Joël Goffin

Le secret de *Bruges-la-Morte*

un conte initiatique

illustré par Fernand Khnopff



Éditions Les Vies encloses

Joël Goffin

Le secret de *Bruges-la-Morte*

un conte initiatique

illustré par Fernand Khnopff

Cette étude est dédiée à
Jean-David Jumeau-Lafond



Avant-propos

C'est Paul Gorceix (1930-2007), professeur émérite à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III et membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, qui m'a encouragé à entreprendre une lecture ésotérique de *Bruges-la-Morte*. J'avais conversé avec lui à maintes reprises à l'occasion de la préparation de l'exposition *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges* qui s'est tenue au Musée départemental Stéphane Mallarmé en Seine-et-Marne (2005). J'en étais le commissaire scientifique. En mars 2012, après avoir entamé cette étude, j'ai enfin trouvé le temps de lire complètement sa biographie de Georges Rodenbach, l'un de ses derniers ouvrages. Et j'ai découvert que l'article consacré à *Bruges-la-Morte*[1] initiait effectivement mes recherches qui s'étalèrent de 2006 à 2026[2]. Je tiens ici à rendre hommage à Paul Gorceix, dont les analyses pointues et la disponibilité la plus désintéressée ont largement contribué à la reconnaissance du symbolisme littéraire belge à travers le monde. Voici quelques extraits de l'article du professeur consacré à *Bruges-la-Morte* :

Le regard ouvert à l'occulte, à ce que les autres ne voient pas, constitue une des bases de la structure de Bruges-la-Morte. […]
Entre l'illuminisme de Swedenborg, les doctrines occultistes, le magnétisme et les recherches menées au XIXe siècle sur la problématique de l'homme intérieur, il y a continuité et même filiation. […]
La dimension de l'occulte chez Rodenbach n'a pas suffisamment été prise en compte.
Elle est pourtant présente dans Bruges-la-Morte. […] *Cette source occulte ne doit pas être négligée dans la création littéraire de Rodenbach, même si elle est non dite.* […]

Et l'approbation implicite de Georges Rodenbach dans un compte rendu de 1894 :

[Jules Bois] *a pris de l'Occulte et de l'Ésotérisme juste assez pour en caparaçonner brillamment ses conceptions imaginatives. Nulle pédanterie de sciences hermétiques, d'arcanes agrandis en salles obscures où luisent les vieux poignards du mélodrame. Rien que des ténèbres lucides sertissant la richesse d'un style qui a sur soi des pierreries et du maquillage.* […] ***Ainsi la vie coexiste dans ce livre avec la légende ; le réel alterne avec le symbole. Et on songe, en lisant, à cette remarque d'Edgar Poe sur le courant souterrain qui caractérise les belles œuvres ; ici aussi, tandis qu'une action se passe de plain-pied, pourrait-on dire, avec les âmes ordinaires, une seconde action se déroule, en dessous, pour les âmes voyantes, celles qui communient avec le Mystère***[3].

Dans ce drame, le Christ incite le Poète à remplacer le dogme desséché de la Vierge Marie afin de restaurer le culte de la Sagesse universelle (Sophia/Isis). Fidèle au « féminisme mystique » de Jules Bois, l'héroïne y joue le rôle de la Sophia ou de la guide angélique. C'est par la pureté de son amour et de sa foi que l'homme est arraché à sa torpeur spirituelle. Le titre désigne le passage initiatique par lequel l'âme, purifiée par la souffrance, l'amour pur et la connaissance (Gnose), parvient à briser les frontières de la mort et de la matérialité pour réintégrer le divin Plérôme, le monde divin parfait.

1 Édition de référence pour cet essai : Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998,
2 Paul Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 130-151.
3 *L'Indépendance belge, 28 novembre 1894 – L'Éternelle Poupée*, par M. Jules Bois.
Cette curieuse formulation correspond à celle qui se trouve à la fin de *Bruges-la-Morte* : « pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère ». Cf. chapitres 11 et 15.

Décidément il était le bon génie de la cité, qui la révélait à elle-même,
lui mettait au jour d'occultes trésors, qu'elle ignorait.
Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*

Il émane de lui quelque chose d'immatériel et d'extraterrestre.
Un regard curieusement voilé, et puis cette bouche qui ne s'ouvre jamais.
Il est le silence incarné.
Victor-Émile Michelet

Celui qui veut savoir quelque chose sur moi – comme artiste seul fait notable – devra observer attentivement mes œuvres et par elles seulement chercher à y reconnaître qui je suis et ce que je veux.
Gustav Klimt

Une certaine connaissance des sciences occultes devient nécessaire à l'intelligence d'un grand nombre d'œuvres de ce temps.
Anatole France



Assis au milieu, Georges Rodenbach au béguinage de Bruges (env. 1893).

1. Bruges, la perle du Nord

Bruges est à l'origine un débarcadère gagné sur les caprices de la mer du Nord. Vers 862, le fonctionnaire royal Baudouin Bras-de-Fer enlève Judith, la fille de Charles le Chauve, puis s'enferme dans une enceinte fortifiée. Il est considéré comme le fondateur du comté de Flandre. Le ras-de-marée de (1134), qui deviendra l'estuaire du Zwin, permettra aux nefs gorgées de marchandises d'arriver à proximité de Bruges, favorisera l'expansion de l'agglomération. Celle-ci se transformera rapidement en immense entrepôt des marchés du Nord (Flandre, Champagne, Île-de-France et Angleterre), du monde latin (Espagne, Gênes et Florence) et autres (pays de la mer Baltique). Durant plusieurs siècles, le puissant vassal tient la dragée haute au roi de France. Philippe d'Alsace (1143-1191), comte de Flandre « par la grâce de Dieu », comme il se plaît à le proclamer, n'est-il pas à un moment donné le tuteur du jeune Philippe Auguste (1165-1223) ?

Un exemple symbolique de cette toute-puissance : la fille du comte de Flandre apporte « en dot » à l'héritier du trône de France le sang « pur » des carolingiens. L'union de Philippe Auguste avec Isabelle de Hainaut, qui descend par ses deux parents de Charles de France ou de Lorraine (953-991), permet en effet de légitimer définitivement la dynastie des capétiens considérée comme usurpatrice. Au sacre du roi de France, le comte de Flandre aurait tenu l'épée fabuleuse de Charlemagne surnommée « Joyeuse ». Coïncidence ou non, à partir de ce règne, les capétiens ne se croiront plus obligés de se faire couronner de leur vivant. De même, la cathédrale Saint-Donat de Bruges détruite sous le régime français imitait le plan de la Chapelle palatine de l'empereur Charlemagne mythifié. Toujours est-il que les rois de France considéreront pour longtemps leurs vassaux du Nord comme des rivaux à l'ambition démesurée et aux intérêts économiques proches de ceux de l'Angleterre. Comme des ennemis à combattre sans relâche.

Au début du 15e siècle, devenue bourguignonne au gré des alliances de ses princes, Bruges connaît son apogée. Les activités commerciales intenses, les cérémonies fastueuses de l'Ordre de la Toison d'Or, le rayonnement international des peintres Van Eyck et Memling ne laissent rien présager de l'imminence du déclin. La fin tragique de Charles le Téméraire dans les marécages de Nancy (1477) suivie de la mort accidentelle de sa fille, Marie de Bourgogne (1482), plonge dans la guerre civile une cité jalouse de ses libertés. Les troubles coïncident avec l'ensablement de l'estuaire du Zwin (env. 1475)) qui donnait accès à la mer du Nord. Une situation dont la ville d'Anvers, à l'embouchure de l'Escaut, plus cosmopolite, résolument tournée vers l'avenir et favorisée par le pouvoir de tutelle tirera le plus grand avantage.

Durant la période espagnole et ses guerres de religion, une partie de l'élite intellectuelle flamande, convertie aux idées de la Réforme, émigre aux Pays-Bas ou en Allemagne, comme les familles des peintres Frans Hals et Pierre-Paul Rubens. Touchée de plein fouet par le déclin de l'industrie drapière, Bruges, au milieu du 19e siècle, est l'une des villes les plus pauvres du jeune Royaume de Belgique. La « belle endormie » n'abrite désormais plus que 35 000 habitants, soit autant qu'au 14e siècle (ils étaient au moins 45 000 autour du 15e) ! dont plus de la moitié survit grâce à la mendicité et à un artisanat pénible, principalement celui de la dentelle.

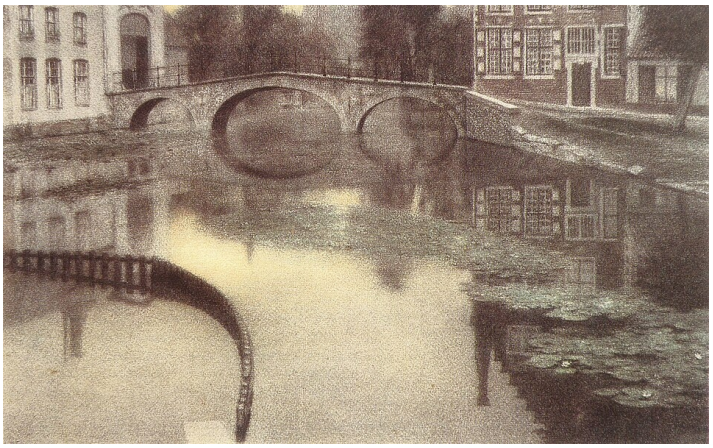
Trois faits majeurs lui permettront de sortir de sa léthargie dans la seconde moitié du 19e siècle. Une importante colonie anglaise, aisée et cultivée, s'établit durablement à Bruges. Cette ville, qui semble tirée d'un roman de Walter Scott, se trouve idéalement placée sur la route du pèlerinage obligé au champ de bataille de Waterloo. La proximité géographique et un coût de la vie plus favorable encouragent également

ce mouvement démographique lent mais constant durant des décennies. Les sujets de Sa Gracieuse Majesté appuient les autorités municipales dans leur volonté de renforcer le caractère médiéval et romantique de Bruges. C'est le début d'une restauration systématique, parfois lourde, des monuments historiques de la cité intra-muros.

En 1892, le succès parisien de *Bruges-la-Morte* attire sur elle l'attention des lettrés de l'Europe entière qui viennent s'imprégner du climat supposé morbide et fatal de cette nouvelle Thulé, au grand dépit de la population locale qui rejette l'étiquette négative accolée à leur ville.

Plus fondamental pour les habitants, le projet de Bruges-Port-de-mer, l'actuel Zeebruges, destiné à renouer le contact avec la mer salvatrice mobilise toutes les énergies des notables. Tandis que Rodenbach depuis Paris mène une virulente campagne de presse pour s'opposer. En 1907, le nouveau port est inauguré dans la liesse populaire.

Pour la défense de Rodenbach, il convient de signaler les propos de Karel van de Woestijne (1878-1929), poète de grande valeur, qui écrivait en 1902, l'année de la fastueuse exposition brugeoise consacrée à Memling, que la ville se trouvait plongée dans « un rêve morbide, s'accrochant à la splendeur moyenâgeuse » et qu'elle était le « dernier bastion du traditionalisme gothique ».



Fernand Khnopff. *Souvenir à l'entrée du béguinage*, 1905.

2. Un vénérable grand-père

Il y a de l'atavisme dans les œuvres et l'hérédité appliquée, ici aussi, explique mon amour pour cette Bruges admirable que je serais heureux d'avoir assurée d'un peu plus de gloire auprès des esprits artistes de France.
Georges Rodenbach[4]



Contrairement à une légende tenace – que le poète lui-même accréditait dans les milieux littéraires français ! – Georges Rodenbach n'est pas né à Bruges. Il n'y a même résidé que de façon épisodique. Il a vu le jour à Tournai (Hainaut belge), une ancienne ville épiscopale située à deux pas de la métropole lilloise. Sa mère, Rosalie-Adélaïde Gall, descendait en ligne directe d'une famille alliée aux noms les plus marquants de cette bourgade traversée par l'Escaut qui, à bien des égards, rappelle Bruges.

Du côté paternel, la famille du poète se trouvait dans nos contrées depuis plusieurs générations. Le fondateur de la branche, Ferdinand, était né à Andernach, sur la rive gauche du Rhin, non loin de Coblence. Une source familiale veut que les ancêtres aient habité le château de la bourgade de Rodenbach située non loin d'Andernacht[5]. Invité par l'un d'entre eux, le musicien Weber (1786-1826) y aurait composé le célèbre *Freischutz*. Les Rodenbach (dont le patronyme signifie « ruisseau rouge ») honorés du titre de baron sont autorisés à porter blason.

Dans le sillage de l'armée autrichienne − les anciens Pays-Bas faisaient alors partie des possessions de la Maison de Habsbourg-Lorraine − Ferdinand (1714-1783) arriva sur le territoire de l'actuelle Belgique où il s'établit à Roulers comme médecin civil. Deux des petits-fils, Alexandre, surnommé l'Aveugle de Roulers, et Constantin jouèrent un rôle majeur dans les événements qui conduisirent à l'indépendance de la Belgique en 1830. Paradoxe familial : les Rodenbach enracinés à Roulers, ceux qui ont développé les activités de la brasserie dont la bière éponyme jouit d'une renommée internationale, ont milité sans relâche pour la reconnaissance des droits politiques, culturels et linguistiques de la Flandre.

Rappelons que, dès sa création, la Belgique, fruit d'un compromis diplomatique entre Talleyrand et l'Angleterre, ne reconnaît que le français comme langue officielle. Dans la vie quotidienne, la population flamande ne parle que le patois, au mieux un dialecte. Elle ne se comprend pas toujours d'un beffroi à l'autre. Jusqu'en 1932, année de l'inauguration de la première université proposant des cours en néerlandais, la culture flamande millénaire se trouvera sous la menace de sa propre élite. Celle-ci, dans ses rapports publics, administratifs et mondains, utilisait exclusivement le français. Les quelques mots de flamand qu'elle

---

4 *Le Journal de Bruges*, 23 mai 1894.
5 Madame Georges Rodenbach, *Constantin Rodenbach, député au Congrès national de Belgique et ses frères : 1830*, Éd. G. Crès et Cie, Paris, 1930, p. 16.

concédait, elle les destinait à ses domestiques, comme le souligne Maurice Maeterlinck dans ses souvenirs intitulés *Bulles bleues*. Le 18 avril 1898, l'année de la disparition du chantre de Bruges, le néerlandais devient la seconde langue officielle du Royaume, à égalité avec le français.

Le grand-père du poète, Constantin Rodenbach (1791-1846), après avoir soutenu sa thèse devant la Faculté de Médecine de Paris et brillamment servi dans la Garde d'Honneur de l'Empereur sous les ordres du baron Dominique Larrey (1766-1842), chirurgien en chef des services médicaux de la Grande Armée, vient s'établir à Bruges. Comme médecin légiste, professeur de l'École de médecine et responsable de l'hôpital Saint-Jean, ainsi que de plusieurs maisons-dieu (entre autres celle de Gloribus), il fait partie des notables d'une ville où tout le monde se connaît. Constantin s'y révèle un fin lettré épris de culture française et un admirateur inconditionnel de l'Empire.

En 1821, il épouse Louise Wieland, une descendante de Christoph Martin Wieland (1733-1813), surnommé « le Voltaire allemand[6]. Sur le tard, l'écrivain sera initié à la Loge de Goethe à Weimar. Le couple Rodenbach entretient des contacts suivis avec Charles Nodier, Victor Hugo et Alexandre Dumas. Ce dernier l'évoque dans *Excursions en Belgique et sur les bords du Rhin*. Le grand-père du poète s'est surtout illustré dans la lutte politique contre les Pays-Bas qui avaient vu tomber dans leur escarcelle les territoires de l'actuelle Belgique suite aux tractations laborieuses du Congrès de Vienne. Il siégera longtemps comme député au Parlement belge. Pour le compte du jeune État indépendant (1830), il poursuivra une brillante carrière de diplomate jusqu'à sa mort inopinée à Athènes où il est inhumé près de l'Acropole. Il n'est pas sans intérêt de noter que le père de Georges (Raymond-Constantin) Rodenbach se prénommait également Constantin et que l'écrivain donnera ce prénom à son fils unique, ce qui témoigne d'une fidélité intellectuelle incontestable à la vie et à l'œuvre du glorieux ancêtre[7].

Après la biographie officielle de l'homme public, il est temps de passer au volet plus discret de ce parcours exceptionnel. Pour une raison que j'ignore, il n'était jamais question, jusqu'il y a peu, de la carrière maçonnique de Constantin Rodenbach à Bruges. Et pourtant, elle ne manque pas d'impressionner. Dès son arrivée à Bruges, il devient « membre affilié » de la Loge d'origine militaire *La Réunion des Amis du Nord*, ce qui signifie qu'il a probablement été reçu dans une Loge de campagne itinérante de la Grande Armée (*Les Enfants de Mars* ?). Peut-être par l'intermédiaire du baron Larrey, un franc-maçon prosélyte qui avait pour habitude de faire initier ses officiers de confiance. Pour l'anecdote, le docteur Étienne Labrunie, le père du poète occultiste Gérard de Nerval, était également sous le commandement de Larrey et faisait partie de la Loge. En 1818, à vingt-sept ans, Constantin est élevé au grade de Rose-Croix, degré « ultime et sublime » comme les Frères aimaient à le proclamer en ce temps. En effet, l'Atelier travaillait selon le Rite Français Traditionnel avec un « rigorisme conservateur » (sic) aux dires de Ragon. Il avait été créé en 1786 par le Grand Chapitre Général. Ce Rite offrait la particularité de s'articuler autour de la symbolique christique du grade de Rose-Croix.

Trois ans plus tard, Constantin occupe la charge de Vénérable Maître de l'Atelier (de 1821 à 1823), ce qui prouve son influence et son prestige intellectuel dans la ville. Ce sera le seul actif à Bruges de 1815 à 1832. Sous le parrainage de *La Constance* d'Arras[8] et des *Amis Réunis* de Lille, la Loge brugeoise avait obtenu sa patente constitutionnelle du Grand Orient de France le 29 mai 1803. Constantin devient, avec le notaire Charles Doudan (1773-1861), le principal animateur de cet Atelier. Les Frères se rassemblaient

---

6 Les Contes orientaux de Wieland ont inspiré le livret largement « maçonnisé » par Schikaneder et le compositeur lui-même de *La Flûte enchantée*.

7 Constantin Rodenbach a présenté une thèse de doctorat intitulée *De l'influence du climat sur l'homme malade*. Un thème singulièrement proche de l'univers poétique de son petit-fils.

8 Le Chapitre primordial d'Écosse d'Arras aurait été l'un des premiers en France à avoir répandu la Maçonnerie jacobite liée à la dynastie catholique des Stuarts. Il était habilité à délivrer les Hauts Grades.

régulièrement dans l'antique maison de la corporation des Tailleurs (de vêtements) signalée par le chronogramme 1648. Elle se situe au n° 3 du Quai des Marbriers selon un plan de rues de l'époque en français. Mais le nom d'origine était en réalité Steenhouwersdijk, « steenhouwer » signifiant non pas « marbrier » mais… « tailleur de pierre »[9]. Un nom qui convient parfaitement à des francs-maçons ![10]

Trois ans seulement après sa création, *La Réunion des Amis du Nord* reçoit de Paris le droit de se constituer en Souverain Chapitre, ce qui lui permet de délivrer un système de Hauts Grades, selon le « Rite Français ». Constantin Rodenbach, pendant son vénéralat, devint le Premier Grand Surveillant de ce Souverain Chapitre, plus communément appelé « Loge rouge » par opposition aux « Loges bleues » des trois premiers grades fondamentaux. Mais il démissionnera de toutes ses charges au début de l'année 1827, probablement pour des raisons politiques. En effet, ce véritable tribun au charisme indéniable, au réseau d'influences patiemment tissé, avait organisé le 9 juillet 1829 à Bruges le *Banquet des Patriotes*, un acte public de rébellion contre le régime hollandais toujours plus protestant et résolument pannéerlandais.

La Réunion des Amis du Nord comptait sur ses colonnes des personnalités éminentes comme Charles Hanssens, futur Chef d'orchestre (au moment de la Révolution belge) puis Directeur du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, John (ou Jean) Rudd, l'architecte officiel de la ville de Bruges jusqu'en 1870, et Jean Calloigne qui a conçu le Marché au Poisson à deux pas de la Loge. Mais également des membres de grandes familles, brugeoises : de Limburg Stirum, de Villegas, de Vrière, Thibault de Boesinge, Lauwereyns de Diepenheede de Roosendaele, de Wargny, de Crombrugghe, van Zuylen. Et des étrangers : le vulcanologue français Bory de Saint-Vincent, André Jacopssen, l'auteur des *Itinéraires d'un Brugeois en Italie et en Sicile, 1821-1823*, le marquis Albert de Chasteler (général autrichien), un von Bülow, etc.

Mais le plus célèbre de tous les Frères de cet atelier s'avère sans conteste le Français Jean-Marie Ragon de Bettignies (1781-1862), considéré par ses pairs comme le franc-maçon le plus instruit de son siècle. Les hasards de sa carrière administrative l'avaient conduit aux confins de la Flandre. Il faut préciser que Napoléon avait fait de la ville un casernement dans la perspective de l'invasion de l'Angleterre. Fonctionnaire à la Recette Générale du département de la Lys (Flandre occidentale), Ragon est initié à *La Réunion des Amis du Nord* en 1804. Il en devient le Secrétaire en 1805 avant d'être élu Grand Archiviste-Garde des Sceaux du Chapitre[11]. En déplacement à Paris, il se surnommait lui-même « le frère J. M. de Bruges ». C'est à son époque que *La Réunion des Amis du Nord* connut son apogée, entre 1805 et 1808, quand le nombre de membres passa de 59 à 108. Après la révolution belge de 1830, la Loge et le Souverain Chapitre brugeois furent « mis en sommeil », c'est-à-dire en cessation temporaire d'activité. Cette situation lui conservait son caractère régulier. C'est ainsi que, selon le jargon maçonnique, « les colonnes et les feux ont pu être rallumés » le 22 juin 1996. Tout au long de son parcours initiatique, Ragon essaiera de concilier alchimie, ésotérisme d'inspiration johannique et symbolique traditionnelle, notamment dans son essai *La Maçonnerie occulte*. À lui revient l'idée originale d'avoir lancé la revue *Hermès*, la première de la longue histoire de la Franc-maçonnerie (1818-1820), un journal très vite interdit par le Grand Orient pour « indiscrétion ». Et c'est lui qui transforme la formule rituelle « Liberté de passer » en… « Liberté de penser » !

---

9 Dès le 15e siècle, la corporation des maçons et des tailleurs de pierres disposait de la nef centrale de la crypte Saint-Basile liée à la relique du Saint-Sang.

10 Albert Schouteet, *De straatnamen van Brugge : oorsprong en betekenis*, Vanden Broele, Brugge, 1977, p. 74.
Au début du 19e siècle, soit au temps de *La Réunion des Amis du Nord*, la Steenhouwersdijk estrebaptisée Groenerei (Quai Vert).
À noter que dans le quartier brugeois extra-muros occupé par l'Ordre du Temple (Tempelhof), il existait une « groene weg » devenue en 1899 Sint-Pietersgroenestraat afin qu'elle ne soit pas confondue avec la Groenestraat et le Groenerei.

11 Willy Dezutter dans le *Périodique du Souverain Chapitre du Rite Écossais pour la Belgique, Bulletin d'information n° 38*, Bruxelles, septembre 2007, p. 14-17. On se référera également aux articles du baron Andries Van den Abeele en ligne (revue *Biekorf*) et à l'ouvrage de Johan Ballegeer, *Het Oosten Brugge*, uitg. Bartje van de Loge, Brugge, 2000.

Après la défaite de Napoléon à Leipzig, les troupes françaises quittent Bruges en février 1814. La même année, à Paris, Ragon est le fondateur et le Vénérable de la célèbre Loge parisienne *Les Vrais Amis*, dont il atteindra le grade suprême. Cette Loge est plus connue sous le nom de *Trinosophes,* un néologisme dont l'étymologie signifie « *Trine-Une Sophie* », référence explicite au livre attribué à l'énigmatique comte de Saint-Germain, *La Très Sainte Trinosophie*. Apparemment pourvu du don d'ubiquité, il fait un moment partie du rite « égyptien » de Memphis Misraïm. Il aurait reçu les *Arcana Arcanorum,* c'est-à-dire les ultimes degrés (sur une échelle de 90 ou 95 !) qui donneraient une explication hermétique des rapports de l'homme avec la divinité par la médiation des esprits célestes. D'autre part, il est un membre actif du fameux et ou fumeux Ordre du Temple de Fabré-Palaprat soutenu par Napoléon à des fins politiques. Il appartient également à la Loge *Le Phénix* du Grand Orient de France. Quoique souvent traité de plagiaire subtil ou de compilateur besogneux, il exercera une influence certaine sur Éliphas Lévi (1810-1875), l'auteur du *Dogme et rituel de Haute magie* qui devait lancer pour longtemps la vogue de l'occultisme en France, relayée par de jeunes écrivains comme Villiers de l'Isle-Adam et Catulle Mendès (cf. chapitre 3). En juin 1887, dans son introduction à *L'Occultisme contemporain,* Papus peut encore faire l'éloge de Ragon au nom de tous les Francs-maçons :

Donner aux Enfants de la veuve d'après les conseils de ***leur auteur sacré Ragon*** *aux kabbalistes et aux Théosophistes une bibliographie qui leur permette d'étendre le domaine de leurs connaissances, fournir aux critiques le moyen de savoir ce dont ils parlent, ce qui ne leur arrive pas toujours, remettre en lumière des savants injustement ignorés comme Louis Lucas ou Hoëne Wronski, enfin montrer à tous la réaction anti-matérialiste qui se produit en ce moment, telles sont les fins que je me propose en publiant ce petit traité*[12].

Pour être précis, Constantin Rodenbach et le Français n'étaient pas à Bruges à la même époque. Ce qui n'empêche pas d'imaginer qu'ils aient pu se rencontrer, échanger des courriers ou encore que l'aura internationale de Ragon ait continué à imprégner les travaux de l'Atelier flamand dont, rappelons-le, il était le Grand Archiviste.

Le controversé Paul de Saint-Hilaire assure, en omettant comme de coutume de citer ses sources, qu'une trentaine de Francs-maçons belges illustres se seraient fait initier à Paris, de 1821 à 1823, dans l'Ordre du Temple fondé par Fabré-Palaprat en 1808[13]. Comme je l'ai dit, Ragon en était un membre actif et éminent. Il convient de noter que ce Bernard-Raymond Fabré-Palaprat (1773-1838), Grand Maître de ces néo-templiers, était chirurgien dans la Grande Armée et professeur à la Faculté de Médecine. Il fut même un pionnier du galvanisme à des fins thérapeutiques. Il n'est pas impossible que Constantin Rodenbach, qui avait étudié à Paris et qui exerçait la même profession que lui, l'ait connu personnellement… Les « templiers » belges auraient tous joué un rôle décisif dans les événements de la Révolution de septembre 1830, aux côtés de leurs rivaux et amis pour la cause, les Carbonari exilés en nombre chez nous. Si ces allégations sont fondées, il est quasi certain que Constantin Rodenbach a fait partie des « heureux élus » à Paris. D'autant que le baron Larrey, son probable parrain en Maçonnerie, entretenait pour sa part des liens étroits avec l'amiral britannique Guillaume Sidney Smith, un des dignitaires de cette néo-templerie…

Mais revenons-en à Jean-Marie Ragon qui était un véritable graphomane. Ainsi lui doit-on *La Messe et ses Mystères, Le Cours philosophique et interprétatif des initiations anciennes et modernes*, l'*Orthodoxie maçonnique : suivie de la Maçonnerie occulte et de l'initiation hermétique* dont la présentation ampoulée par l'auteur dénote des orientations gnostiques, martinistes et alchimiques que j'évoquerai plus loin :

---

[12] Papus, *L'Occultisme contemporain*, Carré, Paris, 1887.
[13] Paul de Saint-Hilaire, *Histoire secrète de Bruxelles*, Albin Michel, Paris, p. 155.

Les sciences occultes révèlent à l'homme les mystères de sa nature, les secrets de son organisation, le moyen d'atteindre à son perfectionnement et au bonheur. Leur étude était celle des hautes initiations égyptiennes. Le premier but fut de tirer l'homme de l'état de barbarie pour le civiliser, et de prendre l'homme civilisé pour le perfectionner, afin de ramener l'homme que l'on croyait déchu à sa première nature. Le second but fut la recherche des moyens de relever la matière à sa première nature, dont on la croyait aussi déchue. Ainsi, la mystagogie ou l'initiation aux mystères avait ses deux divisions.
Dans la première, on ne purifiait que des penchants, on ne passait au creuset que des hommes ; c'était une alchimie des esprits, une mystagogie humaine. La seconde était l'initiation aux mystères des opérations de la nature, une mystagogie des corps. Dans l'une, on cherchait la pierre cubique ou la pierre angulaire du temple de la philosophie, capable de réunir intellectuellement par ce symbole ingénieux, toute l'humanité dans une même foi, une même espérance, un même amour. ***Dans l'autre, on cherchait ce qui peut ramener l'âge d'or : la pierre philosophale et l'élixir qui prolonge la vie.***

Aujourd'hui, Ragon reste principalement connu pour son *Tuileur Général de la Franc-maçonnerie* ou *Manuel de l'Initié*[14], une somme fastidieuse, c'est la loi du genre ! qui reprend les nomenclatures de 75 Maçonneries, 52 rites, 34 Ordres dits maçonniques (sic), 26 Ordres androgynes, 6 Académies maçonniques et plus de 1 400 grades, etc. À la fin du 19e siècle, les catalogues des libraires antiquaires insistaient encore sur l'intérêt et la rareté de cet ouvrage qui était donc accessible au lettré curieux.

À la mort de son père survenue le 30 décembre 1891, Georges Rodenbach a dû logiquement hériter de la bibliothèque ésotérique de son glorieux ancêtre où figuraient sans doute des publications de Ragon.

Iwan Gilkin (1858-1924) est le contemporain de Georges Rodenbach. Ils ont bataillé ensemble au sein de l'avant-garde littéraire quoique pro-parnassienne regroupée sous la bannière de la revue *La Jeune Belgique*. Gilkin a fait partie du cercle ésotérique *Kumris* lié aux frères Khnopff que j'évoquerai au chapitre 6. Le professeur Raymond Trousson, dans la biographie qu'il a consacrée à cet animateur du monde littéraire belge, *Iwan Gilkin, poète de la nuit*[15], donne une bonne idée des ouvrages que possédait à la Belle Époque tout écrivain occultiste digne de ce nom :

La bibliothèque personnelle de Gilkin, dont le catalogue fut dressé en 1933, contenait plusieurs dizaines de titres, souvent rares, ayant trait à l'alchimie, à la théosophie, à l'occultisme. Y voisinaient Paracelse, Albert le Grand, Raymond Lulle, des études sur le bouddhisme ou la magie chez les Chaldéens et le rarissime *Amphitheatrum sapientæ aeternæ, solius veræ* de Heinrich Khunrath, fameux médecin du XVIe siècle qui prétendait avoir découvert la pierre philosophale. Auprès des anciens s'alignaient les modernes : Fabre d'Olivet et ses *Commentaires de Pythagore*, Stanislas de Guaita et ses *Essais de sciences maudites*, Éliphas Lévi avec, entre autres, *Dogme et rituel de la haute magie*, plusieurs traités de Gérard Encausse, dit Papus, Péladan et son *Amphithéâtre des sciences mortes* et, bien entendu, Édouard Schuré et ses *Grands initiés.*

---

14 Jean-Marie Ragon, *Tuileur Général de la Franc-Maçonnerie*, Teletes, Paris, 2000.
15 Raymond Trousson, *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, Labor, Bruxelles, 1999.

3. *Les Hydropathes, La Jeune Belgique* et Villiers

Je n'enseigne pas, j'éveille.
Villiers de l'Isle-Adam

Le grand-père de Georges Rodenbach avait étudié à l'École de Médecine de Paris avant de servir dans la Grande Armée, puis de s'installer comme chirurgien à Bruges. La tradition du voyage formateur dans la Ville lumière était bien ancrée dans cette famille qui tenait un salon littéraire et qui avait le regard tourné vers la France. C'est ainsi que Rodenbach, après de brillantes études à la Faculté de Droit de Gand, découvre Paris en octobre 1878. Il y fait son stage d'avocat chez Maître Paul Oulif dont le père, ténor du Barreau et professeur à l'Université Libre de Bruxelles, était libéral et franc-maçon.

Loin de l'image d'Épinal du poète maladif et languissant, ce jeune loup participe activement aux réunions plus spiritueuses qu'artistiques du *Club des Hydropathes* animé par Émile Goudeau. À en croire Maurice Donnay, ce repaire de la bohème « avait inventé le modernisme et il cultivait le parisianisme qui est une invention de la province, une façon exagérée d'être parisien ».



