.

¹¹⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 45.

Effectivement, le parcours narratif du veuf devient « l'accomplissement d'une sorte de programme fixé unilatéralement " ailleurs " [...] qui lui offre au moins une certitude, celle contenue dans la prédiction.¹¹⁶ » Alors que, dans le chapitre précédent, nous avons abordé l'état émotif du veuf par rapport au sacrifice de Jane, nous remarquons ici que, dans les pages qui suivent la rencontre de Viane avec le groupe de cygnes, le protagoniste, plutôt que d'être aux prises avec le tourment et la culpabilité de remplacer sa Morte par Jane, se met à développer pour cette dernière de l'animosité, comme si ses émotions s'adaptaient à la prophétie du cygne pour mieux justifier cet « avertissement de la mort en chemin... » (BLM, 198) » Si, à l'arrivée de la danseuse à sa maison, il est d'abord « triste, inquiet, énervé » (BLM, 245), sa colère envers elle culmine dans « des mouvements de haine qu'il commençait, en courts éclairs, à se sentir pour cette femme. » (BLM, 262) En se croyant condamné à vivre un second deuil, ses comportements, ses affects et sa perception de Jane changent drastiquement. Alors que les éléments du paysage urbain, les couleurs de la ville et même le silence ambiant convainquent progressivement le veuf de la supercherie de Jane, c'est la rencontre avec le cygne chanteur qui le pousse à interpréter cet amalgame de signes de façon à ce qu'il réalise lui-même cette prédiction en commettant l'irréparable, l'acte meurtrier. Le « chant du cygne » se trouve à être l'élément culminant de cette poétique mortifère réitérée sans cesse par la ville de Bruges.

De ce fait, le cygne est avant tout un signe de mort. Il fait ainsi de l'espace textuel un espace métaphysique où Viane peut déchiffrer des symboles. Le veuf s'inscrit dès lors dans une sorte de ritualité qui le connecte à cette ville émettant les signes funèbres. Le cygne détermine le devenir du veuf en établissant sa destinée par la convocation proverbiale. En remotivant de manière poétique la formule populaire « le chant du cygne », le récit réactualise prémonitoirement l'état de veuvage du protagoniste.

3.1.2 Une réflexion sur la création : Viane écrivain

Un coup d'œil dans le *Dictionnaire des proverbes français* de 1823 révèle que la formule « le chant du cygne », au XIX^e siècle, ne renvoie pas qu'à une mort prochaine, mais également à l'art poétique. En effet, ce proverbe est si répandu qu'il est aussi l'expression figurée « d'un bel

¹¹⁶ Lionel Acher, « L'avenir au passé », *Babel*, vol. 4, 2000, p. 192.

ouvrage qu'un auteur fait peu de temps avant sa mort, que *c'est le chant du cygne*, par allusion aux passages de plusieurs anciens poètes, qui prétendent que cet oiseau prélude par des sons harmonieux à son dernier soupir.¹¹⁷ » En fait, c'est dès l'Antiquité que les écrivains, voyant en ce cygne chanteur une figure lyrique et mystique dans laquelle ils se reconnaissent, en ont fait le *topos* par excellence du poète. « Poètes, Orateurs, Philosophes même l'ont adoptée, comme une vérité trop agréable pour vouloir en douter¹¹⁸ » écrit Antoine Compagnon. *Bruges-la-Morte*, et plus largement presque l'entièreté de l'œuvre en prose de Rodenbach, exhibe des protagonistes aux prises avec un désir maladif de se réfugier dans la rêverie ou dans l'art par l'intermédiaire de la création¹¹⁹. Si Viane rencontre un cygne chanteur sur son chemin, ce n'est donc pas anodin. Le protagoniste a effectivement beaucoup à voir avec la longue tradition poétique de cet oiseau¹²⁰.

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer que dans *Bruges-la-Morte*, Viane, en voulant retrouver son épouse, crée pour lui-même un univers fantasmatique autour de la tresse qu'il confond sans distinction avec la femme aimée et la ville. Cet univers influe d'autant plus fortement sur le texte en ramenant toujours et encore Viane à son deuil. En outre, dès le début du récit, le texte s'annonce déjà comme révolu, puisque « la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine. » (BLM, 53) Ce que le lecteur s'apprête à lire est donc le roman d'un homme sans but, si ce n'est celui de revivre *ad mortem* ce lointain passé amoureux à travers les traces et les souvenirs qu'il garde avec lui et en lui, et qu'il reflète sur le paysage brugeois. Le récit, délibérément dilué dans la claustration mentale de Viane, ne peut donc que se replier sur lui-même, à l'abri de toute socialité, de toute contamination externe qui viendrait briser le culte névrotique du veuf : « Que le monde, ailleurs, s'agite, bruisse, allume ses fêtes, tresses ses milles rumeurs. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre. » (BLM, 66)

¹¹⁷ M. de la Mésangère (dir), *Dictionnaire des proverbes français*, Paris, Crapelet, 1823, p. 157. L'autrice souligne.

¹¹⁸ Antoine Compagnon, « XII. Le chant du cygne », dans Aurélie Foglia (dir.), *Une transparence du regard adéquat*, Paris, Hermann, 2023, p. 117.

¹¹⁹ C'est le cas pour, entre autres, *Le Carillonneur* et *L'Art en exil*.

¹²⁰ La tradition poétique du cygne chantant sa mort est courante dans les textes du XIX^e siècle. Chateaubriand fait une allusion explicite à cette expression dans les *Mémoires d'outre-tombe*, le cygne est omniprésent dans l'œuvre de Lamartine et même Mallarmé, le maître à penser de Rodenbach, transfigure l'image du cygne en faisant de cet oiseau un symbole de l'exil du poète dans son sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».

À cet effet, même si le récit de Viane se déroule selon un cadre spatio-temporel stagnant, puisque clos sur lui-même, c'est précisément cet état stationnaire qui affine, ou du moins accentue, le « sentiment inné des analogies désirables » (BLM, 128) de l'homme. Sa forte tendance à « imaginer » (BLM, 72), à « se figurer » (BLM, 105) et à « se persuader » (BLM, 108) rendent visible une certaine activité créatrice chez le veuf qui passe par la construction de métaphores et d'analogies, comme le ferait un écrivain. Viane produit son propre monde fonctionnant selon une cohérence interne, car il doit nécessairement trouver et réutiliser des référents à même le roman. Ce récit enclos¹²¹ participe aussi et surtout à engendrer un texte qui se crée lui-même une redondance, car toute évolution est vue comme une entrave à la logique de Viane.

Cet homme crée donc son propre univers en rassemblant et en sélectionnant minutieusement les données déjà présentes, faisant en sorte que, « dans ses constructions comparatives ou métaphoriques, le signifié du comparant est systématiquement issu du même univers de référence que le signifié du comparé.¹²² » Les couleurs, associées à la vie religieuse, en sont un bon exemple. Alors que le gris de Bruges est « comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes des prêtres » (BLM, 129), les éléments de l'intimité rappellent eux aussi que la religion influence constamment le destin du personnage, comme en témoigne la description bicolore du « vieux quai aux pignons noircis, aux fenêtres embéguinées de rideaux de mousseline » (BLM, 86). Ici, la figure blanche de la béguine, d'abord thématique, s'immisce dans la textualité en devenant un adjectif. Dans cette optique, les images poétiques qui se développent grâce au regard que Viane porte sur le monde finissent donc indubitablement par s'emprunter leurs référents entre elles et à fonctionner selon une logique paradigmatique. Ces images récupèrent constamment les mêmes motifs et le même lexique pour (re)produire du sens et le faire circuler dans l'œuvre.

En créant des analogies et des métaphores de la sorte, Viane contribue lui aussi à écrire le texte. À travers son regard, c'est l'entièreté de Bruges qui devient matière à langage. Nous reprenons ici les propositions de Jean-Pierre Bertrand sur la chevelure de Jane, car elles

¹²¹ Georges Rodenbach a d'ailleurs écrit un recueil de poèmes intitulé *Les Vies encloses*, témoignant du véritable statut privilégié des lieux refermés sur eux-mêmes dans l'œuvre de l'écrivain.

