

ELENA DINEVA

Université de Sofia « Saint Kliment Ohridski »
Département d'études romanes

La hantise de la chevelure dans le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach

Le motif de la chevelure est parmi les plus récurrents dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach. Outre l'esthétique fin-de-siècle qui accorde une place privilégiée à la chevelure féminine, c'est sans doute un drame personnel vécu par le poète et écrivain belge qui est à l'origine de cette hantise des cheveux, à savoir la mort prématurée de ses deux sœurs, car, selon la tradition familiale, on conserve dans un coffret de verre une mèche des cheveux de tout membre disparu de la famille. En témoignent plusieurs de ses œuvres, dont notamment le poème *Le Coffret*, consacré au culte porté par la mère du poète aux chevelures de ses deux sœurs parties trop tôt, mais également le roman *Bruges-la-Morte* racontant l'histoire de Hugues Viane, veuf inconsolable venu s'installer à Bruges pour y vivre le deuil de son épouse disparue « au seuil de la trentaine »¹ et dont il conserve la tresse dans un coffret de verre. La sensibilité de Rodenbach est incontestablement marquée par la chevelure qui se transforme en un motif obsédant littéralement sa vie, mais aussi son imaginaire poétique.

La chevelure féminine devient ainsi un des leitmotifs de *Bruges-la-Morte* sur lequel cet article s'attardera pour en étudier le rôle dans la structuration du paradigme des

¹ G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 53. Toutes les citations du roman se rapportent à cette édition. Par souci de concision, pour citer le roman, nous utiliserons dans ce qui suit l'abréviation *BLM*.

objets dans le roman. Cela permettra aussi de voir comment la chevelure de la femme morte contribue à l'architecturalisation² de l'espace fictionnel. Ensuite, le motif de la chevelure sera étudié à la lumière de l'analogie, principe très cher aux symbolistes, selon lequel un lien invisible, mais indissociable, s'établit entre les figures féminines dans le texte. En dernier lieu, l'accent sera mis sur les connotations extralittéraires associées aux cheveux féminins, qui les mettent au carrefour de la littérature et de la peinture.

La tresse que Hugues Viane garde en souvenir de son épouse morte s'inscrit parfaitement dans l'attention spécifique portée par Rodenbach aux objets. Ceux-ci se voient dotés, aux yeux de l'écrivain, d'une identité propre. Loin d'être de la matière inanimée, ils fonctionnent comme des médiateurs entre la réalité immédiate et celle qui se dérobe aux yeux et à laquelle aspire sans cesse le personnage principal de *Bruges-la-Morte*.

La chevelure et le paradigme des objets dans le roman

Après la mort de sa femme, Hugues garde précieusement plusieurs objets lui ayant appartenu dont un qui est particulièrement mis en valeur : « cette gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie » (*BLM*, 53-54). Le veuf inconsolable conserve la tresse de la défunte dans une boîte de cristal posée sur le piano muet de son salon. Telle une relique, après la mort de la jeune femme, la tresse concentre toute la vie de la demeure du veuf : « Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison » (*BLM*, 63).

² Nous empruntons ce terme à Aurore Boraczek, « Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach », [dans :] J.-P. Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999.

Selon une logique concentrique, les éléments essentiels de l'existence du veuf se trouvent « dans une relation d'englobement du contenant vs le contenu »³ : Hugues Viane choisit ainsi Bruges, une petite ville aux canaux d'eaux stagnantes pour y vivre le deuil de son épouse morte. Il habite une vaste maison sur le Quai du Rosaire. Dans le salon de cette maison, le veuf conserve la tresse de la morte dans un coffret de verre. Cette tresse est bien plus qu'une simple survivance de la morte. Représentation synecdotique de celle-ci, la chevelure fonctionne comme le centre organisationnel de l'univers de Hugues, tant de sa demeure que de sa vie affective dont elle régit les excès comme un correctif dès le moment où le sosie de la morte, Jane Scott, avec qui le veuf entame une relation amoureuse, entre en scène.

En ce sens, la tresse de la morte n'est pas un simple objet de la maison du veuf, car, pour Rodenbach, le monde des objets est un monde singulier. Chaque objet possède, comme indiqué déjà, sa propre âme tout en étant imprégné de l'identité de son possesseur. En même temps, certains objets peuvent fonctionner comme des déclencheurs de voyages imaginaires dans le temps pour celui qui se hasarde à les contempler. Du point de vue de la narration, ce genre d'objets font progresser le récit et participent à la construction même de l'intrigue puisque, investis qu'ils sont « d'une présence quasi magique »⁴, ils acquièrent le statut de personnages à part entière. Aurore Boraczek va jusqu'à avancer qu'il ne s'agit plus d'une simple personnification des objets, mais de réification du personnage « qui communique sa substance humaine aux choses qui se présentent comme des récipients mais aussi,

³ P. Joret, « *Bruges-la-Morte* ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier », [dans :] *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1988, t. 66, fasc. 3, p. 510.