À l'époque du séjour du poète, Goudeau et ses compères se réunissaient chaque soir dans la salle d'une petite brasserie de la rue Cujas, à l'ombre de la Sorbonne et du Panthéon. Ils avaient obtenu du patron la jouissance exclusive de ce lieu tous les vendredis, à condition de parvenir à rassembler au moins une vingtaine d'artistes. Officiellement créé le 11 octobre 1878, lors de l'investiture de son président Émile Goudeau, soit quelques jours avant l'arrivée de Rodenbach à Paris ! le cercle littéraire a pour vocation de faire connaître les nouveaux poètes en les encourageant à déclamer eux-mêmes leurs œuvres devant un public d'avant-garde lettré.
C'est ainsi qu'on pouvait y croiser les jeunes Guy de Maupassant, Maurice Barrès, Stanislas de Guaita et Péladan, Charles Cros, l'actrice Sarah Bernhardt, mais également François Coppée qui influencera fâcheusement les premiers recueils de Rodenbach. Après bien des péripéties, l'assemblée tapageuse transportera ses pénates du côté de la Butte Montmartre pour donner naissance au célèbre *Chat noir*, une enseigne probablement inspirée d'un conte d'Edgar Poe[16]. L'occultiste Stanislas de Guaita (1860-1897) vivait en ermite à deux pas du cabaret, dans une maison de l'avenue Trudaine qui était selon son secrétaire particulier Oswald Wirth (1860-1943) « le Saint des Saints où resplendit la lumière infinie ». Fait

[16] Cette période est narrée de façon détaillée par Ernest Raynaud dans *La Mêlée Symboliste : 1870-1910. Portraits et souvenirs*, Nizet, Paris, 1971, p. 275-300.

notable, Émile Goudeau était considéré comme un expert en ésotérisme qui avait les bonnes grâces de Papus[17], le fondateur d'un nouveau courant martiniste que j'évoquerai au chapitre 6.

À lire Fulcanelli, l'auteur des *Demeures philosophales*[18], *Le Chat noir* aurait été jusqu'à la mort du patron Rodolphe Salis (1851-1897) « un centre ésotérique et politique » qui attachait de l'importance à une multitude de symboles soigneusement dissimulés aux regards profanes…[19] »

De retour de Paris, Rodenbach, qui s'ennuie mortellement à Gand, monte à Bruxelles où il collabore au cabinet du célèbre avocat franc-maçon Edmond Picard (1836-1924) et anime de sa plume acérée une plaquette appelée à secouer « les vieilles perruques de la Littérature ». *La Jeune Belgique* était une revue artistique remuante relancée par Max Waller à l'Université de Louvain. Elle tirait son nom de son modèle *La Jeune-France*, un périodique qui publia en 1885 la première partie d'*Axël*, le drame occultiste de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), la bible de toute une génération férue de sciences « parapsychiques ». Ne citons, parmi les nombreux collaborateurs et contributeurs de la *Jeune-France*, que les proches de Rodenbach : Villiers, Léon Cladel, Jules Claretie, François Coppée, Alphonse Daudet, Anatole France, Nadar, Jean Lorrain, Catulle Mendès, Stanislas de Guaita, Maurice Barrès, Jules Bois, etc. Rodenbach lui-même y publia des articles de 1882 à 1885.

En novembre 1886, Georges Rodenbach, l'animateur le plus combatif, mais aussi le plus talentueux, avec Verhaeren, de *La Jeune Belgique*, on ne le dira jamais assez[20], négocie pour Villiers de l'Isle-Adam une tournée de conférences en Belgique au début de l'année suivante. En réalité, pour des modalités d'ordre pratique, les soirées n'auront lieu qu'en février 1888. À cette époque, l'écrivain breton est occupé à achever la correction des épreuves de deux nouveaux livres, *Propos d'Au-delà* et *L'Adoration des Mages*. C'est paradoxalement son concitoyen Maurice Maeterlinck, de sept ans son cadet, qui avait présenté Rodenbach à Villiers en 1886 à Paris. La rencontre s'était passée à la fin d'une activité de la revue *La Pléiade* animée par Rodolphe Darzens, Saint-Pol-Roux, Pierre Quillard et Ephraïm Mikhaël, un protégé de Rodenbach. Tous ces poètes s'intéressaient en particulier aux néo-platoniciens comme Jamblique et Porphyre, traduits en français par Pierre Quillard, ainsi qu'au fascinant mythe d'Orphée.

À Bruxelles, devant les habitués du Cercle des XX[21] fondé par Octave Maus, Villiers de l'Isle-Adam raconta par le menu sa visite d'admiration à Richard Wagner (1813-1883). L'auteur du *Parsifal* était alors bien plus en vogue en Belgique qu'en France où le sentiment germanophobe, consécutif à la guerre de 1870, l'emportait sur toute considération artistique. Ce soir-là, il déclama aussi trois de ses *Histoires insolites*. Encouragé par cet accueil favorable, il s'était promis de revenir l'année suivante, projet qu'une mort précoce survenue le 18 août 1889 réduisit à néant. Deux jours après la disparition de Villiers, Rodenbach lui consacra un article élogieux en première page du *Figaro*, qui fit immédiatement sensation dans le monde littéraire. Rarement, un hommage aussi complet et enthousiaste avait été rendu à un artiste largement ignoré du grand

---

17 Pseudonyme de Gérard Encausse. Papus l'aurait choisi d'après le *Nuctemeron* d'Apollonios de Tyane. Ce dernier répertorie les génies mystiques qui gouvernent les douze heures symboliques du cycle d'initiation. Dans ce texte, Papus s'autoproclame le génie de la Première Heure de la Nuit, qui incarne la Médecine (sa profession) et la guérison.

18 Fulcanelli, *Les Demeures philosophales*, Pauvert, Paris, 1998.

19 Selon le témoignage de son ami Firmin Van den Bosch, Georges Rodenbach fréquentait assidûment le cabaret à l'époque de la rédaction de *Bruges-la-morte*. Et même après… Un article de Rodenbach, publié dans *Le Patriote* du 23 mars 1897, est consacré à Émile Goudeau : *Vie de Bohème*. Plusieurs notices publiées dans le *Journal de Bruxelles* (notamment celle du 12 janvier 1891) relatent les activités du cercle dirigé par Rodolphe Salis.

20 Robert Gilsoul a souligné ce rôle décisif de Rodenbach dans son mémoire *La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Mémoires – Tome XI, Bruxelles, 1936.

21 Ce groupe de plasticiens, vecteur de la modernité artistique en Europe, a été fondé en 1883 par Octave Maus, un admirateur de Wagner. Khnopff en a créé le logo.

public. L'écrivain martiniste Victor-Émile Michelet[22] a bien résumé l'influence prépondérante de Villiers auprès des jeunes poètes qui se réclamaient avec force du courant symboliste et ésotérique :

Pour un esprit de large envergure, la spéculation philosophique ne peut être qu'un apéritif. Il ne peut s'en contenter, car le simple philosophe, si fort d'entendement soit-il, n'a pour point d'appui que sa seule intelligence faillible et n'est point maintenu par une tradition certaine… Les théologies strictes, la mystique aux formes variées, les kabbales, portes redoutables ouvrant sur la voie de l'Initiation, de l'Illumination intérieure, s'offrent seules comme des auxiliaires fermes. Villiers chercha de ce côté sa voie, la bonne voie, l'unique.

Très vite, *La Jeune Belgique* avec un sens de l'à-propos qu'elle doit sans doute à la vivacité d'esprit et à la vitalité sans faiblesse de Georges Rodenbach proposa à Stéphane Mallarmé (1842-1898) d'évoquer à travers la Belgique la vie et l'œuvre de l'écrivain prématurément disparu[23]. Malheureusement, les conférences de Mallarmé recueillirent un succès mitigé. Il faut avouer que le poète d'*Igitur* était plus doué pour les conversations subtiles et feutrées des salons parisiens et qu'il avait entrepris d'aborder un sujet hermétique tout en étant dépourvu de talent oratoire. Son étude fut publiée en primeur dans le périodique bruxellois d'Edmond Picard *L'Art Moderne* (23 février 1890), puis dans la *Revue d'Aujourd'hui* et enfin à Paris, sous les auspices de la *Librairie de l'Art Indépendant*, chez Edmond Bailly. Cette boutique de la Chaussée d'Antin voyait défiler des occultistes, des théosophes et des littérateurs qui avaient pour point commun de contribuer à l'élan artistique suscité par le mouvement symboliste. À commencer par Villiers et Mallarmé, mais aussi Pierre Louÿs, Péladan, Jules Bois, Élémir Bourges, Henri de Régnier, les peintres Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Félicien Rops, ainsi que les compositeurs Erik Satie et Claude Debussy. La Librairie, selon le même Victor-Émile Michelet, joignait « les esprits du symbolisme à ceux de l'ésotérisme »[24]. Le tirage de la conférence de Mallarmé fut limité à cinquante exemplaires.

Il n'est pas inutile d'insister sur le fait que Rodenbach faisait partie du cercle restreint de Mallarmé. Or, Villiers de l'Isle-Adam aurait rapporté l'idée de sa grande œuvre occultiste inachevée *Axël* d'un séjour à Tournon chez le poète de *L'Après-midi d'un faune*. Un lien plus fort unit Rodenbach à l'écrivain breton : le dédicataire de *Bruges-la-Morte*, Francis Magnard, le rédacteur en chef du *Figaro*, a payé la quasi-totalité des frais de funérailles de Villiers mort dans un extrême dénuement (chapitre 6) ! Ce qui semble indiquer une étroite communauté d'esprit, voire une connivence posthume entre Villiers, Rodenbach et la direction du journal acceptant de publier en 1892 *Bruges-la-Morte* en feuilleton. Camille Mauclair (1872-1945) a pu affirmer sans exagérer que Rodenbach parlait sans cesse autour de lui de Villiers et de Mallarmé !

Dans son récit autobiographique *Bulles bleues*, qui est aussi son dernier ouvrage et donc son testament philosophique, Maurice Maeterlinck est loin de renier l'héritage spirituel, principalement gnostique, de Villiers qu'il décrit sous les apparences d'un Messie, même si le terme « résidu » qu'il emploie pour évoquer la pensée métaphysique du Maître est quelque peu péjoratif ou tout simplement lucide :

Il s'y mêle [dans sa prose] *aussi le résidu d'un occultisme qui ne connaissait les livres sacrés de l'Inde, de l'Égypte, de la Grèce et les commentaires ésotériques de la Palestine*[25] *qu'à travers des textes falsifiés, tronqués ou imaginés par les Grecs ou les Orientaux d'Alexandrie, où confluaient toutes les religions du*

---

22 *Les Compagnons de la Hiérophanie*, Dorbon Aîné, Paris, 1931.
23 Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Gallimard-Poésie, Paris, 1976, p. 112.
24 Victor-Émile Michelet, *De l'ésotérisme dans l'art*, Librairie du Merveilleux, Paris, 1890.
25 Il s'agit des écrits gnostiques, apocryphes ou « esséniens ».

monde, et aveuglément acceptés par les nécromanciens du Moyen Âge, les Rose-Croix du dix-septième et les kabbalistes du dix-huitième siècle[26].

Georges Rodenbach n'est pas en reste, mais son jugement sur Villiers est plus synthétique et davantage en harmonie avec l'enseignement dispensé par les principaux occultistes de l'époque, Papus et Péladan :

Ainsi Villiers voit jusqu'au bout. Il sait par avance les sorcelleries de la science moderne, le point où elle rejoindra les sciences occultes devenues des sciences positives. [Son] *Ève*[27] *est une homoncule, Edison et les mages forment une équation.* ***L'ésotérisme et la physique sont la même chose***[28].

Dans un article du *Figaro* intitulé *Le Goût du Merveilleux* (13 février 1897)[29], le poète compte sur les progrès scientifiques pour démontrer la réalité des « sciences occultes » :
Il semble probable qu'il y ait une force psychique. Pourra-t-on la démontrer, la calculer ? […] il n'est pas impossible qu'on construise des appareils nouveaux, qu'on calcule des fluides, qu'on prouve l'invisible[30].



[26] Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues, Souvenirs heureux*, Éd. du Rocher, Monaco, 1948.
[27] Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, édition établie par Nadine Satiat, Flammarion, coll. GF- Flammarion, Paris, 1992.
[28] *L'Élite*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1899, p. 81.
[29] Rodenbach a consacré plusieurs articles journalistiques à l'occultisme, aux « fluides », à la théosophie et à Péladan, non sans railler les outrances médiatiques de ce dernier. L'article le plus détaillé se trouve dans *Le Journal de Bruxelles* du 21 avril 1890.
Sur ce sujet, lire Flaurette Gautier, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, sous la direction de France Nerlich et Pascal Rousseau (Mémoire de Master II, 2011-2012). Université Rabelais, Tours.
[30] Illustration : Frédéric Brou a réalisé en 1906 le projet de monument funéraire pour Auguste de Villiers de l'Isle-Adam : *La Gloire tirant Auguste de Villiers de l'Isle Adam de son sommeil éternel.*

4. Le grand départ



Georges Rodenbach[31] a toujours eu l'ambition de partir en France pour y faire carrière, comme on peut le lire dans cette lettre de 1879 adressée à son ami d'enfance Émile Verhaeren (1855-1916) :

Tu ne sais pas ce qu'on perd en perdant Paris […] *Quant à faire de la littérature en Belgique, m'est avis que c'est inutile et impossible. Notre peuple est avant tout positif et matériel ; à la poésie, par exemple, il n'entend pas un mot et, d'ailleurs, l'esprit se rouille dans l'air bourgeois que nous respirons ici. Au lieu qu'à Paris, on vit fiévreux, on vit double, on est en serre chaude et, tout d'un coup, la sève bout et la pensée fleurit… Je ne sais mais j'ai par moment le pressentiment que nous pourrions un jour vivre tous deux à Paris. Quoi qu'il en soit, je crois que je passerai plutôt partout que de rester à Gand. Bruxelles sera un pis-aller où j'écrirai dans les journaux, où je prendrai position dans un journal ou dans un ministère, de manière à avoir des loisirs pour m'occuper de poésie et de roman…*[32]

---

31 Georges Rodenbach à Paris. Le mobilier Empire appartenait à son grand-père.

32 Pierre Maes, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, J. Duculot, Gembloux, 1952, p. 68-69.

L'hostilité d'une société bourgeoise et affairiste qui méprise la création artistique, signe d'oisiveté et de décadence, un milieu qu'il brocarde dans son premier roman, *L'Art en Exil* (1889) dédié à Villiers, le poussera à larguer les amarres. Quand cet état d'esprit évoluera favorablement pour faire de Gand, Anvers, Bruxelles et Liège des villes à la pointe de la modernité (on pense à l'essor fabuleux du style Art nouveau et à ses artistes), Rodenbach se trouvait depuis longtemps à Paris.

En janvier 1888[33], au moment de son arrivée dans la Ville lumière, le poète a déjà mis en place ses thèmes de prédilection dans son recueil *La Jeunesse blanche* (1886) : la Flandre mythifiée du silence, des canaux, des béguinages, du mysticisme… Cet exil volontaire peut sembler une décision banale pour un artiste étranger qui veut se faire un nom rapidement. C'est toutefois le premier écrivain de son pays à tenter l'aventure en un temps où il convenait de consacrer le meilleur de ses efforts et de son talent à forger et développer une littérature patriotique, émancipée de la France, comme le clamait Edmond Picard, ce mécène épris de nouveauté à la fois animateur de la revue *L'Art moderne* et organisateur des Salons de la Toison d'Or à Bruxelles.

Lassé des querelles mesquines qui divisaient les membres du comité de *La Jeune Belgique* et peu désireux de poursuivre une carrière au Barreau de Bruxelles, qui lui avait pourtant valu quelques beaux succès grâce à ses reparties cinglantes, le poète s'installe 21 rue Boursault dans le XVIIe arrondissement. Choix éminemment calculé : son domicile n'est séparé du 89 de la rue de Rome où Mallarmé préside ses célèbres Mardis littéraires que par une passerelle du complexe ferroviaire de la Gare Saint-Lazare ! C'est cependant chez Théodore de Banville qu'il aurait vu Stéphane Mallarmé pour la première fois, dès 1878 lors de son premier séjour à Paris. Selon de multiples sources, notamment le *Journal des Goncourt*, Rodenbach était un causeur éblouissant.

Le 11 août 1888, il épouse Anna-Maria Urbain, une jeune femme originaire de Frameries (Hainaut belge) à la sensibilité artistique affirmée qu'il a rencontrée quelques mois auparavant dans un salon bruxellois. Lettrée, elle avait suivi des cours au Conservatoire et elle tiendra plus tard des chroniques dans *Le Figaro* et *Le Journal de Genève*, un titre qui militait à l'époque en faveur d'un capitalisme à visage humain et qui réclamait le suffrage universel. Le mariage est célébré à l'église Sainte-Marie des Batignolles (XVIIe) « en présence de Léon Cladel, cinquante-trois ans, à Sèvres (Seine-et-Oise), François Coppée, de l'Académie française, chevalier de la Légion d'honneur, quarante-six ans, rue Oudinot, 12, amis et témoins de l'époux, Urbain Urbain, ingénieur des mines, quarante ans, à Goegnies (Belgique), et Mathias Comte de Villiers de l'Isle-Adam, homme de lettres, quarante-sept ans, rue Fontaine, 45, oncle et ami de l'épouse, ses témoins ».

Le prestige de ceux-ci, mais surtout la caution intellectuelle apportée par la présence de Villiers, le Maître admiré de la nouvelle génération, rend compte des amitiés littéraires que Rodenbach s'était forgées bien avant son installation à Paris ! Le jeune couple passe son voyage de noces en Bretagne, la région natale de Villiers de l'Isle-Adam. Il ne manque pas de s'imprégner des paysages de l'Armor traditionnel chanté par Auguste Brizeux (1803-1858), un poète romantique bretonnant quelque peu oublié de nos jours, mais que Rodenbach appréciait particulièrement. Il tire de ce périple un article intitulé *Au pays de Brizeux* publié dans le *Figaro* du 8 septembre 1888 où il évoque son thème de prédilection, la nostalgie lancinante des « petites patries ».

Suite à la mort de son père qu'il admirait, Georges Rodenbach se trouve à la tête d'une petite fortune. Ce qui lui permet d'aménager avec un certain faste son nouvel appartement dans un immeuble haussmannien, à l'angle de la rue Gounod (n° 2) et de l'avenue de Wagram. Toujours dans le XVIIe, mais dans un quartier nettement plus cossu, aux artères élégantes et aérées. Fait curieux, son domicile se situe à trois cents mètres du salon de la duchesse de Pomar, plus connue sous le nom de Lady Caithness (1830-1895). Son bel hôtel

[33] Grâce au baron de Haulleville, Rodenbach devient le correspondant du *Journal de Bruxelles* à Paris.

particulier, 124 avenue de Wagram[34], attire des personnalités distinguées avides de pénétrer les arcanes des sciences parapsychiques. La théosophe voue un culte insolite à la reine d'Écosse Marie Stuart qu'elle évoque lors de séances mondaines de spiritisme. Elle se veut la prophétesse d'une nouvelle religion qui apporterait au monde la quatrième Révélation, après celles de Moïse, de Jésus et les messages délivrés par les Esprits aux médiums. Selon cette métaphysique, Dieu est un Principe mâle et femelle, père et mère. Le temps du sacerdoce masculin est révolu, car la voie parfaite est celle de la femme, qui s'oppose à l'animalité masculine, et de l'avènement de l'Esprit Saint incarné féminin. D'une façon plus générale, elle s'inscrit dans la ligne du christianisme ésotérique et Rose-Croix inspiré par Jacob Böhme (1575-1624)[35] − dont la pensée mystique a influencé des philosophes aussi importants que Kant, Schlegel ou Hegel − et des visions angéliques de Swendenborg. Parallèlement, elle s'éloigne des traditions orientales dominant dans la société théosophique et rejette les concepts de péché originel et de divinité. Ces thématiques se retrouvent chez les artistes symbolistes et plus particulièrement dans l'univers onirique de Fernand Khnopff, un peintre que j'approcherai dans d'autre chapitres. La théosophe Annie Besant, le néo-gnostique Jules Doinel, Stanislas de Guaita, Oswald Wirth, l'abbé Roca, le peintre Maurice Denis, Jules Bois et sa maîtresse la cantatrice Emma Calvé, Alber Jhouney, l'astronome Camille Flammarion et l'abbé Alta forment l'élite de la cohorte des habitués qui se pressent autour de l'exubérante Lady Caithness. Jules Doinel en particulier la tient en haute estime à un point tel qu'il lui proposera en vain de devenir la grande Sophia de son Église gnostique universelle.

Il est probable que Rodenbach ait fréquenté ce salon, qui se transformait parfois en brocante et tohu-bohu de l'occultisme, à en juger par son article publié dans *Le Journal de Genève* où il donne de nombreux détails à propos de ces réunions grandiloquentes (cf. chapitre 23)[36].



Gustave Vanaise. *Anna Rodenbach.*

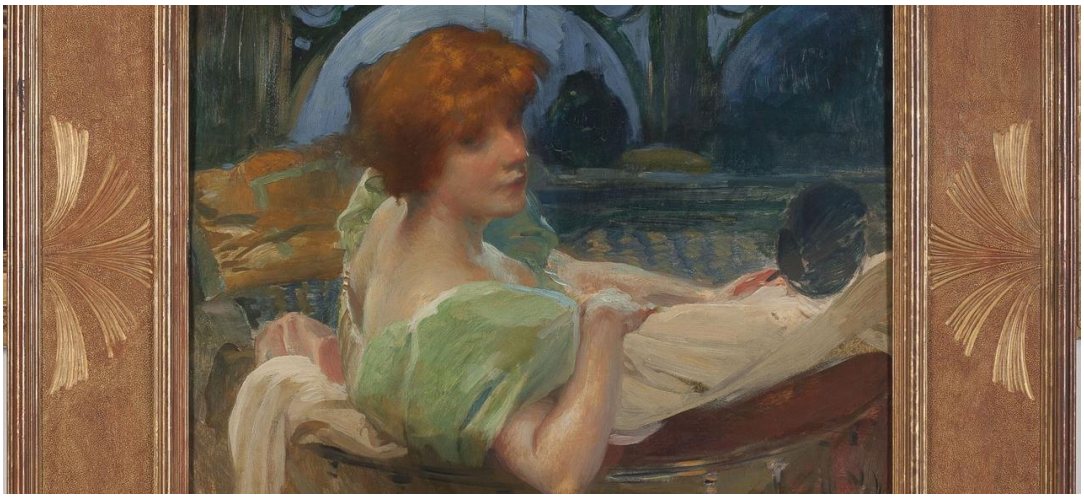
---

[34] De 1879 à 1895.

[35] En 1891, Maeterlinck que Rodenbach a « parrainé » en littérature cite « le grand mystique » Jacob Böhme dans l'introduction à *L'ornement des noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable (Passé Présent, Bruxelles, 1990, p. 3).

[36] Rodenbach a publié sur le spiritisme *Le goût du merveilleux* dans *Le Figaro* du 13 février 1897.
La duchesse apparaît aussi dans un article du *Journal de Bruxelles* du 21 avril 1890 consacré à l'occultisme.
Lady Caithness fait paraître en 1891, l'année précédant la parution de *Bruges-la-Morte*, une *Interprétation ésotérique des livres sacrés* (Librairie de l'Art indépendant, Paris). En ligne.
Deux articles du *Journal de Genève* (18 juin et 4 décembre 1895) et un autre du *Journal de Bruxelles du* 27 juin 1893 décrivent les activités occultistes de la duchesse dans son salon de l'avenue Wagram.

5. Les relations parisiennes



Albert Besnard. Madame Anna Rodenbach, 1897.

Les salons hebdomadaires organisés par Stéphane Mallarmé offraient aux participants des expériences riches, mais souvent indescriptibles. Du milieu des années 1880 jusqu'à la mort du poète en 1898, des dizaines de personnalités symbolistes marquantes ont franchi le seuil de la maison de Mallarmé. Les « Mardis de la rue de Rome » ont acquis un statut légendaire grâce aux récits relayés dans des articles de journaux, des mémoires et des lettres. Le Maître de séance, le « mage étincelant » y exerçait son art de conversation comme un sacerdoce. Et les disciples admiratifs que Rodenbach dès 1888 a pu y croiser étaient nombreux : Maurice Barrés, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde, Remy de Gourmont, Paul Valéry et, jusqu'en 1890, les occultistes Stanislas de Guaita et Péladan. Pour me limiter au monde littéraire…

La riche correspondance entre les couples Mallarmé et Rodenbach témoignent de leur symbiose.

Avec Stéphane Mallarmé, deux écrivains célèbres dans les années 1880 vont plus particulièrement favoriser les débuts de Georges Rodenbach : le Provençal Alphonse Daudet et le très Parisien Edmond de Goncourt. Madame Daudet, correspondante du *Journal Officiel*, avait été l'une des premières à souligner les mérites du recueil *Les Tristesses* (1879), une œuvre de jeunesse de Rodenbach. Lui-même, de son côté, ne ratait jamais l'occasion de parler des nouvelles parutions de l'auteur des *Lettres de mon moulin*, que ce fût dans le *Journal de Bruxelles* ou dans le périodique *Le Gaulois*. Assidu aux réunions dominicales des Daudet où se rencontraient les meilleures plumes du courant naturaliste, dont Maupassant, mais aussi quelques félibres, il était également invité en été aux dîners du jeudi qui avaient lieu dans leur maison de villégiature à Champrosay (Essonne).

Du salon sans cérémonial des Daudet au Grenier des Goncourt à Auteuil – ces deux écrivains qui partagent les mêmes convictions légitimistes se connaissent bien –, Rodenbach franchit rapidement le pas. Même s'il y trouve une compagnie littéraire d'un autre genre qui fait ici l'objet d'une plus grande sélection. L'extrême courtoisie, la conversation passionnante, parfois caustique, et le dandysme raffiné du chantre de Bruges lui valent une place de choix parmi les élus du très prisé Grenier d'Auteuil.

Edmond de Goncourt qui éprouvait pourtant de l'hostilité à l'égard de la faune poétique a fait l'éloge du Belge, dont la personnalité originale apparaît très souvent dans son *Journal*[37] (plus d'une dizaine de mentions !) :

M. Rodenbach, pour moi, c'est presque le seul poète, oui, le seul poète vraiment original d'à présent. Il est parvenu à rendre ce que beaucoup ressentent, mais n'expriment point : l'âme des choses[38].

L'Académie Goncourt, ou *Société littéraire des Goncourt*, officiellement fondée en 1903, ne comptait que des proches du chantre de Bruges : Joris-Karl Huysmans, son premier président, Octave Mirbeau, un ami personnel, ses compatriotes Rosny aîné et Rosny jeune, Léon Hennique, Paul Margueritte, Gustave Geffroy, Léon Daudet, en remplacement de son père décédé, Élémir Bourges et Lucien Descaves. Après dix années de vie intense dans la Ville lumière, le tableau de chasse de Georges Rodenbach est des plus éloquents. Personne de connu dans le monde pictural ne lui est étranger. Qu'on en juge : Puvis de Chavannes, James Whistler, Albert Besnard, Jules Chéret, par ailleurs parrain de son fils Constantin, Eugène Carrière, Auguste Renoir, Jan Toorop, Claude Monet, Félien Rop, Paum Cézanne et Auguste Rodin sont en contact avec lui. D'autres se font un honneur de rendre son visage familier auprès du public : Nadar, Camus et Dornac qui le photographient en dandy sous toutes les coutures, Raffaëlli, la baronne Alix d'Anethan sous l'œil averti de son Maître Puvis de Chavannes, et le Bruxellois Alfred Stevens, le peintre vieillissant de la cour folâtre de Napoléon III.

La publication à intervalles réguliers de romans, contes, nouvelles et recueils de poésies, le tout conjugué à des activités mondaines contraignantes résultant de ses obligations de journaliste et de critique artistique (opéra, danse, théâtre, etc.) témoigne d'une incroyable capacité de travail, mais cette débauche d'énergie mine lentement et sûrement sa santé devenue délicate. En 1895, une fluxion de poitrine mal soignée tient Rodenbach éloigné de la vie littéraire durant plusieurs mois. De cette longue maladie, il en tirera un recueil quasi occultiste, tout en nuances, analogies subtiles et sensibilité, *Les vies encloses* (1896), où il transcrit « l'affinement produit par la souffrance, l'espèce d'étape supérieure que cela fait monter à notre humanité » (*Journal des Goncourt*)[39].

Fin 1897, Georges Rodenbach qui vient de publier *Le Carillonneur* emménage dans un petit hôtel particulier au 43 boulevard Berthier, dans un quartier peuplé d'artistes. Ainsi, il reste fidèle à son XVIIe arrondissement fétiche. Amateur raffiné et connaisseur éclairé d'art ancien et moderne, il aime présenter à ses invités des œuvres rassemblées avec le plus grand soin : des Chéret, Rodin, Rops, Carrière, Toorop, Lévy-Dhurmer, Khnopff, Jeanne Jacquemin, Stevens et autres Van Rysselberghe[40]…

1898 sera « l'année terrible » du mouvement symboliste. Ainsi Rodenbach sera-t-il profondément affecté par la disparition successive de ses meilleurs amis : son compatriote Félicien Rops, Alphonse Daudet, Puvis de Chavannes. Mais c'est sans conteste le décès inopiné de Stéphane Mallarmé en septembre qui devait l'atteindre au plus profond de lui-même.

Le soir de Noël 1898, Rodenbach succombe à une crise d'appendicite, selon le témoignage tardif de son épouse. À voir le nombre de coupures de presse dans toutes les langues que sa veuve puis son fils conserveront avec soin avant de les confier aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, la mort précoce du poète belge suscite un émoi considérable tant en France que dans son pays natal, mais aussi dans

---

37 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, 2 tomes, Honoré Champion, Paris, 2005.

38 L'influence d'Emmanuel Swedenborg, pour qui toute chose naturelle est la représentation d'une chose spirituelle.

39 Georges Hayem était son médecin personnel. Son frère d'Armand (1843-1889) fut un occultiste fort lié à Péladan (cf. chapitre 6) et il correspondit avec Papus. Il figure dans un tome de *La Décadence latine*.

40 Selon Jean de la Hire, Rodenbach tenait salon le dimanche, probablement au Boulevard Berthier.

toute l'Europe : particulièrement en Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Russie ou en Roumanie, une nation très francophile à l'époque. Des dizaines de lettres de condoléances recensées à Bruxelles, extrayons l'envoi touchant de Maurice Maeterlinck, son concitoyen, que Rodenbach avait parrainé dans le monde littéraire bruxellois : « Je pleure, avec tous ceux qui l'aimaient, le poète admirable et le maître fraternel.[41] »

Les obsèques de l'écrivain ont lieu le 28 décembre à midi dans l'église Saint-François de Sales, à l'endroit même où il avait assisté à celles de Villiers de l'Isle-Adam neuf ans plus tôt. Malgré un temps rigoureux, tout ce que Paris compte d'artistes et de journalistes se déplace pour rendre un ultime hommage au poète de Bruges. Pour en donner la pleine mesure, relevons quelques noms : José-Maria de Heredia, Jules Massenet, Octave Mirbeau, Anatole France, Jules Chéret, Marcel Schwob, Maurice Barrès, Joris-Karl Huysmans, Auguste Rodin, Jules Bois, Lucien Descaves, rédacteur en chef de *L'Aurore*. Au nom de la République, le ministre de l'Instruction publique, Georges Leygues, et l'ancien ministre des Affaires étrangères, Gabriel Hanotaux. Le baron d'Anethan, ministre de Belgique en France (ambassadeur), représente le pays natal de Rodenbach. Un ami fidèle du poète, Catulle Mendès, se charge de prononcer l'éloge funèbre[42]. Ceux qui s'attendaient à un enterrement à Bruges, comme l'annonçait dans la presse un avis de la famille, ont la surprise d'apprendre que c'est finalement au Père-Lachaise que le poète a trouvé sa dernière demeure[43] :

Après la cérémonie religieuse, le corps sera transporté à la gare du Nord ; d'où il sera dirigé sur Bruges. C'est dans cette ville que l'inhumation sera faite. Comme il ne sera pas envoyé de lettres de faire part, les amis du poète sont priés de considérer cette note comme en tenant lieu[44].

---

41 Pierre Maes, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, J. Duculot, Gembloux, 1952, p. 287

42 Le discours a été publié dans *Le Journal* du 26 décembre 1898. Il se trouve en ligne.
Catulle Mendès était un franc-maçon prosélyte, ce qui ne prouve en rien que Rodenbach l'était.

43 Concernant Bruges, notice parue dans le journal *Le XXe siècle*, le 28 décembre 1898.
Le tombeau est situé dans 1a 15e division, 1re ligne, w, 34, d'après les indications des *Amis et Passionnés du Père-Lachaise.* Plus clairement, il se situe dans la Division Serré, chemin Bernard.

44 Sa veuve aurait-elle devancé un refus de permis d'inhumer de la part des autorités brugeoises ?

6. Le contexte occultiste de *Bruges-la-Morte*

Roman de gare, thriller avant la lettre, poème en prose écrit dans une langue magistrale, mythe d'Orphée revisité, conte initiatique, *Bruges-la-Morte* offre une pluralité de lectures qui continue de lui assurer un succès constant. Mais un examen attentif du contexte historique, littéraire et philosophique qui prévaut en 1892, l'année de la parution de l'œuvre, permet d'explorer de nouvelles pistes.