¹²² Marianne Bouchardon, « Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », dans Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc (dir.), *À la rencontre. Affinités et coups de foudre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 151.

s'appliquent à notre sens à l'entièreté du livre : le récit de *Bruges-la-Morte* élabore « un discours autoréflexif, grâce auquel la rhétorique de l'analogie qui commande l'écriture du texte dans son ensemble [...] [met] en miroir l'écriture [...] [pour] dénoncer l'artifice qui la sous-tend¹²³ ». Le roman dévoile ainsi au lecteur un monde purement subjectif et imaginé dont toutes les composantes de la ville, autant thématique que textuelle, en sont le reflet en même temps qu'elles en sont le point de départ. La volonté du veuf est bel et bien soumise à « un désir d'invention qui redouble celui de la création romanesque.¹²⁴ » Bruges se dévoile ainsi comme l'image matrice et motrice du récit d'un écrivain symboliste en puissance, Viane. Comme le cygne chanteur qu'il rencontre lors de l'une de ses crépusculaires promenades, le veuf est bien un être poétique, voire même poétique. C'est pourquoi Viane est si sensible à cette scène particulière où il voit le cygne chanter. C'est surtout pourquoi le chant de ce cygne fait autant écho au personnage de Viane. Ils sont d'abord liés par le sentiment partagé d'une mort promise à venir, mais aussi par le désir poétique qui les anime et qui précède cette mort.

S'il est clair que le veuf va jusqu'à fabriquer thématiquement et textuellement la Bruges du récit à l'aune de son univers intime, il n'en reste pas moins que la plus grande création de Viane reste cette Jane qu'il se représente comme sa Morte.¹²⁵ En voulant recréer Jane selon l'identité de sa Morte, le veuf souhaite surtout régler le rapport entre son existence et ce qui la dépasse. La capacité de création de Viane en vient ainsi à l'inscrire dans un processus rituel. Comme l'affirme Marc Augé, « l'activité rituelle se donne pour objet le " traitement " (l'interprétation et la maîtrise) de l'événement (la maladie, la mort, l'accident, le fait divers), c'est-à-dire du surgissement du " tout autre " qu'il s'agit de circonscrire, de situer et de ramener progressivement au déjà connu.¹²⁶ » C'est exactement ce que Viane cherche à faire en modélisant Jane selon l'identité de sa Morte. À cet effet, ce sont les cheveux qui font office de point d'ancrage pour le veuf. Ce qui relie principalement les deux femmes dans l'imagination de Viane, ce sont leur chevelure, « d'un or sans âge » (BLM, 61) pour la défunte et « d'un or semblable » (BLM, 78) pour la danseuse. Or,

¹²³ Jean-Pierre Bertrand, « Une chevelure d'un jaune fluide et textuel. *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach », *Correspondance*, n° 3, octobre 1993, p. 28.

¹²⁴ Jean-Pierre Bertrand et al., *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 40.

¹²⁵ Voir à cet effet l'analyse qui a été faite de Jane dans le chapitre 1 dans la section « La passante » (p. 14-17)

¹²⁶ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994, p. 87.

par l'utilisation du mot « semblable » lors de la première rencontre avec Jane, le texte se dévoile déjà comme un dispositif d'illusion, et ce bien qu'il soit recoupé plus loin par les mots « même » et « adéquat » (BLM, 85). En fait, c'est précisément cette contradiction textuelle qui accentue la tension qui habitera Viane tout au long du récit. Jane n'est pas la Morte; elle ne fait que lui ressembler, et c'est là le grand drame de Viane.

Alors que son amour pour la Morte le pousse désespérément à tenter de retrouver en Jane l'image mimétique de la défunte, trop les rapprocher ne fait qu'accentuer les différences entre les femmes. La danseuse, par son incapacité à s'accorder entièrement à l'être de la défunte, se révèle dès lors comme une véritable *tentative* de création poétique du veuf, comme un écran où les souvenirs et les désirs maladifs de celui-ci peuvent se loger pour *espérer* survivre au temps et à la mémoire. Viane construit Jane de la même façon qu'il construit Bruges : par les images figuratives et le langage, comme en témoigne la façon dont il décrit plus loin les cheveux de la danseuse, d'un « jaune fluide et textuel. » (BLM, 78) L'échec de cette volonté mimétique fait place à la nécessité de seulement évoquer les similitudes entre les deux femmes, rendant finalement la danseuse de plus en plus fallacieuse, trompeuse et perfide. Jane n'est ultimement, aux yeux de Viane, qu'une peinture « avilie [de sa femme], malgré le même visage. » (BLM, 149) Double inespéré de sa Morte, elle en devient toutefois très vite la copie déchuée qui force Viane à constater la douloureuse absence de sa femme défunte.

Pour Viane, tant et aussi longtemps que les deux femmes demeurent « à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles » (BLM, 177), le leurre est possible. Or, bien malgré lui, plus le récit avance, moins Viane peut ignorer leurs différences. L'une est morte, l'autre est vivante, l'une est idéalisée, l'autre est incarnée. Ces différences forcent Viane à se confronter à la mort définitive de sa femme. Elles ne lui permettent plus de remplir la fonction du rite qu'il instaure en créant la danseuse à l'image de la défunte, celle, anxiolytique, de « rassurer contre l'angoisse et les risques liés à tout ce qui nous dépasse.¹²⁷ » Si les deux femmes ne peuvent pas (ou plus) s'équivaloir sans doute, sans distance et sans oscillation dans cet univers dévitalisé qu'est Bruges, elles ne peuvent donc que l'être à nouveau dans la mort complète et totale. Ainsi, en assassinant Jane, Viane accomplit entièrement sa création, car, toutes les deux mortes, « il ne les distingua plus

¹²⁷ Jean Maisonneuve, *Les conduites rituelles*, *op. cit.*, p. 21.

l'une de l'autre – unique visage de son amour. » (BLM, 270) Plus encore, cette scène meurtrière accuse

avec plus de précision les traits de l'écrivain dont le roman s'attache progressivement à esquisser la figure symbolique. [...] on peut considérer le meurtre de Jane comme l'ultime acte créatif, celui par lequel le [romancier] parachève son œuvre [...] en rétablissant l'analogie entre Bruges et les deux Mortes¹²⁸

Le meurtre de Jane se dévoile ainsi comme « le chant du cygne » de Viane, dernier acte créatif du veuf s'entremêlant avec la mort de la jeune danseuse, mort qui est tout au long du récit idéalisée, sublimée et finalement accomplie. Mort et création poétique s'entremêlent ainsi pour réaliser la prédiction du cygne chanteur.

3.1.3 Cyclicité du récit

Si Viane et le cygne sont tous deux des êtres poétiques sentant la mort s'approcher d'eux, la présence marquée de l'oiseau chanteur a également d'autres répercussions sur le roman en raison de l'immortalité qui lui est attribuée dans l'imaginaire qui l'entoure. À cet effet, Antoine Compagnon écrit que, dans la tradition orale et écrite, « [les cygnes] se réjouissent de mourir parce qu'ils sont immortels. ¹²⁹ » Or, dans *Bruges-la-Morte*, les cygnes, plutôt que de chanter mélodieusement une mort non redoutée qui les mènerait à l'immortalité, « sembl[ent] souffrir » et crient d'une « voix blessée » (BLM, 234). Ces cygnes sont donc tout sauf sereins devant cette prédiction de mort. C'est aussi le cas de Viane, *alter ego* du cygne, qui, sentant plus que jamais la mort dans l'air, redoute par-dessus tout de ne plus avoir Jane auprès de lui pour remédier à son épouvante de se retrouver seul sans plus personne entre la ville et lui. Cette attente douloureuse et surtout redoutée de la mort en chemin témoigne donc des déplacements que le roman apporte à la tradition du cygne chanteur.

¹²⁸ Jean-Michel Wittmann, « La Vierge ensanglantée dans *Bruges-la-Morte* : autoportrait de l'artiste symboliste entre rêve et fantasmes », *Littératures*, n° 34, printemps 1996, p. 84.

¹²⁹ Antoine Compagnon, « XII. Le chant du cygne », dans Aurélie Foglia (dir.), *Une transparence du regard adéquat*, op. cit., p. 118.