⁴ G. Sicotte, « D'un coffret de verre. Sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », [dans :] J.-P. Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 120.

dans un constant rapport de réciprocité, comme moules, de cette “vitalité évaporée” »⁵.

Centre organisationnel du récit, la chevelure de la morte contenue dans le coffret de verre fait retentir, selon Geneviève Sicotte⁶, au fond du roman, les échos lointains de plusieurs contes populaires germaniques qui exploitent le motif du cercueil de verre et du coffre au trésor abritant un être ou un objet précieux, tels que *Blanche-Neige* par exemple. Étudié dans une telle perspective, le coffret de verre se voit indissociablement lié à l’objet qu’il conserve. Le contenant s’avère par conséquent tout aussi important que le contenu parce que celui-là contribue à la cristallisation de l’idée rodenbachienne de l’espace. Selon Paul Joret, cet espace est à la fois « matériel, mais niant la matière, immanent et transcendent, exhibant autant qu’occultant »⁷. En ce sens, le choix du veuf est loin d’être arbitraire. Il choisit le coffret de verre pour conserver la chevelure de sa bien-aimée intacte, mais surtout pour sa transparence : de même que l’espace habité par Hugues et celui de la chevelure délimité par le coffret se rencontrent sans se toucher, le veuf ne pourra désormais que contempler la chevelure sans y toucher. Il ne caressera donc que du regard « cette chevelure intégrale qu’il ne voulait point enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç’aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau ! » (*BLM*, 61).

Conformément à la logique concentrique, l’espace fictionnel se rétrécit, se renferme sur lui-même selon le principe de l’emboîtement⁸. Ce processus d’architecturalisation de l’espace est régi par la volonté de Rodenbach

⁵ A. Boraczek, « Architectures d’intérieur : le parti pris des choses dans l’œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach », *op. cit.*, p. 59.

⁶ *Ibidem*.

⁷ P. Joret, « *Bruges-la-Morte* ou la fêlure d’un idéalisme : les racines idéologiques d’une fleur de papier », *op. cit.*, p. 521.

⁸ J.-P. Bertrand, G. Grojnowski, « Présentation », [dans :] G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, GF Flammarion, 1998.

d'« enserrer le tout dans le détail »⁹. Il s'agit d'un espace paradoxal : à la fois tangible et éthéré, une véritable demeure dans la demeure, temple de la pureté et de l'innocence rejetant toute présence réelle autour de la chevelure de la morte. C'est à travers celle-ci notamment que Hugues tente de s'évader de son espace-temps pour s'en créer un autre. La chevelure de la morte se présente par conséquent comme la gardienne d'un univers clos, mais non étanche¹⁰, parce que, au fur à et à mesure que la narration progresse, des éléments externes à cet espace sacralisé finissent par s'y infiltrer, tel le double de la morte, Jane Scott.

Objet associé à la féminité par excellence, la chevelure se présente donc dans le roman sous les auspices d'un actant principal en dépit de son statisme apparent. Jean-Pierre Bertrand souligne à juste titre que Rodenbach attribue une action à la chevelure tout en établissant un parallèle entre celle-ci et la ville de Bruges dont elle constitue, selon lui, « la miniature épurée »¹¹. En même temps, pour Bertrand, la tresse et la ville forment les deux points d'attache principaux du deuil de Hugues Viane et limitent un espace entièrement dédié au culte de la morte. Dans cet ordre d'idées, la ville joue à l'extérieur de la maison du veuf, qu'on pourrait considérer comme un espace protégé, le rôle que la chevelure joue à l'intérieur : elle le dissuade ou le pousse à agir, elle veille à ses dérives affectives et à l'intégrité de sa morale.

Le rapport sujet-objet s'intensifie donc au point de se renverser. Les objets, dotés d'une identité propre, engouffrent par moments celle du sujet. Piégé par ce renversement des rôles, Hugues ne transpose-t-il pas en la tresse de la défunte la responsabilité du meurtre de Jane par

⁹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J.-P. Bertrand, « Une chevelure d'un jaune fluide et textuel : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] *Correspondances*, octobre 1993, n° 3, p. 24.

lequel se termine le roman ? Se sentant sous l'emprise de cette chevelure à travers laquelle il revit les instants de bonheur précieux et irrémédiablement révolus partagés avec son épouse morte, toute la vie de Hugues s'articule autour de cet objet singulier.