En 1877, de nombreux Francs-maçons croyants éprouvent un profond malaise à faire partie d'un Grand Orient de France qui a l'intention de supprimer l'obligation de croire en Dieu, e, ainsi que toute référence au Grand Architecte de l'Univers, ce Dieu envisagé comme principe créateur de toutes choses, pour faire du progrès social et de la liberté absolue de conscience un enjeu prioritaire. Dans les années qui suivent cette rupture avec la Tradition, on assiste en France, comme en Belgique, à une floraison de cercles, plus ou moins initiatiques et fantaisistes, articulés autour du Graal et de l'Ordre du Temple, ou influencés par la *Société théosophique* qui fait redécouvrir des religions et la pensée orientales.



C'est ainsi qu'au début des années 1881 surgit un personnage hors du commun qui défraiera la chronique pendant une bonne décennie. Joséphin Péladan (1858-1918)[45], surnommé le Sâr (mage), se disait par son père l'héritier spirituel des sociétés secrètes royalistes de Toulouse, une ville qui, avec Paris et Lyon, est l'une des capitales occultistes de l'Hexagone. Péladan était intimement convaincu de l'imminence du retour triomphal du « Grand Monarque » qui devait restaurer la dynastie des Bourbons et, si possible, l'étendre au monde entier dans un esprit de synarchie. Il souhaitait également le rétablissement de l'autorité de la papauté en France au détriment de l'Église gallicane en plein essor. Son frère aîné, Adrien (1859-1885), initié par Firmin Boissin, adepte de la Rose-Croix alchimique et disciple d'Antoine Fabre d'Olivet, se trouvait à la tête, selon certaines sources, de la Rose-Croix de Toulouse[46]. Ce cénacle, apparu en 1850, fusionnait les traditions cathare, ésotérique, gnostique et alchimique du Midi. C'est principalement le vicomte de Lapasse (1792-1867)[47] qui aurait permis la rencontre déterminante dans cette région de la tradition mystique, illuministe et symbolique allemande avec les doctrines hermétistes méditerranéennes. Toulouse était également l'un des berceaux de la néo-Templerie de Genoude et Lourdoueix dont le Sâr se réclamait, non sans emphase[48].

Par ailleurs, les Péladan s'opposaient avec virulence aux valeurs égalitaires de la Révolution française de 1789 et regrettaient la disparition des Bourbons qui avaient incarné la monarchie pendant des siècles.

---

45 Alexandre Séon. *Portrait du Sâr Joséphin Péladan*, 1891.

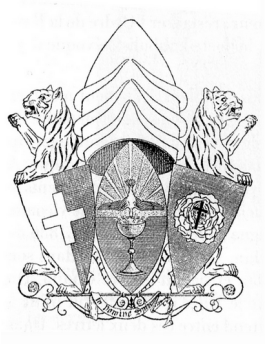
46 H. Spencer Lewis a été initié à Toulouse en 1909 avant de fonder l'AMORC, la branche américaine du mouvement rosicrucien.

47 Diplômé de la Faculté de Médecine de Paris, il était peut-être de la même promotion que Constantin Rodenbach. Des recherches sont nécessaires pour étayer ce rapprochement.

48 Gérard Galtier, *Maçonnerie égyptienne, Rose-croix et néo-chevalerie*, Éd. du Rocher, Paris, 1989, p. 219-244.

Sur ce terreau fertile, Joséphin Péladan crée le 23 août 1891 l'*Ordre de la Rose-Croix, du Temple et du Graal* en y souchant de façon marquée l'occultisme et la kabbale. En réalité, il s'agissait d'une scission de l'*Ordre de la Rose+Croix kabbalistique* qu'il avait fondé avec Guaita et Papus quelques années auparavant. Péladan estimait que ceux-ci accordaient une trop grande place aux cosmogonies indo-asiatiques sous l'influence de la *Société théosophique* d'Helena Blavatsky. Furent proches du nouvel Ordre, à l'un ou l'autre moment de leur carrière, des personnalités artistiques aussi diverses que Fernand Khnopff, son fer de lance, Gustave Moreau, Félicien Rops, Erik Satie, Georges Rouault, Élémir Bourges, Antoine de La Rochefoucauld, Saint-Pol-Roux, Jules Bois et Maurice Barrès.

Le Brugeois de cœur et d'esprit Fernand Khnopff, le peintre fétiche de Péladan, conçut plusieurs dessins en rapport avec l'œuvre littéraire du Sâr et de Rodenbach. Ce n'est donc sûrement pas un hasard s'il créera plus tard le frontispice de *Bruges-la-Morte* après avoie conçu celui d'*Istar* (1888). Ajoutons que le héros du premier roman de Rodenbach, *L'Art en exil* (1889), s'appelle Rembrandt, le même que le titre de la première plaquette de la série *La Décadence esthétique* (1881) de Péladan.



La création du nouvel Ordre donna lieu à des articles flatteurs dans le *Figaro*, l'organe parisien de la vie politique, mondaine et artistique qui comptera Rodenbach parmi ses correspondants réguliers. Le grand quotidien décrété « truchement officiel de l'Ordre » (sic) par Péladan et dirigé par Francis Magnard, le dédicataire de *Bruges-la-Morte*, reproduisit même l'intégralité du *Manifeste de la Rose-Croix Catholique*, preuve de l'engouement de son lectorat pour le sujet. En mal de papiers à scandale, intrigué par le sujet ou téléguidé par un de ses collaborateurs ou son directeur en personne, le journal avait également demandé au Sâr de révéler en primeur pour ses abonnés les « arcanes de cette manifestation mystico-artistique » appelée Salons de la Rose+Croix.

Mais qui était le dédicataire de *Bruges-la-Morte*, dont le nom est tombé dans l'oubli ? Francis Magnard[49] était né à Bruxelles (1837-1894) d'un père français et d'une mère au patronyme flamand, Devits. Cet employé des Contributions directes s'était très vite reconverti dans le journalisme en collaborant dès 1859 au *Gaulois* et à *La Causerie*. Quatre ans plus tard, il entrait au *Figaro* pour devenir un proche du célèbre Hippolyte de Villemessant (1810-1879). Ce dernier lui confiera de son vivant la direction du quotidien qui faisait et défaisait l'opinion dans les milieux de droite. Magnard était, non sans paradoxe, un positiviste militant. Pourtant, c'est lui qui a réglé au nom du journal l'ensemble des frais funéraires de l'écrivain légitimiste et occultiste Villiers de l'Isle-Adam, l'inspirateur de Rodenbach. Le compositeur Albéric Magnard, mort dans des conditions tragiques, était son fils.

Le 23 août 1891, Péladan avait publié les statuts de son *Association de l'Ordre du Temple et de la Rose+Croix* au *Journal officiel*. Son objectif visait à « magnifier la beauté » et « faire corrusquer [sic] l'idéal », ainsi qu'à organiser des expositions fondées sur ces valeurs pour le moins ambitieuses. Il agissait en collaboration avec Antoine de La Rochefoucauld, le bailleur de fonds des *Salons de la Rose+Croix*, Gary de Lacroze et l'écrivain Élémir Bourges. Rodenbach a côtoyé ce dernier durant toute sa carrière tant au Grenier des Goncourt que chez Mallarmé en villégiature à Vulaines-sur-Seine[50].

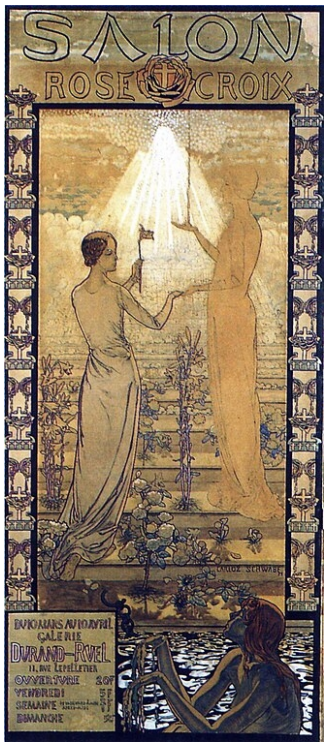
Bien qu'il fût placé sous la triple bannière des Rose-Croix, des Templiers et du Graal, l'Ordre instauré par Péladan n'était peut-être pas une société secrète ou discrète conférant l'initiation au sens rigoureux du terme. Il aurait davantage été question d'un cénacle qui s'efforçait de rassembler des artistes de toute l'Europe. Son

---

[49] À la mort de Francis Magnard, Rodenbach a publié un article élogieux dans *Le Journal de Bruxelles* (26 novembre 1894). *Bruges-la-Morte* fut publié par Marpon & Flammarion. Ernest était le frère de Camille Flammarion, astronome et par ailleurs passionné d'occultisme. Ce dernier fut lié à Papus et au martinisme.

[50] J.-H. Rosny aîné, *Torches et Lumignons : souvenirs de la vie littéraire*, Éditions La Force française, Paris, 1921, p. 77-83.

but ? Restaurer le culte de l'idéal grâce aux manifestations publiques des Salons de la Rose+Croix à Paris. Son fondateur le définit d'ailleurs comme « une confrérie de charité intellectuelle, consacrée à l'accomplissement des œuvres de miséricorde selon le Saint-Esprit, dont il s'efforce d'augmenter la Gloire et de préparer le Règne »[51]. Avec une prédilection pour le gnosticisme et l'évangile de Jean qui accorde une place centrale à la Lumière et au Paraclet.



Ce Salon de la Rose+Croix rencontre un vif succès de foule. Soixante créateurs y participent et vingt mille Parisiens, curieux et esthètes, se pressent pour découvrir la modernité artistique au son du prélude de *Parsifal* joué aux trompettes. Remy de Gourmont qualifie ce premier Salon de « grande manifestation artistique de l'année ». Le Suisse Carlos Schwabe (1866-1926) en conçoit l'affiche inaugurale. Celle-ci, sur fond bleu, la couleur mystique par excellence, montre trois femmes qui évoquent une hiérarchie ternaire de l'humanité. La première est entravée dans des eaux glauques et contemple un escalier semé de lys blancs et de roses qui conduit vers la lumière. Celle-ci allégorise l'Humanité aspirant à une vie meilleure, mais encore enlisée dans le monde de la matière. La deuxième, débarrassée de ses chaînes, en gravit la dernière marche, un lys à la main. Elle représente l'initiée en route vers l'Illumination. La troisième, inondée de lumière, reçoit au creux de la paume un cœur divin. Elle symbolise la maîtrise de celle qui se trouve enfin reliée aux sphères célestes et c'est une femme qui tient ce rôle transcendant.

Dans son étude consacrée au compositeur Erik Satie, Anne Rey fournit des détails sur l'importance du chiffre trois pour Péladan, ainsi que sur l'organisation de son Ordre qui semble malgré tout avoir possédé un caractère initiatique :

Quel sens attribuer à ce code chiffré, sinon celui que suggère le symbolisme « trinitaire » de la secte Rose-Croix ? Culte de la troisième personne divine [ndr : l'Esprit Saint]. *Règles de l'Ordre, exigeant la prononciation de trois vœux, distinguant trois grades (Écuyers, Chevaliers, Commandeurs) et donnant lieu, suivant le degré d'initiation, à trois types d'activités : celle de la confrérie des œuvrants (attachés à la Rose-Croix elle-même), celle de l'assemblée des volontaires (qui ont accès au Temple) et celle du collège des Croyants (gardiens du Graal). Trois qualités « orthodoxes » : la Beauté, la Charité, la Subtilité* [sic][52]. *Et des séances réunissant les initiés en nombre fixe : soixante-trois*[53].

Une lettre de Péladan à Erik Satie, datée de mars 1892, la période du premier Salon, met en avant les thèmes fondamentaux de sa pensée, à savoir la Rédemption par la perfection de l'œuvre d'art, la garde du Graal et Parsifal :

En toi, je le proclame hautement, mon Frère, sur les sommets où nous planons, près du mystère infini de la ***Rédemption par la Beauté****, prosternés avec nos Frères devant* ***le Graal*** *ineffable et salvateur, en toi revit l'esprit de* ***Parsifal***[54].

---

51 *Journal officiel*, *Constitution de la Rose-Croix, le Temple et le Graal*, Paris, 1893, article 1, p. 21.
52 Il faudrait lire « sublimation », « transfiguration » ou « pur esprit ».
53 Anne Rey, *Satie*, Seuil, Paris, 1995, p. 42.
54 *Correspondance presque complète d'Erik Satie*, réunie et présentée par Ornella Volta, Fayard/Imec, Paris, 2001, p. 28. Satie rompra avec Péladan en août 1892.

Un mois avant le premier Salon, *Bruges-la-Morte* paraît en feuilleton dans le *Figaro*, ce qui pourrait indiquer un lien intellectuel entre les aspirations de Péladan et le récit de Rodenbach. En effet, le journal conservateur était, comme je l'ai dit, depuis longtemps le principal canal de diffusion des idées légitimistes. Toutefois en cette fin de siècle, il était davantage libéral et modéré tout en s'efforçant de conserver son lectorat aristocratique et bourgeois[55]. Rappelons que la IIIe République n'a pas vingt ans en 1892. Ses détracteurs l'avaient bien vite surnommée la « gueuse ». Même si le 18 novembre 1890, le cardinal Charles Lavigerie, archevêque d'Alger, avait appelé les catholiques et les monarchistes, conformément aux recommandations du pape Léon XIII, à se réconcilier avec la République laïque. Les extrémistes de tous bords entretiendront toutefois leurs polémiques véhémentes jusqu'à la séparation complète de l'Église et de l'État qui interviendra en 1905.

Péladan, on l'a vu, était issu d'une famille traditionaliste violemment hostile aux valeurs de progrès social et politique véhiculées par la bourgeoisie montante. Fidèle à l'Église catholique et à l'autorité du pape, le courant royaliste s'intéressait parallèlement à la Tradition ésotérique chrétienne. Joseph de Maistre (1753-1821), admiré de Baudelaire, et Louis de Bonald (1754-1840) en étaient les principaux penseurs. Après la révolution de juillet 1830, les légitimistes commencèrent à haïr cette monarchie constitutionnelle dans laquelle ils ne retrouvaient plus les repères de l'Ancien Régime. Cette situation provoqua une opposition virulente et incessante au pouvoir en place, relais des aspirations démocratiques, donc vulgaires et condamnables, et de la bourgeoisie triomphante qui selon eux se berçait d'illusions positivistes. Autour de 1880, Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), un ami de Rodenbach, en portait fièrement la bannière dans le monde littéraire. Il n'est pas sans intérêt de noter ici que l'auteur des *Diaboliques* a préfacé avec finesse le premier livre de Péladan, *Le Vice suprême*, même s'il n'avait pas abandonné tout esprit critique par rapport à son jeune et extravagant confrère.

Les légitimistes prônaient donc un retour aux valeurs ancestrales dans l'attente de l'avènement du « Grand Monarque » incarné par le comte de Chambord (1820-1883), Henri V, Henri-Dieudonné de Bourbon, surnommé « L'enfant du miracle »[56], suivant l'expression romantique d'Alphonse de Lamartine. Tel le Christ, l'héritier du trône n'avait-il pas été baptisé dans le faste avec l'eau du Jourdain rapportée de Terre sainte par François-René de Chateaubriand ! Mais à la mort de ce dernier représentant de la branche aînée des Bourbons en 1883, un certain nombre de ses partisans versèrent par dépit dans le millénarisme, voire l'occultisme le plus délirant. Rejetant le monde moderne et son rationalisme exacerbé, ils se réfugièrent dans l'époque prérévolutionnaire, cet Âge d'Or dont ils devinaient qu'il était à jamais aboli. Les plus acharnés, dont Adrien Péladan, se rallièrent à la cause du fils de Naundorff, cet aventurier qui s'était fait passer pour un Louis XVII miraculeusement échappé de la forteresse du Temple. Je me dois toutefois de préciser que le courant occultiste, à l'origine, était davantage porté par les partisans d'un socialisme messianique.

Le texte définitif de Rodenbach, achevé fin 1891, paraît le 20 mai 1892 chez Flammarion. Par rapport à la version publiée en feuilleton dans *Le Figaro* en février, l'auteur a ajouté deux chapitres, le sixième, consacré à l'idée centrale de la ressemblance et du choix amoureux, et le onzième où, pris de remords, Viane va se recueillir devant la châsse de sainte Ursule à l'Hôpital Saint-Jean. Ainsi que l'*Avertissement* qui fournirait la clé de lecture allusive du roman (cf. chapitre 14).

---

55 Dans *Le Journal de Bruxelles* du 14 mars 1892, Rodenbach consacre un long article au Salon, non dépourvu d'ironie.

56 Le duc de Berry, Dauphin de France, avait été la victime d'un attentat politique (le 13 février 1820) peu avant la naissance du futur comte de Chambord (le 29 septembre 1820).

Il se fait que Camille Flammarion (1842-1925), le frère de l'éditeur de *Bruges-la-Morte*, Ernest Flammarion, n'était autre que le fondateur de la *Société astronomique de France*. C'était également un membre éminent de la *Société Alchimique de France*. Passionné de sciences occultes, il avait rejoint l'Ordre Martiniste fondé par Papus. On lui doit entre autres *La mort et son mystère*[57] où il passe au crible scientifique, selon ses critères, les témoignages de phénomènes paranormaux prouvant l'existence d'un monde invisible où l'âme s'affirme dans sa vérité et son autonomie. Le second volume de cet ouvrage, qui préfigure les thèses contemporaines sur la *Near Experience Dead*, comprend une partie intitulée *Les doubles des vivants : apparitions expérimentales*, un thème en harmonie avec celui de *Bruges-la-Morte*. Il faut dire que l'époque voit le philosophe Henri Bergson et les physiciens Marie et Pierre Curie invoquer les esprits au moyen d'une table tournante ! À la même période, les techniques d'enregistrement du son, l'invention du phonographe, mais aussi de l'image animée, grâce aux travaux des frères Lumière (1894), s'affinent toujours plus, favorisant de nombreuses supercheries qui bouleversent les plus crédules.

Nous avons découvert que, lors de son premier séjour à Paris, Georges Rodenbach a fréquenté les *Hydropathes* puis le *Chat noir* qui rassemblait tout ce que Paris comptait d'écrivains occultistes. On y croisait régulièrement les jeunes Maurice Barrès et Stanislas de Guaita. Mais surtout Papus, de son vrai nom Gérard Encausse (1865-1916). Ce dernier, après un bref passage par la *Société théosophique*, jugée excessivement tournée vers l'Inde et l'Asie, fonde un groupe d'études ésotériques où collaborent les principaux occultistes de l'époque, tels Stanislas de Guaita, Péladan, Sédir, etc. Papus créé également la revue *L'Initiation*, ainsi que *Le Voile d'Isis*. Avant ses trente ans, il a déjà publié le *Traité élémentaire de Science occulte* (1888), *La Kabbale : tradition secrète de l'Occident*, le *Tarot des bohémiens* et nombre de titres sur les sujets les plus divers. En 1891, un an avant *Bruges-la-Morte*, il publie son *Traité méthodique de science occulte* (1891) qui évoque la gnose de valentinienne (cf. chapitre 24).

Comme je l'ai dit, Papus, avec Stanislas de Guaita et Julien Lejay, fonde en 1888 l'*Ordre kabbalistique de la Rose-Croix*. Guaita est nommé Président du Conseil des Douze dont seulement six membres sont connus du monde « profane » : Papus, Barlet, Victor-Émile Michelet, Oswald Wirth, Péladan et Sédir. Les autres font partie de ce que l'Ordre appelle les « Supérieurs inconnus ». Par définition, ceux-ci sont restés anonymes pour les chercheurs contemporains. Mais ont-ils jamais existé ?

Leur projet consiste à restaurer la tradition occidentale et à transformer l'occultisme en une science placée sur un pied d'égalité avec celles enseignées à… l'université. Les courants martinistes et rosicruciens constituent la pierre angulaire de leur école ésotérique. Grâce à la revue *L'Initiation*, l'Ordre rencontre rapidement un succès de curiosité auprès de l'élite intellectuelle parisienne[58].

En résumé, voici les objectifs − essentiels dans le cadre de cette étude − du nouvel Ordre, selon sa *Constitution secrète* conçue, entre autres, par Stanislas de Guaita :

En apparence (et extra), la Rose-Croix rénovée est une société patente et dogmatique pour la diffusion de l'occultisme. En réalité (et intus) ***c'est une société secrète*** *d'action pour l'exhaussement individuel et réciproque ; la défense des membres qui la composent ; la multiplication de leurs forces vives par réversibilité ; la Ruine des Adeptes de la Magie noire* [sic], *et enfin* ***la lutte pour révéler à la théologie chrétienne les magnificences ésotériques dont elle est grosse à son insu***.

L'accent est mis sur les phénomènes paranormaux et l'ésotérisme chrétien, la gnose.
Dans les *Constitutions de la R+C du Temple et du Graal, Péladan* :

---

57 Ernest Flammarion, *La mort et son mystère*, J'ai Lu, Paris, 1974.
58 Il convient de signaler que Rodenbach n'a écrit aucun article pour cette revue martiniste.

– *la Chute a été universelle et la Réintégration le sera aussi,*
– *l'homme est l'agent divin de cette Réintégration,*
– *l'être pervers lui-même sera réintégré par l'Amour.*

Dans la mesure où le principe d'Église Intérieure est inhérent à l'ésotérisme chrétien, exposé par Lopouckhine et cet autre ouvrage anonyme *Le Règne de l'Esprit Pur*[59], il était évident que Péladan, dépositaire de réelles filiations agisse, en sensibilisant d'abord par le Tiers Ordre ceux qui avaient pour vocation de manifester dans le visible, le Mystère de l'Incréé, les Artistes ; nous entrons dans la théologie de la Lumière et de l'icône. Péladan voulant que l'artiste soit l'équivalent d'un prêtre, d'un dieu ou d'un mage :

Artiste tu es prêtre : l'Art est le grand mystère, et lorsque ton effort aboutit au chef-d'œuvre, un rayon du divin descend comme sur un autel… Artiste tu es roi : l'Art est l'empire véritable ; lorsque ta main écrit une ligne parfaite, les chérubins eux-mêmes descendent s'y confondre comme dans un miroir… Artiste tu es mage : l'Art est le grand miracle et prouve notre immortalité.

Ce que résume le peintre Giovanni Segantini (1858-1899) par une maxime pleine de sens : « L'Art, c'est de l'Amour enveloppé de Beauté. »

Peu de temps après la parution de *Bruges-la-Morte*, *L'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, que Péladan avait quitté avec fracas l'année précédente, décide de repartir sur des bases plus saines. Parallèlement, Papus est nommé le 5 juin 1892 « membre de la Chambre de direction du Suprême Conseil de la Rose-Croix » et « Délégué général de l'Ordre ». Le 5 juillet, il reçoit son diplôme de « docteur en Kabbale ». Stanislas de Guaita est reconnu comme fondateur de l'Ordre et désigné Directeur à vie de la Rose-Croix et de son Suprême Conseil. Chaque membre est tenu de fournir un travail de passage au grade supérieur : celui de Papus portait sur *Isis, son nom et ses mystères*. Le martinisme à la mode parisienne de Papus, malgré ses outrances et ses errements, son bric-à-brac Belle Époque, a favorisé la pleine résurgence au 20e siècle de l'Ordre Martiniste et, par des voies détournées, du Régime Écossais Rectifié à tendance christique et gnostique, ainsi que de sociétés rosicruciennes contemporaines qui ont depuis lors la cote aux États-Unis.

Il est certain que Rodenbach était bien introduit dans les milieux occultistes parisiens, à défaut d'y militer activement. C'est tellement vrai qu'il en tirera parti pour exercer une influence au sein du cercle littéraire brugeois *Excelsior !* En effet, par ses relations brugeoises, Georges Rodenbach réussit le tour de force de faire venir de Paris l'élite culturelle dans une cité étrangère, provinciale et difficile d'accès. C'est ainsi que Bruges vit défiler le Sâr Péladan en chair et en os, Stéphane Mallarmé, qui discourut de Villiers de l'Isle-Adam, le rosicrucien et l'écrivain nationaliste Maurice Barrès, rosicrucien et ami d'enfance de Stanislas de Guaita, Louis Petit de Meurville, secrétaire particulier de Papus, mais également l'auteur de *L'Ésotérisme dans l'histoire*[60], Catulle Mendès, premier disciple d'Éliphas Lévi, et Jules Bois (cf. son ouvrage *Le mysticisme à Paris* publié en 1895). Le 7 novembre 1892, le spectacle haut en couleur du Sâr Péladan, venu tout spécialement évoquer *Le Mystère, l'Art et l'Amour selon la doctrine des Rose+Croix*, a bien entendu ébahi l'austère cité flamande, comme l'a relaté *Le Journal de Bruges*, non sans ironie :

---

[59] Ivan Vladimirovitch Lopouckhine, *Le Règne de l'Esprit Pur*, La Table d'Émeraude, Paris, 1983.

[60] Ce titre est un démarquage de Victor-Émile Michelet, *De l'Ésotérisme dans l'Art* (Librairie du Merveilleux, Paris, 1890). Michelet m'apparaît comme le personnage central qui unit dans une même perspective le symbolisme littéraire de Villiers, Mallarmé, Maeterlinck et Rodenbach. Sa conférence eut lieu le 20 février, soit une semaine après la parution de *Bruges-la-Morte* dans *Le Figaro.*

Le Grand Maître de la Rose+Croix est descendu avant-hier matin en notre ville. La tête prophétique du seigneur Péladan, avec son nimbe de cheveux et sa barbe messianique, son vêtement de chevalier pérégrinant du Graal, n'ont pas manqué de faire sensation dans nos rues, sur nos places, partout où le mage nouveau a porté ses pas.

Le 14 janvier 1889, Georges Rodenbach avait eu l'honneur d'inaugurer un cycle de conférences « françaises » par une étude consacrée à *Quelques Femmes de Lettres*.

Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain de prédilection de Rodenbach, avait lui-même des racines tragiques à Bruges. Il descendait de Jehan Villiers de l'Isle-Adam, maréchal de France, gouverneur de Paris et l'un des premiers chevaliers de la Toison d'Or. Il périt de mort cruelle dans la cité flamande le 22 mai 1437 en défendant le duc de Bourgogne Philippe le Bon, tombé dans un traquenard tendu par ces éternels rebelles que sont les Brugeois. Le souverain fit inhumer son compagnon d'armes dans la cathédrale Saint-Donatien. Une fois la ville soumise, il ordonna la célébration d'une messe d'expiation à perpétuité tous les 22 mai en présence des magistrats de la municipalité et il transforma en chapelle dédiée à la mémoire du Sire de l'Isle-Adam la Porte de la Bouverie qui avait permis au duc de prendre la fuite. L'ouvrage défensif, que les sans-culottes avaient à ce titre déclaré bien national, fut démantelé en 1863. Villiers lui-même avait tenu à voir l'endroit précis où était tombé son glorieux ancêtre.

Comme pour appuyer cette idée de cité élue par les occultistes parisiens, grâce au probable intérêt de Villiers, de Khnopff, mais surtout aux romans sulfureux de Joris-Karl Huysmans (cf. chapitre 9) et de Georges Rodenbach, le Sâr Péladan décréta que les frères Daveluy[61], établis le long du célèbre Quai Vert (Groenerei en néerlandais) à Bruges, seraient désormais les *Imprimeurs de l'Ordre de la Rose+Croix, du Temple et du Graal*. Le mage y publia en 1894 *Les XI chapitres Mystérieux du Sépher Bereschi du Kaldéen Mosché révélés par le Sâr Péladan* (sic). Après cet adoubement brugeois, plusieurs ouvrages en rapport avec l'art idéaliste sortirent des presses de Daveluy, notamment ceux du Maître symboliste belge Jean Delville (1867-1953), fondateur du *Salon d'Art idéaliste* qui s'inscrivait dans la continuité des manifestations artistiques de Péladan. Celui-ci l'avait surnommé « Premier Consul de la Rose-Croix en Belgique » après le désistement prudent de Fernand Khnopff. Chez Daveluy, le peintre fit paraître en 1895 *Dialogues entre nous. Argumentations kabbalistique, occultiste, idéaliste*. Plus tard, Jean Delville devint l'animateur de la *Société belge de théosophie* avant de rejoindre la Franc-maçonnerie où il sera un jour le Vénérable du plus célèbre atelier du Grand Orient de Belgique *Les Amis philanthropes*. Et c'est encore Jean Delville qui rédigera la notice académique de son confrère Fernand Khnopff décédé en 1921…

Il convient ici de remarquer que la Belgique avait abrité une « Imprimerie de l'Ordre du Temple » qui diffusa en 1840 les statuts d'un Ordre restauré. Cette mouvance se situait dans la ligne de Fabré-Palaprat, le créateur de la Maçonnerie néo-templière dont j'ai déjà parlé au chapitre 2[62]. Le fondateur prétendait détenir une pseudo-charte secrète de transmission templière, dite de *Larménius*, le successeur mythique de Jacques de Molay. Celle-ci contenait une liste ininterrompue de Grands Maîtres jusqu'au 19e siècle. Fabré-Palaprat s'était bien entendu autoproclamé le descendant de cette « tradition » initiatique. Il semble que cette société ait influencé les frères Péladan, si l'on se réfère à Robert Vanloo, spécialiste de la question[63]. C'est le cercle

---

61 Le père, Édouard, envoya ses condoléances à la veuve Rodenbach.

62 Le prince Joseph de Chimay (1808-1886), une famille à laquelle Rodenbach était lié, ne fût-ce que par son amitié avec la comtesse Greffulhe, née Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, a été l'un des Grands Maîtres de ce néo-templarisme (1840). La comtesse, elle-même passionnée par l'ésotérisme, est l'un des modèles de la duchesse de Guermantes de Proust qui disait d'elle : « Le rire de Mme Greffulhe s'égrène comme le carillon de Bruges. » Elle envoya une gerbe d'iris lors du décès du poète.

63 Robert Vanloo, *L'Utopie Rose-Croix, du XVIIe siècle à nos jours*, Dervy, Paris, 2001.

occultiste *Kumris* belge du *Groupe indépendant d'études ésotériques*[64], intimement lié aux Khnopff et à Papus, qui en aurait été le dépositaire. Toujours en Belgique, un Secrétariat international de l'Ordre du Temple siégea à Bruxelles de 1894 à 1934.

Enfin, une lettre de Péladan, écrite à Bruges le 26 mai 1898, nous apprend de façon plutôt surprenante que le mage, bien que largement discrédité par ses outrances, avait conservé des contacts étroits avec Rodenbach jusqu'à la disparition précoce de celui-ci. Il y annonçait son retour prochain « à la Tour du Nord de Notre-Dame de Paris » où il espérait trouver l'invitation promise par le romancier belge qui venait de publier *Le Carillonneur* (1897)[65]. Pour confirmer cette connivence, soulignons que Georges Rodenbach citait déjà Péladan et son œuvre dans sa conférence sur *Le pessimisme dans la Littérature* prononcée le 13 avril 1887 pour le compte des *Matinées littéraires, artistiques et scientifiques*. C'est dire si l'amitié intellectuelle qui liait les deux artistes était, contre toute attente, ancienne et fidèle quoique nuancée…[66]

Pour conclure cet abondant chapitre, voici un large extrait d'un article publié dans *Le Journal de Bruxelles* le 21 avril 1890 qui montre que Rodenbach connaissait par le détail le petit monde occultiste, bien avant d'écrire *Bruges-la-morte* :

[…] *Paris compte à l'heure actuelle plus de trente mille initiés aux sciences occultes. Car celles-ci sont diverses et* ***les initiés*** *se subdivisent en nombreux groupes : il y a les occultistes purs, les kabbalistes, les théosophistes. Les premiers forment le groupe indépendant d'études ésotériques, ayant pour organe attitré un journal hebdomadaire : Le voile d'Isis. Il se publie d'ailleurs une quantité de revues ésotériques et parmi les principales l'Étoile, d'Albert Jhouney, un poète qui s'est tourné tout entier du côté de cette science ; l'Aurore, de Mme la duchesse de Pomar ; sans compter le Lotus disparu, où collabora beaucoup Olympe Audouar, et l'Initiation, la plus importante, que dirige* ***Papus, un grand maître en occultisme*** *qui donne des horoscopes à qui les demande et fait des conférences de propagande occultiste à la salle des Capucins, où un autre initié et mage, le romancier Lermina, alterne avec lui. Au passage Saulnier il y a aussi un local de conférences à la tribune duquel, le vendredi soir, on se livre à des discussions et des études contradictoires sur* ***les mystères de la doctrine****. Quant aux kabbalistes, ils sont également nombreux et ont* ***des chefs notoires*** *: le marquis de Saint-Yves,* ***Stanislas de Guaïta, qui a publié un livre : Au seuil du mystère*** *; enfin* ***M. Joséphin Péladan****, le Sar, comme il s'appelle,* ***le grand mage****, l'adepte de la magie blanche et de la magie noire, comme ses romans nous le disent et son physique le révèle d'ailleurs au moindre passant* […] *N'est-ce pas curieux, tous ces étranges et souffrants élans de la pensée moderne qu'on a voulu en vain destituer de la croyance et qui a besoin quand même d'infini et de merveilleux ? Aussi ce mouvement vers les sciences occultes, qui est général en ce moment à Paris, se rattache –* ***malgré ses apparences çà et là ridicules***[67] ***et réjouissantes*** *– à des causes profondes en même temps que ce mouvement parallèle vers le mysticisme –, revanche enfin de* ***l'âme qui s'atteste elle-même et se prouve en dehors de la matière et de la tombe.***

(*Les occultistes à Paris. Leurs chefs et leurs revues*)

---

64 Joanny Bricaud, *Huysmans : Occultisme et Satanisme*, Bibliothèque Chacornac, Paris, 1913. Le texte est en ligne. Bricaud y affirme que Huysmans, l'un des plus anciens et des plus fidèles amis de Rodenbach, fréquentait à la même époque ce groupe ésotérique créé par Papus. Émile Goudeau, fondateur des *Hydropathes* en était un dignitaire (cf. chapitre 3).