Après le meurtre, « Hugues, l'âme rétrogradée, ne se rappela plus que des choses très lointaines, les commencements de son veuvage, où il se croyait reporté... » (BLM, 273) Ce qui semble être la situation finale du récit de *Bruges-la-Morte* pourrait tout aussi bien être sa situation initiale, soit celle d'un veuf mélancolique au « lendemain de la mort de sa femme. » (BLM, 52) Mais plus encore, les derniers mots de Viane, « Morte... morte... Bruges-la-Morte » (BLM, 273), reprennent littéralement le titre du roman. Cette reprise est indicative d'un récit qui ne se clôt pas tant entièrement dans sa finalité qu'il apparaît conscient de lui-même, voué qu'il est à se renouveler dès qu'il se termine. Dès que le livre se ferme dans nos mains, il semble en effet vouloir se rouvrir instantanément par l'effet de la reprise. En ce sens, Viane ne parachève pas son œuvre avec un ultime acte créatif. Le meurtre de Jane semble plutôt, à défaut de clore définitivement le récit, induire une véritable cyclicité à même le roman : le roman est sacrifié pour mieux se régénérer, finissant ainsi par s'inscrire dans un hors-temps qui rejoint l'immortalité et ainsi supporter, à l'image de la tresse sous verre, « la portion d'immortalité de [l'amour du veuf]. » (BLM, 61) Cette constante récurrence accentue la ritualité déjà à l'œuvre dans le récit. Elle se dévoile comme un « acte symbolique qui donne à vivre du sens¹³⁰ » pour Viane. En effet, en cherchant désespérément à revivre mimétiquement son amour perdu, il reprend les codes¹³¹ de stagnation instaurés par la ville et s'immobilise à son tour dans un veuvage qui ne permet pas au roman de s'émanciper de lui-même. Cette cyclicité narrative permet d'autant plus à Viane, comme individu, de vivre une transcendance du réel en se connectant à quelque chose de plus grand que lui-même : « Hugue revivait ces soirées-là...Oubli total! Recommencements! [...] Et il semble que, vivants, on vive déjà d'éternité. » (BLM, 109)

Nous pouvons alors comprendre que cette immortalité narrative fait plus largement de l'espace textuel un espace rituel. Le récit en lui-même permet un éternel retour généralisé qui se base sur la volonté rituelle de reproduire le Même, « la répétition [étant] dans l'essence même du

¹³⁰ Denis Jeffrey, *Éloge des rituels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 23.

¹³¹ La ritualité, même si elle est vécue de manière individuelle, garde toujours un lien avec le collectif. Dans *Bruges-la-Morte*, ce lien symbolique avec le social s'incarne entièrement à travers la ville. Comme l'écrit Claude Rivière, « le rite individuel est accompli par une personne qui utilise une scénographie collective. » (*Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 15)

rite.¹³² » En faisant du but de la trajectoire narrative de Viane une répétition du roman, le récit transcende le temps linéaire et trouve un sens dans la cyclicité narrative et l'atemporalité, comme l'affirme Viane lorsqu'il dit que « le temps coule en pente sur un lit sans pierre.... » (BLM, 109) Ainsi, le meurtre de Jane, « n'obtient de sens [...] que dans la mesure exclusive où il reprend [une situation] primordiale¹³³ », soit le veuvage combiné à la douleur d'un amour perdu que le roman nous présente dès la première page du livre. Par cet éternel retour du récit, Viane reste véritablement coincé dans la textualité de *Bruges-la-Morte*, incapable de sortir entièrement d'un veuvage qu'il désire finalement autant qu'il le repousse. Avec Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand, nous pourrions même dire que *Bruges-la-Morte*, « met au jour un passé immémorial qui perdure. [...] [C'est] la quête d'une essence située hors du temps, celle de l'épouse symbole d'une unité perdue.¹³⁴ » Ainsi, le récit en lui-même récrée, poursuit et réactualise continuellement le roman qui prend pour socle le veuvage et l'amour déchu.

En même temps qu'elle met en lumière un éternel retour narratif qui réactualise le désir d'amour et de veuvage de Viane, la répétition propre à cet espace rituel qu'est *Bruges-la-Morte* « aboutit [pourtant] à une certaine réduction du devenir.¹³⁵ » En d'autres termes, c'est précisément en voulant rejouer le passé pour le déjouer que Viane n'arrive pas à s'émanciper de celui-ci. Fondamentalement, c'est ce désir irréalisable qui fait poursuivre le récit indéfiniment. Ce postulat se justifie dans le fait que, en tuant Jane, Viane crée surtout une analogie ultime entre la fin du récit et son début. Le roman ne peut ainsi pas s'échapper de lui-même, puisque, par cette analogie, le temps narratif est destiné à se recycler pour mieux se poursuivre. Viane est lui aussi voué à revivre éternellement sa douleur. Les cygnes de Bruges, en criant plutôt qu'en chantant, révèlent donc que l'immortalité narrative n'est pas vue comme une bénédiction, mais plutôt comme une malédiction

¹³² Jean Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 23, juillet-décembre 1957, p. 43.

¹³³ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 16.

¹³⁴ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, « Présentation », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁵ Jean Cazeneuve, « Le principe de répétition dans le rite », *loc. cit.*, p. 57.

du fameux « démon de l'Analogie » (BLM, 102). À cet effet, Viane ne parle-t-il pas d'une « cruelle ressemblance qu'il pours[uit] en [Jane] » (BLM, 146)?

Le meurtre de la danseuse, qui se révèle d'abord comme étant une création du veuf, plonge donc le récit dans une complétude cyclique de lui-même; la notion de création est dès lors ambiguë, puisque Viane ne fabrique rien de postérieur au roman. Viane se présente donc comme « un être improductif. Il crée, mais s'abstient de donner à son œuvre une fécondité, une postérité ou une notoriété.¹³⁶ » Le même récit, les mêmes motifs et les mêmes situations se rejouent ainsi sans cesse et sans qu'un *après* ne soit imaginable ou même imaginé. Viane, en se coinçant lui-même dans un récit déjà accompli et se cloîtrant dans un univers refermé sur lui-même, crée sans produire. En s'enfermant dans son rêve, il l'immortalise. Le veuf s'arc-boute sur une poétique qui ritualise le retour du Même et ne peut ainsi s'échapper du livre dont il est éternellement le protagoniste.

3.2 Ritualité de l'espace littéraire

Nous nous arrêterons maintenant aux spécificités rituelles qui sont à l'œuvre dans l'espace littéraire créé par l'écriture de *Bruges-la-Morte*. Alors que nous venons de voir en quoi la figure du cygne supporte la compréhension de l'immortalité du récit et fait de lui un espace fondamentalement rituel, cette cyclicité du roman permet de comprendre en quoi ce dernier cristallise l'essence du grand projet symboliste qui cherche à rendre accessible les Vérités du monde. S'insérant au sein d'une Littérature avec un grand L sacralisée qui a pour but de faire aboutir l'art à la vie, Rodenbach, en créant *Bruges-la-Morte*, en vient à faire de ce roman un objet symbolique et social qui permet au lecteur de s'initier rituellement à l'œuvre.

3.2.1 Entre expérience et écriture

À certains moments de l'histoire, la narration de *Bruges-la-Morte* semble être marquée par une fluctuation et une indétermination de la voix narrative, si bien que le lecteur se demande parfois à qui il a véritablement à faire. Effectivement, la narration du récit de Rodenbach met souvent en lumière un type de discours qui tend à flouter la nature du locuteur. L'extrait suivant en témoigne :

¹³⁶ Jean-Pierre Bertrand et al., *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 41.

Et il avait songé à se tuer, sérieusement et longtemps. Ah! cette femme, comme il l'avait adorée! Ses yeux encore sur lui! Et sa voix qu'il poursuivait toujours, enfouie au bout de l'horizon, si loin! [...] Il y a donc des amours pareils à ces fruits de la mer Morte qui ne vous laissent à la bouche qu'un goût de cendre impérissable! (BLM, 108)

La première phrase de cet extrait montre bien que la narration se fait grâce à une focalisation interne qui prend en compte la psyché de Viane dans l'élaboration du récit. Toutefois, les phrases exclamatives qui suivent sont quant à elles difficilement attribuables à une seule instance bien définie. C'est tout le propre du discours indirect libre. L'absence de verbe introducteur, de tiret ou de guillemet fait en sorte que la voix du narrateur et la voix de Viane se superposent dans ces élan lyriques qui favorisent la mise de l'avant et l'expression presque brute de l'intériorité du veuf. Ainsi, nous pouvons affirmer que la voix de Viane est bien une voix narrative en ce qu'elle contribue parfois à l'acte de mettre l'histoire en récit. Or, cette indétermination trouve son point culminant dans la dernière phrase de l'extrait. À sa lecture, nous sentons bien que cet énoncé saille du flux narratif, qu'il semble avoir sa propre indépendance au sein du roman. La présence du « vous » et d'un temps de verbe au présent accentue d'autant plus la particularité de cette phrase par rapport aux deux précédentes. Le roman donne d'ailleurs à voir nombre de ces énoncés sans énonciateur apparent, sans origine manifeste. Les phrases « Aux souffrances morales, le bruit aussi fait mal » (BLM, 69) et « La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et la nouveauté » (BLM, 128) en témoignent bien. Qui parle donc ici?