Pourtant, le fétichisme de la chevelure évoqué par Paul Gorceix¹² s'estompe au profit de la dimension religieuse du culte que Hugues lui voue. Cette dimension religieuse est annoncée dès le début du roman où la femme morte est comparée, notamment en raison de sa chevelure, aux vierges des maîtres flamands ayant elles aussi « des toisons pareilles qui descendent en frissons calmes » (*BLM*, 53). Poussé par sa vénération et son amour, Hugues aménage un espace exclusivement réservé à la tresse dans le salon de sa demeure brugeoise.

Le veuf transforme son chagrin en sa religion qui érige en culte la chevelure féminine : un objet à mi-chemin entre la vie et la mort, trace matérielle d'une présence immatérielle. En effet, en anéantissant tout désir érotique qui pourrait être provoqué par la chevelure de la femme morte, Hugues finit par ériger en culte la mort en tant que telle comme le seul état d'existence tolérable de la femme : celle-ci n'a de place dans l'univers du veuf que morte. Et si Jane, la femme réelle et le sosie de la morte dans laquelle Hugues investit son désir de faire revivre le passé, meurt à la fin du roman, c'est avant tout parce qu'elle enfreint cette règle en se permettant de pénétrer dans cet espace sacralisé et de profaner la relique de la morte. L'importance du culte de la mort dans le roman a été bien mis en évidence par Mireille Dottin-Orsini selon laquelle « il y a chez Rodenbach une irrésistible compulsion à n'élire comme objet de désir que la femme morte, à transformer en morte par différents subterfuges toute présence féminine »¹³.

¹² P. Gorceix, *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion, 2006.

¹³ M. Dottin-Orsini, « Georges Rodenbach et la femme morte », [dans :]

Or, une précision s'impose : la mort dans *Bruges-la-Morte* est conçue comme une nouvelle forme de vie détachée de la réalité matérielle. C'est justement en cherchant à néantiser cette réalité pour en extraire sa quintessence que Hugues tue Jane à la fin du roman. Ainsi, par l'intermédiaire de la tresse qui est l'image de la femme morte par excellence, Hugues vénère sa bien-aimée à travers sa présence virtuelle. Synecdoque de la femme morte, la tresse se présente paradoxalement aussi comme la forme absolue et parfaitement épurée de la vie. Réactivant le souvenir de la morte, la chevelure assure la jonction entre visible et invisible, mais aussi entre passé et présent tout en révélant l'impossibilité du veuf d'effectuer ce que Piotr Śniedziwski appelle, en se référant à Freud, « le travail du deuil »¹⁴. La chevelure suspend en quelque sorte le cours du temps en le figeant dans un présent atemporel, celui où se trouve Hugues après la mort de sa femme. Il tentera en vain de se libérer du carcan de ce présent atemporel en cherchant à se projeter dans un avenir incertain à travers sa relation avec Jane, la danseuse de théâtre qu'il rencontre un soir au hasard de ses déambulations dans les rues désertes de Bruges et qu'il finira par tuer à la fin du roman. Présentée de cette façon, la chevelure de la femme morte fonctionne comme un élément brouillant complètement les repères spatio-temporels de l'univers de Hugues.

La chevelure et l'analogie

C'est guidé par son sens aigu des ressemblances, « un sens supplémentaire, frêle, souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles » (*BLM*, 128-129), que Hugues s'installe à Bruges, car « à la femme morte

Nord', revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais, juin 1993, n° 21, p. 80.

¹⁴ P. Śniedziwski, « Le repliement de l'histoire personnelle – la mélancolie dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] M. Loba, M. Sukiennicka (dir.), *Histoire et imagination. Mélanges offerts à Wiesław Mateusz Malinowski*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019, p. 51.

devrait correspondre une ville morte » (*BLM*, 66). Ce sens qui détermine la perception de la réalité du veuf cristallise dans le rapport d'analogie, voire d'identité qu'il cherche à établir par la suite entre la femme morte et Jane Scott. Plusieurs éléments concourent à une ressemblance qui restera, comme on le verra plus tard, incomplète en dépit de tous les efforts du veuf. Mais l'élément le plus important sur lequel repose l'analogie est sans aucun doute la chevelure. C'est notamment à travers cette dernière et surtout à travers le regard que Hugues porte sur elle que le réseau d'analogies entre la morte et la vivante devient de plus en plus dense.