65 Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan : 1858-1918 : Essai sur une maladie du lyrisme*, Jérôme Million, Grenoble, 1993, p. 423, n. 298.

66 Rodenbach devait lui consacrer un article intitulé *Le retour du Sar Péladan* dans le journal belge *Le Patriote* des 8-9 mars 1897. La tour nord de la cathédrale est dite « de l'alchimiste ». Il s'agit sans doute d'un simple clin d'œil littéraire.

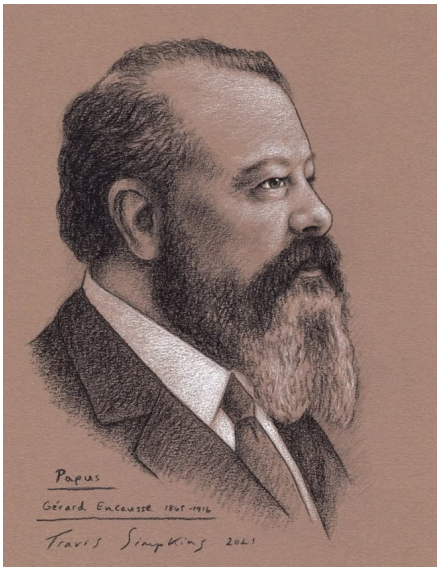
67 Allusion aux outrances de Joséphin Péladan.

Et dans un autre article du *Journal de Bruxelles* (16 juillet 1890), Rodenbach évoque une conférence de Papus à laquelle il s'était invité, avant de nommer encore une fois les principales sommités de l'occultisme et les périodiques de ce milieu plutôt confidentiel :

Mais ces séances [de Papus] *se renouvelleront, et alors nous vous parlerons en détail et à fond de ce si curieux mouvement vers les sciences occultes que nous vous avons déjà signalé il y a plusieurs mois et qui grandit, soutenu par une série de groupes : les ésotériques indépendants, les altruistes, les kabbalistes, et par une série de publications et revues : l'Étoile, le Voile d'Isis, l'Aurore, l'Initiation, qui défendent l'ésotérisme, affirment contre Charcot et les autres savants officiels l'existence des fluides et entendent faire reconnaître l'alchimie comme une science.* ***Curieux mouvement analogue à celui qui se produisit en 1850***[68]***, mais mieux fédéré et plus fort, avec l'appoint d'une foule d'écrivains qui s'y sont enrôlés*** *: Albert Jhouney, Lermina,* ***Stanislas de Guaita, qui a publié : Au seuil du mystère, et, surtout, Péladan, le Sâr, le Mage par excellence*** […][69]
(Une conférence occultiste)

Un dernier exemple, Rodenbach résidant dans la même rue que la duchesse de Pomar :

Ces théosophes, qui d'ailleurs avaient déjà commencé par une femme, l'étrange et fameuse ***Blavatsky****, ne pouvaient donc manquer d'adhérentes, dont précisément cette* ***duchesse de Pomar****,*[70] […] *fut une des plus marquantes et des plus zélées* […] *la duchesse donnait chez elle des conférences, qui eurent leur moment de notoriété, les invités étaient priés, à leur sortie, de s'abonner au Lotus bleu. Ces matinées dans l'hôtel de la duchesse, avenue de Wagram, furent bien extraordinaires, à cause du monde qu'on y rencontrait, des discours et des orateurs qu'on y entendait.*
(*Journal de Genève*, 4 décembre 1895)



Papus

[68] Autour d'Éliphas Levi.
[69] Rodenbach a sans doute parcouru des œuvres de Papus qui publiait beaucoup dans ces années-là.
[70] Il s'agit sans doute d'un hommage funèbre déguisé à Lady Caithness décédée un mois plus tôt (cf. chapitre 23).

7. Khnopff, le « Maître admirable et immortel »

Ces tableaux sont des chefs-d'œuvre ! On s'en apercevra plus tard. C'est le sort de tout art nouveau de déconcerter d'abord, même de déplaire. Bruges possède un trésor de plus et un grand peintre, dont le nom vivra dans l'avenir[71].
Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*

Avant d'aborder d'autres clés de *Bruges-la-Morte*, il est indispensable de se pencher sur l'œuvre du peintre qui a exécuté le dessin faisant office de frontispice du roman et dont l'analyse se trouve plus loin dans le chapitre.

Le symboliste Fernand Khnopff (1858-1921) partage avec Rodenbach une même fascination pour Bruges où il a passé sa petite enfance. Après avoir introduit l'univers des préraphaélites en Belgique, il influence Gustav Klimt de façon décisive en participant à la Sécession viennoise de 1898. Mais au tout début de sa carrière, il est la coqueluche du Sâr Péladan, qui le surnomme « Maître admirable et immortel ».



Comme tant d'autres artistes, il s'en démarquera rapidement, effrayé des outrances du Méridional. En son âge mûr, il suivra l'enseignement inspiré par le philosophe mystique Swedenborg (1688-1772). L'Église de la Nouvelle jérusalem était d'ailleurs liée à l'Ordre Martiniste dont Rodenbach semble avoir eu connaissance.

L'année de *Bruges-la-Morte*, son frère Georges, traducteur de Wagner et fort lié à Rodenbach et Maeterlinck, comme en témoigne une belle dédicace de *La princesse Maleine*, animait la partie musicale, ou la Colonne d'harmonie, de la Loge *Kumris* d'inspiration druidique, templière et martiniste installée en 1890 et dissoute en 1894. Tirant son nom du Pays de Galles, la contrée d'origine de Perceval[72], elle représentait la branche belge du *Groupe indépendant d'Études ésotériques* fondé par Papus. Sa devise était le Tétragramme sacré JHVH. Le cénacle s'était fixé comme objectif de faire le point sur les connaissances occultistes et la tradition égyptienne jusqu'à l'époque contemporaine. Sa section pratique s'appliquait à diverses expériences de spiritisme, de télépathie, de numérologie, d'astrologie, de magnétisme ou d'hypnotisme[73]. Dans le domaine de la numérologie, la Loge faisait grand cas du chiffre trois qui représentait sans originalité la perfection par sa capacité à unir les forces opposées, l'harmonie médiatrice. Cette mise en exergue aurait inspiré à Fernand Khnopff de nombreuses

---

[71] *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 265.
Khnopff est plus que certainement le peintre célibataire Bartholomeus du *Carillonneur*.

[72] Kumris pourrait également pour origine les Kimris (Cimbres/Aduatiques), peuple mythique de la Belgique celtique selon des historiens anciens.

[73] *Dans L'ésotérisme et le symbolisme belge* (Pandora, Brasschaat, 2013), Sébastien Clerbois a consacré un chapitre à Kumris (p. 78-96). Le texte est partiellement en ligne.
De passage à chez nous, le compositeur Alexandre Scriabine, ami intime de Jean Delville, en aurait fait partie.

œuvres, dont les triptyques intitulés *L'isolement* et *D'autrefois*. C'est le panneau central qui joue le rôle réconciliateur grâce à une progression chromatique vers le bleu, couleur de l'ascension spirituelle. Le peintre symboliste se passionnait pour le bleu aux interprétations mystiques et magnétiques. C'est ainsi que le lapis-lazuli occupe une place fondamentale dans cette quête. À Kumris, Khnopff était surnommé Hermès.

En mai 1892, Papus viendra en personne rendre visite à ses adeptes belges[74] :

Francis Vurgey lui avait donné un apparat imité des spectaculaires Salons de la Rose-Croix de Péladan, et offert un emblème spécifique : une vexille [ndr : le mot est masculin] *portant le nom de « Trident de Paracelse », un trident commun quoique inversé. Cette vexille « brodée par deux dames » en rouge et bleu sur fond d'or fut remise solennellement le dimanche 22 mai 1892*[75]*, par Brossel, président du groupe, ainsi que par Vurgey, à la délégation de l'Ordre Martiniste menée par Papus et Mauchel*[76] *lors d'une visite officielle des martinistes de Paris à leurs homologues bruxellois. À cette occasion, Papus et son éditeur séjournèrent une semaine en Belgique*[77].

À Bruxelles, Papus se fera un devoir d'aller déposer une palme en fer forgé offerte par *Kumris* au pied du monument dédié à l'alchimiste rosicrucien Jean-Baptiste Van Helmont (1579-1644) qui se trouve au Nouveau Marché aux Grains. Avant de remettre un diplôme spécial à Charles Buls (1837-1914), le bourgmestre esthète et franc-maçon de la capitale belge. Émile Dantinne (1884-1969)[78], autoproclamé Sâr Hieronymus et continuateur de l'œuvre spiritualiste du Sâr Péladan, a résumé l'historique du cercle ésotérique lié aux frères Khnopff dont les activités cessèrent sous cette forme en 1894 :

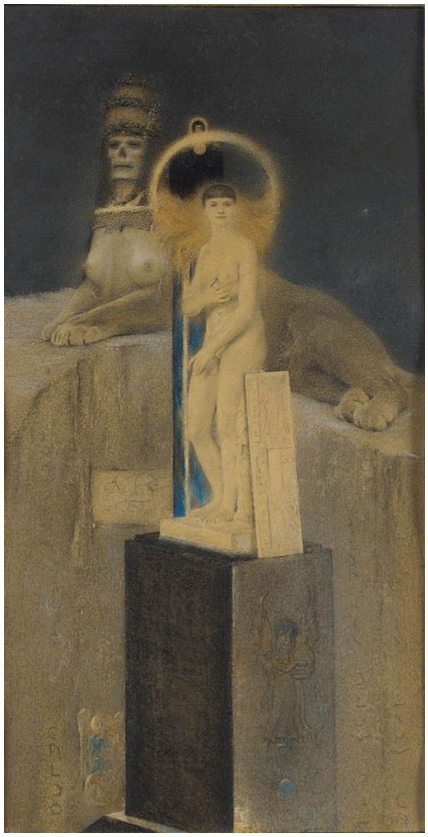
Péladan était souvent à Bruxelles. Il y organisa ses Salons de la Rose-Croix, expositions picturales installées dans les magnifiques locaux de la Maison d'Art, l'ancien hôtel d'Edmond Picard, avenue de la Toison d'Or. Des toiles remarquables d'Armand Point, de Jean Delville et Dario de Regoyos figurèrent entre autres à ces expositions. Les amis belges de Péladan étaient nombreux ; parmi les plus fidèles, on peut citer Edmond Picard, Raymond Nyst, José Hennebicq, Georges M. Baltus.
La philosophie rosicrucienne avait trouvé en Belgique nombre d'adeptes. L'Hôtel Ravenstein abritait les activités ésotériques du Temple et lorsque la Rose-Croix catholique et la Rose-Croix Kabbalistique de Stanislas de Guaita se séparèrent, la R-C-C continua à y tenir ses assises, car il y eut à Bruxelles aussi des Rose-Croix. Ce n'est qu'après la mort de Péladan que Sar Hieronymus ralluma le flambeau de l'Ordre et le restaura dans le sens de la Tradition primitive, de la véritable Rose-Croix et de la discrétion initiatique.

Toujours en 1892, une année décidément bien fertile en événements touchant au domaine de l'occultisme esthétique, Khnopff exécute un frontispice pour un livre de Péladan, *Le Panthée*, une statue réunissant les symboles ou les attributs de différentes divinités. C'est également le titre d'un fameux traité de Kabbale alchimique. L'Abraxas Panthée est le nom du sceau magistral des hauts dignitaires de l'Ordre du Temple, ce qui cadrerait avec les ambitions mégalomanes de Péladan et de *Kumris*.

En 1885 déjà, le peintre bruxellois avait intitulé une de ses œuvres *D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême*, parfois nommé *Venus renascens* (Vénus renaissante). Le poète et critique d'art Émile Verhaeren

---

74 *Kumris* organisa une exposition en 1894 au célèbre Hôtel Ravenstein de Bruxelles.
75 Soit deux jours après la publication officielle de *Bruges-la-Morte* : le vendredi 20 mai 1892.
76 Mauchel fut un grand éditeur d'ouvrages ésotériques sous le nom de Chamuel (anagramme).
77 Marie-Sophie André et Christophe Beaufils, *Papus, biographie : La Belle Époque de l'occultisme*, Berg Intern., Paris, 1995. La revue *Le Voile d'Isis* de juin 1892 a relaté cet événement par le menu. Après la polémique entre Papus et Péladan, ce dernier aura davantage de partisans en Belgique.
78 Émile Dantinne, *L'œuvre et la pensée de Péladan*, Dervy, Paris, 1948.



dans *Quelques notes sur l'Œuvre de Fernand* Khnopff[79] a dévoilé le sens de cette œuvre. Un personnage, juché sur le « roc de Pierre », au corps moitié lion, moitié sphinge, représente la papauté usée et tyrannique et la décadence de ses dogmes (Thanatos). Au premier plan, une Vénus impudique (Éros), assise sur un socle orné de signes cabalistiques et d'un chérubin à tête de mort. Une femme se voit accorder la prépondérance sur l'Église officielle. Khnopff transforme le modèle en une sorte d'idole ou de prêtresse de la beauté. C.R.E.D.O. se trouve inscrit au bas de l'œuvre.

Plusieurs des compositions de Khnopff sont liées, sans ambiguïté ou par allusion, à l'auteur de *Bruges-la-Morte*, via le thème quasi obsessionnel de la chevelure ondoyante et des paysages de Bruges. Ce mythe de la chevelure inhérent à l'imaginaire symboliste trouve peut-être son origine dans le fétichisme de l'Anglais Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) : le préraphaélite avait enterré ses derniers manuscrits près des cheveux de sa bien-aimée qui avaient continué à pousser ! Plus tard, lors de l'exhumation où l'on découvrit son corps intact, il fallut découper les feuillets dans le cercueil même en vue de leur publication. Ce thème frémissant inspirera à Marcel Schwob sa nouvelle *Lilith* (1891)[80] qui annonce *Bruges-la-Morte* et *Le secret de l'or qui croît* de l'Irlandais Bram Stoker, l'auteur de… *Dracula* (1897).

Passons en revue les œuvres les plus intimement attachées à l'univers du poète de Bruges. En 1888, Fernand Khnopff possédait dans son atelier une toile qui aurait disparu et qui s'intitulait *A Beguiling. Et mes cheveux étaient tout rouges de son sang… Georges Rodenbach* (illustration ci-dessus). Ce pastel représentait une femme nue dont la chevelure était teinte du sang d'un « poète crucifié » selon le témoignage de Charles Van Lerberghe[81]. Le titre anglais, *A beguiling*, qui signifie « une séductrice », « une enjôleuse », fait sans doute allusion à Marie-Madeleine et le vers titulaire de Rodenbach est tiré d'un long poème, *Vers pour une rousse*, dont la fin évoque l'amour du Christ et de Madeleine jusqu'au Golgotha. Le texte avait été publié dans la revue *La Jeune Belgique* le 20 décembre 1885. Il est d'ailleurs proche de *L'Amante du Christ* (Madeleine) de Rodophe Darzens (1888), un poème illustré par son ami Félicien Rops (cf. chapitre 15)[82]. En 1912, Khnopff, nostalgique de la perte irrémédiable de son *Beguiling*, aurait décliné le même thème sous le titre *Un sortilège* (1891-1892). Il y ajoute un Dieu tout-puissant, protecteur et rédempteur, qui domine le crucifié au visage caché et la femme déesse.



La nudité exposée de la femme contraste avec la pâleur et la froideur de son attitude. Le corps n'est pas un vecteur de désir charnel direct, mais le réceptacle d'une force occulte ou d'un état d'extase passive.

Du Silence (1890) reprend l'intitulé d'une plaquette de Rodenbach parue en 1888. Elle clôt le recueil du *Règne du silence* (1891).

---

79 Émile Verhaeren, *Quelques notes sur Fernand Khnopff*, Vve Monnom, Bruxelles, 1887.
80 Marcel Schwob, *Double cœur*, Paul Ollendorf, Paris, 1891. Le texte est en ligne.
81 *Charles Van Lerberghe : Lettres à Albert Mockel, 1887-1906*, Labor, Bruxelles, 1990, p. 73.
82 Le sang du Christ s'écoulant sur la chevelure de Madeleine ferait de celle-ci l'équivalent du Graal.

Un ange androgyne aux traits féminins aux doigts gantés et apparemment ailé effectue le signe du silence de la main gauche qui est gantée comme pour se protéger de la matière impure. La photographie de la sœur du peintre, qui a servi de calque, montre que celle-ci tenait de la main droite un sceptre, symbole de majesté, ou une baguette divinatoire psychagogue ou psychopompe destinée à recueillir les fluides vitaux. Dans la Grèce antique, quand un silence pesant s'établissait, on avait coutume de dire : « Hermès passe », comme on dirait aujourd'hui « un ange passe ».



Dans la gnose, le Silence n'est pas conçu comme une simple absence de bruit, mais comme le principe féminin primordial d'où jaillit toute la plénitude du monde divin. Le Silence est donc le réceptacle matriciel, la matrice sainte d'où sortent tous les Éons qui composent le Plérôme (le monde céleste spirituel et parfait, le royaume de la lumière divine, le divin inconnaissable). La Sophia (cf. chapitre 23) est tombée dans le monde matériel caractérisé par la dispersion, le tumulte et l'illusion des sens. Pour réintégrer le Plérôme (sa patrie d'origine), l'homme doit faire taire ses passions, ses sens et le discours profane. C'est en atteignant l'état de Silence intérieur que l'étincelle divine enfermée dans l'homme peut à nouveau faire écho à la fréquence du Plérôme et retrouver sa plénitude originelle. Ses ailes marquent son statut d'être céleste (Éon supérieur). Dans tous les cas, le silence est une invitation à s'engager sur le chemin mystique par l'affranchissement des réalités matérielles. Le silence est l'instant de vérité où tout devient clair et plus rien ne peut lui être ajouté. Dans *Hiram et la reine de Saba*, Julien Behaeghel relie le thème du silence à celui de l'androgyne, une figure centrale dans l'univers de Khnopff :

Dans l'Apocalypse, le temps de la transmutation est symbolisé par un « silence d'une demi-heure ». Ce court laps de temps symbolise le présent éternel, cet instant sans durée qui représente le passage de l'homme divisé à l'Anthropos, à l'Homme complet. C'est en effet en brisant le septième sceau que l'Agneau (symbole christique) provoque le silence. Le nombre sept de l'androgyne, de l'être hors du temps…[83]

Dans la gnose, le Silence exige un dépouillement complet, une apaisement radical de l'esprit. C'est uniquement en faisant silence en soi que l'initié peut s'unir à Sigê et accéder à l'inconnaissable. Le silence est ainsi l'ultime langage de la révélation, là où les mots humains échouent à décrire le divin.

En conclusion, le silence est le sanctuaire de l'Esprit : dans la philosophie symboliste et occultiste de la fin du 19e siècle. Ce n'est pas un vide, mais une condition essentielle à la méditation, à l'introspection et au rêve. Le silence protège le monde intérieur des agressions du matérialisme moderne. Comme souvent chez Khnopff et dans les écrits de Joséphin Péladan, le visage possède des traits à la fois féminins et masculins. L'androgynat symbolise la perfection spirituelle, un état pur affranchi des passions charnelles.

En 1893, Khnopff expose au deuxième Salon de la Rose+Croix une fascinante composition intitulée *I lock my door upon myself*, d'après un vers tiré du poème *Who shall deliver me ?*[84] de Christina Rossetti (1830-1894) : les deux œuvres du peintre qui portent ces titres possèdent dès lors un lien étroit entre elles. Christine était la sœur de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), l'auteur de la célèbre *Beata Beatrix*. Au bas du célèbre tableau achevé en 1870, Dante Gabriel Rossetti a fait graver une citation en italien sur le cadre original en or qu'il a lui-même conçu. Il y est inscrit la date exacte de la mort de Béatrice Portinari selon Dante Alighieri, ainsi que cette phrase tirée de la *Vita nova* (Chapitre XXVIII) : *Quomodo sedet sola civitas* ! *(*« Comment la cité est-elle assise solitaire ! »*)*. Cette phrase est à l'origine le premier verset du *Livre des*

---

[83] Julien Behaeghel, *Hiram et la reine de Saba : un mythe maçonnique*, Maison de vie, Paris, 1997.

[84] Il fait écho au « Qui me délivrera du corps de cette mort ? » de l'*Épître aux Romains* (7:24) de Paul.

Lamentations de Jérémie dans la Bible, déplorant la destruction de Jérusalem. Dante la reprend dans la *Vita nova* pour exprimer le vide immense, le deuil et la désolation qui frappent la ville de Florence immédiatement après la mort de sa muse, Béatrice.

Les préraphaélites anglais connaissaient bien Bruges pour l'avoir visitée, mais aussi par l'intermédiaire de Khnopff qui entretenait des contacts chaleureux avec son confrère britannique Edward Burne-Jones, les deux artistes se vouant une vive admiration réciproque. Il conçut *I lock my door upon myself* dans le courant de l'année 1891 avant de l'exposer à Bruxelles au Cercle des XX en février 1892, le mois de la parution en feuilleton du récit de Rodenbach. Cette œuvre majeure pourrait représenter Jane Scott prenant possession de la demeure de Viane au Quai du Rosaire, de l'âme de l'épouse défunte ou de Viane lui-même[85]. La peinture européenne, les préraphaélites en particulier, avait popularisé le thème de la sirène qui cherche à séduire un être humain pour conquérir son âme et devenir de facto immortelle, mais qui, paradoxalement, ne pourrait vivre sur la terre qu'au risque de sa vie, une thématique voisine du mythe de la fée serpent Mélusine et… de Jane Scott.



La jeune femme, aux cheveux de couleur cuivre – l'actrice qui se faisait teindre en blond affiche sa couleur rousse/cuivre au dernier chapitre[86] –, au regard félin, hypnotique et spectral s'appuie sur ce qui ressemble à un piano « au coffret de cristal » recouvert d'une étoffe noire. Cet instrument de musique est également cité à la fin de *Bruges-la-Morte*.

Trois lys[87] orangés à différents stades de floraison, qui rappellent peut-être la morte – un ultime portrait la montre l'air « souffrant et de lis qui s'incline »[88] – balisent la toile savamment agencée. Cette fleur, emblématique de la monarchie française, au nombre de trois dans les armoiries des Bourbons, se retrouve dans d'autres œuvres majeures de Khnopff. La mythologie chrétienne, de son côté, en fait le symbole de la Trinité. Les trois lys figuraient également sur le cachet personnel du mystique allemand Jacob Böhme, adepte de la « Divine Sophie et dont la pensée a largement influencé de nombreux écrivains symbolistes tournés vers l'occulte (cf. chapitre 23). Ils représentaient pour lui la pureté céleste, « le ravissement magique, la verge fleurie d'Aaron »[89]. Dans le *Cantique des Cantiques*, le lys est associé à l'Épouse et à son Bien-aimé, le roi Salomon ou à la Vierge Marie. Dans ce cas, il s'écrit le plus souvent « lis »[90], comme dans *Bruges-la-Morte.* Il s'agit du lis des champs aux pétales rouges, proche de l'anémone, qui est évoqué dans l'évangile de Mathieu (6:26-29). Enfin, dans les illustrations alchimiques, trois fleurs allégorisent les différents processus du Grand Œuvre. J'aborderai plus loin cette thématique. La bulle en bas à droite est le symbole de la fragilité de l'existence terrestre. Elle rappelle que le monde matériel est éphémère et captif du souffle spirituel qui l'anime avant de

---

85 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 105, note a.
Le manuscrit contient une phrase emblématique (Viane y est décrit comme charmé et possédé) qui n'est pas reprise dans la version imprimée : « **Le charme** de la ressemblance opérait. Peu à peu **la prise de possession** commençait. »

86 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
« Puis elle revint à la croisée, ses cheveux à nu, clairs attirant l'œil avec leurs lueurs de **cuivre**. »

87 Le lys est aussi le symbole de la virginité.

88 *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.

89 Jean-Marc Vivenza, *Qui suis-je ? Boehme*, Pardès, Grez-sur-Loing, 2005, p.11.

90 Un article du *Journal de Bruxelles* sur la réforme de l'orthographe le mentionne (31 juillet 1893).

se dissoudre. L'aile d'Hypnos symbolise le passage du monde matériel au monde intérieur. Pour Fernand Khnopff, le sommeil et l'état de transe hypnotique sont les véritables outils d'accès à l'âme et à la réalité spirituelle. L'aile représente l'envol de l'esprit libéré des contraintes du corps physique. Hypnos étant le frère jumeau de Thanatos, l'aile symbolise la frontière ténue entre le sommeil profond, le rêve et la mort. Pour le peintre symboliste, marqué par le spiritualisme, cette frontière n'est pas effrayante : elle apparaît comme un état de paix et de transition sacrée.

Celle (Jane ?) qui nous hypnotise, qui nous « fixe du regard » – c'est l'étymologie de « dragon » – exhibe une double alliance. Au premier plan, on remarque une chaîne brisée suspendue dans les airs : la chaîne des Éons entre le monde et Dieu, celle d'Hermès ou des *Fidèles d'Amour* chers à Dante ? Une fenêtre ouvre sur une venelle de Bruges où déambule un personnage fantomatique qui n'est pas sans rappeler celui qui se trouve à l'arrière-plan de la *Beata Beatrix* de Rossetti (1872). Il s'agit de Dante lui-même.

Dans la composition de l'Anglais, l'ombre pointe sur le chiffre neuf, heure symbolique de la mort de Béatrice dans le récit de Dante et moment où Elizabeth est morte. Elle tient un pavot blanc qu'Elizabeth Siddal – suicidée au laudanum une substance à base de la fleur – reçoit de la Colombe de l'Esprit Saint : c'est la fleur du sommeil hypnotique et celle de Déméter[91]. De même, un dieu Hypnos, ce frère jumeau de la mort, le gardien du passage entre deux mondes, la vie et la mort, le conscient et l'inconscient commande la scène imaginée par Khnopff. Symboliserait-il Bruges, la « belle endormie », la cité sainte « mise en sommeil » ? La colombe rouge fait allusion à l'Esprit Saint, mais aussi à la bien-aimée que le peintre surnommait « dove » en anglais. Les yeux clos, le personnage ne représente pas la mort physique mais une transformation mystique et une élévation spirituelle.

Dans la tradition dantesque, c'est le rêve qui permet au poète d'accéder au monde des esprits et de revoir l'être aimé. Enfin, L'Ordre Martiniste recourait au « sommeil hypnotique » ou au « somnambulisme magnétique » lors de ses séances rituelles. Et aux dires de Khnopff lui-même, le sommeil était la chose la plus parfaite de l'existence…[92] À droite du tableau de Khnopff, dans l'ouverture de la composition, on devine trois cercles concentriques, quasi immatériels, d'où semble émerger un visage flouté. Le spectre de l'épouse défunte remplacée par son sosie qui se pavane avec arrogance ? Ce type de chimère où la jeune femme de *I lock myself…* est dénudée se retrouve dans *L'Isolement* ou *Solitude* (env. 1890-91), le volet central d'un triptyque ambitieux qui a été dispersé à la mort de l'artiste.



La scénographie savante *de I lock my door upon myself* dont chaque détail est soigneusement soupesé constitue sans doute le prolongement pictural de ce pass*age de Bruges-l*a-Morte qui compare la chevelure conservée à une « chaîne brisée », un symbole repris par Khnopff :

[91] Fait curieux qui n'est pas sans évoquer la thématique de *Bruges-la-morte*, Khnopff conservait religieusement le portrait de sa sœur dans son atelier. Et Dante Gabriel Rossetti avait consacré une chambre entière au culte de sa muse disparue. La *Beata Beatrix* en extase mystique en était l'icône principale.

[92] Formule tirée d'Éliphas Lévi (*La clef des grands mystères*). « La vie, cette diète de néant », Khnopff la doit à Jules Laforgue.

Pour la voir sans cesse, dans le grand salon toujours le même, cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là ***sur le piano*** *désormais muet, simplement gisante, − tresse interrompue,* ***chaîne brisée****, câble sauvé du naufrage !*[93]

Le frontispice *de Bruges-la-morte* conçu par Fernand Khnopff, un simple dessin au fusain, a pu également jouer un rôle emblématique. Dans la Bruges mercantile et déchue, une jeune femme aux cheveux sombres part à la dérive devant le porche du béguinage, cette « enceinte mystique » selon l'expression de Rodenbach, et les tours de la cathédrale du Saint-Sauveur et de Notre-Dame. Est-elle la Dame du Lac, la fée Viviane des légendes arthuriennes ? S'est-elle noyée dans les eaux du Lac d'Amour, la Morte ou cette Mélusine dont la partie animale du corps est cachée par un linceul ?[94] Shakespeare lui-même avait comparé l'héroïne de *Hamlet* occupée à sombrer à une sirène. L'œuvre, qui s'inspire clairement de l'*Ophélie* du peintre préraphaélite John Everett Millais, fait face au lieu le plus mystique de Bruges, le béguinage qui « sauve » et « garde » comme l'indique l'inscription placée au-dessus de la porte d'entrée. Le béguinage est le symbole par excellence de la virginité, du silence et du deuil. L'épouse défunte fusionne avec la Bruges idéalisée. Effectivement, *Le Mirage*, adaptation théâtrale du roman mentionne que c'est bien la Morte qui est « l'Ophélie » de Viane[95].

Quelques années auparavant, grâce à l'intervention personnelle et décisive de Verhaeren, Khnopff avait consenti à dessiner un frontispice « brugeois » *Avec Grégoire Le Roy. Mon Cœur pleure d'autrefois* (1889) pour introduire un recueil de vers médiocres. La plaquette était dédiée « Au très cher et très admiré maître Villiers de l'Isle-Adam » dont j'ai relaté les penchants occultistes. Au bord du Lac d'Amour, une femme embrasse son reflet (son âme ?) dans un miroir, symbole de la vie intérieure, de l'expérience mystique ou de la supra-conscience, comme le confirment ses yeux clos[96]. Le reflet est-il la pensée de Dieu, le miroir sans tache tel que décrit dans le *Livre de la Sagesse* (7:26) ? Dans cette hypothèse, le baiser audacieux serait-il destiné à Dieu lui-même, un dieu qui posséderait un visage féminin ?



Mais il existe des interprétations voisines. Dans *Mon cœur pleure d'autrefois*, le miroir n'est pas un simple accessoire : il est le miroir-âme, l'interface sacrée par laquelle l'Esprit (Shekinah/Sophia) contemple sa propre immortalité, isolée dans le sanctuaire de la mémoire. En effet, dans la tradition gnostique, la Sagesse (Sophia) est une hypostase féminine, le miroir vivant de la pensée de Dieu. En l'embrassant, l'âme s'unit à la Sagesse primordiale d'où elle est issue. Dans ce courant ésotérique, le divin en l'homme-anthropos se manifeste comme un « Alter Ego » céleste et parfait. Pour ce double divin, le personnage possède naturellement un visage féminin. En conséquence, ce baiser devient l'allégorie ultime de la réintégration mystique : le retour de l'âme vers sa source divine, où le Créateur et la Créature se rejoignent dans un face-à-face intime, miroir tendu entre le monde matériel (en bas, avec l'eau qui pleure) et le monde spirituel (le reflet éternel). Et dans la Gnose valentinienne, le triple cercle représente la structure tripartite du cosmos et de la psyché humaine, issue du drame de la

---

93 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.

94 Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre.* Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987, n° 127.
En 1907, Khnopff dessinera une *Femme au linceul* (un terme évangélique) proche du frontispice de *Bruges-la-Morte*.

95 *Le Mirage.* Ollendorff, Paris, 1901, p. 100.
Le prénom Ophélie signifie « aide » ou « secours ».