Ces énoncés, qui s'apparentent formellement à des maximes ou des aphorismes, fragmentent la diégèse et permettent à ce récit qui ne peut jamais sortir de lui-même de néanmoins créer une ouverture vers un hors-texte par la généralité qu'ils évoquent. Or, alors que « la maxime combine [...] tous les attributs d'un discours à tendance non référenciée¹³⁷ », ces phrases fragmentées semblent pourtant relayer parfaitement le vécu, les pensées et les émotions de Viane, donc tout le penchant fortement expérientiel du veuf qui rejoue sans cesse son propre récit. En effet, la présence du « nous » dans certaines de ces phrases semble englober à la fois la condition humaine et, implicitement, la situation de Viane, comme c'est le cas ici : « Or la ressemblance est précisément ce qui [...] concilie [l'habitude et la nouveauté] en nous. » (BLM, 128) En outre, le

¹³⁷ Magniont, Gilles, *Traces de la voix pascalienne. Examen des marques de l'énonciation dans les Pensées*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 23.

mot « donc » crée aussi une subjectivité dans cette phrase que nous avons analysée plus tôt : « Il y a donc des amours pareils à ces fruits de la mer Morte qui ne vous laissent à la bouche qu'un goût de cendre impérissable! » (BLM, 108) Cette conjonction, amenant la conséquence, la conclusion de ce qui précède, crée un lien avec les phrases antérieures à cet énoncé où sont étalées la douloureuse volonté de Viane de mettre fin à ses jours combiné à la mémoire de sa femme : « Et il avait songé à se tuer, sérieusement et longtemps. Ah! cette femme, comme il l'avait adorée! » (BLM, 108)

Ainsi, ces phrases fragmentées, relevant de la maxime ou de l'aphorisme, si elles témoignent d'une généralité qui concerne le hors-texte, désignent aussi Viane comme représentant suprême de cette même généralité. Le lecteur de *Bruges-la-Morte* assiste donc à la concrétisation du véritable projet symboliste où la plongée dans « les profondeurs du moi, est encore le moyen le plus sûr d'explorer le mystère de l'être.¹³⁸ » En ce sens, le roman semble révéler que l'homme, à mesure qu'il rejoue son deuil et sa passion amoureuse, finit par laisser les traces de son expérience particulière dans les traces scripturales du roman, puisque l'objectivité de ces phrases trouve son essence dans la subjectivité de Viane.

L'expérience diégétique cyclique de Viane est alors perçue comme étant digne de confiance et ainsi relayée à un lieu de savoir commun. Le « supplice éternel [de Viane] de toujours [se] souvenir [de la Morte] en vain » (BLM, 213) prend une envergure universelle. En effet, la narration, tout en plongeant dans la psyché et l'intériorité du veuf, donne à ces phrases un tel degré de généralité qu'elles deviennent abstraites et surtout détachées de leur support fictionnel. C'est d'ailleurs ce qui les distingue d'une narration à focalisation interne ou d'un discours indirect libre. Viane, en insérant fortement son vécu dans la narration, crée donc une véritable « télégraphie immatérielle entre son âme » (BLM, 129) et la vie extérieure à la fiction. Viane tisse les liens entre le dedans et le dehors de *Bruges-la-Morte*, car, comme l'affirme Tim Ingold, « raconter une

¹³⁸ Jean-Pierre Aubrit, Bernard Gendrel, « Le symbolisme », dans *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, p. 174.

histoire, c'est donc raconter, de manière narrative, les événements du passé, en retraçant un chemin à travers le monde.¹³⁹ »

La cyclicité du roman, si elle clos le récit sur lui-même et le met à l'abri des significations qui lui sont extérieures, est ce qui permet à Viane de faire l'expérience complète de la mort et de l'amour, qui sont présentés dans le roman sous la forme évocatrice de symboles dont la tresse est le plus marquant. Ainsi, paradoxalement, la situation du veuf déborde finalement du texte et s'ouvre aux Vérités universelles du monde.

3.2.2 Sacralisation littéraire

Bruges-la-Morte se comprend donc comme une forme d'accès privilégié aux mystères du monde ou comme un raccourci sur les arrières-mondes, que cela soit par les stratégies narratives du récit – comme nous venons de le voir – ou par le dépôt de symboles (la ville, la tresse, le cygne, le miroir...) que le roman permet. Ce roman a un prestige métaphysique, puisqu'il représente exemplairement la manifestation des Vérités supérieures et éthérées, à l'image de ce Viane qui « aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie! » (BLM, 189)

Si le roman donne l'occasion à Viane d'avoir accès à ces mystères, il en va de même pour le lecteur qui suit son histoire. *Bruges-la-Morte* se présente dès lors comme un objet singulier, puisqu'il permet au lecteur de vivre une transcendance du réel par l'intermédiaire du travail de l'écrivain qu'est Rodenbach. En ce sens, cette littérature devient sacrée¹⁴⁰; elle devient Littérature, car elle « provoqu[e] chez le lecteur inspiré une rupture avec le prosaïsme des expériences communes, l'arrachant à la quotidienneté¹⁴¹ » pour le faire entrer en contact avec l'absolu des êtres et des choses. Autrement dit, en lisant *Bruges-la-Morte*, le lecteur arrive à se connecter avec le champ sacré de l'existence. Or, cette sacralité littéraire, pour être pleinement vécue et signifiante, doit s'épanouir dans la sphère sensible de la vie. Elle doit se manifester concrètement à travers des

¹³⁹ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 93.

¹⁴⁰ Dans un article intitulé « L'art pour tous », paru dans la revue *L'Artiste* le 15 septembre 1862, Mallarmé affirme d'ailleurs que l'art est une « chose sacrée », « un mystère accessible à de rares individualités ».

¹⁴¹ Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, Montréal, 2015, p. 104.

comportements, des postures, bref, toute une ritualité qui se joue sur le pacte de lecture entre le lecteur et Rodenbach.

Cet échange rituel se matérialise dans un cadre particulier, celui de l'espace littéraire, c'est-à-dire un espace qui « engendre la constitution de normes, et donc crée du sens nouveau, fabrique de la réalité supplémentaire.¹⁴² » Dans cet espace, le lecteur, l'écrivain et le livre peuvent interagir entre eux. L'Avertissement de Rodenbach est à ce sujet très parlant, puisqu'il met explicitement en relation ces trois instances avant même que le roman ne débute : « que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville. » (BLM, 50) Cette alerte témoigne en outre du fait que l'acte de lecture devient semblable à la fiction elle-même, puisque le lecteur en vient à entrer véritablement dans l'œuvre, à ressentir lui aussi la « mélancolie de ce gris des rues de Bruges » (BLM, 129), à subir la contagion du silence, de la grisaille, des cloches et des tours. Ainsi, dans l'espace littéraire ouvert par le roman rodenbachien, la vie et la fiction s'influencent, s'entremêlent, se juxtaposent. Le lecteur, immergé dans l'œuvre, est alors à son tour pris dans cet univers maussade, immobile, hors du temps et clos sur lui-même. Ainsi, durant la lecture, *Bruges-la-Morte* apparaît d'autant plus comme une

sorte de présent spatialisé qui échappe à la durée, un carrefour où [le lecteur] et [l'œuvre] échangent leurs forces respectives pour déterminer une réalité nouvelle irréductible aux deux réalités dont elle procède, un espace privilégié où la durée n'a pas de prise tant que le lecteur ne la réinstalle pas dans l'espace de son propre Imaginaire.¹⁴³

Les photographies du roman participent elles aussi à échapper à la durée, accentuant d'autant plus l'atemporalité de cet espace « présentifié » qui est celui de l'espace littéraire. Reconnues comme les résultantes d'un instrument qui fixe l'instant, les photographies qui ponctuent *Bruges-la-Morte* sont également issues d'un temps de pose long¹⁴⁴, supprimant ainsi toute trace de mouvement, que ce soit celui de l'eau qui ondule au sein des canaux ou des nuages qui traversent le ciel. Cette stabilité dans l'image, associée au vide des rues dénuées de passants, de couleurs et de vie, instaure

¹⁴² Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, op. cit., p. 141.

¹⁴³ Jean Burgos, *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien, J.-P. Huquet, 1998, p. 52.

¹⁴⁴ À cet effet, voir Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et Littérature, des origines au surréalisme*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

une aura d'irréalité de laquelle résulte l'impression d'un temps interrompu, figé dans un présent éternel. Par « l'ombre des hautes tours allongées sur le texte » (BLM, 50), les images contribuent à leur manière à ancrer l'espace littéraire dans un hors-temps en favorisant une activité actualisante du texte de plus en plus forte chez le lecteur qui reçoit le roman, et « cré[e] par ailleurs, au niveau pragmatique, un espace d'échanges avec [lui], devenu le médiateur de cette interaction.¹⁴⁵ » En ce sens, durant l'acte de lecture, le lecteur de *Bruges-la-Morte* s'imprègne de l'ambiance de l'ensemble du livre pour mieux comprendre la fiction et se l'approprier. C'est de cette manière qu'il peut dépasser son expérience individuelle de lecture pour arriver à déchiffrer les mystères du roman, et donc, en élucider les Vérités qui le composent pour en sortir grandi.