De la femme morte à Jane, l'actrice de théâtre, la chevelure féminine est un des éléments-clé de la dichotomie « femme fatale/femme idéale »¹⁵ évoquée par Paul Renard. Piégé dans un va-et-vient incessant entre la chevelure de la morte et celle de la vivante, Hugues se transforme, selon Bernard Spee, en un « aliéné dans un monde où existe seulement l'état d'être-une-chevelure ; il lui est impossible de retrouver le monde de l'avoir, le monde où une femme pourrait avoir une chevelure sans être cette chevelure »¹⁶. Faire correspondre les deux images féminines devient la force motrice de l'existence du veuf et, par là, de l'intrigue romanesque. Or, ce projet essentiellement mental qui régit les actions du veuf est, comme cela a déjà été constaté, finalement voué à l'échec car les deux univers en question sont foncièrement incompatibles.

La manière dont le veuf perçoit la chevelure détermine le long processus de dédoublement de l'image féminine qui traverse le roman de part en part. Celui-ci s'ouvre sur une image de la chevelure de la morte, marquée par des réminiscences picturales parce qu'elle ressemble à celles

¹⁵ P. Renard, « *Bruges-la-Morte* et les images », [dans :] *Nord', revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, juin 1993, n° 21, p. 102.

¹⁶ B. Spee, « *Bruges-la-Morte* ou comment échapper au miroir ? », [dans :] *Petites études littéraires*, 2013, n° 2, p. 2.

des vierges des maîtres flamands : des cheveux « d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient le dos, longs et ondulés » (*BLM*, 53). Ce n'est donc pas un hasard si le premier lien analogique, et probablement le plus fort, qui s'établira entre les deux sera fondé sur la ressemblance de leurs chevelures : c'est ainsi que, fasciné par la tresse de la morte, en rôdant le long des quais mélancoliques, Hugues remarque Jane toute pareille à la femme morte, avec des cheveux « d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel » (*BLM*, 78). Cette nouvelle chevelure identique à la tresse vénérée déclenche pour le veuf le processus irréversible de dédoublement de l'image féminine. Or, cela sera aussi, comme on le verra plus tard, le premier élément qui suggère la dissonance profonde entre les deux femmes.

Allant au-delà de ce dédoublement, Joyce O. Lowrie¹⁷ met l'accent sur un renversement qui s'opère au sein de l'image complexe de la femme construite par Rodenbach. Scindant le roman en deux parties bien distinctes, ce renversement lui confère l'aspect d'un véritable diptyque. Les deux volets de celui-ci, reliés par les chapitres 6 et 7, sont consacrés aux deux femmes. Selon le principe du miroir ils se reflètent l'un l'autre. Ainsi, le premier volet fait apparaître l'image virginale d'Ophélie associée à la femme morte, alors que le deuxième en est consacrée à Jane, véritable Méduse qui pétrifie le veuf par sa ressemblance à la fois sidérante et effrayante avec la morte. Ce renversement est davantage mis en évidence par le biais du motif de la chevelure : à la fin de *Bruges-la-Morte* c'est la tresse sacrée de la morte qui revêt un aspect méduséen bien prononcé se manifestant à travers la

¹⁷ J. O. Lowrie, « Ophelia becomes Medusa: Reversals and Ambiguity in *Bruges-la-Morte* », [dans :] Ph. Mosley (dir.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996. Voir aussi J. O. Lowrie, « Reversals and disappearance: Georges Rodenbach's *L'Ami des miroirs* and *Bruges-la-Morte* », [dans :] *Sightings: Mirrors in Texts – Texts in Mirrors*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008.

référence directe au serpent, attribut principal de la seule Gorgone mortelle :

Mais Jane, tandis qu'il [Hugues] s'élançait, se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or... (*BLM*, 268).

En revanche, remarque Joyce O. Lowrie, la mort de Jane, qui clôt le roman, est associée à l'élément aquatique et la femme fatale finit par se transformer en Ophélie innocente : « Jane ne riait plus ; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba » (*BLM*, 269).