96 Un dessin de Fernand Khnopff, à la thématique similaire, s'intitule *La Conscience* (1905). Il est rehaussé d'une légende manuscrite de l'artiste : « La conscience : le reflet de soi-même en plus beau. »

Sophia (la Sagesse déchue). L'auréole triple posée sur la tête indique la transmutation spirituelle complète : l'Esprit divin a illuminé l'Âme et dompté la matière, accordant la déification. Le cercle n'a ni début ni fin ; la triplication du cercle exprime l'éternité et la perfection incréée du Principe divin. Le visage qui s'y mire est la femme terrestre/l'âme incarnée (captive de la matière et du temps), tandis que le visage dans le miroir est sa contrepartie céleste et divine. Il n'y a pas superposition parfaite : le miroir ne renvoie pas le corps, il révèle le Double divin. Par un fait curieux, les deux visages ne sont pas tout à fait les mêmes. S'agit-il de la Sophia supérieure confrontée à la Sophia déchue ?

Dans un cadre chrétien, le dessin représente-t-il les cercles intérieurs de la Lumière intellectuelle saturée d'amour, c'est-à-dire de la rencontre initiatique avec le divin, sans commencement ni fin, qui éblouissent Dante au dernier chant de la *Divine Comédie*, cette triplicité qui se trouve en relation avec la Trinité ou l'Esprit Saint ?[97] En effet, dans l'iconographie ésotérique chrétienne, la triple auréole est l'attribut par excellence du Saint Esprit et de la Sagesse Divine. La jeune femme incarne cette Sainte Sagesse. Entourée de ce halo multiple, elle n'est plus une femme mortelle mais l'incarnation de l'Esprit qui plane sur les eaux sombres et stagnantes du Lac d'Amour, de la mémoire et de la nostalgie.

Notons que le dessin offert à Grégoire le Roy prend le contre-pied du frontispice de *Bruges-la-Morte*. Si le premier évoque une femme gagnée par la vie intérieure, la pureté et la transfiguration, l'autre incarne la mort et la désolation.

Dans les deux cas, Fernand Khnopff a choisi le béguinage de Bruges comme lieu focal de sa mise en scène[98]. Au fronton du porche d'entrée, on découvre la sentence « Sauve Garde » et le chronogramme « 1776 ». La mention indique que le roi de France Philippe le Bel avait placé l'endroit sous sa protection personnelle[99]. Ce béguinage est dédié à sainte Élisabeth de Hongrie (1207-1231, canonisée en 1235) qui régna sur la Thuringe. L'Ordre des chevaliers teutoniques la révérait tout particulièrement à Marbourg où il avait transféré ses reliques. La cour de Thuringe, peuplée de fins lettrés, avait pris sous sa protection Wolfram von Eschenbach (env. 1170-env. 1220), le continuateur du *Graal* brugeois de Chrétien de Troyes dans une version plus hermétique et plus païenne, *Parzifal*. Celle-ci accorde une place importante au fils de Perceval, Lohengrin ou le Chevalier au Cygne, cet oiseau omniprésent au Lac d'Amour. Il est vrai que les Thuringe prétendaient détenir l'anneau d'or de Lohengrin et les ducs de Bourgogne ses reliques ! Sainte Élisabeth qui attend le visiteur porte la triple couronne, montrant ainsi qu'elle est à la fois une vierge, une épouse et une veuve…

Mon cœur pleure d'autrefois par le franchissement du troisième cercle symboliserait dès lors la proximité de l'initiation sacerdotale : dans le cas présent, d'une femme. Le Béguinage « princier » de la Vigne ferait office de Saint des Saints, de temple mystique, de « jardin clos » du *Cantique des Cantiques* (4:12). De paradis protégé par un « lac d'amour ». Rodenbach n'a-t-il pas écrit que « les Béguines sont les sœurs du Saint-Esprit »[100] qui est Amour ? Et « la vigne » n'est-elle pas le sang fertile de la terre, la représentation du lignage royal des princes de Juda, c'est-à-dire du Christ rédempteur lui-même. Ou du Graal, comme le montre la pétroglyphie des cathédrales ?

---

97 La Trinité s'aimerait elle-même, comme un tout (*Le Paradis*, Chant XXXIII, vers 124-126).
D'une façon générale, les trois cercles figurent la divinité éternelle ou la Sainte Trinité.

98 La poétesse Anna de Noailles, amie de Georges Rodenbach, fait dire au héros de son roman *La Domination* (Calmann-Lévy, Paris, 1905) : « Ne voyez-vous pas que le béguinage est dans toute votre ville ? »

99 En 1312, ce fut aussi le cas de Vézelay lié aux reliques de Marie-Madeleine après la fin de l'Ordre du Temple.
La devise signifierait : « qui accorde le Salut » (la vie éternelle) et « qui protège celui qui y pénètre » On songe au prénom de Jésus qui signifie « celui qui sauve ».

100 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1123.

Dans son dernier récit, *L'Arbre*, le poète associe clairement l'amour que se vouent Joos et Neele à celui du *Cantique des Cantiques*[101]. Le mot « cantique » apparaît cinq fois dans *Bruges-la-Morte*.

Marie-Louyse des Garets relate que les « sœurs du Lac d'Amour »[102] portaient depuis le 15e siècle une étroite bandelette brodée de rouge cachée sous leur coiffe, avec ces inscriptions tirées des Écritures : « Veni Sponsa Christi » et « Esto fidelis usque ad mortem ». La première citation, incomplète, est un Psaume : « Viens, toi l'Épouse du Christ, accepte la couronne que le Seigneur a préparée pour toi, pour l'Éternité. » La seconde, qui est également tronquée, provient de l'*Apocalypse* (2:10) et signifie : « Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie. »[103]

En ce qui concerne plus précisément les relations entre les deux artistes symbolistes, Rodenbach semble faire allusion à l'univers de son ami : dans *Bruges-la-Morte*, il attire l'attention sur les portraits au pastel (le terme apparaît quatre fois) de l'épouse qui parsèment la chambre reliquaire, une technique délicate où le peintre excellait :

[…] *au centre d'un panneau,* ***un grand pastel*** *dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente*[104].

Dans sa ville d'élection, l'écrivain fait passer son héros, lors de sa promenade vespérale conçue comme une déambulation rituelle, par le Pont du Moulin (Molenbrug), à l'endroit où se dresse encore de nos jours l'imposante maison d'enfance de Khnopff, au coin de la Langestraat. Enfin, dans son roman *Le Carillonneur* (annexe 1), Rodenbach l'a sans aucun doute pris comme source d'inspiration de Bartholomeus, le peintre « de la vie des choses » et le « prêtre d'un Art-Religion » et admirateur de Memling. On reconnaît les traits du peintre dans cette description :



Sa barbe noire s'effilait en buisson raide ; maigre et pâle, il offrait un de ces profils brûlés de fièvre d'un moine en adoration[105].

L'artiste bruxellois avait des conceptions architecturales et des pratiques religieuses révélatrices de son univers mystique. La configuration de son atelier de l'avenue des Courses à Bruxelles, dont il avait dessiné les plans au détail près, semble une interprétation personnelle des opérations théurgiques observées dans les assemblées des martinistes ou au Rite de Swedenborg :

La disposition des pièces, leur décor, les couleurs, tout avait été minutieusement conçu par le maître. Le visiteur, après avoir franchi deux vestibules aux couleurs blanc et or,

---

101 Georges Rodenbach, *L'Arbre*, Éditions du Boucher, Paris, p. 5. Le texte est en ligne.

102 Le « Lac d'Amour » (en néerlandais « Minnewater ») signifie littéralement « l'eau de l'Amour ». Probablement en relation avec le béguinage qui serait « baigné » d'Amour mystique. Dans les pays germaniques, la « Minne » correspond à la quête de la Dame d'Amour chère aux troubadours (Minnesängers). Les historiaux locaux estiment que « Minnewater » se référerait plutôt au « bassin communal ». Mais le jeu de mots a toujours existé et « Lac d'Amour » sonnait plus romantique…

103 Marie-Louyse des Garets, *Bruges et ses Maisons-dieu*, Soledi, Liège, [s.d.].

104 *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 53, note a.
Le manuscrit précisait que l'épouse avait un « teint de pastel ». La formule « tour à tour » que j'expliquerai plus loin réapparaît.

105 *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 82.
Cette description rejoint celle de Khnopff par Émile Verhaeren : le peintre symboliste lui donne l'impression d'être « un clergyman [prêtre] en train de devenir dandy. »

était présenté au peintre qui se tenait à un endroit choisi de cet atelier, soit ***au milieu d'un cercle*** *peint sur le sol et sous un autre qui, au plafond, accueillait aussi sa devise « On ne a que soi »*[106].

Khnopff peignait à l'intérieur d'un cercle d'or sacré et magique sous le signe zodiacal de la Balance, son signe de naissance selon le commentaire ci-contre (12 septembre). En effet, la Balance de Salomon est liée à l'accomplissement du Grand Œuvre. Le mot le plus puissant est le « très grand et sacré nom de Dieu composé de douze lettres, chacune renfermant un nom particulier qui préside aux douze mois de l'année, désignés par les signes du zodiaque et les noms qui les guident. » Ainsi, Anasbona était-il associé au signe de la Balance et couvrait tout le mois de septembre. L'artiste y avait sa place déterminée par l'astrologie selon la saison, le moment du jour et l'œuvre, pour commencer un tableau. Anasbona est l'un des noms mystiques sacrés de Dieu ou d'un esprit puissant, notamment dans la *Clavicule de Salomon.* Cette mise en scène se retrouve à la Loge martiniste *Kumris* dont Khnopff fut proche.

La demeure du Maître, une villa blanche cernée d'une roseraie et rehaussée de son monogramme, était couronnée d'une statue d'Aphrodite, la compagne d'Hermès. La façade portait l'inscription probablement d'origine martiniste : « Passé Futur[107] », soit l'Éternel Présent. L'occultiste Stanislas de Guaita pourrait bien préciser le sens de ces deux notions mises en exergue au fronton du temple de Fernand Khnopff. En effet, dans l'un des sous-chapitres de son *Serpent de la Genèse*[108], on peut lire : « Il faut que l'âme du passé nous enseigne les voies du Futur : l'ère du Christ douloureux ne tardera guère à se clore, et ce sera l'avènement du Christ de gloire. » Cette citation fait référence à l'Apocalypse de Jean au sens de « Révélation » suprême avec comme finalité l'avènement de la Jésuralem céleste chère au philosophe mystique Swedenborg dont Fernand Khnopff était devenu un adepte prosélyte à Bruxelles. Dans ce chapitre, Stanislas de Guaita ajoute un passage aux accents gnostiques : « Ainsi, le Futur s'alimente du Passé[109] ; ainsi notre Mère Céleste[110] fait germer et fleurir la vie incorruptible sur le fumier de la mort — terreau fertile et l'universelle voirie des existences éphémères, accumulées de jour en jour. »

Au-dessus de la porte se lisait sa devise : « On n'a que soi », ce qui signifie que l'âme individuelle est la seule réalité tangible et le seul sanctuaire inviolable. L'art n'est pas une ouverture vers les autres ou vers le monde réel, mais une citadelle d'ivoire construite pour contempler sa propre mystique intérieure.

Des ferronneries formaient le « vesica piscis » des pythagoriciens et des ésotéristes chrétiens. Ce symbole, dont la forme centrale se rapproche de l'amande ou de la mandorle, exprime la description géométrique des racines carrées et des proportions harmoniques conformément à l'enseignement du Nombre d'Or de l'École de Pythagore. Il figure le mariage sacré, la chambre nuptiale, la vulve en tant que source de vie. Frère jumeau de ce Viane isolé dans la chambre reliquaire de Bruges, le peintre aurait agi à Ixelles en grand prêtre des Lévites, le seul qui puisse admirer l'Arche d'Alliance, la présence immédiate de Dieu[111]. L'invité ne manquait pas de remarquer un petit autel domestique orné d'une tête d'Hypnos, d'un médaillon qui semblait figurer l'icône d'une Vierge à l'enfant et de griffons qui figuraient dans ses armoiries. Pour

---

[106] La description (en français) de l'Atelier par Hélène Laillet est en ligne.
La correspondance échangée en 1899 entre Fernand Khnopff et John Parker-Compton évoque le projet de la Villa Khnopff conçue comme un temple et un musée personnel inspiré par l'exemple de Gustave Moreau (1896).

[107] Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 94.
Futur est aussi le titre d'un buste de Khnopff exhibant une jeune femme laurée (fin du chapitre 14).

[108] Stanislas de Guaita, *Essais de Sciences Maudites (Livre II), Le Serpent de la Genèse, Première septaine, Le temple de Satan*, Chamuel, Paris, 1891.

[109] Sur la façade, « Futur » et « Passé » sont également écrits avec une majuscule.

[110] Une note de Stanislas de Guaita indique que la « Mère Céleste » s'apparente à « la Sophia des gnostiques, celle de Bœhme et de Saint-Martin ; la Nature naturante, épouse de l'Esprit pur ; en un mot la Providence ou la conscience universelle de la Vie.

[111] Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 27.
Le rituel martiniste indique l'existence d'une Chambre philosophique.

l'anecdote, Fernand Khnopff a été marié brièvement. On dit que l'infortunée épouse était reléguée à plusieurs centaines de mètres de l'atelier conçu comme un Temple et que l'accès lui en était formellement interdit ! Le lieu sacralisé jouait-il un rôle équivalent à la chambre reliquaire du Quai du Rosaire soustraite au regard de Jane ? Il est vrai que le peintre vénérait l'icône de sa sœur Marguerite dans la célèbre Chambre bleue… Dans les environs immédiats résidaient à la même époque deux autres peintres idéalistes, Albert Ciamberlani (1864-1956) au 27 du Boulevard de la Cambre – la porte Art nouveau de l'immeuble détruit, une œuvre de Paul Hankar[112], se trouve au Musée d'Orsay – et Jules Du Jardin[113] au 22 de l'avenue des Courses, à proximité de l'atelier de Khnopff !

Dans les années 1910[114], Fernand Khnopff fréquentait assidûment l'Église de la Nouvelle Jérusalem à Ixelles. De nombreux aspects de la cosmogonie du philosophe mystique Emmanuel Swedenborg (1688-1772), dont les ouvrages essentiels s'intitulent *La nouvelle Jérusalem et sa doctrine céleste* et *Ciel et enfer* (contenant *Le monde des esprits)*, s'accordent avec le thème du double et du retour à l'unité qui parcourt *Bruges-la-Morte* :

Il y a au « ciel » une âme idéale, Seraphita, qui coïncide à un degré supérieur avec le Seraphitus terrestre et que celui-ci « aime », qu'il s'applique de tout son temps de vie ici-bas à retrouver, dont il cherche à se montrer digne. Sans toutefois que nous nous situions dans une optique androgynique platement platonicienne : il n'y a pas eu rupture brutale suivie d'un désir de reconstitution de l'unité primordiale, il y a deux stades donnés, différents, qu'il s'agit de faire fusionner par un travail conscient, lucide, rationnel de catharsis dont le moteur s'appelle amour[115].

Dans les dernières années de sa vie, Khnopff continue à rendre hommage au caractère mystique et sacré du Principe féminin. Le catalogue raisonné de son Œuvre nous montre deux dessins sans titre dont l'un représente une femme (!) portant, comme le Christ ou Hermès, un agneau sur ses épaules, l'autre une dame voilée qui embrasse le Jésus sur le front comme le ferait un Maître à l'égard de son disciple. Il est vrai que par ses onctions, Madeleine a fait de Jésus un « Christ » : le mot grec « Christos » signifie « consacré par l'onction ». On découvre, toujours de la même période (1917-1918), une jeune fille couronnée de laurier et un crayon et fusain intitulé *Illustration pour St Jean, chap. XVI. 20.* La légende reprend une phrase du verset johannique qui rend hommage à l'Esprit Saint ou Esprit de Vérité : « Vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie. »

Enfin, l'ultime pastel non titré (c. 1920), qui renoue avec l'élégance raffinée des années de gloire du peintre symboliste, représente un visage de femme ou androgyne ailé isolé dans un tondo[116.] :

---

[112] Fait peu connu : l'architecte Paul Hankar (1849-1901), membre des *Amis philanthropes*, était le meilleur ami bruxellois de Khnopff. Leurs domiciles n'étaient éloignés que de trois cents mètres (71 rue Defacqz et 1 rue Saint-Bernard à Saint-Gilles).

[113] Émile Pirard, *Fernand Khnopff (1858-1921) à Fosset : Menil, Sprimont, Héropont*, Chez l'auteur, 2012, p. 21.
Le « Brugeois » Jules Du Jardin, autrefois membre de la Loge Kumris, était un ami intime de Khnopff. À tel point que ce dernier lui vendit sa maison de villégiature à Fosset (Ardenne belge).
Jean Delville durant la Grande Guerre avait parrainé Du Jardin pour le faire entrer en Maçonnerie.

[114] Fernand Khnopff fréquentait dès 1900 le cercle swedenborgien animé par William Blake Richmond, un lointain descendant du peintre visionnaire William Blake. Il a relaté par le menu son expérience religieuse dans un article publié dans les *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts (1915-1918)*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 19Cette conférence a été prononcée le 2 mars 19. Le texte a été reproduit intégralement dans *Fernand Khnopff : 1858-1921*, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1980, p. 223-224.

[115] Jean Servier, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, PUF, Paris, 1998.

[116] Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre*, Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987.

La terre était informe et vide ; il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'Esprit de Dieu planait au-dessus des eaux. (Genèse 1)

Le visage sans corps symbolise une présence purement spirituelle, une conscience divine désincarnée, non matérielle et comme retirée du monde. L'océan supposé représente l'abîme primitif, les eaux primordiales et chaotiques d'avant la Création[117]. C'est l'Esprit de Dieu (*Rouah Élohim*).

À la disparition de son confrère survenue en 1921, c'est Jean Delville qui rédigera une notice biographique publiée dans *L'Annuaire de l'Académie*[118]. Le caveau familial situé à Laeken ne mentionne pas le prénom du peintre. Le principal ornement consiste en une rose crucifère entourée d'une couronne d'immortelles, soit la douleur qui ne s'éteindra jamais, et une immense croix peut-être antérieure à la mort de Khnopff. Impossible de certifier qu'il s'agit d'un symbole rosicrucien. Mais il se fait que ce motif se retrouve sur la tombe de Jules Verne, elle-même inspirée de celle de Rodenbach (cf. chapitre 24).

Khnopff aimait brouiller les pistes et adopter un ton sarcastique ainsi que le démontrent ces mots adressés à Alma Schindler-Mahler en 1899 :

C'est étrange. Lorsque je mets quelque chose d'incompréhensible dans une image, c'est généralement parce que la forme et la couleur m'intéressent et qu'elles s'intègrent parfairtement. Mes amis me disent « qu'est-ce c'est censé vouloir dire ? » trouvant tellement d'explications ingénieuses que je me sens tout fier de touts les idées non articulées cachées dans les images.

Récemment, dans *L'Ésotérisme et le Symbolisme belges* (Petraco Pandora, 2013), Sébastien Clerbois a prouvé l'attirance permanente de Khnopff pour l'occultisme et l'ésotérisme.

Relevons également cette réflexion de l'artiste :

Je voudrais que chaque chose ait un sens intérieur.

Ce que semble confirmer ce commentaire :

Il peignait pour les initiés. Il s'est attiré l'estime et l'affection sans réserve de ceux qui le connaissaient. Il ne cherchait pas à stimuler le travail intellectuel, qui ne prend pour guides que les imprésarios et non ceux qui vivent dans leur tour d'ivoire[119].



[117] En réalité, ce dessin est sans titre.
[118] Le texte est en ligne sur le site *www.academieroyale.be*
[119] Nécrologie parue le 1er décembre 1921 dans le *Bulletin de la Vie Artistique*, Bruxelles.

8. Les icônes de Fernand Khnopff

Comme il n'y a pas de différence de sexe dans le monde spirituel ni entre les âmes immortelles de la race humaine […] *nous n'hésitons pas à accepter comme élève de l'Ordre une femme qui en est digne.*
Alessandro, comte de Cagliostro



À travers trois thématiques – la chevelure, la gémellité et l'épouse mystique – qui traversent son œuvre, Fernand Khnopff, l'illustrateur non déclaré de l'univers de Georges Rodenbach, semble étayer mon hypothèse magdaléenne[120] de *Bruges-la-Morte*.

En 1902, il exécute un tableau en deux parties intitulé *Secret-Reflet* qui se trouve aujourd'hui au musée Groeninge de Bruges. Inscrite dans un cercle (tondo), une jeune femme, vêtue de bleu et voilée, caresse d'une main gantée de blanc la bouche d'un masque androgyne, couronné de laurier et de roses et fixé à une colonne[121]. Le *Secret* fixerait la pensée pure, l'éveil de la conscience dans la sphère de la méditation et Le *Reflet* la dissolution du monde matériel dans le miroir de la mémoire et des eaux sombres.

La scène se déroule dans un atelier décoré d'une tenture semée de plumes de paon, cet oiseau transmutatoire proche du phénix sur le plan symbolique et qui fascinait le Maître bruxellois. Au 15e siècle, des peintres, comme Van der Weyden ou Van Eyck, en avaient fait les attributs des archanges : on pensait alors que la couleur de ses plumes possédait la propriété de transformer le venin du reptile en substance solaire et que sa chair était imputrescible. Tout comme Hermès, le paon était un messager céleste.

Le paysage brugeois, quant à lui, représente le canal bordant l'Hôpital Saint-Jean et la sortie voûtée qui permettait de faire évacuer les dépouilles des pestiférés, au lieu-dit Mariabrug (Pont de Marie), évitant de la sorte toute contamination avec le personnel soignant et les patients. Les historiens de l'art ne se sont pas accordés sur les noms à attribuer aux deux personnages de la scène énigmatique. Certains estiment que le visage hypnotique figure le dieu Hermès couronné de laurier mais dépourvu d'ailes temporales. Contrairement au *Masque*, une autre œuvre de Khnopff. Je pense qu'il s'agirait ici, compte tenu de ses traits efféminés et fardés, d'un Mercure-Hermès féminin, à savoir Aphrodite ou Athéna, la demi-sœur du dieu, voire une Madeleine gnostique détentrice de la connaissance hermétique, de la Parole-Logos dans la mesure

---

[120] Comme la spécialiste de l'apôtre, Jacqueline Kelen (et tant d'autres), j'ai préféré l'adjectif « magdaléen » à « magdalénien » qui fait principalement référence à une période de la préhistoire.

[121] Il est difficile de savoir s'il existe un quelconque rapport avec ce passage de l'*Apocalypse* (3:12) : « Le vainqueur, j'en ferai **une colonne dans le temple de mon Dieu**, il n'en sortira jamais plus, et j'inscrirai sur lui le nom de mon Dieu, et le nom de la cité de mon Dieu [ndr : la Bruges transcendée dans le cas présent], la Jérusalem nouvelle qui descend du ciel d'auprès de mon Dieu et mon nom nouveau. »
Dans l'Ordre martiniste, le Masque omniprésent, soit le Iod hébraïque, symbolise la Pensée, humaine et divine.
Décrit dans Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 51- 52 et 95.

où la bouche sensuelle est mise en exergue par la gestuelle. Elle est une entité consciente qui conserve son regard hypnotique dans l'Éternité. La jeune dame qui contemple sa parèdre comme dans un miroir pourrait dès lors être la Vierge Marie, voilée de bleu, sa couleur biblique traditionnelle. La Vertu admirerait la Sagesse-Sophia-Hermès[122]. Elle lui caresserait le bord des lèvres maquillées de rouge, comme pour faire allusion à la *Pistis Sophia* qui affirme que Jésus embrassait souvent Madeleine sur la bouche, symbole d'un mariage mystique, du partage d'un savoir secret, de la transmission du souffle divin. L'hermétisme ou la lumière dominerait ainsi le cloaque du canal Saint-Jean. Ou encore le visage sculpté serait un Mercure philosophique[123] et les eaux du canal celles de la putréfaction de la matière première indispensable à la réalisation de l'Œuvre au noir. Ce décor crépusculaire s'inscrit dans une prédelle sous forme de quadrilatère, une sorte de carré long, qui représenterait l'opposition du monde matériel ou « le reflet » illusoire. En opposition avec les sphères célestes ou « le secret », c'est-à-dire la spiritualisation de la matière la plus vile. La scène exprimerait la réalisation du Grand Œuvre en cours : « La pierre philosophale est en effet composée des quatre éléments sublimés et purifiés dans les différentes phases […] et recomposés en une forme d'ordre supérieur (union harmonieuse de l'un-cercle et du quatre-carré).[124] » Ce qui est angulaire est marqué d'imperfection et d'ombre : le cercle lumineux peut le magnifier réalisant ainsi la quadrature du cercle, généralement associée à l'Androgyne ou au Magistère lui-même. Quant au paon, il signifierait la fin de la nuit de la putréfaction et les prémices de l'Œuvre au blanc. La *Medusa rondanini* conservée à la glyptothèque de Munich a pu servir de modèle à l'Hermès du peintre symboliste (illustration). Mais, comme à son habitude, le Maître du Symbole ne laisse aucune de ses œuvres majeures se réduire à une interprétation dogmatique.

Dans *Le Carillonneur*, le second roman brugeois de Rodenbach, Khnopff est sans doute cet artiste qui s'est retiré dans une aile séculière du béguinage de Bruges. Parmi les toiles qui se trouvent exposées dans l'austère atelier, Rodenbach en décrit une qui pourrait préfigurer le *Secret*, privé de sa partie *Reflet* :



Le peintre présenta une autre œuvre. C'était une figure, pas très grande, une femme hiératique, vêtue d'un costume sans âge qui avait autour d'elle ***une sveltesse de colonne****, des épanouissements de chapiteau.*

– Ceci, dit Bartholomeus, est ***l'Architecture.*** *Voilà ! Elle fait le geste de* ***mesurer le ciel****…* ***C'est pour la tour*** *qui va y monter et qu'elle médite*[125].

« Colonne », sémantiquement proche de « tour », architecture, voilà des termes qui évoquent le Temple à édifier ou la Tour de Babel inachevée. Remarquons la présence du mot « tour » peut-être lié à Madeleine.

Un texte de *L'Élite* (article publié en 1894) consacré à Jules Chéret, le célèbre affichiste, mais également le parrain du fils unique de Rodenbach, semble annoncer le passage du *Carillonneur* décrivant Fernand Khnopff-Bartholomeus, l'aspirant peintre décorateur de l'Hôtel de ville de Bruges :

---

122 Le tondo aurait eu pour second titre *Le Geste du Silence*.

123 Pour les hermétistes, il symbolise le principe féminin générateur du monde.

124 Matilde Battistini, *Astrologie, magie et alchimie*, Hazan, Paris, 2005, p. 295.

125 *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 81-82.
Oswald Wirth, *Les mystères de l'Art Royal : Rituel de l'adepte*, Dervy, Paris, 2012, p. 125.
La colonne de gauche du Temple, aérienne et féminine, est similaire à la nuée qui accompagne l'Arche d'Alliance.
L'Hermès féminin juché sur une colonne, intitulé *Un masque* (cf. illustration de couverture de cette étude) a été créé l'année de la publication du *Carillonneur* de Rodenbach (1897).

Le vrai peintre de peinture décorative voit et conçoit son œuvre tout achevée, comme les bâtisseurs de cathédrales contemplaient, en l'imaginant, ***la tour entière*** *qu'ils allaient construire dans l'air et dont le plan, sur le papier, n'était que le résumé, la réduction de* ***cette tour immense****, terminée en eux*[126].



Un autre tableau majeur, qui faisait partie intégrante d'un triptyque disparu[127] s'intitulait *D'autrefois* (1905), un titre probablement pêché dans *Bruges-la-Morte* où l'on trouve l'expression : « La ville d'autrefois, cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf » et « son amour d'autrefois » (la Morte)[128]. Le panneau central évoque une courtisane fantomatique ou une déesse vêtue d'un somptueux brocart de l'époque bourguignonne. Elle boit le contenu d'un calice devant la châsse reliquaire du Saint-Sang irradiée : elle se trouve ainsi protégée de la corruption du monde extérieur dans un espace sanctuarisé.

Le volet gauche montrerait le Quai Vert proche du siège de *La Réunion des Amis du Nord* (cf. chapitre 2) et le quartier d'enfance du peintre. Celui de droite le gisant de Marie de Bourgogne qui porte une robe aux motifs similaires, ce qui induit un rapport étroit entre la malheureuse duchesse et le personnage principal de la composition. D'autant que l'entablement du mausolée de Marie possède le même agencement que l'encadrement du milieu. Dumont-Wilden estime curieusement que la belle inconnue est sur le point de descendre au tombeau[129]. La disciple du Christ, dans l'iconographie médiévale, est souvent représentée en habits chatoyants, rehaussés de décors floraux ou végétaux, la plupart du temps apparentés à la vigne et dans le cas présent au lys, au pavot ou encore au chardon stylisés. Ce « brocart aux chardons » semble inspiré du *Mariage mystique de Sainte Catherine* (avec le Christ) par Memling. Ceci constitue une allusion directe au *Cantique des Cantiques*, à la fille de Sion : « Comme le lis entre les chardons, telle ma bien-aimée entre les jeunes femmes » (Cantique 2:2) Or, l'Église orthodoxe associe sans ambiguïté Madeleine à l'épouse du *Cantique des Cantiques*. Et, en 2016, la décision du pape François a réhabilité Madeleine en la consacrant « Apôtre des Apôtres ». Auparavant, le prêtre lisait le jour de sa fête patronale fixée au 22 juillet deux passages substantiels du *Cantique* (3:2-5 et 8:6-7). Derrière la dame, on reconnaît le canal de l'Hôpital Saint-Jean, le même que celui du *Secret-Reflet.* Dans l'œuvre de Fernand Khnopff, un personnage nimbé et décolleté, encore une chimère ! orne le milieu de la robe d'apparat de ce qu'il faut bien considérer comme une « déesse ». Maria Biermé, qui avait interrogé l'artiste sur la signification de cette toile, estimait que la jeune femme représentait « l'esprit » de la Cité, Bruges en l'espèce et les symboles qui lui sont étroitement liés[130]. Le triptyque *D'Autrefois* est en résumé une ode au passé glorieux et mystique de la Bruges médiévale.

---

[126] *L'Élite*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1899, p. 228.
La Sophia supérieure – ainsi que le Temple de Sa Salomon à reconstruire – se trouve en nous.

[127] La photographie du triptyque *D'autrefois* se trouve dans le catalogue raisonné de *Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre. Lebeer Hosmann*, Bruxelles, 1987.

[128] *Bruges-la-Morte*, Chap. 5 et 7.
On songe également à *Mon cœur pleure d'autrefois* (cf. chapitre 11).

[129] *Fernand Khnopff par L. Dumont-Wilden.* G. Van Oest & co., Bruxelles, 1907, p. 54. Le texte est en ligne.

[130] Maria Biermé, *Fernand Khnopff* dans *Les Artistes de la Pensée et du Sentiment*, Éd. de la Belgique Artistique et Littéraire, Bruxelles, 1911, p.107.

La figure féminine centrale agit comme une prêtresse de la mémoire. Elle est la gardienne de la relique du Saint-Sang, d'un dépôt sacré : le Graal.



On retrouve le même personnage énigmatique dans *L'Encens* (1898)[131] dont il existe plusieurs versions. Comme l'indique le titre, une dame auréolée, voilée et gantée de blanc, telle une initiée, mélange de sensualité froide et de souverain isolement, contemple un reliquaire ou un porte-encensoir selon une version. Dans une attitude sacerdotale, elle trône dans une église, probablement Notre-Dame à Bruges. À l'origine, Khnopff avait prévu un triptyque dont le titre à connotation alchimique aurait été *L'Encens, la Myrrhe et l'Or.* Comme le peintre symboliste a représenté une femme à l'aspect majestueux, il convient ici d'associer les trois matières précieuses au *Cantique des Cantiques* : l'amante dont la beauté et l'amour surhumains sont chantés dans l'un des textes les plus mystiques de l'Ancien Testament. Mais aussi aux trois principes constitutifs de la matière et aux trois étapes du Grand Œuvre alchimique (les *Tria Prima* de Paracelse).

La Bien-aimée y préfigure, selon la tradition chrétienne et plus précisément l'homélie pastorale XXV de Grégoire le Grand, le personnage de Madeleine qui « a brûlé l'amour de la chair au feu de l'amour divin ». La myrrhe annoncerait le baume destiné à enduire le corps du Christ après la crucifixion. La sainte n'est-elle pas assimilée, dans le calendrier orthodoxe, à « la myrrhophore » ? Dans le contexte contemporain de Khnopff et pour les rosicruciens, l'encensoir est le symbole récurrent du processus de l'âme en cours de purification et de transformation.

Sous l'angle des doctrines occultes de la fin du 19e siècle, *L'Encens* est une allégorie de la prière muette et de l'élévation de la conscience. La femme est la prêtresse d'un culte esthétique et spirituel.