3.2.2.1 S'initier à *Bruges-la-Morte*

Nous avons montré dans le premier chapitre que la ville, dans *Bruges-la-Morte*, est le reflet de l'intériorité de Viane. On ajoutera ici que, plus encore, la ville est perçue comme un véritable « positif dégradé¹⁴⁶ » de la réalité à laquelle le veuf à affaire. En effet, même si, aux premiers abords, le récit semble faire une description assez vague du paysage urbain en dépeignant sa météo, son architecture ou son ambiance, cette réalité extérieure finit par se dépasser elle-même au fur et à mesure qu'elle s'énonce. Cela laisse une sensation qui relève davantage de l'immatériel que de la concrétude dont la description se réclamait au départ. C'est d'ailleurs le cas dans ce passage :

L'aimait-il vraiment? [...] Incertitudes lancinantes! Tristes fins des après-midi d'hiver abrégées! Brume flottante qui s'agglomère! Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise. Ah! cette Bruges en hiver, le soir! (BLM, 188)

Ici, les paysages urbains sont prolongés au-delà de leur matérialité pour venir soutenir la confusion de Viane, et deviennent ultimement le symbole le plus fort de cette émotion. En parlant de Bruges, le récit parle surtout et avant tout de Viane.

Cependant, si une relation primordiale et à plusieurs facettes est établie entre le veuf et la ville, le texte ne fait que l'évoquer, il ne la nomme jamais. Pour Rodenbach, et plus largement pour

¹⁴⁵ Philippe Ortel et al (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 18.

¹⁴⁶ Antoine Orliac, « Georges Rodenbach », *Mercure de France*, 15 décembre 1923, p. 500.

les écrivains symbolistes, nommer quelque chose, c'est lui enlever toute profondeur, toute extension et toute épaisseur. Il est alors impératif d'uniquement suggérer la notion pure et l'Idée de la chose pour aboutir à des significations certes imprécises et indéfinies, mais d'ordres supérieures. C'est en ce sens que, dès l'Avertissement aux lecteurs de *Bruges-la-Morte*, l'auteur annonce qu' « [il] a voulu aussi et principalement évoquer la Ville [...]. Voilà ce [qu'il a] souhaité de suggérer : la Ville orientant une action. » (BLM, 49-50, je souligne) Aucune prétention à dépeindre la réalité, mais plutôt simplement la volonté de faire apparaître certaines intuitions à l'esprit des lecteurs par des images figuratives, des associations et des allusions, bref, par une panoplie de symboles qui synthétisent les Idées du roman.

En ayant autant recours aux symboles, *Bruges-la-Morte* crée ainsi des blancs textuels, soit des lieux d'indéterminations du texte que le lecteur se doit de préciser par son activité de représentation. De ce fait, la lecture devient fragmentée, puisque le lecteur doit s'investir personnellement et s'attarder à certaines phrases pour en éclaircir le propos. Ces blancs diégétiques créent des indéterminations qui « conditionnent la nécessité de combiner les schémas textuels, et cette nécessité conditionne la formation d'un contexte susceptible de donner au texte une cohérence, et à la cohérence un sens.¹⁴⁷ » Ainsi, le lecteur, à l'image de Viane qui « fil[e] ensemble » (BLM, 112) les différents éléments de l'univers dans lequel il évolue, tisse le récit, le reformule pour lui-même et dévoile d'autant plus les possibilités qui l'habitent. Le symbolisme relatif à la floraison est un bon exemple de cet investissement du lectorat. En effet, le thème floral est visible dès le début du récit, lorsque Viane, en se remémorant la virginale défunte sur son lit de mort, décrit le teint de fleur de sa femme comme étant dorénavant « fan[é] » (BLM, 53). Plus loin, alors que le veuf déambule dans les rues de Bruges, il est dit qu'« à tous les coins de rue, dans des armoires de boiserie et de verre, s'érigent des Vierges en manteaux de velours, parmi des fleurs de papier qui se fanent. » (BLM, 117) Ainsi, le lecteur peut percevoir que l'image de la fleur fanée se double d'une connotation asensuelle, puisqu'elle est le symbole de la chasteté et d'une adoration qui se veut maintenant purement spirituelle. Or, lors de la rencontre du veuf avec Jane, ce dernier perçoit immédiatement le caractère voluptueux et envoûtant de la jeune femme, surtout à travers son regard « doux, *refleuri*, recaressant. » (BLM, 87, je souligne) Le lecteur peut ainsi comprendre ce retour en force du corps et de la sensualité dorénavant associée à la fleur comme le symbole de

¹⁴⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976, p. 324.

la relation charnelle qui unira Jane et Viane. En comblant les blancs textuels qui entourent la pluralité symbolique de la fleur, le lecteur fait voir les corrélations qui constituent ce symbole et traduit ainsi son sens multiple. Cette pluralité sémantique est d'ailleurs indispensable au projet symboliste en ce que ce sont ces correspondances, unissant les choses entre elles, qui suggèrent « une vision dépassant les limites de notre connaissance positive¹⁴⁸ ».

Les blancs ne se révèlent pas uniquement à travers des indéterminations dans la textualité, mais aussi à même les pages du livre. En effet, si *Bruges-la-Morte* a d'abord été qualifié comme une « longue nouvelle », Rodenbach arrive à faire publier son récit chez Flammarion sous l'appellation « roman » grâce à plusieurs procédés qui augmentent la taille de l'œuvre en la parsemant de blancs. L'insertion de photographies de Bruges à travers le récit permet d'ajouter des pages dont le verso reste vierge. De plus, le corps textuel est centré et entouré par de grandes marges blanches qui peuvent faire plus de la moitié de la page, surtout lorsque les chapitres débutent. Ainsi, ce choix éditorial participe d'autant plus à inciter le lecteur à s'investir dans le roman, puisque, « l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses¹⁴⁹ ». En ce sens, les blancs formels de *Bruges-la-Morte* mettent en lumière l'idée que la page n'est pas simplement un support fictionnel, mais qu'elle joue un rôle crucial dans la création de sens en complétant les éléments diégétiques. « Le vide des après-midi inoccupées » (BLM, 137) de la ville, mais aussi l'impression « de solitude dans un vide immense » (BLM, 121) que ressent Viane trouvent leur analogie matérielle dans la blancheur de la page, dans cet espace à la fois inhabité et rempli de sens latent. L'espace blanc de la mise en page crée ainsi une atmosphère d'indétermination, mais aussi de corrélation avec le récit qui se veut évocateur, invitant le lecteur à explorer et à interpréter le texte et le paratexte de manière active et créative.

Ainsi, c'est d'une initiation qu'il est ici question, d'un « acte rituel qui est l'actualisation innovante du texte dans sa lecture¹⁵⁰ ». Ce rite de passage permet au lecteur d'accéder à un statut

¹⁴⁸ Anny Bodson-Thomas, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, op. cit., p. 150.

¹⁴⁹ Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, p. 22.

¹⁵⁰ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, op. cit., 2010, p. 45.

spirituel plus élevé par l'acquisition de connaissances médiatisées par Rodenbach, ce dernier voyant en la littérature un accès privilégié vers une certaine métaphysique. Le lecteur doit débrouiller les symboles du récit et interpréter tout ce qui est diégétiquement flou pour percer le mystère du livre devant lequel il se trouve. En ce sens, le lecteur est constamment ralenti dans sa lecture par des blancs à déchiffrer. Ces indéterminations, ces multiples seuils textuels et formels assumés par l'écrivain, semblent constituer le rite d'entrée dans la zone de l'espace littéraire de *Bruges-la-Morte*. Cet accès aux mystères du roman peut être compris comme « la préparation par l'officiant de la séquence d'entrée dans le rituel.¹⁵¹ » En parsemant son récit de blancs, Rodenbach fait le pari que le texte sera traduit par un lecteur engagé à déceler les subtilités du texte pour se les rendre signifiantes.

Si Bruges est « la plus grande des Villes Grises » (BLM, 129), ce gris omniprésent est aussi et surtout constitué de noir et de blanc. Or, le blanc, associé principalement au catholicisme et aux phénomènes liturgiques de Bruges, signifie symboliquement toute la pureté spirituelle à laquelle les habitants de la ville tendent. Ce blanc est à l'image de ces béguines qui, en sortant de l'église, « [prennent] [leur] vol, [sèment] un moment le jardin vert de blanches envergures » (BLM, 163). La blancheur, dans *Bruges-la-Morte*, est effectivement la couleur de l'altitude, de l'élévation spirituelle qui commande la piété des habitants. Ainsi, comme l'écrit Patrick Laude, « le blanc peut en effet nous apparaître comme la couleur quintessentielle, la lumière pure se situant en fait au-delà des couleurs¹⁵² ». En ce sens, de la même manière que le blanc est considéré comme la quintessence des couleurs, le rite associé à la lecture des blancs textuels et formels de *Bruges-la-Morte* permet au lecteur de découvrir des vérités plus profondes et de transcender la réalité immédiate, ce qui renforce la thématique de la pureté et de la transcendance dans l'œuvre. Une nouvelle analogie se dévoile entre la symbolique du blanc fictionnel et la conséquence de déchiffrement des blancs textuels et formels. Le lecteur, à mi-chemin entre la fiction et la vie qui lui est extérieure, occupe donc une position liminaire qui lui permet de s'approprier les thématiques du récit pour compléter son initiation, comme s'il s'agissait pour Rodenbach d'offrir un exemple

¹⁵¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, 2010, p. 69.