Pris dans le vertige de la ressemblance fascinante entre les deux femmes, Hugues perd progressivement tous les repères de sa réalité immédiate. Il commence à confondre les deux univers qu'il cherchait si assidument à tenir séparés : celui, idéalisé, harmonieux et immatériel réservé à la morte et celui qu'il se construit dans la vie réelle autour de Jane. A force d'interférer, ces deux univers commencent à fusionner, dirait-on, dans l'imagination de Hugues à partir du moment où il calque sur la tresse conservée dans le coffret de verre l'image de la chevelure de Jane :

Lorsqu'il allait en de muettes dévotions, baiser la relique de la chevelure conservée [...] ce n'est plus avec la morte qu'il confondait l'image, mais avec la vivante qui lui ressemblait. (*BLM*, 81-82)

La chevelure permet donc au Démon de l'analogie de s'emparer complètement de la conscience du veuf qui, en cherchant à faire revivre le souvenir de la morte, sombre dans le leurre, arrivant à voir la femme vivante comme une image en miroir, une copie parfaitement identique de la femme morte :

Sa passion ne lui apparut pas sacrilège, mais bonne, tant il dédoubla 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. (*BLM*, 107)

Pure et idéalisée, la chevelure de la morte est un objet de contemplation par excellence et même Hugues ne se permet pas d'enfreindre ce principe :

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 ne jamais y toucher. Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, d'où dépendait peut-être la vie de la maison. (*BLM*, 141)

Cette chevelure est donc sacrée, mais sa présence est aussi autoritaire, contraignante, voire absolue. Gardienne de la vie de la demeure du veuf, elle exclut toute autre présence féminine. En conséquence, l'univers centré sur la chevelure de la morte rejette Jane comme une intruse, en remettant de cette façon en question le dédoublement complet de l'image féminine. La prise de conscience du veuf de l'impossibilité de faire correspondre la copie au modèle, dès le moment où il demande à Jane d'essayer les robes de la morte, culmine dans la découverte que les cheveux de l'actrice sont teints :

Hugues, tandis qu'elle parlait, l'avait regardée. Dans la clarté de la lampe, il revit son clair visage, ses prunelles noires, ses cheveux d'un or faux et teint, faux comme son cœur et son amour !

La relation de Hugues avec Jane instaure un long processus de dévalorisation du modèle au profit de la réplique¹⁸ : à mesure que la narration progresse, le veuf s'éloigne de la tresse de la morte et le culte qu'il lui voue cède la place à l'obsession pour Jane, le double de son épouse. Ce processus est étayé par une reconfiguration du paradigme des objets dans le roman. Le lecteur devient par conséquent témoin d'une tentative non réussie de destitution de la tresse de sa place centrale au sein de ce

¹⁸ C. Berg, « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel », [dans :] *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34.

paradigme. À cet effet, le motif de la chevelure motive implicitement le drame final et le roman se clôt sur la scène du meurtre : Hugues, désillusionné, étrangle Jane, la femme réelle, en se servant de la tresse de la défunte vénérée, qui devient à cet instant même l'instrument du meurtre. Hugues tue Jane parce qu'elle se permet de pénétrer dans un univers auquel elle n'appartient pas, parce qu'elle profane la relique qu'est aux yeux du veuf la chevelure de la morte, mais surtout parce que, poussé par la voix insinuante de cette chevelure, il prend progressivement conscience de son leurre et du fait que la copie « ne peut être qu'un calque, un reflet, une imitation de l'original »¹⁹. Hugues et toute sa vie se voient par conséquent placés sous le signe de l'impair²⁰.

La chevelure au carrefour de la littérature et des arts

Des considérations d'ordre culturel évoquent souvent des associations entre la blondeur et la pureté ou la beauté des cheveux féminins. Or, au XIX^e siècle, la blondeur commence à acquérir de nouvelles significations. Galia Ofek²¹ résume bien cet élargissement de la perspective quant à la représentation de la chevelure féminine en mettant l'accent sur le pouvoir des chevelures aux teintes dorées de signifier de nouvelles choses y compris la sensualité, la sexualité et la criminalité de la femme par opposition à la féminité passive et l'innocence qu'elles symbolisaient avant.

Ainsi, comme le remarque judicieusement Elisabeth Gitter²², ce ne sont plus les cheveux sombres, parfumés et

¹⁹ C. Berg, « *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach, Lecture », http://www.ae-lib.org.ua/texts/berg__rodenbach__fr.htm#06, 1986.

²⁰ G. Michaux, « La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] G. Michaud (dir.), *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, ERES, 2008.

²¹ G. Ofek, *Representations of hair in Victorian literature and culture*, Farnham, Ashgate, 2009.

²² E. Gitter, « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination », [dans :] *PMLA*, octobre 1984, vol. 99, n° 5.

imprégnés de mystère qui inspirent le poète symboliste. Celui-ci est désormais attiré et fasciné par les cheveux blonds aux nuances dorées en lesquels il ne voit plus une invitation à des voyages imaginaires, mais un refuge et un retrait du monde. La chevelure en tant que telle concentre l'individualité de la femme qui, elle, demeure silencieuse et spiritualisée.