Le Musée des Beaux-Arts de Gand a acheté en 2000 l'une des meilleures versions de *L'Encens*. Un an avant l'acquisition de l'ondoyante Marie-Madeleine d'un autre ami personnel de Rodenbach, le peintre belge Alfred Stevens[132]. Le Musée d'Orsay, pour sa part, est entré en possession de l'œuvre titulaire majeure, celle qui se voit rehaussée de l'encadrement d'origine créé par Khnopff. Les ornements reprennent deux coupes ou encensoirs. L'inscription « Deo Dei », qui y est gravée, ramène à l'amour de Dieu de la princesse auréolée, probablement Marie-Madeleine ou la Bien-Aimée du Roi Salomon. La dédicace sibylline signifierait « au Dieu de Dieu », une expression à connotation gnostique. Une interprétation vraisemblable voudrait que Deo (Δηώ) soit l'abréviation de Déméter, « la divine », la Terre-Mère, la Grande Déesse et la mère éplorée de Perséphone, un mythe cher au préraphaélite Dante Gabriel Rossetti[133]. « Deo Dei » signifierait dès lors « de Dieu pour Dieu ».

---

131 La notice du Musée d'Orsay précise bien que la robe est ornée de chardons. Le texte est en ligne.
Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 86.
Le tableau avec l'encadrement d'origine « Deo Dei » est sur le site de *La Tribune de l'Art.*
Dans son roman autobiographique *L'Art en exil*, Rodenbach évoque un curieux rituel lié à l'encens.

132 Barbara Baert, *Maria Magdalena, zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 2002.

133 Michel Draguet, *Fernand Khnopff ou l'ambigu poétique*, Flammarion, Paris, 1995, p. 154 et 381-382.
Khnopff a représenté le *Paganisme immortel* sous les apparences d'une *Diane* (Cybèle) aux mamelles multiples sur le modèle de la Diane-Artémis d'Éphèse. L'hagiographie orthodoxe prétend que la Vierge et Madeleine ont vécu toutes deux dans cette ville aujourd'hui turque. Son temple dédié à Artémis était célèbre dans l'Antiquité. La déesse grecque fut également vénérée à la Sainte-Baume.



Mais la plus passionnante des œuvres « magdaléennes » de Khnopff est sans nul doute son *Requiem* daté de 1907. Une créature énigmatique et peut-etre androgyne, revêtue d'une tunique sacerdotale décorée de personnages bibliques, prend une attitude solennelle devant le chœur d'une basilique, probablement Santa Maria de Trastevere à Rome. Il s'agit de l'un des plus anciens sanctuaires de la Ville éternelle dédié à la Vierge Marie et le premier figurant la Vierge à l'Enfant. La voûte est ornée de papes et de saints (notamment saint Pierre) et de six épisodes de la vie de la Vierge. Assiste-t-on une nouvelle fois à une prise de possession d'un lieu consacré à la Mère de Dieu par une jeune divinité, quel que soit son nom ? Dans le courant du 19e siècle, des étudiants identifièrent sur les décors sculptés de l'église romaine les visages d'Isis, de Sarapis et d'Harpocrate, ce qui conduisit le pape Pie IX à faire marteler les représentations païennes lors d'une restauration lourde en 1870. Précisons que des pierres ont été récupérées dans les ruines des Thermes de Caracalla et… du Temple d'Isis voisins. Pour la première fois dans l'histoire de l'iconographie catholique, une Vierge allaitant son enfant est représentée aussi bien sur le campanile qu'à d'autres endroits de l'église romaine. Il existe donc peut-être un lien concret entre la déesse égyptienne allaitant Horus et la Vierge à l'Enfant. Khnopff ne me semble pas avoir choisi cette église au hasard. La figure centrale du *Requiem* de Khnopff, pourvue d'une chevelure abondante, tient de la main gauche un cierge de deuil, ou mieux, un sceptre, symbole de pouvoirs divins et hermétiques, et de l'autre une bulle de verre ou de cristal, en tout cas un objet translucide. Comme celle que Maurice Maeterlinck se plut à exhiber lorsqu'il se laissa un jour prendre en photographie. L'on sait que la bulle, symbole de la perfection astrale, de la souveraineté et de l'âme immatérielle, immaculée, est l'un des attributs insolites de Madeleine. La silhouette imposante et surréelle de la prêtresse mise en évidence a pour résultat de cacher le Christ et sa mère qui forment un couple en majesté dans la calotte de l'abside (« Le Christ et la Vierge sur un trône »). Il s'agissait ici de la première représentation de la « Vierge triomphante ». On remarque également un ange suspendu dans les airs, tel un Éon, et détaché du monde terrestre. En ce sens, le *Requiem* met en exergue celle qui a réussi à se détacher de son corps physique du monde matériel pour devenir lumière divine, un thème qui rejoint le courant gnostique[134]. Le personnage a les mains gantées. Plus conforme à la mythologie catholique, la représentation pourrait se référer à *La Légende dorée* rapportant que chaque jour à heure fixe des anges transportaient dans les airs la recluse Marie-Madeleine et lui faisaient entendre un concert de chœurs célestes, une scène qui se serait reproduite lors de sa mort, de son « assomption », serais-je tenté de dire. Ce qui expliquerait le titre donné par Khnopff, *Requiem*. Rappelons la signification stricto sensu de « requiem » d'un point de vue liturgique : il s'agit du premier mot de la messe de prière pour les âmes des défunts. Voici la sentence complète, d'inspiration johannique : « Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis » (« Donnez-leur, Seigneur, le repos éternel, et que la lumière incréée les illumine »). Le personnage féminin imaginé par Khnopff pourrait donc représenter la Sophia surgie des ténèbres, un concept récurrent chez Éliphas Lévi[135] et Villiers de l'Isle-Adam. Ou plus simplement une Marie-Madeleine ordonnée au sacrement de l'Ordre de l'Amour. Enfin, il n'est pas impossible, quoique peu probable, que l'œuvre soit un hommage indirect de Khnopff à Joris-Karl Huysmans décédé le 12 mai 1907, l'année de composition de la toile. L'auteur de *Là-Bas*, converti au catholicisme le plus contemplatif, avait évoqué dans son récit *En Route* la prière du *Requiem* chanté à l'église de la

---

[134] Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 71-73.
L'Ordre martiniste a fait du « manteau » un symbole majeur, marque de l'Initiation et de la Connaissance, mais aussi de la prudence face au monde profane.

[135] Sous le nom de l'abbé Constant, il publia un curieux essai intitulé *L'Assomption de la femme ou le livre de l'Amour* chez l'éditeur Aug. Le Gallois en 1841.

Madeleine à Paris[136]. L'ami de Rodenbach avait une prédilection particulière pour la sainte de Provence, ainsi que l'a rappelé Monseigneur Jean-Pierre Ravotti à l'occasion d'un pèlerinage à la Sainte-Baume le 5 juin 2006 :

Il n'y avait pas que Huysmans – pardonnez-moi la comparaison – qui était sensible à cette beauté parlante de la liturgie !

En 1900, Fernand Khnopff distille un nouvel indice de la connivence qui existe entre la Madeleine et la Sophia déchue-Jane Scott en exécutant une seconde version de la toile *I lock my door upon myself*, dont j'ai parlé précédemment et que je considère comme le véritable frontispice de *Bruges-la-Morte* (cf. chapitre 7). Il lui donnera un titre plus explicite : *Une Recluse*. Il s'agissait d'une œuvre de commande destinée à orner le Salon de musique du Palais Stoclet à Bruxelles. Or, le terme « recluse » se trouve le plus souvent accolé au personnage de Madeleine qui termina sa vie en ermite dans la grotte de la Sainte-Baume en Provence.

Khnopff rendit un ultime hommage posthume à Rodenbach dont l'univers lui était si proche. En 1903, il dessina les décors et les costumes de l'adaptation théâtrale de *Bruges-la-Morte, L*e *Mirage*. Il réutilisa certains éléments, entre autres ceux du *Roi Artus*, l'opéra d'Ernest Chausson créé à Bruxelles la même année. La robe que l'artiste conçut pour le premier rôle féminin était constellée de cercles contenant trois points disposés en triangle, symbole trinitaire (Esprit Saint), et de vesica pisces (deux cercles entrelacés dont le milieu forme une amande).

De 1902 à 1904, Khnopff exécuta une série de paysages brugeois nostalgiques et évanescents en prenant scrupuleusement pour modèle certaines photographies de l'Anversois Gustave Hermans (1856-1934) non sans les transcender. Le peintre bruxellois créa également les décors de *Pelléas et Mélisande* que j'évoquerai plus loin et ceux de la première représentation de *Parsifal* à la Monnaie (1914).

Chose surprenante, je n'ai retrouvé aucune trace d'un quelconque contact personnel ou épistolaire entre Rodenbach et Khnopff après la parution de *Bruges-la-Morte.* Mais une partie des archives de ce dernier, qui étaient conservées dans une annexe de sa maison d'Ixelles, ont été détruites. Peut-être lors du drame de l'Exposition universelle de 1910 installée sur la plaine du Solbosch, l'actuel emplacement de l'Université Libre de Bruxelles qui faisait face à l'Atelier du Maître. Et le restant par Khnopff lui-même ou sa famille… Coïncidence curieuse, le peintre fut grièvement blessé aux yeux lors de cet incendie qui ravagea plusieurs pavillons. Et le manuscrit de *Bruges-la-Morte* qui était exposé à la section belge faillit être réduit en cendres le même jour ! Le chroniqueur du *Figaro* n'a jamais consacré le moindre article au peintre de Bruges, jugé peut-être excessivement anglophile pour son public parisien ou peu rentable pour le succès de sa propre carrière. Rodenbach possédait toutefois une œuvre mineure de Khnopff (qui a été volée en 1980 au Musée de Folklore à Tournai). De leur symbiose manifeste, il ne subsiste, me semble-t-il, que Bartholomeus, l'artiste mystique du *Carillonneur*. Et ces élogieuses mentions dans *Le Progrès* et *Le Journal de Bruxelles* à propos d'expositions du Cercle des XX, des Trente-Trois[137] (1887 et 1889) et des Salons de la Rose+Croix de Péladan (1892, 1893 et 1894), mais destinées à ses lecteurs belges :

[…] *Khnopff, ce dandy à l'allure un peu britannique, silencieux d'habitude, avec ses fusées de rire accompagnant de temps en temps un mauvais calembour ; au reste un peintre au sens très littéraire, un des rares qui aient lu et qui sachent lire, et le soir un galant mondain qui cause dans les coins des salons les plus à la mode, avec des réserves de diplomate en mission.*
Le Progrès, 10 février 1887. (Têtes de vingtistes)

---

[136] Huysmans s'éteint le 12 mai 1907. L'enterrement a lieu le 15 mai à Notre-Dame-des-Champs. Le Requiem est célébré par son ami l'Abbé Mugnier.

[137] Salon des Trente-Trois : créé par le peintre Ary Renan, le fils d'Ernest Renan.

Hier soir, vendredi, a eu lieu l'inauguration à la salle Georges Petit, rue de Sèze, de l'exposition annuelle des Trente-Trois. […] *On se masse partout – et vous apprendrez la chose sans* [ndr : illisible], *j'imagine – devant les envois de Fernand Khnopff, qui est décidément le héros de cette ouverture de salon : son grand dessin, en ses* [?] *tonalités grises, représentant dans une immense cascade d'eau, une femme à côté de l'artiste saignant du tourment de l'œuvre qui lui est rentré au flanc, comme un fer de lance*[138] *; puis ses dessins pour l'illustration d'un roman de Péladan*[139] *; ses paysages d'une gothique et aiguë impression*[140]*, oh ! L'art profond, avec une si grande part de rêve, de symbole, d'âme cachée et palpitante à travers une exécution sûre, patiente et concentrée qui n'abandonne rien au hasard et prémédite ses trouvailles !*
Enfin, un charmant portrait où nous reconnaissons la non moins charmante jeune fille d'un des grands industriels de Belgique, en robe blanche, avec son teint rose, ses beaux yeux et la palette en main dans son atelier de jeune peintresse[141]*, symbole des tendances présentes, qui entraînent vers l'art toutes les femmes, et non plus comme autrefois pour les bourgeoises enluminures de porcelaines et des écrans. La concurrence devient redoutable* […]
Journal de Bruxelles, 2 janvier 1889. (Salon des Trente-Trois)

[…] *M. Fernand Khnopff, qui expose au Salon des Rose Croix, obtient grand succès, le plus grand succès peut-être d'entre tous les exposants avec ses dessins évocateurs, subtils et si personnels, et surtout cette noble figure du Silence*[142]*, proclamée, d'une voix, le chef-d'œuvre de l'exposition, bien qu'elle y apparaisse un peu comme une ironie avec ce geste calme de se taire en ce lieu visiblement tapageur et friand de bruit.*
Journal de Bruxelles, 14 mars 1892. (Premier Salon de la Rose+Croix)

Rodenbach après avoir critiqué la médiocrité de la deuxième exposition :
[…] *À part notre ami Fernand Khnopff, dont tous les artistes et amateurs d'art parisiens, ont trié ici et admiré les envois : des dessins méticuleux et profonds, l'Offrande*[143] *et ce principal tableau, d'après une devise anglaise, au fond si évocateur, à la tête pensive et délicieuse* […][144]
Journal de Bruxelles, 10 avril 1893. (Deuxième Salon de la Rose+Croix)

[on y voit] *M. Fernand Khnopff, dont les amateurs d'art d'ici suivent depuis longtemps le talent subtil et délicieux et admirent à la Rose+Croix de cette année les dessins d'un art intense, méticuleux et large en même temps, comme le fut parallèlement l'art des primitifs flamands.*
Journal de Bruxelles, 13 avril 1894.
(Troisième Salon de la Rose+Croix)

---

138 *A Beguiling*, 1888. Cette œuvre s'inspirait d'un poème de Georges Rodenbach : *Vers pour une rousse* (cf. chapitre 11).
139 *Avec Joséphin Péladan. Istar*, 1888.
140 Paysages de Fosset, lieu de villégiature du peintre.
141 *Portrait de Madeleine Mabille*, 1888.
142 *Du Silence*, 1889. Un titre d'après une plaquette de Rodenbach.
143 *L'Offrande*, 1891
144 *I lock my door upon myself*, 1891.

9. Un coup publicitaire : *Là-Bas*

Dans les cénacles littéraires, Joris-Karl Huysmans (1848-1907) s'était fait un nom en publiant *À Rebours (*1884)[145], la bible de l'École décadente. Un an avant *Bruges-la-Morte* (1892), il fait paraître *Là-Bas*. Un succès de scandale entoure du jour au lendemain ce roman qui entremêle habilement l'érudition religieuse, la recherche historique et des faits divers contemporains. Il y décrit avec force détails les orgies pédophiles et sataniques de Gilles de Rais, l'ancien compagnon dévoyé de Jeanne d'Arc reconverti en « alchimiste » reclus dans son manoir de Tiffauges en Anjou. Le récit se termine par la description d'une messe noire qui, comme le spiritisme et le magnétisme, donnait le grand frisson au Paris de la Belle Époque. La ville comptait alors près de trente-cinq mille passionnés d'ésotérisme disséminés dans d'innombrables chapelles concurrentes. L'occultisme était également en vogue à Bruxelles comme en témoigne ce passage d'une lettre de Jenny de Tallenay (1869-1920), auteure d'œuvres occultistes comme *L'invisible* (1892), adressée à Papus[146] et qui montre le désir du ministre belge de l'Intérieur et des Beaux-Arts, Jules de Burlet (1844-1897)[147], d' « avoir une analyse de son caractère ». Avant de conclure par ces mots : « Entre nous il peut vous être très utile ici. Il s'intéresse vivement à votre mouvement, à vous-même et désire vous connaître… ce que je lui ai promis de réaliser à votre prochain voyage… »[148]

Mais revenons au récit de Huysmans. Rapidement, le bruit court que pour camper le Chanoine Docre, l'écrivain a pris pour modèle un prêtre sacrilège, un certain Louis Van Haecke (1829-1912). Il y va du chapelain du Saint-Sang à Bruges, qui porte également le titre mirifique de chanoine honoraire de l'Église patriarcale d'Antioche !

L'accusation, distillée puis répétée formellement par Huysmans, n'était pas anodine à une époque où le clergé contrôlait encore toute la société flamande, de la base au sommet. Mais loin d'être considéré comme un sataniste, l'homme pieux s'était attiré l'affection de ses ouailles brugeoises. Il leur donnait davantage l'impression d'un original caustique toujours prêt à mystifier son interlocuteur. Des études fouillées[149] ont permis de montrer que Van Haecke n'a pas informé le romancier des conditions requises pour la célébration d'une messe noire décrite dans *Là-Bas*. En réalité, c'est l'ex-abbé Boullan (1824-1893), un occultiste aux mœurs peu recommandables, qui avait tuyauté Huysmans. Curieusement, ce défroqué avait commencé sa carrière ecclésiastique comme missionnaire du… « Précieux Sang » à Rome, ce qui semble créer un lien avec l'intrigant chapelain de Bruges. Mais Van Haecke lui-même ne dédaignait pas les mondanités. Ainsi avait-il commis l'imprudence de se rendre à plusieurs reprises à Paris où il aimait se faire tirer le portrait et fréquenter les milieux spirites. On pouvait voir sa photographie aux devantures de certaines librairies

---

[145] *À Rebours*, Poche, Paris, 1985.
À l'époque de la parution du roman, le curé titulaire de l'église de la Madeleine à Paris se nommait Almyre Le Rebours (1822-1894). Et si *À REBOURS* (le titre en capitales barre la couverture de l'édition originale) était une dédicace discrète, teintée d'ironie ou non ? Le fait que Le Rebours est en réalité un nom à particule et que le prêtre était un grand amateur d'art, comme le héros du récit, me permet d'avancer cette hypothèse (cf. Rodenbach, *Le Journal de Bruxelles*, 13 avril 1894). Huysmans l'a souvent brocardé dans ses écrits.

[146] Papus a mis en exergue *Là-Bas* dans son *Traité méthodique de science occulte*. (G. Carré, Paris, 1891).

[147] Je possède l'exemplaire de *Bruges-la-Morte* dédicacé au ministre belge.

[148] Marie-Sophie André et Christophe Beaufils, *Papus, biographie : La Belle Époque de l'occultisme*, Berg International, Paris, 1995, p. 99 et 108.

[149] Herman Bossier, *Un personnage de roman*. Les Écrits, Bruxelles-Paris, 1943.
Jan Landuydt : *« Docre ». L'abbé Van Haecke remodelé par Huysmans : le chanoine Docre de* Là-Bas.

spécialisées dans l'occultisme, comme celle du carrefour de la Croix Rouge située en face de Saint-Sulpice. Il descendait dans un hôtel de la rue des Saints-Pères connu pour accueillir les prêtres défroqués, avant de s'encanailler dans les salons littéraires de la capitale transformée en réceptacle bouillonnant des « sciences occultes ». Chose étonnante, bien après sa conversion des plus sincères au catholicisme, Joris-Karl Huysmans persistera dans les accusations extrêmement graves qu'il avait portées contre l'homme d'église :

Plus tard, je suis allé visiter Van Haecke à Bruges. Il semblait se méfier de moi. Je lui fis entendre que je ne comprenais guère qu'il eût pu se laisser compromettre dans ce milieu de satanistes et assister à cette messe noire où je l'avais vu. Il me répondit : « N'ai-je pas le droit d'être curieux ? Et qui vous dit que je n'étais pas là comme espion ? »



La vérité réside peut-être dans cette réplique ambiguë : le chapelain au comportement peu orthodoxe aurait été victime du démon… de la curiosité, même si, d'autre part, il semble avoir eu de réels talents d'exorciste, une pratique « thérapeutique » courante à l'époque. L'évêché de Bruges ouvrit discrètement une enquête, alimentée par Huysmans, mais les résultats ne furent jamais communiqués. Pire, le dossier disparut des archives ! À l'un de ses correspondants, l'abbé Henry Moeller, cherchant des précisions sur le modèle du chanoine Docre, Joris-Karl Huysmans qui, par ailleurs, était fonctionnaire à… la Sûreté générale française aurait répondu avec une pointe de désabusement :

En ce qui concerne Docre, la question est plus délicate, car il m'est difficile de n'en pas dire trop ou trop peu. Les documents que j'avais, je les ai donnés pour enquête et ils ont été reconnus exacts. Mais, je ne puis en dire davantage, m'étant dessaisi de l'affaire. La vérité, complète, n'aura lieu, je crois, que lorsqu'on aura délié du secret de la confession un prêtre belge qui sait tout. *Rome le fera-t-il ? En attendant, il n'y a, suivant moi, rien à faire. Les gens qui vous consultent* savent très bien à quoi s'en tenir*, croyez-moi. En tout cas, ils savent à qui s'adresser si leur enquête est incomplète. Il y a des femmes mêlées à cette affaire et c'est une des causes pour lesquelles je m'en désintéresse, prévoyant bien qu'il n'y aurait que des ennuis à en attendre. J'ai d'ailleurs donné tout ce qu'il fallait pour faire aboutir les recherches, pourquoi n'a-t-on pas abattu Docre ? Pourquoi, après un beau feu, tout paraît-il s'être éteint ? Je n'en sais rien…*[150]

Toujours est-il que Van Haecke, dont l'humilité n'était pas la vertu cardinale, n'a pas hésité à prêter ses traits à l'élégant prélat aux boucles blanches qui reçoit solennellement la précieuse relique des mains de Thierry d'Alsace et de Sibylle d'Anjou sur la fresque néo-gothique de 1905 ornant la chapelle haute de la basilique du Saint-Sang !

---

[150] Lettre à l'abbé Moeller du 20 février 1896 publiée par Robert Baldick dans *La vie de J. K. Huysmans*, Denoël, Paris, 1958, p. 185-186.
Joris-Karl Huysmans avait également évoqué le dossier brugeois dans sa préface à l'occultiste Jules Bois, *Le Satanisme et la Magie* (Léon Chailley, Paris, 1895).
C'est Firmin Van den Bosch, avocat catholique et ami de Huysmans, qui aurait personnellement remis le « Dossier Van Haecke » à l'évêché. Ce dossier, probablement « étouffé » a disparu !

Un élément projette un peu de soufre sur une affaire qui aujourd'hui suscite l'amusement, quand ce n'est pas l'indifférence, mais qui à l'époque était de nature à provoquer un énorme scandale dans la ville la plus catholique de Flandre puisqu'elle éclaboussait un de ses principaux dignitaires ecclésiastiques.

Le 8 septembre 1890, l'année de la conférence de Mallarmé sur Villiers à Bruges, organisée par Rodenbach et un an avant la parution du roman de Joris-Karl Huysmans, les pandores avaient interpellé dans les buissons du Smedenvest, situé à deux pas du domicile privé de Van Haecke (Smedenstraat), une Française dans le plus simple appareil ! La belle éperdue, qui répondait au nom rutilant de Berthe de Courrière (elle s'était arrogé la particule, son nom d'état civil étant Caroline Louise Victoire Courrière), était native de Lille, comme la Jane Scott de *Bruges-la-Morte*, ce qui la transforme en modèle potentiel de la comédienne. Notre fugitive n'était personne d'autre que la scandaleuse maîtresse du très Parisien Remy de Gourmont qui l'avait rencontrée en 1886. Ce dernier en avait fait l'héroïne de *Sixtine* paru comme par hasard en octobre 1890 puis du *Fantôme* publié pour la première fois au *Mercure de France* en 1892, un thème en parfaite concordance avec celui de *Bruges-la-Morte* édité la même année ! On lui avait également connu une passade avec Villiers de l'Isle-Adam, alors qu'il était déjà très malade, après une relation plus assidue avec le populaire général Boulanger qui se suicidera en exil à Bruxelles le 22 septembre 1891 après le coup d'État avorté contre la République. Il est à remarquer que *Là-Bas* se termine le jour de l'élection à Paris de cette éphémère et velléitaire coqueluche des légitimistes.

Berthe sera internée plusieurs semaines à l'hospice Saint-Julien de Bruges, situé dans le quartier de la Bouverie, où elle continuera à se présenter comme la victime d'un envoûtement. C'est Remy de Gourmont en personne qui viendra l'y repêcher. Dans les *Histoires magiques* (1894), on découvre que l'aventurière aurait effectivement été le sujet d'une séance d'exorcisme ayant tourné court :

Celle-ci s'adonnait au spiritisme et penchait vers une sorte de satanisme littéraire et mystique, ou plutôt symboliste, qui l'entraînait dans des aventures dont la moindre ne fut pas sa rencontre avec un certain prêtre de Bruges, prototype du chanoine Docre de Là-Bas. Ce mauvais prêtre l'envoûta, lui fit perdre toute volonté et malgré elle, encore qu'aucune violence n'eût été employée, l'obligea à venir à Bruges où il la tint prisonnière dans un couvent de nonnes qu'il tenait sous sa dépendance. Elle m'a souvent raconté qu'il lui fallut un grand effort pour se libérer de l'emprise satanique et se sauver vers la gare d'où elle put regagner Paris et la rue de Varenne[151].

Dans sa jeunesse, Remy de Gourmont, ce polygraphe raffiné avait visité Bruges, une ville qu'il trouvait, sous forme d'oxymore… « si délicieusement morte ». Ce passage aurait-il soufflé à Georges Rodenbach le titre de son roman ? À moins que ce ne soit l'appellation « vierge morte » (« dode maegd », soit « vierge morte » en flamand) du poète Ledeganck (1805-1847) qui ait retenu son attention.

Par un fait curieux, le dossier « Berthe de Courrière » a également disparu de l'institution psychiatrique où elle avait été internée. Comme des archives de la police de Bruges ! Celle-ci avait pourtant retrouvé les vêtements de l'égérie au domicile privé du chapelain du Saint-Sang. Il faut préciser que la demi-mondaine, versée dans la Kabbale et admiratrice inconditionnelle de Papus, s'était taillé une solide réputation de croqueuse de soutane. Dans le même contexte sulfureux, cette Berthe de Courrière est le modèle de Hyacinthe Chantelouve, la femme fatale de *Là-bas* qui révèle à Durtal l'existence d'un prêtre brugeois célébrant des messes noires.

---

[151] *Histoires magiques*, Ombres, Toulouse, 1994. La gare était alors située au Zand, près de l'Hôpital psychiatrique Saint-Julien.

Dans un caveau du Père-Lachaise, elle forme désormais avec ses deux amants un curieux triangle scellé pour l'éternité : le sculpteur Auguste Clésinger, son Pygmalion préféré, et le littérateur Remy de Gourmont qu'elle y avait fait inhumer sans fausse honte peu avant sa propre disparition.

Dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach, qui était fort lié à Huysmans, fait très certainement allusion à ces affaires scabreuses ou rocambolesques, selon les convictions de chacun :

On eût dit […] *un maléfice du Diable, cette passion envahissante dont à présent il souffre comme d'une possession.* ***Des histoires de satanisme, des lectures lui revenaient.*** *Est-ce qu'il n'y avait pas quelque fondement à ces appréhensions* ***de pouvoirs occultes et d'envoûtement*** *?*
Et n'était-ce pas comme la suite d'un pacte qui avait besoin de sang et l'acheminerait à quelque drame ?[152]

De façon plus allusive, presque subliminale, le poète de Bruges semble pointer du doigt les agissements supposés du chapelain du Saint-Sang puisqu'il décrit au dernier chapitre la précieuse relique comme « l'unique rubis possédé du Saint-Sang ». L'adjectif « possédé », superflu dans le contexte, signifie « propriété de quelqu'un » (Van Haecke ?) ou « dominé par une puissance occulte » : il joue ici de toute son ambiguïté sémantique. Rodenbach use du même type de calembours dans *Bruges-la-Morte* en évoquant « le triomphe des malins »[153], en réalité le public malicieux du théâtre, et non des démons ou de Satan, qui prend plaisir à constater les premiers signes de la fin du veuvage de Viane.

Plus loin, le romancier fait probablement référence au spiritisme très en vogue dans les salons parisiens, en détaillant le décor de la chambre de l'épouse disparue : « un guéridon, une autre photographie dans un cadre niellé », ainsi que le lustre « qui émiettait de son goupillon de cristal grelottant la bruine d'une petite plainte »[154]. Le guéridon, le lustre frémissant et le portrait du défunt invoqué représentent autant de poncifs des séances spirites. Il y insère également un soupçon de magie blanche conforme aux enseignements de Papus ou de l'illuministe Martinès de Pasqually : lorsque Viane contemple sa comédienne habillée comme la morte, il se fait la réflexion que la magie « a **opéré** encore, mais **à rebours** »[155]. L'adverbe « encore » prouve qu'il ne s'agit pas de la première tentative d'opération théurgique de la part du héros.

Joris-Karl Huysmans ne semble pas être en reste de procédés du même acabit : dans *Là-Bas*, il cite un « M. Popp », constructeur des horloges pneumatiques de la ville de Paris. Or, la famille Popp, qui éditait Le *Journal de Bruges*, constituait le principal relais affectif et littéraire de Georges Rodenbach à Bruges. Il y a séjourné à de multiples reprises.

Gardons à l'esprit que dès l'*Avertissement*, Bruges est présentée comme exerçant une influence surnaturelle sur ses habitants.

Provocation des milieux occultistes parisiens ? C'est possible. Mais l'on devine qu'en 1892 la place de Georges Rodenbach et de la perle des Flandres était chauffée dans le monde artistique.

Pour être complet, la romancière et actrice anglaise Florence Marryat avait également attiré l'attention des occultistes sur Bruges par son récit *There is No Death*[156] (1891) qui se passe dans une maison hantée.

---

152 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10.
153 *Ibid.*, Chap. 3.
154 *Ibid.*, Chap. 7.
Le passage d'un article de Rodenbach publié dans le *Journal de Bruxelles* du 21 avril 1890 consacré à l'occultisme et au spiritisme parisiens est parallèle à l'extrait du roman : « le lustre s'agite sans cesse de plaintes de cristal dans le silence des chambres. »
155 *Ibid.*, Chap. 7.
Il s'agit sans doute d'une allusion au roman *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans qui pratiquait le spiritisme, l'occultisme et la magie noire ou blanche.
156 Lovell-Coryell & co, New York, 1891.

10. Le choix des noms



Résumons encore une fois l'intrigue de *Bruges-la-Morte*. Hugues Viane, fuyant une ville « cosmopolite », probablement Paris, s'est fixé au Quai du Rosaire à Bruges. Il y mène, avec sa pieuse servante, une vie calme et retirée, cultivant sa douleur dans le souvenir de son épouse disparue. De celle-ci, il a conservé dans un coffret de cristal une tresse blonde qu'il vénère chaque jour. Ce n'est pas au hasard qu'il a choisi Bruges. Personnage principal et omniprésent, la cité s'associe à son chagrin, s'assimile même à la morte. Elle est le reflet de son état d'âme. Un soir, à la sortie de Notre-Dame, Viane rencontre une jeune inconnue dont la ressemblance avec la défunte le remplit de stupeur. Il la prend en filature jusqu'au Théâtre. Là, il découvre que Jane Scott joue le rôle d'une danseuse dans *Robert le Diable* de Meyerbeer. En devenant son amant, il espère retrouver le bonheur qu'il a connu avec sa compagne. La ville austère lui reproche cette liaison scandaleuse… Le récit se termine en tragédie. Lors de la Procession du Saint-Sang, Viane étrangle la comédienne avec la chevelure qu'elle a, sans le savoir, profanée.[157]

Le thème du sosie féminin constitue un poncif de la littérature du 19e siècle. J'épinglerai plus spécialement *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam qui est sans conteste le maître à penser de Georges Rodenbach. Il s'agit d'un roman précurseur de la science-fiction, dont l'intrigue s'apparente à un *Bruges-la-Morte* à reculons. Le héros, un aristocrate anglais, est éperdument amoureux d'une cantatrice à la beauté miraculeuse, mais dont l'intelligence est d'une platitude exaspérante. Il lui vient l'idée de demander au célèbre inventeur Thomas Edison de concevoir une créature mécanique qui serait en tous points le double physique de sa bien-aimée, le raffinement en plus. Une illusion parfaite qui reléguerait son décevant modèle aux oubliettes. Il s'agit dans ce cas d'une ascension vers la femme idéale, alors que *Bruges-la-Morte* raconte la descente aux enfers d'un homme qui a bafoué son amour mystique, les deux récits s'articulant autour de la thématique de l'impossible fusion de l'idéal et de la réalité. *L'Ève future* a été publiée en 1886, six ans avant la nouvelle de l'écrivain belge[158].

Une des originalités de Rodenbach consiste à faire de Bruges le personnage envahissant du roman, qui influence et détermine l'action. Ce procédé littéraire dérive de la théorie des correspondances de Swedenborg via Baudelaire : la « nature dite inanimée participe de la nature des êtres vivants et, comme eux, frissonne d'un frisson surnaturel et galvanique »[159]. Cette conception se retrouve chez le poète Novalis que Rodenbach cita dans un poème des *Vies encloses* (1896).

« Par le nom, on connaît l'homme », disait la Dame Veuve à Perceval. Dans la *Vita nova*, Dante estimait que « le nom est la conséquence des choses ». *Nomen Omen*, « le nom est un présage », proclamaient déjà les

---

157 Fernand Khnopff. *Étude de femme anglaise*, c. 1898-1900.

158 Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, édition établie par Nadine Satiat, Flammarion, coll. GF- Flammarion, Paris, 1992. *La Chevelure* de Maupassant ouvre la même perspective.