¹⁵² Patrick Laude, *Les décors de silence*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 60.

possible d'accomplissement du mot d'ordre de Mallarmé à l'effet que « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.¹⁵³ »

Ce blanc spirituel est contrebalancé par le noir du deuil, de la tristesse, de la matière funèbre. En effet, alors que la Morte repose « à jamais sur [l']âme noire » (BLM, 73) du veuf, les cloches de l' « immense et noire » (BLM, 88) Tour des Halles qui s'allonge sur lui rappelle à Viane l'absence de sa bien-aimée, le plongeant sans cesse dans une mélancolie sans issue. Ainsi, tandis que le blanc représente la quête de transcendance, le noir rappelle inévitablement la réalité de la mortalité et de la finitude des objets et des êtres. Pour le lecteur, les choses se corsent : comment découvrir les Vérités du livre si le lectorat est pris, comme Viane, dans un paradoxe entre l'esprit et la matière, la lumière et l'obscurité, la pureté et la décadence, le haut et le bas, le deuil et l'amour, l'espérance et la réalité? En fait, à travers ce rite de lecture, qui en est aussi un d'initiation, le lecteur est, par ces contradictions, confronté à la complexité de la condition humaine où il cherche à trouver un sens au-delà des apparences superficielles. Même le cygne de Bruges, que nous avons rencontré au commencement de ce chapitre, abonde dans ce sens d'un dépassement de ce qui est visible, évident. À cet effet, comme l'écrit Michel Pastoureau, de nombreux penseurs,

à la suite d'Aristote et de Pline, sont intrigués par la blancheur immaculée de son plumage, rare chez les animaux sauvages. Que cache cette blancheur, cette pureté, cette lumière? Le cygne n'est pas trop beau? Pour certains, assurément, il l'est : [...] il abrite une chaire noire ; c'est un dissimulateur, un hypocrite [...]. À la beauté extérieure correspond la laideur intérieure, et à la symbolique positive fait place un discours plus nuancé, voire franchement hostile.¹⁵⁴

Le cygne, recouvert de plumes blanches qui renvoient à la pureté et la quintessence qui traverse le roman, soutient bien une compréhension du monde métaphysique, transcendante de la diégèse. Or, le noir de sa peau dont se réclame l'imaginaire philosophique témoigne de l'illusion que représente cette facade physique : sa chaire sombre dissimulée appelle à la mort, à la finitude et la matière qui menace constamment le monde éthéré de *Bruges-la-Morte*. Ne retrouvons-nous pas d'ailleurs la condensation de cette dualité du cygne dans le proverbe qu'il fictionalise, « le chant du cygne »,

¹⁵³ Albert-Marie Schmidt, *La littérature symboliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 59.

¹⁵⁴ Michel Pastoureau, « Le cygne », dans *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 193.

et qui rappelle l'inévitable trépas à travers un cri qui invite à un déchiffrement métaphysique du monde?

Ainsi, l'interprétation des blancs textuels ne s'oppose pas à la symbolique du noir dans *Bruges-la-Morte*. Au contraire, dans une logique où la ritualité est vue comme une fenêtre sur « ce qu'il y a de plus archaïque et de plus constant dans les comportements entre vivants¹⁵⁵ », cette tension entre le blanc et le noir peut être vue comme l'ultime clef de compréhension de toute l'ambiguïté constitutive de la condition humaine dont Viane est l'ultime représentant, cette même ambiguïté qui coince le récit dans une impasse. Or, c'est précisément cette impasse qui met le lecteur en relation avec ce qui dépasse l'être humain et ce qui le caractérise. C'est là, justement, qu'il peut essayer de le comprendre. Ainsi, la lecture de *Bruges-la-Morte* donne à découvrir l'Idée de la vie et la mort, mais aussi toutes les subtilités qui en émanent ou les suscitent : l'amour, la tristesse, le désir, la culpabilité, la rage, l'espoir.

Ainsi donc, la ritualité s'immisce dans le tissu même de l'espace littéraire, en influençant non seulement le récit de *Bruges-la-Morte*, mais en conditionnant également la manière dont ce dernier est perçu et interprété par le lecteur. Viane, influencé par la lecture qu'il fait des signes brugeois, finit par voir le cygne chantant comme un symbole qui appelle à la mort inévitable. Toutefois, cette mort se réalise entièrement à travers la créativité de Viane qui construit Bruges à l'aune de son intériorité mélancolique. En effet, en voyant la mort partout, Viane finit par la saisir comme le seul et unique lien entre la défunte et Jane. Le meurtre de Jane se révèle ainsi comme un acte créatif qui réunit les deux femmes sous le signe de la mort. Cependant, ce geste révèle aussi la cyclicité narrative à l'œuvre dans *Bruges-la-Morte*. Cette immortalité du récit fait de celui-ci un véritable espace rituel qui permet la répétition des thèmes et de l'histoire. En outre, elle donne aussi l'occasion à Viane, en rejouant constamment son récit, d'inscrire son expérience dans les traces scripturales du roman; les péripéties et les émotions auxquelles le veuf est confronté prennent donc une envergure universelle qui trouve son essence la plus pure dans la subjectivité de Viane. Ainsi se dévoile le projet symboliste dont *Bruges-la-Morte* est exemplaire. En effet, la

¹⁵⁵ Claude Rivière, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 8.

découverte de Vérités se fait à travers la plongée dans l'âme du protagoniste, faisant du roman un objet sacré qui contribue aussi, par procuration, à cette initiation du lecteur aux mystères du monde. À cet effet, l'espace littéraire ouvert par l'écriture de *Bruges-la-Morte* met en lumière le rituel créé par l'acte de lecture. Le lecteur, en déchiffrant les symboles insérés volontairement dans le récit par Rodenbach, effectue un rite de passage, puisqu'il doit s'investir personnellement afin de déchiffrer les blancs du texte qui lui permettront de s'ouvrir au sens caché de l'œuvre, et donc, à un certain supplément spirituel.

L'une des analogies les plus fortes de *Bruges-la-Morte* est donc certainement celle entre Viane, Rodenbach et le lecteur, qui contribuent finalement tous à l'écriture du roman, bien que ce soit par différents procédés créatifs qui n'aboutissent jamais entièrement. En effet, si pour les romanciers symbolistes, « l'idée du roman à faire est préférable à tout roman¹⁵⁶ », *Bruges-la-Morte* prouve bien ce postulat. Servant la cohérence du roman même à l'extérieur de la fiction qu'il détient, la poétique de l'analogie semble bien réguler jusqu'aux rapports créatifs que les différents actants de l'espace littéraire entretiennent avec eux-mêmes, entre eux-mêmes et avec le livre.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Bertrand et al., *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 87.

CONCLUSION

Le rite est partout dans *Bruges-la-Morte* : pratiqué par Viane, influencé par la Morte, subi par Jane, déployé dans l'urbanité brugeoise et retentissant jusque dans la structure diégétique, voire la surpassant pour atteindre ce qui relève de la réception du texte, la ritualité est omniprésente et permet de comprendre ce qui empêche le récit d'aboutir entièrement et à la fois crée une cohérence dans ce roman tout symboliste en lui octroyant une logique narrative et poétique. En effet, que ce soit en figeant les identités des personnages ou les événements dans des analogies, en favorisant la création d'un univers à forte teneur symbolique ou en sortant le récit du temps profane et linéaire, la ritualité supporte un roman qui refait « en vase clos un univers à part entière¹⁵⁷ » pour se suffire à lui-même. À travers les trois chapitres qui ont servi à déplier notre argumentaire, nous avons pu comprendre comment ce postulat s'articule plus singulièrement autour de trois axes particulièrement importants dans le roman, soit la marche, le culte de l'épouse morte et l'activité créatrice.