Dans cette ordre d'idées, le traitement particulier que Rodenbach réserve au motif de la chevelure est révélateur des affinités qu'il partage avec ses confrères symbolistes tant français que belges : Stéphane Mallarmé avec qui Rodenbach se lie d'amitié lors de son séjour à Paris est aussi particulièrement attiré par la chevelure féminine. Nous ne nous contenterons d'évoquer à titre d'exemple que son œuvre probablement la plus emblématique, à mi-chemin entre la poésie et le théâtre, *Hérodiade*, qu'il n'achèvera jamais puisqu'il meurt notamment en travaillant sur la dernière partie de celle-ci, *Les noces d'Hérodiade*. Dès son entrée en scène, *Hérodiade* est associée à l'image de ses cheveux :

Le blond torrent de mes cheveux immaculés
 Quand il baigne mon corps solitaire le glace
 D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
 Sont immortels. Ô femme, un baiser me tûrait
 Si la beauté n'était la mort.²³

Écartant toute dimension sensuelle de la représentation des cheveux féminins, Mallarmé les assimile à de l'or en les transformant ainsi, selon Maria de Jesus Cabral, en une sorte de bouclier protecteur « contre la réalité sensible »²⁴. Cette image est d'emblée fondée sur trois éléments qu'on retrouve également chez Rodenbach ainsi que chez d'autres poètes symbolistes, en l'occurrence chez

²³ S. Mallarmé, *Poésies*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1914.

²⁴ M. Cabral, *Mallarmé hors frontières : des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.

Maurice Maeterlinck : à travers sa chevelure, la figure féminine se présente comme désincarnée et dotée d'une beauté virginale (1) ; la chevelure s'associe à la transcendance de la réalité matérielle et périssable, elle est en quelque sorte un gage de l'immortalité la femme (2), la chevelure fonctionne également comme un motif assurant le lien indissociable entre la femme et la nature (3). Elle est, comme le remarque Christian Lutaud à propos d'héroïnes maeterlinckiennes, « l'attribut qui désigne la qualité aquatique du corps féminin »²⁵. Étroitement associée à l'eau, l'image féminine très chère aux symbolistes est au fond du mythe d'Ophélie imposé, selon Anne Cousseau, surtout par les préraphaélites anglais, et servant parfaitement la représentation de leur idéal féminin, « à la croisée des figures délicates et raffinées du Quattrocento, de l'idéal chevaleresque du *fin'amor* et des héroïnes excessivement romantiques des poésies de Keats et de Tenyson »²⁶.

Fidèle à cette esthétique fin-de-siècle, Rodenbach exploite les multiples facettes du motif de la chevelure féminine en le chargeant de nouvelles significations qui mettent davantage l'accent sur sa sensualité frisant souvent la fatalité. Outre les affinités esthétiques que Rodenbach partage avec les symbolistes, cet intérêt prononcé pour les cheveux dévoile l'influence que les préraphaélites ont eu sur l'écrivain belge. Conformément à leur idéal de beauté, l'oscillation incessante entre la sainte et la pécheresse, l'ange et le démon, révèle la nature foncièrement double de la femme, qui est condensée par sa chevelure.

Ainsi, Hugues Viane, sentant ostensiblement l'énergie latente qui se cache dans la chevelure de la morte, est à la fois effrayé et attiré par elle. Sans vraiment y entrevoir la menace de mort, il pressent sa puissance et n'ose pas y toucher, parce que, à ses yeux, elle est sacrée. A travers la

²⁵ C. Lutaud, « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », [dans :] *Textyles*, 2012, n° 41, p. 54.

²⁶ A. Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France 2001*, vol. 101, n° 1, p. 82.

représentation de la chevelure féminine dans le roman, Rodenbach porte la complexité de l'image féminine à son paroxysme tout en la faisant sortir du cadre de la représentation purement littéraire.

Au-delà de la littérature belge fin-de-siècle, comme cela a été déjà constaté, le motif de la chevelure en tant qu'arme de vengeance est très cher aussi à des poètes romantiques comme John Keats, mais aussi à plusieurs peintres préraphaélites tels que Rossetti, Waterhouse et Arthur Hughes. Poètes et peintres puisent en effet leur inspiration à la même source : le motif de la belle dame sans merci, femme fatale aux longs cheveux éblouissants par lesquels celle-ci s'apprête à étrangler l'homme séduit et fasciné par sa beauté. Ce motif a été revisité par Keats dans son poème *La Belle Dame sans Merci* écrit originellement en 1819. Décrivant la rencontre entre un chevalier et une femme voilée de mystère qui se présente comme la fille d'une fée, ce poème fait par ailleurs référence à un autre poème bien plus ancien datant du XV^e siècle, à savoir *La Belle Dame sans Merci* d'Alain Chartier.