159 Charles Baudelaire, Préface aux *Histoires extraordinaires de Poe*, Michel Lévy, Paris, 1856.

Romains. « Le surnom résume la destinée » renchérit Villiers dans son conte *Le Chant du Coq*. Dans toute la tradition ésotérique et principalement kabbalistique, le nom revêt une importance fondamentale et sacrée[160].

Rodenbach semble avoir donné une valeur symbolique ou allégorique aux personnages de *Bruges-la-Morte*. D'une façon générale, il n'altère pas les noms signifiants. Ce qui exclut, selon moi, l'hypothèse de voir en Viane une troncation de Viviane, la fée arthurienne, comme l'ont avancé certains exégètes. Il n'utilise jamais les riches possibilités de l'anagramme : Viane ne crypte pas « vaine » ou le mot latin « vinea » qui signifie « vigne » et qui aurait pu renvoyer au béguinage de Bruges appelé également « Béguinage de la Vigne ». Villiers et Huysmans, quoique de façon moins systématique, ont eux-mêmes recouru aux procédés onomastiques chers à Rodenbach.

Ces préliminaires m'autorisent à émettre les simples suppositions qui suivent. Le veuf inconsolable se nomme Hugues Viane. Voici une tentative d'explication qui permet de lier le roman à la cause légitimiste, la pointe du combat politique de Péladan.

L'interprétation la plus plausible est la suivante : Viana, ou Viane en français, est une bourgade située au nord de l'Espagne, aux confins de la Navarre. Idéalement placée sur le « chemin français » du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, elle possède un imposant édifice dédié à Sainte-Marie. En 1423, Charles III le Noble avait fait de la Principauté de Viana l'apanage du fils aîné du roi de Navarre. Dans le contexte historique du roman, le héros de *Bruges-la-Morte* évoquerait le deuxième titre du roi de France Henri IV, prince de Viane[161], attribué à l'héritier de Navarre. Descendant de saint Louis par la branche cadette, grâce au jeu des alliances, le Vert galant sera le premier Bourbon à monter sur le trône de France après avoir péniblement réconcilié catholiques et protestants. Par la suite, ce titre sera porté sans exception par le Dauphin. Après Waterloo et la restauration des Bourbons, le nouveau régime remettra à l'honneur le bon roi Henri IV, toujours populaire dans les chaumières, afin de concurrencer la mythologie de l'Empire. C'est pour cette raison que le comte de Chambord, le futur prétendant au Trône, avait été prénommé Henri. Péladan lui-même a écrit un roman intitulé *Le Dernier Bourbon* (1895) qui entremêle les prétentions dynastiques du comte de Chambord et la jeunesse de l'auteur. Dans le contexte de l'année d'édition de *Bruges-la-Morte*, il est surprenant de découvrir que la *Bibliographie méthodique de la Science occulte* (Chamuel, Paris, 1892), publiée sous la direction de Papus, annonce la parution du *Dernier Bourbon* en mai 1892, soit au même moment que celle du récit de Rodenbach, mais trois ans avant sa disponibilité effective en librairie. Plusieurs acteurs de l'Ordre fondé par Péladan y jouent un rôle en vue, s'opposant au projet de séparation des Églises et de l'État qui trouvera son aboutissement législatif en 1905 (cf. chapitre 6).

En janvier 1881, Villiers de l'Isle-Adam, l'écrivain de prédilection de Rodenbach, avait été candidat « légitimiste » (naundorffiste) de Paris dans la 1re circonscription du XVIIe arrondissement : « Sans me faire d'illusion sur l'issue de la lutte, j'acceptai par dévouement et par devoir – étant de ceux, d'ailleurs, qui, indifférents par tradition aux victoires faciles, ne se refusent jamais à l'honneur d'un combat où la défaite est certaine »[162]. Deux ans auparavant, Villiers avait animé une revue monarchiste au caractère éphémère, *La Croix et l'Épée*.

---

[160] Dans un article du *Journal de Bruxelles* (25 août 1890), Rodenbach écrit : « il n'y a rien de plus vrai et de plus décisif que les noms. »

[161] Peu avant la rédaction de *Bruges-la-Morte*, G. Desdevises du Dezert avait publié un *Don Carlos d'Aragon, Prince de Viane. Étude sur l'Espagne du Nord au XVe siècle*, Armand Colin, Paris, 1889.
Ce titre a pu attirer l'attention de Rodenbach sur ce nom prestigieux. Le texte est en ligne.

[162] Lettre du 22 août 1881 à Mayol de Luppé dans *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits : tome second : 1881-1889*, Mercure de France, Paris, 1962, p. 10.

Rodenbach lui-même fréquentait assidûment les milieux aristocratiques parisiens. Il consacra deux articles de fond aux naundorffistes, les partisans d'un aventurier qui se faisait passer pour le fils de Louis XVI et revendiquait le trône de France[163].

Passons au prénom du héros de *Bruges-la-Morte* : Hugues. Il évoque le fondateur de la dynastie capétienne, Hugues Capet, mais également celui du premier Grand Maître de l'Ordre du Temple, Hugues de Payns. Dans le manifeste du premier Salon de la Rose+Croix, Péladan cite en bonne place le chevalier champenois :

Le Salon de la Rose+Croix sera la première réalisation d'un ordre intellectuel qui procède par le principe théocratique de Hugues des Païens ; de Rosencreuz, par l'idée de perfection individualiste.

Péladan, dans son ouvrage *Comment on devient un mage* publié en 1892, toujours l'année de parution de *Bruges-la-Morte*, n'hésite pas à se prévaloir d'une filiation néo-templière :

Par mon père, le chevalier Adrien Péladan, affilié dès 1840 à la néo-templerie des Genoude, des Lourdoueix – qui cinquante années tint la plume au clair pour l'Église, contre les parpaillots, pour le Roy contre la canaille – j'appartiens à la suite de Hugues des Païens.

Dans le récit, il ne se trouve que quelques mots en lettres capitales : DÉFROQUÉ DE LA DOULEUR[164]. Le terme « défroqué » évoque sans ambiguïté la vie religieuse. Viane le parjure jouerait-il le rôle d'un moine soldat, d'un templier gardien du Graal comparable aux chevaliers du *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach et de Wagner ? Pour entrer dans l'Ordre fondé par Péladan, le candidat devait répondre à plusieurs questions dont l'ultime était celle-ci : « Nomme la douleur ». *Bruges-la-Morte* contient pas moins de vingt-et-une occurrences en rapport direct avec le concept de douleur. Cette notion, plus métaphysique que psychologique, se retrouve dans les écrits gnostiques : elle est la conséquence de la chute primordiale dans la matière où dominent la séparation et la dualité et le regret douloureux de l'unité perdue (cf. chapitre 24).

Enfin, les lettres H.V. sont les initiales de Hugues Viane. C'était également l'abréviation du comte de Chambord, Henri V ou H.V. comme l'a rapporté Villiers de l'Isle-Adam dans une de ses nouvelles[165].

Barbe, la servante pieuse, qui finit par quitter le service de Viane à cause du libertinage de celui-ci, porte le nom d'une célèbre vierge martyre dont la réalité historique est contestée. Selon l'hagiographie, Dioscorus était un satrape qui envisageait pour sa fille un mariage forcé avec un seigneur païen. Afin de la soustraire aux influences chrétiennes, la nubile fut confinée dans une tour. Celle-ci constitue son attribut essentiel et le culte est clairement associé à celui de la Trinité puisque dans sa geôle elle avait percé une troisième fenêtre pour témoigner de sa conversion. Elle protège diverses corporations, dont celles des architectes, des maçons, des archers et le cercle fermé des alchimistes. Elle apporte aussi « la bonne mort », celle précisément que Viane recherche en s'isolant à Bruges :

Hugues avait senti, à l'origine, cette influence pâle et lénifiante de Bruges, et par elle il s'était résigné aux seuls souvenirs, à la désuétude de l'espoir, ***à l'attente de la bonne mort…***[166]

---

163 *Journal de Genève*, 18 juin 1895 et *Le Patriote*, 3 mars 1898. Les textes sont en ligne.

164 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10.

165 Jean-Claude Bourre, *Villiers de L'Isle-Adam : Splendeur et misère*, Belles-Lettres, Paris, 2002, p. 97.
Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, p. 523-529.
L'Avertissement de Villiers qui relate l'anecdote est un plaidoyer pour le comte de Chambord le prétendant au trône.
Par coïncidence, *Bruges-la-Morte* s'ouvre aussi sur un *Avertissement*.

166 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10 et 11.

Ce prénom est intimement lié à la vie du poète : il évoque les Jésuites du Collège Sainte-Barbe où celui-ci a accompli ses études et le catholicisme austère, quelquefois morbide, que cette congrégation de « pétrisseurs » et de « pourrisseurs d'âmes », selon la formule cinglante de son ami Octave Mirbeau, professait à coup de sermons interminables. D'une façon générale, comme il est dit dans *Bruges-la-Morte*, Barbe allégorise l'allégeance aux dogmes traditionnels de l'Église catholique romaine :

C'était aussi une âme pieuse, de cette foi des Flandres où subsiste un peu du catholicisme espagnol, cette foi où les scrupules et la terreur l'emportent sur la confiance et qui a plus la peur de l'Enfer que la nostalgie du Ciel[167].

Sa foi intransigeante s'oppose aux courants mystiques et contemplatifs. Comme c'est également le cas des sœurs Barbe « l'Espagnole » et Godelieve « la mystique », dans l'autre grand roman brugeois de Rodenbach, *Le Carillonneur*. Les historiens de l'art, spécialistes de l'iconographie chrétienne, sont d'avis que Barbe, ou Barbara, dont le nom signifie « l'étrangère », se confond souvent avec Marie-Madeleine, les saintes possédant toutes deux comme attributs la tour et davantage encore le livre ouvert, symbole de connaissance et de sagesse. Depuis Vatican II, sainte Barbe a été retirée du calendrier uiversel. Bien mieux, Marie-Madeleine a été promue disciple du Christ, au même titre que ses collègues masculins ! Elle est même l'*Apostola Apostolorum* depuis 2016.

Rosalie, la sœur du béguinage, qui réprouve la relation scandaleuse de Viane, évoque le prénom de la mère du poète, une femme pieuse, Rosalie-Adélaïde, mais aussi sœur Rosalie (1786-1856), fondatrice des Filles de la Charité, qui était fort populaire à Paris au temps de Rodenbach. Le personnage de la religieuse est proche de celui de la Vierge Marie. L'hypothèse de l'origine maternelle du prénom est toutefois la plus plausible. Sa mère était décédée deux ans auparavant.

Plus difficiles à décrypter, les nom et prénom de la femme fatale, Jane Scott, qui détourne Viane de son amour mystique pour la défunte épouse. Il convient de remarquer que le patronyme « Scott » n'apparaît qu'une seule fois dans le roman[168]. La première possibilité, l'évocation des romans de Walter Scott, reste bien entendu valable. Dans la célèbre aventure *Ivanhoé*, un croisé rentre secrètement au pays et prend part à un tournoi sous la fausse identité du Chevalier Déshérité où il affronte un chevalier du Temple. Mais le rapprochement entre l'œuvre de l'écrivain écossais et *Bruges-la-Morte* paraît ténu et tortueux, à moins que l'on ne songe au *Desdichado* de Gérard de Nerval qui aurait pu servir d'exergue ou de blason à l'intrigue de Rodenbach tant le thème du mystérieux sonnet orphique est similaire, jusqu'au dernier vers résumatoire[169] :

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,

---

[167] *Ibid.*, Chap. 8.
[168] *Ibid.*, Chap. 4.
[169] Gérard de Nerval, *Les Filles du feu* ; *Aurélia*. Gallimard-Poésie, Paris, 1980, p. 137.
Le canevas de *Sylvie*, nouvelle tirée des *Filles du feu*, est également voisin de *Bruges-la-Morte*.
Le Musée Camille Lemonnier possède un manuscrit de Rodenbach (1881) qui commence par un vers décalqué du *Desdichado* : *Oh ! villes dont je suis le veuf, l'inconsolé…*

La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?… Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène…

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.



La deuxième hypothèse, uniquement fondée sur le nom de famille, est la suivante : Scott évoque Mélusine, la femme-serpent surgie, selon le récit de Jean d'Arras, d'Écosse (« Scot-land ») ou, par jeu de mots, de l'île ou… Lille (L'Isle est son appellation médiévale), la ville d'origine de la comédienne. La Dame de l'Île Perdue (Avalon) est l'un des surnoms de la mère de Mélusine. En punition d'une faute ancienne, celle-ci avait été condamnée à se transformer en dragon serpent chaque samedi. Si elle laissait son mari la voir dans cet état, elle risquait de ne plus retrouver forme humaine. Comme pour la fée, il existe un jour fatal dans *Bruges-la-Morte* : Viane rencontre Jane Scott un lundi. Tout comme le mariage de Mélusine et de Raimondin se déroule un lundi. Pour son malheur, Viane revoit l'actrice le lundi suivant et le drame se noue le jour de la Procession du Saint-Sang qui, à l'époque du roman, prenait place un lundi au lieu du traditionnel jeudi de l'Ascension[170]. Or, ce jour de la semaine est consacré à la lune, avec tout ce que cela suppose d'inquiétant ou de crépusculaire : un temps d'entre-deux. Jane, jouant le rôle d'Helena, un prénom à résonance lunaire (il est lié à « Séléné ») non sans rapport avec l'éclat du soleil, ne surgit-elle pas dans la « scène des nonnes » de *Robert le Diable* en « descendant d'un tombeau parmi un décor de féerie et de clair de lune »[171] ? Peu après l'avoir rencontrée à la sortie de Notre-Dame, Viane ne cesse de se remémorer le sosie : « Hallucinant visage tour à tour montré et dérobé ! Apparitions intermittentes, **comme celle de la lune** dans les nuages ! »[172]

Plus loin dans le récit, Viane considère que l'actrice lui a restitué son épouse idéalisée. Elles sont toutes deux associées à la lune[173] :

Son amour d'autrefois qui semblait à jamais si loin et hors de l'atteinte, Jane le lui avait rendu ; il le retrouvait et le voyait en elle, comme on voit, dans l'eau, ***la lune décalquée****, toute pareille*[174].

---

[170] À l'origine, la Procession du Saint-Sang avait lieu le 3 mai, jour de la fête de l'Invention de la Sainte- Croix. Ensuite le premier lundi du mois de mai. Depuis 1970, la date a été fixée au jeudi de l'Ascension.
La première mention de la Procession date de 1291. La relique serait arrivée à Bruges vers 1256.

[171] *Bruges-la-Morte*, Ch. 4.

[172] *Ibid.*, Ch. 3.

[173] Illustration : Fernand Khnopff. *Who shall deliver me ?*, 1891.

[174] *Bruges-la-Morte*, Ch. 7.
Dans *Le Mirage*, Jane est comparée à une « lune mirée » (Ollendorff, Paris, 1901, p. 92).
Le texte est en ligne.
Pour les Anciens, la lune était un aimant qui attirait les âmes après la mort.

Enfin, l'épouse défunte, lors d'un moment de détresse de Viane, donne l'impression de « se lever dans la nuit », de « le regarder avec **les yeux apitoyés de la lune**. »[175] On le comprend, Rodenbach ne se départ jamais de son goût pour les jeux de miroirs.

La légende de Mélusine, du Poitou ou d'Anjou, est étroitement associée à la famille de Lusignan, enracinée dans cette région, et par alliance au comté de Flandre : en effet, Thierry d'Alsace avait épousé en secondes noces Sibylle d'Anjou. Les deux lignages régnèrent un temps sur le prestigieux Royaume de Jérusalem, ville de toutes les convoitises politiques et religieuses. Bruges et le nom de Lusignan sont intimement imbriqués dans leurs armoiries, soit un lion couronné d'or sur un fascé d'argent et de gueules, à une brisure près. Une prophétie attribuée à Merlin et transcrite vers 1135 par le Gallois Geoffroy de Monmouth dans son *Historia Regum Britanniæ* disait que le Royaume de Jérusalem ne pouvait revenir de façon définitive qu'aux descendants de la fée serpent (ou dragon ailé). Sur un plan symbolique, la partie supérieure de la femme anguipède représente les différentes expressions du principe féminin sacré et la partie basse, la luxure et la matière, la dualité par excellence, dans une optique quasi manichéenne. La fée angevine serait un archétype qui prolonge la figure de la Lilith du Talmud, la femme démoniaque, l'Ève biblique qui se laisse séduire par un serpent, l'équivalent de la vouivre celtique. Mais le duc de Bourgogne Philippe le Bon, établi à Bruges dans le faste, a largement privilégié la diffusion de la légende positivée de la fée Mélusine en Europe du Nord. Le récit de Jean d'Arras, *Mélusine ou la noble histoire des Lusignan* figurait dans sa bibliothèque personnelle.



Les auteurs « fin de siècle » en avaient fait un thème à la mode. Comme les surréalistes, quelques années plus tard. On songe à *Arcane 17* ou à *Nadja* (1928) d'André Breton (1895-1966), un conte onirique sous bien des aspects fort proche du concept de *Bruges-la-Morte*, ne fût-ce que par l'importance accordée à l'influence de Paris sur les états d'âme des personnages et aux illustrations qui le parsèment. Breton y compare son égérie à Mélusine, à une « âme errante »[176].

Aujourd'hui encore, les bancs publics de Bruges (illustration en fin de chapitre), soutenus par deux dragons-serpents ailés, soulignent l'association de la cité au gardien mythique de la Toison d'Or, à moins qu'il ne s'agisse de Mélusine qui s'enfuit sous cette forme après avoir été percée à jour par son époux Raymond de Lusignan !

Une troisième hypothèse, la plus complexe, mais non la moins défendable, consiste à dire que Jane Scott est la version féminisée de Jean Scot (env. 800/815-876), un lettré de la cour de Charles le Chauve, qui s'était lui-même surnommé Érigène pour témoigner de ses origines irlandaises. Dans la théologie chrétienne, Jean Scot fait de Sophia l'allégorie de la Sagesse divine, source de toute lumière, la puissance de la manifestation de Dieu, l'interface entre l'homme et Dieu. La Grâce et la médiation nécessaires pour effacer les conséquences désastreuses de la chute primordiale. Dans un de ses ouvrages majeurs, *De divisione naturæ* (« De la Division de la Nature »), le théologien développe le thème de l'Androgyne à travers ceux de la chute et de la restauration de l'unité originelle. Pour lui, comme il se trouve éloigné de la perfection céleste, le monde terrestre est associé au péché. La rédemption chrétienne ne s'applique qu'à l'homme qui parvient à remonter vers Dieu et les idées éternelles grâce à la hiérarchie des êtres. Cette explication cosmologique est proche de celle de Platon et des courants gnostiques qui considèrent l'émanation à partir de

---

[175] *Ibid.*, Ch. 12.

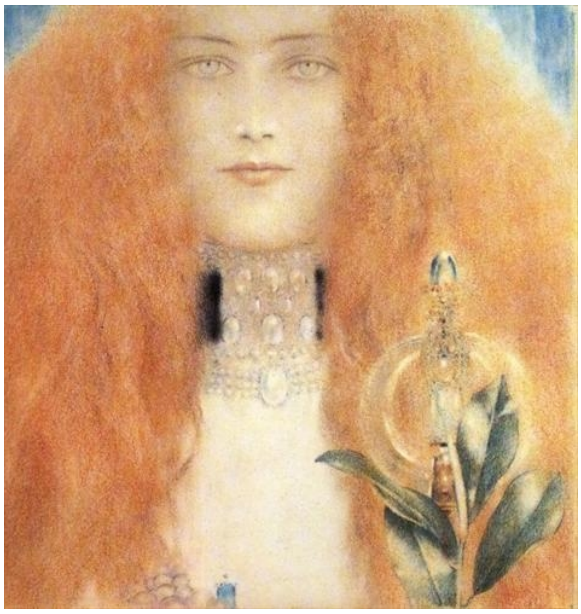
[176] André Breton, *Nadja*, Folio plus n° 37, Paris, 2004.

l'Un et son corollaire : le désir humain de retrouver l'unité perdue à sa source, à sa racine. Cette tentative de concilier le monothéisme juif avec la vision du monde néo-platonicienne a servi de fondement philosophique aux spéculations kabbalistiques et alchimiques de la Renaissance. Ses textes sur la prédestination et son panthéisme finirent par le rendre suspect d'hérésie.

Hypothèse gratuite ? Jean Scot Érigène apparaît dans le roman *Là-Bas* de Joris-Karl Huysmans à l'occasion d'un long passage évoquant l'avènement du Troisième Règne, celui de l'Esprit Saint et de la Rédemption finale[177], ce qui a pu éveiller l'attention du chantre de Bruges. Il est également revendiqué par Jules Doinel, le fondateur de la Nouvelle Église gnostique (cf. chapitre 23), à en croire sa première homélie datée du 18 août 1890 :

Quant aux matérialistes, esprits qui n'entrecroisent qu'une seule face des choses, la Gnose peut leur citer ces paroles de Jean Scot Érigène : « Le danger n'est pas de chercher Dieu dans la nature, avec le flambeau du Logos ; il est de s'obstiner à demeurer dans les limites de la nature, quand on est conduit au point où il faut les franchir. » Scot pouvait parler ainsi, lui qui imposait deux sources à la Gnose : « la raison pure et la vision. »

L'explication la plus vraisemblable, selon moi, consiste à dire que Jane Scott fait allusion à Jane Avril, la danseuse de cancan du Moulin Rouge au prénom anglicisé, et à Berthe de Courrière née à Lille. Or, Jane Scott y réside (cf. chapitre 9). Berthe de Courrière serait ainsi la figure de la « profanatrice ». Cette Grande figure du Satanisme et de l'occultisme parisien de la fin du 19e siècle était connue pour avoir participé à des messes noires et subtilisé des hosties consacrées. Cela résonne directement avec le comportement de Jane dans le roman, qui manipule et profane la relique de la tresse sacrée.



[177] Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, Folio classique n° 1681, Paris, 1985, p. 312-317.
Illustration : Fernand Khnopff. *Étude de femme*, 1899.

11. Le Rosaire : un lieu symbolique



Rodenbach a situé la résidence de Viane dans le cœur touristique de Bruges : une « vaste et antique maison du quai du Rosaire, d'apparence cossue » pourvue de « trois croisées anciennes »[178] et « mirée dans l'eau ». Ces indices, fournis par l'auteur lui-même, incitent à la faire coïncider avec la « Maison espagnole » qui se dresse au coin du Quai du Rosaire (en néerlandais Rozenhoedkaai, littéralement chapeau de roses) et de la rue aux Laines (Wollestraat). Il s'agit d'une imposante bâtisse de style gothique construite en briques naturelles, ce qui représentait un luxe inouï au 15e siècle (env. 1480). Elle est composée de deux ailes perpendiculaires à la rue, dans le prolongement l'une de l'autre, mais séparées par un bâtiment plus bas, parallèle à la voirie. Tout comme la façade antérieure qui donne sur le pont Saint-Jean et la très animée Wollestraat, celle qui se trouve le long des eaux du Rosaire est percée de trois fenêtres à croisillons encadrés de niches à arcs en plein cintre. La description de la « vaste et antique maison à trois fenêtres et d'apparence cossue qui se mire dans l'eau » s'applique parfaitement à la demeure patricienne du maire de la ville de Bruges au 16e siècle, Don Juan Perez de Malvenda, mort quasi centenaire (1511-1606).

---

[178] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 52, note c.
Cette donnée topographique fondamentale n'est pas reprise dans la version définitive.
Les transformations postérieures ont donné un aspect plus néo-gothique à la maison du Quai du Rosaire « mirée dans l'eau ».

C’est dans ce logis, en 1584, que Perez de Malvenda avait dissimulé dans un coffret de plomb l’ampoule du Saint-Sang alors que les iconoclastes se trouvaient aux commandes de la cité et l’avait caché dans la cave. L’écrin est aujourd’hui conservé au musée de la basilique. Cet homme pieux – il était membre de la Noble Confrérie du Saint-Sang – occupait, avec son épouse Madeleine de Chantraines, la vaste maison de son beau-frère, le richissime négociant Jacques de Broucqsault, un calviniste qui avait eu la présence d’esprit de quitter une ville proche d’être reconquise par des Espagnols assoiffés de vengeance. En effet, durant l’occupation protestante, celui-ci avait exercé les fonctions exposées d’échevin, puis de premier magistrat de Bruges. Le 30 novembre 1584, jour de la fête de Saint-André et de l’Ordre de la Toison d’Or, toute la cité était en liesse pour replacer la relique dans la chapelle du Saint-Sang. Aujourd’hui, on peut voir sur la façade les armoiries de Perez de Malvenda, « écartelé au quart de gueules à une tour d’or, au deux tiers d’azur à une fleur de lis d’argent, à la bordure d’azur chargée de sept coquilles » (de Compostelle). Dans ses *Traditions et légendes de la Belgique* (1870), le baron Reinsberg-Düringsfeld relate le comportement héroïque de Perez et confirme que le lieu sacralisé faisait encore l’objet de la curiosité ou de la dévotion publique au 19e siècle, soit du vivant de Rodenbach :

Le 20 mars 1578, les hérétiques ayant été introduits dans la ville par Jacques Mostaert et ses complices, plusieurs églises furent livrées au pillage, et Juan Perez de Malvenda, noble espagnol, alors chef des marguilliers de Saint-Basile, supposant avec raison, que la chapelle du Saint-Sang n’échapperait point à la fureur des ennemis, enferma la relique dans un coffre de plomb et le cacha soigneusement chez lui, jusqu’à ce que le parti catholique eût de nouveau le dessus. On dit que dans la cave de cette maison (sur le pont Saint-Jean-Népomucène, d’une forme très-pittoresque, avec un jardin entouré de murailles, s’étendant vis-à-vis du quai du Rosenhoed), on voit encore le lieu où fut gardé ce trésor.

Une inscription rédigée par Guido Gezelle (1830-1899) et scellée dans la façade en 1892, l’année même de la parution de *Bruges-la-Morte*, fait intrigant en soi, rappelle cet épisode marquant de l’histoire de la ville :

C.Z.J.C.
ZOO OBEDEDOM DE ARKE BORG
ZOO PEREZ DE MALVENDA’S ZORG
BEWAERDE ONS HEEREN BLOED ALHIER
VOOR HAET EN NIJD EN OORLOGSVIER
A.D. 1578-84

* * *

Loué soit le Seigneur
Tout comme Obededom a caché l’Arche
Le soin de Perez de Malvenda a permis
De préserver en ce lieu le sang de notre Seigneur
De la haine, de la cupidité et des fureurs de la guerre
Années du Seigneur 1578-84

Mais pour la circonstance, Gezelle s'est trompé : la relique n'y a été conservée que pendant l'année 1584 et non six années de suite. Le texte insolite du grand poète flamand fait allusion à Obededom, un homme pieux d'une bourgade où le roi David avait déposé l'Arche d'Alliance avant son entrée à Jérusalem, tellement il craignait les pouvoirs terrifiants de celle-ci (Samuel, II 6:3-10). L'inscription résulte d'une initiative de la très pieuse comtesse Savina de Gourcy Serainchamps, l'épouse du baron van Caloen qui possédait un autre bien au Dyver (n° 7) surnommé « la maison aux fenêtres de cristal », ainsi que le château de Loppem dessiné par Jean de Béthune et E.W. Pugin, un architecte anglais que j'évoquerai ultérieurement (cf. chapitre 13).



La maison du Quai du Rosaire, ombragée par un immense et antique saule pleureur, a été longtemps la propriété des grandes familles brugeoises van Caloen et (Gillès) de Pélichy. Cette dernière par une coïncidence étrange avait également caché, dans un autre lieu, le Saint-Sang durant la période française ![179] Plusieurs de ses membres ont fait partie de la Noble Confrérie du Saint-Sang et de l'Ordre du Christ. Les fondations et le mur d'enceinte de la basilique du Saint-Sang, dont la relique est étroitement liée à l'intrigue du récit, baignent dans les mêmes eaux que le « palais vénitien » de Viane. En 1906 et 1914, cette noble demeure a été substantiellement rénovée. L'architecte a pourvu le mur nord d'une curieuse tourelle octogonale avec escalier à vis. Sur la façade postérieure, côté sud, une fort belle Vierge à l'enfant assise (Sedes Sapientiæ ou Siège de la Sagesse) est mise en évidence. Un argument supplémentaire vient conforter mon hypothèse ésotérique : dans son second grand roman « brugeois », *Le Carillonneur*, Rodenbach situe le domicile du héros principal au Dyver, probablement au 7 (actuel Hôtel De Tuilerieën). Voici la description qu'il en donne et qui correspond à des vues anciennes :

Sa vieille maison, au Dyver, avec sa façade noircie, ses hautes fenêtres à petits carreaux, en des châssis de bois, d'un verre verdâtre, couleur du canal qui est en face […][180].

Or, ce Perez de Malvenda y aurait vécu plusieurs années avant de déménager à cent mètres, au coin de la rue aux Laines (Wollestraat) et du Quai du Rosaire, dans le palais abandonné par son beau-frère. Le jardin du Dyver aurait également servi de cache à la relique du Saint-Sang (1578-1581) ! On le devine, Rodenbach semble s'être amusé à créer un jeu de piste symbolique dans sa ville d'élection.

Revenons du côté du Quai du Rosaire. La référence explicite de Gezelle à l'Arche d'Alliance est particulièrement bienvenue dans le contexte du récit de Rodenbach.

L'Arche d'Alliance, également appelée l'Arche de Yahvé, ou encore l'Arche du témoignage, était un coffre de bois recouvert de lamelles d'or. C'était le plus ancien et le plus révéré des objets de culte israélites. Pour certains exégètes, elle représente l'un des aspects du Graal. Une des propriétés magiques de l'Arche ? Elle se défendait d'elle-même, comme la chevelure qui se fait vindicative et meurtrière à la fin de *Bruges-la-Morte*, quand les « doigts profanes »[181] de la comédienne osent s'en emparer. Rodenbach lui-même insiste sur le caractère absolu et sacré du Saint des Saints que revêt aux yeux de Viane la chambre reliquaire, ce

[179] Les Pélichy et les Rodenbach se connaissaient fort bien : Jean de Pélichy et Constantin Rodenbach étaient tous deux membres du Congrès national fondateur de la Belgique.
[180] *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 124.
[181] *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.

salon éclairé comme une « chapelle ». Voici les mots qu'il utilise pour évoquer la scène tragique qui clôt le récit :

Elle était morte – pour n'avoir pas deviné le Mystère et qu'il y eût une chose là à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée – ***pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère***[182] *– laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de mort.*

La tresse qui étrangle l'intruse fait songer au pouvoir de l'Arche d'Alliance. Ou au visage de Dieu qui met en garde l'impie ou le téméraire : « Nul ne peut voir ma Face sans mourir » (Exode 33:20). Elle évoque aussi Galaad qui meurt après avoir contemplé le Graal (cf. chapitre 17).

Ainsi que j'ai tenté de le démontrer, le lieu littéraire de *Bruges-la-Morte* est presque certainement la « maison espagnole » de Perez de Malvenda. Par un singulier retour des choses, elle a abrité le siège des activités de l'association *Brugge 2002* chargée de donner tout son éclat à la « Capitale européenne de la Culture ». Aujourd'hui, elle a été réaffectée en magasin de produits typiquement belges (« 2be »). Autres temps, autres mœurs ! Mais l'intérieur bourgeois et les caves médiévales valent assurément le détour.



François Bossuet. *Quai du Rosaire*, 1875.

Concluons ce commentaire par une vue 1900 prise depuis la terrasse, à l'arrière du « Palais du Rosaire », Wollestraat 53. Viane jouissait depuis son cabinet de travail situé au premier étage d'une vue imprenable et mystique sur les tourelles et le jardin clos de la Chapelle du Saint-Sang où se trouve toujours conservé le Précieux Sang ou le Graal de Bruges.

---

[182] Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 92.
Le mot « Mystère » renvoie peut-être au *Magnum Mysterium*, l'œuvre majeure de Jacob Böhme (Aubier, Paris, 1945).
Il contiendrait tous les mystères du Grand Œuvre, ou à l'Esprit saint. Pour l'Ordre Martiniste, le Mystère est synonyme d'Éternelle Sagesse. Cf. chapitre « En guise de postface ».
Plus généralement, le latin « mysterium » signifie : « mystères, cérémonies secrètes en l'honneur d'une divinité, seulement accessibles aux initiés ». *Au seuil du Mystère* de Stanislas de Guaita a été réédité en 1890, soit peu avant la rédaction de *Bruges-la-Morte*. Une œuvre que Rodenbach connaissait et appréciait à lire son article du 19 janvier 1893 publié dans *Le Journal de Bruxelles : J.-K. Huysmans et les sciences occultes*. Guaita y est « un occultiste renommé » dont l'œuvre est « notoire ».

12. Bruges : le Graal, le Temple et la Toison d'Or

Cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire[183].

Il est des lieux où souffle l'Esprit. Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie ; des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse.
Maurice Barrès, *La colline inspirée.*

Pour les catholiques romains, le nom de Bruges est inséparable de la relique du Saint-Sang[184] qui, selon la tradition, aurait été rapportée de Jérusalem à Bruges le 7 avril 1150 par le comte de Flandre Thierry d'Alsace (env. 1099/1101-1168)[185].