Avec le chapitre sur la marche rituelle, nous avons pu étudier comment, en plongeant en lui-même, Viane construit son propre univers urbain, poétique ainsi que diégétique qui lui permet d'appuyer son deuil en lui renvoyant sa douleur, l'image de sa Morte et son veuvage. Si les paysages à travers lesquels Viane se meut deviennent ainsi mystiques, le deuil renforcé par la promenade permet d'autant plus de mettre en marche le récit en construisant la figure de Jane comme le double de l'épouse défunte, réunissant ainsi deux espaces-temps incompatibles. Cette convergence spatiotemporelle est précisément ce qui crée un nœud narratif, et qui anime le texte en le forçant à démêler ce qui relève du désir mimétique du veuf et ce qui appartient à une ressemblance plutôt banale. Ce chapitre nous a aussi permis d'analyser une autre suspension, d'ordre identitaire cette fois, qui s'allie néanmoins avec le monde mystique que Viane élabore : en marchant constamment dans les rues de Bruges qui lui rappellent son deuil, Viane se condamne à se présenter comme un être de frontières qui navigue entre la vie et la mort, le passé et le présent, l'immatériel et le matériel. La liminarité du veuf, si elle le coince dans une impasse en lui interdisant d'évoluer, lui octroie néanmoins des capacités hors du commun. Il semble que ce soit

¹⁵⁷ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 17.

lui qui, en détournant la poétique de l'analogie à son avantage, permette de faire renaître la Morte à travers Jane. Or, dans *Bruges-la-Morte*, toute évolution est subordonnée à la cyclicité. Pour que Jane devienne réellement à l'image de la défunte, la mort est donc un chemin obligé. Cette dernière se révèle effectivement, à la lumière des pratiques rituelles de marche du veuf, « comme le seul état d'existence tolérable de la femme : celle-ci n'a de place dans l'univers du veuf que morte.¹⁵⁸ » Tout type de vie est donc, de près ou de loin, suivi par une mort qui la guette.

Cette marche rituelle débute et se termine à la maison du veuf, et surtout dans les salons où celui-ci se recueille devant les objets qui lui rappellent sa femme défunte, plus particulièrement la fameuse tresse soustraite au réel par le coffret de verre qui la protège. Nous avons pu constater, dans ce deuxième chapitre, que le ménage rituel des salons crée un espace où la présence de la défunte est palpable malgré son absence physique, instaurant encore une fois une brèche dans l'espace-temps pour que Viane puisse se réunir avec la Morte par l'intermédiaire de la spiritualité. Les objets peuvent donc agir comme des symboles de présence dans l'absence en influençant plus particulièrement l'expérience émotionnelle de Viane. D'ailleurs, le discours symbolique particulier que l'homme fait porter aux objets en vient à impacter non seulement sa manière religieuse d'être-au-monde, mais aussi la narration du roman qui doit mettre en œuvre des moyens de dire le récit par la contemplation et l'activité strictement esthétique, instaurant majoritairement un rythme lent, poétique, descriptif. Nous avons montré que l'existence du rituel domestico-religieux permet tour à tour de renforcer et de défier le culte rendu à la femme morte, surtout avec la présence de Jane qui transgresse peut à peu les seuils instaurés par la ritualité des salons. La présence de cette danseuse dans l'histoire, sur qui Viane projette une identité qu'elle rejette de plus en plus, fait de la scène des dernières pages – le meurtre ritualisé – un moment diégétique autoréflexif qui met surtout en scène le sacrifice du matériau romanesque de *Bruges-la-Morte*, structurant ainsi le texte selon une logique rituelle. Encore une fois, la ritualité lie le récit et le texte formel, l'un étant le miroir de l'autre.

Tout cela nous a amené, durant le troisième chapitre, à évaluer les retentissements de la ritualité sur les différentes instances qui peuvent créer du sens dans l'ensemble du roman. Nous

¹⁵⁸ Elena Dineva, « La hantise de la chevelure dans le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Cahiers ERTA*, *loc. cit.*, p. 30.

avons pu constater que Viane, baignant dans une ritualité omniprésente, en vient à créer ce qui l'entoure à travers une activité symbolisante : tout autour de lui devient signe; signe de mort surtout, comme le suggère la formule proverbiale « le chant du cygne » qui témoigne de toute une sémiologie subjective à l'œuvre dans le roman. Ce proverbe, annonçant une mort certaine par l'intermédiaire de la figure esthétisante et créatrice du poète que revêt Viane, sert surtout à dévoiler une posture rituelle qui traverse le récit et qui lie la vie à la mort. À cet effet, Viane, en adoptant une attitude d'écrivain, en vient à transcender la mortalité romanesque et crée une forme d'immortalité à travers l'œuvre en la dévoilant comme étant cyclique, atemporelle, presque mythique. En ce sens, si cette Bruges toute distortionnée et symbolique se dévoile comme un « lieu hors du monde¹⁵⁹ » dont le récit qui la prend pour personnage peut se répéter sans cesse, elle fait surtout voir la part de mystère qui subsiste en elle comme nécessitant une instance du hors-texte pour s'actualiser pleinement. Le lecteur, en s'investissant lui aussi dans le déchiffrement de l'œuvre, a ultimement accès à des Vérités universelles sur le deuil, l'amour, l'espoir, la trahison, la haine, etc., qui lui permettent d'ajouter une signification personnelle et singulière au roman, de le compléter par une expérience de lecture qui vient créer du sens supplémentaire au cœur de la diégèse. Par ce véritable rite de passage qui fait déchiffrer les blancs du texte au lecteur pour qu'il sorte de *Bruges-la-Morte* transformé, nous pouvons comprendre que la ritualité, dans ce roman, ne s'applique pas qu'aux thèmes, aux événements, aux personnages ou à la structure formelle du récit. Elle est si importante qu'elle en vient même à teinter l'espace littéraire partagé par Rodenbach, le roman et son lecteur.

Nous en venons à affirmer, à la suite de ces chapitres, que la ritualité à l'œuvre dans *Bruges-la-Morte* est ce qui construit un cadre religieux, mais aussi poétique et esthétique à Viane pour qu'il puisse créer une transcendance spatio-temporelle dans le récit : c'est ainsi qu'il peut arriver à retrouver sa Morte. Les rites permettent à Viane, par de nombreuses pratiques et gestuelles, de faire cohabiter le présent et le passé dans un présent qui s'éternise. Ils lui octroient également l'occasion d'atteindre l'immatériel à travers le matériel en fusionnant le psychologique et le géographique grâce à une posture rituelle mystique. Les nombreux rituels présents dans le roman lui accordent ultimement l'accès à la part toute mythique de cette ville qu'est Bruges, mais aussi du texte formel qui adopte, à l'image du récit, une structure rituelle, dépossédée du temps de la vie quotidienne

¹⁵⁹ Jean-Pierre Bertrand et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 38.

pour mieux s'ouvrir aux Vérités universelles que tentent d'atteindre les symbolistes, à des raccourcis vers les arrières-mondes invisibles. Nous avons saisi que cette ritualité, si elle influence bien le temps et l'espace, a aussi des conséquences sur la façon dont Viane rend signifiant ce qu'il l'entoure par la création de symboles. La marche, le culte des objets de la Morte ainsi que le déchiffrement des signes qui entourent le veuf s'inscrivent ainsi dans une démarche herméneutique qui non seulement fait naître des analogies subjectives, mais construit également, à partir de celles-ci, l'entièreté de la trame du récit.

Si les rites présents dans *Bruges-la-Morte* permettent à Viane de se construire une béquille religieuse pour mieux survivre à la mort de sa femme, ils mettent également en évidence la part d'artifice du monde que l'homme se construit, facilitant ainsi paradoxalement sa déconstruction. Les rites soutiennent donc l'ensemble des tensions, des dynamiques et des résistances présentes dans le récit. En permettant à Viane de sortir « d'une logique purement empirique qui s'épuise dans l'instrumentalisation technique du lien cause-effet¹⁶⁰ », ils lui octroient la possibilité de se bâtir un univers entièrement fantasmé. Or, c'est surtout un monde dans lequel il est impossible de vivre pleinement, l'invisible, le passé et la mort chevauchant toujours le visible, le présent et la vie dans une dynamique répétitive qui restreint et à la fois propulse le récit.

La ritualité est véritablement à l'image du roman rodenbachien. Elle est bien intrinsèquement duelle, ambivalente, s'affirmant avec aplomb pour mieux se contredire quelques pages plus loin : elle est anxiolytique, mais accentue les maux du protagoniste, est suivie et subie, fait mourir et revivre, enclanche une fuite dans l'art et réaffirme le réel, fonde l'identique pour mieux le dissoudre dans la ressemblance, arrête le temps pour mieux en contrôler les mouvements...

Dans cette Bruges en crise, il est donc seulement possible de survivre. Après avoir lu la dernière page, que nous reste-t-il de *Bruges-la-Morte*? Le deuil de Viane survit, la Morte survit à travers le son des cloches ainsi que la figure morte de la danseuse, et le récit se survit à lui-même. Les rites, dans ce roman, s'ils n'arrivent pas à empêcher la mort, ont du moins le prestige d'inscrire cette dernière dans un cycle où elle se mélange, se confond et alterne avec les puissances métaphysiques, religieuses, mythiques et mystiques qui permettent de préserver tant bien que mal

¹⁶⁰ Claude Rivière, *Les rites profanes*, op. cit., p. 11.

des formes de vie – dissimulées, enfouies, subtiles, certes, mais pas pour le moins présentes et puissantes.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998.