Attribut principal de la femme morte, sa chevelure occupe une place centrale également dans le frontispice (Fig. 1) que le peintre Fernand Khnopff réalise pour l'édition de *Bruges-la-Morte* en volume, parue en 1892. Une jeune femme aux longs cheveux ondulants dispersés sur un oreiller est au premier plan de l'image et en occupe la moitié. Quelques fleurs de lys la séparent de la deuxième moitié de l'image dans laquelle le lecteur identifie facilement le pont à trois arches conduisant au portail d'entrée du Béguinage de Bruges. Ce frontispice constitue une tentative de totalisation du roman²⁷, presque tous les éléments-clé y sont présents : la femme, la ville de Bruges, ainsi que le lien sous-jacent entre les deux suggéré subtilement par

²⁷ E. Dineva, « Le rôle de l'image dans l'éclatement de l'espace textuel : le cas du roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] M. Velinova, T. Laurent (dir.), *Normes et transgressions dans les littératures romanes*, Sofia, CU Romanistika, 2017.

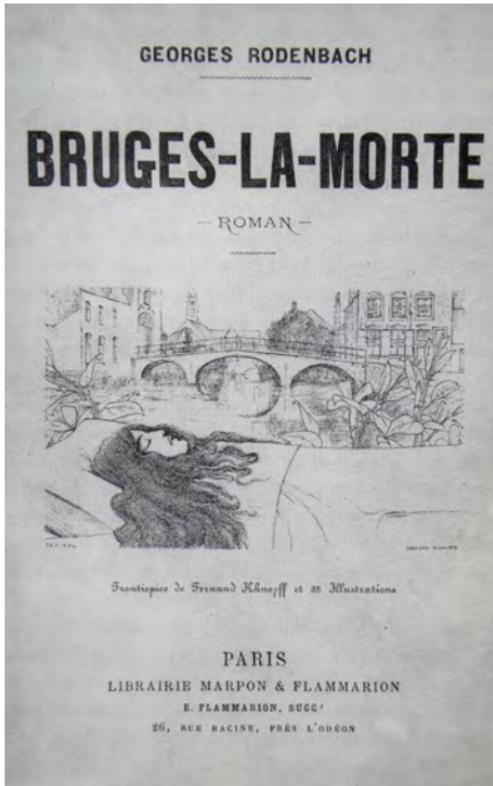


Fig. 1 : Le frontispice réalisé par Fernand Khnopff pour la première édition du roman *Bruges-la-Morte* en volume, parue en 1892.

Khnopff et évoqué aussi par Gaston Bachelard pour qui Bruges, la ville-femme, est une ville ophélisée²⁸. La figure féminine créée par Khnopff possède toutes les caractéristiques de la transposition picturale du mythe littéraire fondé par Shakespeare, qui a été réalisée en 1851-1852 par le peintre anglais John Everett Millais dans son tableau *Ophelia* (Fig. 2). Les multiples manifestations de la présence féminine dans *Bruges-la-Morte* se réalisent donc à travers le prisme de l'art pictural qui est profondément ancré dans la trame narrative.

²⁸ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.



Fig. 2 : *Ophelia*, John Everett Millais, huile sur toile, 1851-1852

Conclusion

Figure pluridimensionnelle, en même temps profondément marquée par l'ambiguïté, dans le roman *Bruges-la-Morte*, la femme est indissociablement liée voire réduite à la représentation de sa chevelure. Motif récurrent qui contribue au développement de l'intrigue, l'image de la chevelure féminine assure la cohérence interne du récit en l'inscrivant bien dans l'esthétique symboliste. Rodenbach s'inspire de plusieurs sources extralittéraires afin de mettre en œuvre le potentiel symbolique extraordinaire des cheveux féminins qui constituent pour l'auteur « le signe d'une connivence intuitive avec le surnaturel »²⁹, mais aussi un véritable carrefour intertextuel rattachant le roman à une longue tradition littéraire et artistique nordique au sens large du terme. Voilà pourquoi nous avons tenté de synthétiser dans cet article les différents aspects du motif de la chevelure, qui concourent à la mise en place de l'image complexe de la femme dans le roman rodenbachien.

Date de réception de l'article : 16.03.2020.
Date d'acceptation de l'article : 19.05.2020.