Études sur *Bruges-la-Morte*

Amor, Syrine Ben, « Pour une lecture croisée des représentations de l'onde dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *XXVe Colloque AFUE*, València, Université Polytechnique de València, avril 2016, p. 329-335.

Berg, Christian, « Postface », dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Espace Nord, 2016, p. 85-117.

_____, « Lecture », dans Émile Verhaeren, *Les villages illusoires*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 186-200.

_____, « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 34, 1982, p. 119-135.

Bertrand, Jean-Pierre, « La rumeur de Bruges », *Textyles*, vol. 10, 1993, p. 47-58.

_____, « Une chevelure d'un jaune fluide et textuel. *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach », *Correspondance*, n° 3, octobre 1993, p. 23-30.

_____ et al., *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

Beuchat, Robin, « Deuil, mélancolie et objets. " Véra " de Villiers de L'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *Poétique*, n° 140, 2004, p. 483-494.

Bodson-Thomas, Anny, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1942.

Bouchardon, Marianne, « Mauvaise rencontre sur les chemins de la métaphore : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », dans Marie-Paule Berranger et Myriam Boucharenc (dir.), *À la rencontre. Affinités et coups de foudre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2012, p. 143-155.

Dineva, Elena, « La hantise de la chevelure dans le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *Cahiers ERTA*, n° 23, 2020, p. 25-44.

Edwards, Paul, « Le Règne du silence. L'Esthétique photographique dans la poésie de Georges Rodenbach », dans Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 29-43.

Laude, Patrick, *Les décors de silence*, Bruxelles, Labor, 1990.

Knutsen, Elinor Anna, « " Tue-moi ou je te tue " : pygmalionisme et féminicides dans les trois romans fin-de-siècle *Monsieur Vénus*, *L'Ève future* et *Bruges-la-Morte* », mémoire de maîtrise, Département de Langue et Littérature françaises modernes, Université de Genève, 2021, 101 f.

Orliac, Antoine, « Georges Rodenbach », *Mercure de France*, 15 décembre 1923, p. 577-599.

Prist, Paul, « La légende de *Bruges-la-Morte* », *Revue mondiale*, 15 novembre 1926, p. 148-153.

Salha, Agathe, « Dispositif photo-littéraire et parcours mémoriel dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), *Nadja* d'André Breton (1928 et 1963) et *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997) », dans Wieslaw Kroker et Judyta Zbierska-Moscicka (dir.), *Au croisement des cultures, des discours et des langues. Cent ans d'études romanes à l'Université de Varsovie*, Varsovie, Presses de l'Université de Varsovie, 2021, p. 252-272.

Sicotte, Geneviève, « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets précieux de la littérature fin de siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n° 1/2, automne-hiver 2000-2001, p. 138-153.

Verhaeren, Émile, « Georges Rodenbach », *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899, p. 61-64.

Wittmann, Jean-Michel, « La Vierge ensanglantée dans *Bruges-la-Morte* : autoportrait de l'artiste symboliste entre rêve et fantasmes », *Littératures*, n° 34, printemps 1996, p. 77-84.

Autres ouvrages et articles consultés

Acher, Lionel, « L'avenir au passé », *Babel*, vol. 4, 2000, p. 189-198.

Albert, Jean-Pierre, « Utopies sensorielles, contemplation mystique et sentiment de plénitude », *Varia*, n° 11, 2017, p. 69-82.

Aubrit, Jean-Pierre et Bernard Gendrel, « Le symbolisme », *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 171-195.

Augé, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994.

Bachelard, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Seuil, 2007.

_____, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Union générale d'éditions, 1965.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Biarritz, Denoël, 1972.

- Bitton, Michèle, et Catherine Halpern, *Lilith, l'épouse de Satan*, Paris, Larousse, 2010.
- Bourbeau, Julien, « Descriptions et déambulations. La ville d'Istanbul dans *Le livre noir* d'Orhan Pamuk », dans Bertrand Gervais et Christina Horvath (dir.), *Écrire la ville*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 14, 2005, p. 77-93.
- Bourgeois, Bertrand, *Poétique de la maison-musée (1847-1898). Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Burgos, Jean, *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien, J.-P. Huquet, 1998.
- _____, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 2015.
- Cazeneuve, Jean, « Le principe de répétition dans le rite », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 23, juillet-décembre 1957, p. 42-62.
- Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- Chapira, Charlotte, « Proverbe, proverbialisation, déproverbialisation », *Langages*, n°139, 2000, p. 81-97.
- Martine Cohen, Erwan Dianteill, Danièle Hervieu-Léger et Isabelle Saint-Martin (dir.), *La modernité rituelle. Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, Paris, Harmattan, 2004.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- Choisy, Maryse, *La signification des rites*, Méolans-Revel, DésIris, 1993.
- Compagnon, Antoine, « XII. Le chant du cygne », dans Aurélie Foglia (dir.), *Une transparence du regard adéquat*, Paris, Hermann, 2023, p. 117-131.
- Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001.
- Devoivre, Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », dans Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau (dir.), *Errances*, Cahiers Figura, n° 13, 2005, Montréal, Centre Figura, en ligne sur l'OIC, <<https://oic.uqam.ca/publications/article/errance-dans-le-recit-poetique-errance-du-recit-poetique>>, consulté le 30 juin 2024.
- Dibie, Pascal, *Ethnologie de la porte*, Paris, Traversée, 2012.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.
- Edwards, Paul, *Soleil noir. Photographie et Littérature, des origines au surréalisme*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- _____, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1957.
- Elsbrée, L., *Ritual passages and narratives structures*, New York, P. Lang, 1991.
- Frangne, Pierre-Henry, « Du symbolisme de l'arabesque à l'arabesque du symbolisme : remarques sur la musicalité de l'arabesque », *Musurgia*, vol. 17, 2010, p. 7-20.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975.
- Gennep, Arnold van, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 1972.
- Gourmont, Remy de, « Préface », dans *Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896-1898, p. 7-16.
- Hamel, Jean-François, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, Montréal, 2015, p. 89-107.
- Hertz, Robert, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.
- Hubert, Henri et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.
- Jeffrey, Denis, *Éloge des rituels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003.
- Jouve, Pierre Jean, *Apologie du poète*, St-Clément la Rivière, Fata Morgana, 1997.
- Leroy, Claude, *Le mythe de la passante. De Baudelaire à Mandiargues*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Lisca, Catrearina, « Femme fatale fin-de-siècle : de la folle au monstre », dans Cyril Devès (dir.), *La femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Lyon, acte du 3e colloque international, 2017, p. 7-21.
- M. de la Mésangère (dir.), *Dictionnaire des proverbes français*, Paris, Crapelet, 1823.

- Maisonneuve, Jean, *Les conduites rituelles*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Magniont, Gilles, *Traces de la voix pascalienne. Examen des marques de l'énonciation dans les Pensées*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- Makarius, Laura, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974.
- Mellier, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- Mossière, Géraldine, « De la fonction subjective du rite dans un monde sécularisé : poesis et pastiche dans les prières contemporaines », *Religiologiques*, n° 38, printemps 2019, p. 65-92.
- Muchembled, Robert, *Une histoire du diable. XIIe au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2000.
- Nemer, Jean Marc et al., « Rituel et création artistique », Appel à contribution, *Calenda*. Publié le mardi 13 juillet 2021, <<https://doi.org/10.58079/16s1>>.
- Olivéro, Philippe et Tufan Orel, *Enjeux du rite dans la modernité*, Paris, Recherches de sciences religieuses, 1991.
- Ortel, Philippe et al (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Palacio, Jean, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- Pastoureau, Michel, « Le cygne », dans *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2011, p. 189-193.
- Philips, H., « Review : L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle », *French Studies*, vol. 58, n° 4, 2004, p. 569-570.
- Plantade, Nedjima, « Nécromancie », *Encyclopédie berbère*, vol. 33, 2012, p. 5310-5319.
- Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2010.
- Reichler, Claude, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Minuit, 1979.
- Rivière, Claude, *Les rites profanes*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- Rodenbach, Georges, *Évocations*, Bruxelles, La renaissance du Livre, 1924.
- Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, vol. 3, n° 145, 2009, p. 25-35.
- Schmidt, Albert-Marie, *La littérature symboliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011.
- Veilleux, François, « La nécromancie grecque et les influences orientales », mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2012, 149 f.

Wathee-Delmotte, Myriam, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

Weber, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, 1964.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, Presses universitaires de France, 2019.