²⁹ P. Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982, p. 75.

bibliographie

- Bachelard G., *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- Berg C., « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel », [dans :] *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34.
- Berg C., « *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach, Lecture », http://www.aelib.org.ua/texts/berg__rodenbach__fr.htm#06, 1986.
- Bertrand J.-P., « Une chevelure d'un jaune fluide et textuel : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] *Correspondances*, octobre 1993, n° 3.
- Bertrand J.-P., Grojnowski D., « Présentation », [dans :] G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, GF Flammarion, 1998.
- Boraczek A., « Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach », [dans :] J.-P. Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999.
- Cabral M., *Mallarmé hors frontières : des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.
- Cousseau A., « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, vol. 101, n° 1.
- Dineva E., « Le rôle de l'image dans l'éclatement de l'espace textuel : le cas du roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] M. Velinova, T. Laurent (dir.), *Normes et transgressions dans les littératures romanes*, Sofia, CU Romanistika, 2017.
- Dottin-Orsini M., « Georges Rodenbach et la femme morte », [dans :] *Nord', revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, juin 1993, n° 21.
- Gitter E., « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination », [dans :] *PMLA*, octobre 1984, vol. 99, n° 5.
- Gorceix P., *Le Symbolisme en Belgique*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982.
- Gorceix P., *Georges Rodenbach*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Joret P., « *Bruges-la-Morte* ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier », [dans :] *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1988, t. 66, fasc. 3.
- Lowrie J. O., « Ophelia becomes Medusa: Reversals and Ambiguity in *Bruges-la-Morte* », [dans :] Ph. Mosley (dir.), *Georges Rodenbach: Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996.
- Lowrie J. O., « Reversals and Disappearance: Georges Rodenbach's *L'Ami des miroirs* and *Bruges-la-Morte* », [dans :] *Sightings. Mirrors in Texts – Texts in Mirrors*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008.
- Lutaud C., « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck », [dans :] *Textyles*, 2012, n° 41.
- Mallarmé S., *Poésies*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1914.
- Michaux G., « La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] G. Michaud (dir.), *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, ERES, 2008.

Ofek G., *Representations of hair in Victorian literature and culture*, Farnham, Ashgate, 2009.

Renard, P., « *Bruges-la-Morte* et les images », [dans :] *Nord', revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais*, juin 1993, n° 21.

Rodenbach, G., *Bruges-la-Morte*, Paris, GF Flammarion, 1998.

Sicotte G., « D'un coffret de verre. Sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », [dans :] J.-P. Bertrand (dir.), *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999.

Śniedziewski P., « Le repliement de l'histoire personnelle – la mélancolie dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », [dans :] *Histoire et imagination. Mélanges offerts à Wiesław Mateusz Malinowski*, M. Loba, M. Sukiennicka (dir.), Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.

Spee B., « *Bruges-la-Morte* ou comment échapper au miroir ? », [dans :] *Petites études littéraires*, 2013, n° 2.

abstract

The Obsession with Hair in Georges Rodenbach's Novel Bruges-la-Morte

This paper discusses a man's obsession with the memories of his dead wife as represented in Georges Rodenbach's novel *Bruges-la-Morte*. More precisely, Rodenbach draws a haunting picture of the woman's hair, which is personified and acquires the dimension of a full-fledged character in the novel. The Belgian author places Hugues Viane dead wife's hair at the center of his particular vision of fictional space, vacillating between tangible and intangible (Boraczek 1999) as well as between sacred and demoniac. The woman's gold braid is preserved in a glass case: by worshipping it, the widower makes a religion of his sorrow. Furthermore, the woman's hair generates a dense web of analogies between Bruges, in which Bachelard (1942) sees the Ophelization of an entire city, Viane's dead wife compared in the novel to a Virgin, and the actress Jane Scott, a femme fatale who seems to have the same blond hair as the dead woman. By doing so, Rodenbach places the woman's figure at the crossroads between literature and visual arts.

keywords

obsession, hair, 19th century, *Bruges-la-Morte*

mots-clés

hantise, chevelure, XIX^e siècle, *Bruges-la-Morte*

elena dineva

Elena Dineva-Burova est docteur en littératures francophones. En 2016, elle a soutenu une thèse de doctorat intitulée *La transposition picturale dans la littérature belge de langue française du XIX^e siècle* à l'Université de Sofia « Saint Kliment Ohridski ». Actuellement, elle enseigne l'analyse du texte littéraire au Département d'études romanes de l'Université de Sofia.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0001-5842-2888>