De Constantinople, d'après des recherches scientifiques récentes. La vénération de la prétendue la Sainte Lance rapportée de Terre sainte après la première croisade et de la Sainte-Croix propagée par les Ordres mendiants émergents a probablement précédé, voire annoncé, celle du Saint-Sang. La procession de la précieuse relique s'est d'ailleurs longtemps déroulée un 3 mai, le jour liturgique dédié à l'Invention de la Sainte-Croix. Un fragment de celle-ci est conservé à l'église du Saint-Sépulcre de Bruges.

Fait remarquable, Sibylle d'Anjou, l'épouse de Thierry d'Alsace, mais également la fille du roi de Jérusalem Foulques V, retournera une dernière fois en Palestine. Elle y prendra le voile pour finir sa vie au couvent Saint-Lazare de Béthanie, cet Ordre qui professait la charité et qui prodiguait des soins aux lépreux. Elle y prononcera le vœu de transformer Bruges en Nouvelle Jérusalem. Quelques décennies plus tard, le fils de Thierry et Sibylle, Philippe d'Alsace (1143-1191), qui passerait aujourd'hui pour un mystique[186], voire un exalté, baille (« donne ») un document à Chrétien de Troyes (env. 1135-env. 1183/1190) à charge pour lui de rédiger un « conte du Graal ». Le récit est inachevé. Ce dernier, par ses ramifications, donnera naissance au plus glorieux mythe de l'Occident médiéval et de la chevalerie :

Qui sème peu récolte peu, et qui veut avoir belle récolte, qu'il répande sa semence ***en un lieu qui lui rende fruit au centuple !*** *Car en terre qui ne vaut rien la bonne semence se dessèche et meurt. Chrétien sème et fait semence d'un roman qu'il commence, et il le sème* ***en si bon lieu*** *qu'il ne peut être sans grand profit. Il le fait pour le meilleur homme qui soit dans l'empire de Rome, c'est le Comte Philippe de Flandre, qui vaut mieux que ne fit Alexandre, lui dont on dit qu'il eut tant de valeur*[187]. Philippe d'Alsace est décédé de la peste lors de la troisième croisade devant Saint-Jean d'Acre. Celui qui avait décliné la régence du royaume de

---

183 *Bruges-la-Morte, Avertissement.* Le texte intégral est en ligne sur plusieurs sites.

184 Illustration : la fiole du Saint-Sang.

185 Il est également connu dans l'Histoire de France sous le nom de Thierry III de Lorraine.

186 Fait peu connu, Philippe d'Alsace a demandé le conseil de la célèbre mystique rhénane Hildegarde de Bingen pour savoir s'il était opportun de partir en croisade.

187 *Perceval ou le Conte du Graal*, Édition Ch. Méla, Paris, 1990, Le Livre de Poche : collection Lettres Gothiques, n° 9066.
L'allusion à la semence est à la fois d'inspiration johannique et alchimique (Jean, 12:24).
Un monastère brugeois (abbaye des Dunes ou son refuge intra-muros) possédait une version des *Actes de Pilate* ou *Évangile de Nicodème.* Ce récit apocryphe se trouve directement lié au Cycle du Graal. Il est conservé aujourd'hui à la bibliothèque municipale de Bruges.

Jérusalem a reçu le privilège insigne d'être enterré à Clairvaux, le berceau de la réforme cistercienne de saint Bernard et de l'Ordre du Temple. Loin de cette Flandre dont il avait cru assurer la prospérité. On le comprend, les comtes de Flandre étaient des passionnés de la Terre sainte et non de simples aventuriers comme la plupart des seigneurs qui avaient tout quitté dans un esprit de lucre et de rapines. Ceux-ci étaient également de fins lettrés : Baudouin VIII (1150-1195) connaissait par cœur l'œuvre de Boèce, le propagateur des idées néo-platoniciennes, et Baudouin IX (1171-env. 1205) s'entourait de ménestrels : il était capable de composer des poèmes en langue provençale.

Sous le règne de la comtesse de Flandre Jeanne de Constantinople (env. 1194 ou 1200-1244), des écrivains du nord, Wauchier de Denain et Manessier, imagineront une suite au récit brutalement interrompu par Chrétien de Troyes. Seule la version dite de Manessier est considérée comme achevée. En réalité, la cour de Flandre avait fait du Graal une affaire personnelle ! Certains chercheurs sont d'avis que Philippe d'Alsace, ainsi que son père Thierry, ont pu connaître et collecter en Terre sainte des témoignages apocryphes qui auraient inspiré Chrétien de Troyes.

L'année de la mort de Philippe d'Alsace (1191), les Anglais découvrirent comme par hasard à Glastonbury, non loin du célèbre « puits du calice de Joseph d'Arimathie », la tombe du roi Arthur et de son épouse Guenièvre, histoire de faire concurrence à leurs « amis flamands » jugés sans doute trop proches du roi de France par les liens dynastiques et de supplanter en prestige l'abbaye Saint-Denis à Paris. Glastonbury est censé se trouver à l'emplacement de la mythique île d'Avalon dont la mer s'était retirée…

Relevons que la « crypte » Saint-Basile, située sous la chapelle du Saint-Sang à Bruges, est l'un des rares sanctuaires catholiques d'Occident dédié à ce Père de l'Église. Elle le doit à une relique du saint offerte par le comte Robert II dit de Jérusalem. Fait notable, sa construction (1134) aurait débuté à la période du raz-de-marée qui a largement ouvert les voies de la mer du Nord à Bruges. Cet événement naturel inopiné devait lui offrir un destin fabuleux durant plus de trois siècles. Existe-t-il un lien tangible entre le « miracle des eaux » et l'édification du sanctuaire ? Aucun document ne permet de l'affirmer à l'heure actuelle.

Basile de Césarée[188] (329-379), ou Basile le Grand, est l'auteur d'un *Traité du Saint Esprit*. Dans cet ouvrage, il est l'un des premiers à souligner la divinité et la personnalité autonome de l'Esprit de Dieu, aimant universel vers qui se précipite tout ce qui aspire à la sainteté, souffle puissant soulevant les âmes et perfection de toute chose. Pour lui, l'eau était la vision de Dieu qui un jour apaiserait totalement notre soif, un concept particulièrement bienvenu dans le contexte d'un avant-port en quête d'océan ! D'autre part, Basile a largement contribué à définir la règle du monachisme oriental. Il est le patron officiel des bâtisseurs d'églises et de cathédrales. Il compte également parmi les propagateurs du culte rendu à la Vierge Marie. Et de nombreux textes révèlent son intérêt pour la connaissance mystique, proche de l'expérience gnostique. Comme le montre ce beau passage du *Traité du Saint Esprit* qui se situe à la limite de l'hérésie :

Comme les corps limpides et transparents, lorsqu'un rayon les frappe, deviennent, eux aussi, étincelants et d'eux-mêmes reflètent un autre éclat, ainsi les âmes qui portent l'Esprit, illuminées par l'Esprit, deviennent-elles spirituelles aussi et renvoient-elles sur les autres la grâce. De là, viennent : la prévision de l'avenir, l'intelligence des mystères, la compréhension des choses cachées, les distributions de dons de grâce, la citoyenneté céleste, la danse avec les anges, la joie sans fin, la durée en Dieu, la ressemblance avec Dieu, le comble du désirable : devenir Dieu[189].

[188] Le sulfureux Origène (185-254) avait prêché dans cette même ville.

[189] Marie-Madeleine de Pazzi, *Les huit jours de l'Esprit Saint*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004, quatrième de couverture.

Notons que même après la victoire de l'Église catholique romaine sur les sectes rivales, les Pères font encore état d'un enseignement « secret ». Basile attribue à ces croyances et pratiques gnostiques « transmises dans le mystère par la tradition » la même valeur qu'à l'enseignement écrit.

Dans son espoir de posséder les reliques les plus précieuses de la chrétienté, le comte de Flandre précédait la démarche de saint Louis qui achètera en 1241 aux Byzantins désargentés la Couronne d'Épines de la Passion du Christ, ainsi qu'une vingtaine d'autres, comme le Saint-Sang, la Vraie Croix, les Clous, la Lance, l'Éponge, le Suaire, le Manteau de pourpre, la Croix de la Victoire, etc. Pour les abriter, il fera construire en un temps record la Sainte-Chapelle dans l'enceinte du Palais royal édifié sur l'île de la Cité. Elle était censée représenter la Jérusalem céleste comme le montre la fresque du Christ en gloire sous la rosace flamboyante. À la Révolution, la plupart des reliques disparurent à jamais, à l'exception notable de la Sainte Couronne aujourd'hui conservée à Notre-Dame. Il est raisonnable de penser que la Noble Confrérie du Saint-Sang à Bruges était l'équivalent de l'Institution de la Sainte-Chapelle à Paris. Dès l'origine, la chapelle Saint-Basile a compté deux parties : la crypte et la chapelle supérieure. Cette disposition correspond à la croyance des premiers chrétiens pour qui la Dernière Cène ou le dernier repas de Jésus (Jeudi saint) avait eu lieu dans le Cénacle de Jérusalem au sommet du Mont Sion. C'est là aussi que le Christ ressuscité aurait confirmé son caractère divin aux Apôtres, qui y avaient trouvé refuge entre l'Ascension et la Pentecôte. On parle de « période du Cénacle » pour ces dix jours d'attente et de frayeur qui se terminent par l'effusion de l'Esprit Saint à la Pentecôte, semblable **«** à des langues de feu qui se posèrent sur chacun d'eux ». (Actes, 2:2-3)

Dans un article intitulé *Racines orientales du système monarchique des Capétiens : les reliques de la Passion*[190], Olivier V. Lefranc résume la vision politique et religieuse qui sous-tend cet intérêt constant pour les « Reliques de la Passion » :

On ne peut mieux constater à quel point un tel transfert d'« images » de Constantinople à Paris pouvait conduire à considérer cette dernière comme « La Nouvelle Jérusalem » à son tour, faisant plonger la légitimité du roi de France cette fois-ci, jusqu'aux souverains de l'Ancien Testament, puisque la « Verge de Moïse » était arrivée elle aussi à Paris peu de temps après la Couronne d'Épines.

Cette interprétation historique, politique et mystique est évidemment transposable à la ville de Bruges et à ses comtes entreprenants[191]. La relique du sang du Christ devait impressionner les rois de France comme en témoigne l'engagement solennel de Philippe le Bel, à l'aube d'une campagne militaire contre les Brugeois, de « veiller à ce que personne ne porte atteinte à la sainte relique ». La bulle *Licet is* du pape Clément V datée du 1er juin 1310 « accorde des indulgences aux participants à la procession et reconnaît que le vendredi vers midi quelques gouttes de sang liquide se détachent du caillot ». Vaines promesses ! Le 13 avril 1310, peu avant la faveur accordée par le tortueux Clément V, complice passif de la disparition des templiers (nombre d'entre eux périrent sur le bûcher le 12 mai), le phénomène avait subitement cessé… C'est du moins ce que dit une légende brugeoise.

Par ailleurs, Bruges possède l'un des manuscrits les plus authentiques de la Règle latine de la Milice du Christ : recopié du vivant de saint Bernard (1091-1153), il remplace la pièce originale qui a disparu. Il est actuellement conservé à la bibliothèque municipale. Le précieux parchemin de l'Ordre du Temple provient

---

190 *Revue française d'histoire des idées politiques*. nº 15, premier semestre, Picard, Paris, 2002.

191 La *Chronique de l'Abbaye de Saint-André* est en ligne (Impr. Vandecastele-Werbrouk, Bruges, 1839).
La Chronique de l'Abbaye de Saint-André (Sint-Andries, faubourg de Bruges) relate que vers l'an 1100 le comte Robert II de Jérusalem aurait rapporté des Croisades la Sainte Lance de Longin, mais cette version est légendaire. Celle-ci, dont la cache lui avait été révélée par saint André, lui aurait permis de remporter la victoire d'Antioche (1098) avec le secours de l'Esprit Saint. La relique n'a jamais pu rivaliser avec celle qui se trouvait exposée à Constantinople. Toujours est-il que la « Lance » à la goutte de sang joue un rôle majeur dans le *Conte du Graal* « brugeois » de Chrétien de Troyes.

de l'abbaye cistercienne de Notre-Dame des Dunes (Coxyde-Koksijde, frontière franco-belge) qui possédait un refuge à Bruges le long du grand canal. Saint Bernard en personne s'était rendu à la côte flamande pour donner sa patente, ainsi que la copie conforme de la règle du Temple, au Brugeois Robert de Gruuthuse, surnommé Robert de Bruges. Celui-ci devait lui succéder quelques années plus tard à la tête du prestigieux monastère de Clairvaux en Bourgogne.

Dès 1128, soit un an avant sa fondation officielle entérinée par le Concile de Troyes, le Temple était propriétaire d'une commanderie à Ypres, l'une des toutes premières du genre. À la même époque, le comte de Flandre Thierry d'Alsace lui avait confirmé le droit de relief des fiefs que son infortuné rival, le Normand Guillaume Cliton, avait accordé à l'Ordre chevaleresque.

L'Ordre de la Toison d'Or, sans doute le plus glorieux et le plus illustre de la Chrétienté, a été officiellement fondé à Bruges par le duc de Bourgogne Philippe le Bon (1396-1467) le 10 janvier 1430, le jour de ses noces avec l'infante Isabelle de Portugal. L'Ordre possédait des statuts précis qui énonçaient les devoirs et obligations de ses membres. La Vierge Marie assurait également sa protection, mais l'apôtre saint André, « le premier appelé », le patron des croisés et de la Bourgogne, dont la fête est célébrée le 30 novembre, avait aussi une place importante. Mais en 1473, au Chapitre de Valenciennes, le deux mai (vigile de l'Invention de la Sainte-Croix et de la Procession du Saint-Sang), jour de la « Messe du Saint-Esprit », fut officiellement déclaré date principale de l'Ordre de la Toison d'Or. Même si celui-ci restait dédié à saint André[192].

D'abord axée sur la légende de Jason et ses argonautes, la symbolique prit très vite une tournure nettement plus dogmatique : on finit par inventer pas moins de six toisons d'origine chrétienne ! Celles de Jason, de Gédéon, de Jacob, de Mesa, de Job et de David, chacune correspondant à une vertu que se devait de posséder tout homme portant écu. Le but principal de cette nouvelle institution ? Exalter l'esprit chevaleresque, rendre hommage à la gloire de Dieu et défendre la religion catholique. En 1454, un an après la chute de Byzance sous les assauts ottomans, l'Ordre se fit le zélé propagateur d'une ultime et décisive croisade contre les Turcs, qui n'eut jamais lieu… Cette année-là, Philippe le Bon réunit à Lille toute sa chevalerie autour d'un banquet qui dura plusieurs jours. La cérémonie fastueuse entra dans l'Histoire sous le nom de « Banquet du Faisan ». Et la Toison d'Or de Jason reprit sa primauté sur Gédéon. Le nombre de seigneurs appelés à rejoindre l'Ordre fut rapidement porté à trente-et-un, à savoir trente chevaliers et le Grand Maître. Curieusement, le même que celui des membres de la Noble Confrérie du Saint-Sang à Bruges instituée en 1449, mais qui existait officieusement depuis plus longtemps.

Pourvus d'un tel capital historique et mystique – le Sang du Christ ou le Graal, la Règle du Temple et la Toison d'Or – les différents souverains de la Flandre avaient fait en sorte que Bruges se transforme en ville sainte de l'Occident, en Nouvelle Jérusalem. De quoi exciter la curiosité des occultistes de tous horizons à la fin du 19e siècle. Pour autant qu'un ou plusieurs guides éclairés attirent l'attention des Parisiens sur ces propriétés éminentes : par exemple Fernand Khnopff, Georges Rodenbach ou le critique d'art et peintre Jules Du Jardin (1863-1940) qui descendait d'une grande famille de banquiers brugeois et qui était un intime de Péladan. Notons dès à présent cette curieuse formulation dans le *Journal de Bruges* qui commémorait le 50e anniversaire de la disparition du poète : son biographe Pierre Maes écrit que Rodenbach a voulu faire de Bruges « une capitale spirituelle ». Sans autre précision…[193]

---

[192] Françoise de Gruben, *Les Chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne : 1430-1477*, University Press, Leuven, 1998. Le texte est en ligne.

[193] *Journal de Bruges*, 25 décembre 1948.

13. Madeleine à Bruges

***Douleur** d'aller, courbé sous la croix de son art,*
***Sans Madeleine**, oignant v os pieds avec du nard ;*
D'aller seul, le dimanche, à travers les soirs ternes,
Sans Marthe, sans Marie et le disciple Jean[194].

Mais la ville de Bruges elle-même, « cette Bruges douloureuse, **soror dolorosa** »[195], ne peut-elle pas être identifiée à la Morte, à Marie-Madeleine ou à la Bien-aimée du *Cantique des Cantiques*, comme le laisser supposer le titre *Bruges-la-Morte* dont les trois mots sont reliés entre eux : la Bruges privée de prospérité, égale la Morte ? De même qu'elle reflète l'affliction du héros négatif. La ville n'était-elle pas, à sa période de gloire, l'équivalent de la Fille de Sion, c'est-à-dire Jérusalem ? Tout comme l'avait proclamé le prophète Isaïe au sujet de la Ville sainte, Bruges était une lumière pour les nations. Vers elle affluait de toutes parts de cargaisons d'or et de matières précieuses. Dans ses *Chroniques*, Froissart écrivait en parlant des Brugeois « que semblaient proprement que les richesses leur abondassent du ciel ».

Survivant à ses fastes passés, sous la plume de Rodenbach, la cité se fait pénitente à l'instar de Madeleine ermite en Provence, celle qui témoigna d'une « foi » immédiate et inconditionnelle, la « repentie », mais surtout la « croyante » par excellence :

*Or la Ville a surtout **un visage de Croyante**. Ce sont des conseils de **foi** et de **renoncement** qui émanent d'elle…*[196]

Dans cette hypothèse, Jane Scott, la comédienne d'origine étrangère, incarnerait le cosmopolitisme et ses valeurs supposées négatives, le monde des affaires considéré comme vénal et corrupteur, qui avaient fait irruption Bruges à la fin du 19e siècle, cette ville mystique qui s'adonnait désormais au culte du Veau d'Or. Elle serait la Madeleine dans ses aspects de prostituée et de pécheresse ou l'Épouse délaissée par Dieu. Viane prend d'ailleurs connaissance de la véritable identité de l'intrigant sosie au Théâtre municipal. Dans une ville catholique du 19e siècle, le Théâtre est considéré comme un lieu incitant à l'immoralité et au libertinage. Rodenbach traitera ce thème de la modernité envahissante dans sa dernière œuvre, *L'Arbre*.

À l'article consacré à *Sainte Marie-Magdeleine* de la *Légende dorée* (1267), Jacques de Voragine a donné son interprétation toute subjective du prénom Marie. Pour le Dominicain, il signifierait « L'illuminée », « L'illuminatrice » (on songe à Notre Dame de Lumière) ou, plus surprenant, « La mer amère » à cause de son amertume et des larmes qu'elle a versées à la mort du Seigneur :

---

194 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1119.
Extrait du *Règne du silence.*

195 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10.

196 *Ibid.*, Chap. 11.
Pour Péladan, le « Croyant » associé au « Commandeur », dernier degré d'initiation de son Ordre, est le gardien du Graal (cf. chapitre 8).

Ces trois significations font comprendre les trois excellentes parts qu'elle a choisies, savoir, la part de la pénitence, de la contemplation intérieure et de la gloire céleste. […] *elle reçoit le nom d'illuminatrice parce qu'elle y a reçu avec avidité ce qu'elle a dans la suite rendu avec abondance : elle y a reçu la lumière avec laquelle elle a plus tard éclairé les autres.* […] *elle est nommée* ***illuminée****, par ce qu'elle est maintenant illuminée dans son esprit par la lumière de* ***la parfaite connaissance*** *et que, dans son corps, elle sera illuminée de clarté*[197].



La Légende dorée du dominicain Jacques de Voragine (env. 1225/1230-1298, béatifié en 1816), véritable best-seller médiéval avant d'être, avait fait l'objet d'une nouvelle traduction française de l'abbé J.B.M. Roze en 1832 et 1843. Élève des jésuites, Rodenbach a dû avoir en main l'une de ces deux versions[198]. La description que Voragine donne de Marie correspond au passage où Viane pense rallumer sa vie aux cheveux du sosie de l'épouse « qui étaient de la lumière »[199]. Et cette mer qui s'est retirée de Bruges, « comme un grand amour » selon la belle formule de Rodenbach réapparaît dans un célèbre pastel pré-surréaliste de Khnopff, *Une Ville abandonnée* (1904). La suppression de la statue de Memling et les fenêtres condamnées du couvent des sœurs noires franciscaines – elles soignaient entre autres les malades de la peste – indiquent que l'océan, qui allégorise l'immensité et l'éternité de Dieu, a répudié Bruges à l'époque de la mort du peintre médiéval (1494). Bruges, la ville privée des eaux nourricières, ressemble désormais, dans ce registre iconographique, à la « Terre gaste » du Roi Pêcheur du cycle arthurien : un territoire désolé, qui ne retrouvera sa fertilité qu'à l'issue de la conquête du Graal seul capable de guérir le roi blessé et de régénérer son royaume[200]. Mais elle figure aussi la « reine abandonnée » d'un pays inconsolable et dévasté, le pays de la Shekinah tel que décrit dans *Michée* (4:8-10) et le *Livre des Lamentations*. Il incombe à la cité élue, la Bien-aimée, de rétablir l'union avec son Dieu, en accord avec la sentence du prophète Isaïe (62:1-4) et au tableau de Khnopff :

On ne te nommera plus ***abandonnée****, on ne nommera plus ta* ***terre désolation****.*
Mais on t'appellera mon plaisir en elle et l'on appellera ta terre épouse.
Car l'Éternel met son plaisir en toi et ta terre aura un époux.

Dans son *Apocalypse, une autre Genèse*[201], Julien Behaeghel fournit la clé symbolique très subtile qui permet de penser que Bruges a pu figurer cette Jérusalem retrouvée, elle qui détenait le Précieux Sang du Christ :

L'épousée est la ville que fécondera l'Esprit, elle est le vase, la coupe, le Graal, que Dieu remplira de sa lumière.

---

197 La « parfaite connaissance » est synonyme de Gnose.
198 Dans le deuxième numéro de la revue *L'image* (janvier 1897), Rodenbach a publié un poème intitulé *Légende dorée* illustré par Maurice Denis.
199 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.
200 Khnopff a pris comme point de perspective du paysage la demeure de la famille Popp qui dirigeait le célèbre *Journal de Bruges* (1 Memlingplein , aujourd'hui Woensdagmarkt). Rodenbach y aurait passé tout l'été 1884.
201 Julien Behaeghel, *Apocalypse : une autre Genèse*, Éd. Mols, Grâce-Hollogne, 1997.

Je citerai deux exemples historiques et iconographiques concrets de cette identification hermétique de la cité du nord à la Nouvelle Jérusalem : il s'agit de la « Joyeuse Entrée » à Bruges du futur Charles Quint, à peine âgé de quinze ans. Déjà comte de Flandre, il vient d'être revêtu, par l'empereur Maximilien d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, du titre de duc de Bourgogne, le seul qui lui permet de présider de façon incontestable aux destinées de l'Ordre de la Toison d'Or. Une enluminure de Rémy du Puys détaille l'arrivée fastueuse du souverain qui porte fièrement le collier de l'Ordre chevaleresque orné du bélier et des briquets dorés. La mise en scène possède la particularité de présenter Bruges comme la nouvelle Sion, c'est-à-dire la Jérusalem céleste : à la fois axe du monde, centre spirituel et Cité de Dieu. Trois anges tendent au jeune titulaire la couronne, les clés de la cité semblables à celles de saint Pierre, ainsi que le blason de la Ville sainte ! Sur une autre miniature de l'artiste, on peut voir le futur Charles Quint installé sur un trône d'or à quatre piliers, celui du puissant roi Salomon, entouré de ses conseillers et de ses courtisans. La légende est explicite : « Du jour où le Seigneur envoie le fils de David régner sur son peuple. »

Le second exemple d'identification de Bruges à la Jérusalem céleste est fourni par *La Vierge au jardin des roses* du Maître de La Légende de sainte Lucie conservée au musée de Detroit. La Vierge portant l'enfant Jésus dans ses bras est accompagnée de quatre gracieuses jeunes filles. Derrière celles-ci, on reconnaît une roseraie, un fleuve et la ville de Bruges. Cette dernière a bien servi de modèle direct pour incarner la Jérusalem céleste, conjuguant géographie réelle du XVe siècle et géographie mystique.

Les prédécesseurs de Charles Quint, des premiers comtes de Flandre aux ducs de Bourgogne, étaient apparemment habiles à jouer de ces références bibliques.

Bruges, à plus d'un égard, possédait les symboles, les attributs (Saint-Sang, Sainte Lance, Vraie Croix, etc.) et les monuments religieux qui l'autorisaient à s'approprier l'appellation convoitée de Nouvelle Jérusalem, d'Épouse bien-aimée de Dieu. Au 19e siècle, le poète flamand Guido Gezelle (1830-1899) ne se réjouissait-il pas de ce que sa ville natale possédât en son sein presque toute la Terre sainte ? Marcus Landas dans son étude ésotérique de la cité, *Brugge, een corpus hermeticum, een esoterisch fragment van een stad*[202], relate la légende selon laquelle la pieuse comtesse de Flandre Sibylle d'Anjou (env. 1114-1165), prise de fièvres en Terre sainte, aurait eu une vision qui lui imposait, en cas de guérison miraculeuse, de transformer Bruges en Jérusalem de l'Occident. C'est ainsi que serait née la fable de l'arrivée du Saint-Sang à Bruges sous le règne de son mari Thierry d'Alsace (cf. chapitre 12).



Un fait témoigne du lien qui existerait entre Bruges et Madeleine : Marie de Bourgogne, ou sa fille, aurait les traits et les attributs de la sainte provençale dans une œuvre exposée au musée Condé-Chantilly[203]. Cette identification n'est pas aussi incongrue qu'il y paraît : les lignages des Bourgogne et des Bourbons, dont étaient issus les parents de Marie de Bourgogne, vénéraient tous deux Madeleine. Les ducs de Bourgogne par la présence sur leurs terres de la basilique de Vézelay et des « reliques » supposées de la sainte auraient eu bien des raisons d'éprouver une affection particulière pour l'Apostola Apostolorum, l'Apôtre des Apôtres Aux premiers temps de la seigneurie, nous dit la légende, elle avait assuré, par son intercession, la descendance de la dynastie.

---

[202] Marcus Landas, *Brugge : een corpus hermeticum, een esoterisch fragment van een stad*, Flandria Nostra, Zedelgem, 1989.
Le titre fait sans doute allusion à Marsile Ficin (1433-1499), auteur d'un recueil de quatorze traités alchimiques traduits des dialogues philosophiques attribués à Hermès Trismégiste (1471).

[203] Il s'agirait, selon des experts, d'un portrait de sa fille Marguerite d'Autriche.

Plus étonnant, Élisabeth Pinto-Mathieu a démontré que la diffusion écrite et par conséquent universelle du périple provençal de Marie-Madeleine serait partie des territoires wallo-picards ou des Flandres[204], dont les échanges commerciaux avec tout le bassin méditerranéen via le port de Bruges étaient intenses. Avant de revenir aux oreilles du Génois Jacques de Voragine qui la répercutera dans sa *Légende dorée*.

En 1447, Philippe le Bon avait chargé son secrétaire particulier Jean Wauquelin de transcrire en alexandrins une légende anonyme du 14e siècle relatant la vie de Girard de Roussillon, le fondateur de l'abbaye de Vézelay qui aurait institué le culte de Marie-Madeleine en Bourgogne, un culte revendiqué et relancé par tous les ducs de Bourgogne de la lignée des Valois, à commencer par Philippe le Hardi (1342-1404). Cette œuvre médiévale fit l'objet d'une réédition chez L. de Montille (Paris, 1880). Enfin, comme le montre un vitrail de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, la patronne principale de la Marie de Bourgogne était non la Vierge Marie, conformément à son prénom de baptême, mais bien Marie-Madeleine ![205] Au même siècle, à la cour de France, Agnès Sorel (env. 1420-1450), la favorite de Charles VII, réservait ses larges aumônes à cette même Marie-Madeleine, une sainte plus conforme à son statut de courtisane royale et à qui elle se comparaît ! Jean Fouquet l'a d'ailleurs représentée en « Vierge à l'Enfant ».

Un peu plus tard, Louis XI devait offrir un somptueux baldaquin à la grotte de la Sainte-Baume. Il est vrai que la Provence était occupée à tomber dans son escarcelle, ce qui pourrait expliquer cette surprenante sollicitude d'un monarque réputé avaricieux… On le voit, la seconde moitié du 15e siècle connaît, d'une façon générale, un vif regain de dévotion à l'égard de Madeleine.

Le mausolée de Marie de Bourgogne (1502) se trouve à Bruges, dans le chœur de Notre-Dame. Elle repose aux côtés de son père, Charles le Téméraire. Les deux souverains, tournés vers l'Orient, sont placés dans l'axe du maître autel orné du *Triptyque de la Passion* (1534) de Bernard Van Orley qui met en exergue une Madeleine éplorée au pied de la croix. La présence de Marie de Bourgogne dans le chœur de Notre-Dame pourrait allégoriser la Toison d'Or elle-même, voire Madeleine comme épicentre ou quintessence du Nouveau Testament : telle un Christ en majesté, elle y est entourée des quatre évangélistes réduits à des proportions minuscules. Étant donné que le tombeau de Charles le Téméraire, son père, n'a été ciselé que soixante ans plus tard, Marie de Bourgogne, à l'origine, se trouvait seule à être honorée au cœur du « Saint des Saints » de l'église Notre-Dame.

Au début du roman, lors de sa visite à Notre-Dame, Viane songe au temps proche où il viendra s'allonger « à côté de l'Épouse »[206], une formule non reprise dans l'édition originale. De la même façon que Charles le Téméraire repose auprès de Marie de Bourgogne. Dans l'ésotérisme chrétien, l'épouse avec une majuscule est presque toujours assimilée à l'Épouse du roi Salomon, à l'Église ou à la Sophia. En 1981, les autorités brugeoises ont eu l'intelligence de transférer les deux gisants à leur emplacement d'origine.

C'est à Bruges, à Saint-Sauveur, aujourd'hui cathédrale, que commence à se développer le culte de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs. Cela se passait en 1492, peu après la disparition tragique de la duchesse. S'agit-il d'une conjuration des malheurs qui frappent Bruges en ce temps, le plus cruellement ressenti consistant en la mort précoce de Marie de Bourgogne, la princesse bien-aimée ? En 1487, la ville achève la couronne octogonale du beffroi qui par sa forme rappelle l'ampoule du Saint-Sang. L'octogone est l'un des symboles de la Jérusalem céleste, mais aussi des huit béatitudes, de la Résurrection et de l'Ascension glorieuse du Christ le huitième jour (*octava dies*). Durant le court règne de Marie (1477-1482), la cité édifie une

---

[204] Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1997, p. 158.

[205] Le folio 14r. du *Livre d'Heures de Marie de Bourgogne* met en exergue une jeune dame lisant.
Il s'agit sans doute de Marie-Madeleine avec ses attributs habituels : livre, collier, brocart, perles, rouge et vert…

[206] *Bruges-la-Morte*, Chap. 2.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 73, note b.

nouvelle chapelle haute pour abriter la châsse du Saint-Sang. Et, peu après son décès, près du Burg (château) on décore la crypte Saint-Basile de tourelles de style oriental. Dans l'élan mystique qui touche la Flandre de la fin du 15e siècle, il est tentant d'y voir une association de la souveraine des Flandres à Madeleine et au Saint-Sang. Après tout, il n'est pas anormal que Bruges, « d'où la mer s'était retirée, comme un grand bonheur[207] », accorda une dévotion toute spéciale à la sainte femme qui provenait d'une ville biblique où les sources abondaient, d'une terre fertilisée grâce à des inondations régulières, d'une contrée qui avait connu les phénomènes de la multiplication des pains et de la pêche miraculeuse. N'était-ce pas ce genre d'événement surnaturel que les Brugeois attendaient du Ciel – eux qui s'étaient révélés impuissants à trouver la parade à l'ensablement progressif et inéluctable du Zwin –, qu'ils espéraient de cette Madeleine incarnant le don salvateur de l'eau par ses effusions lacrymales ?

Au Moyen Âge, le mouvement béguinal, emblématique de Bruges, a fait de Marie-Madeleine l'une de ses plus grandes figures tutélaires. Ce lien repose sur plusieurs éléments clés : les béguines étaient des femmes pieuses vivant en communauté indépendante, choisissant une voie intermédiaire entre le mariage et le couvent clérical. Dans les Évangiles, Marie-Madeleine est une femme autonome qui suit Jésus en tant que première disciple (« l'Apôtre des Apôtres »). Elle incarnait pour les béguines l'image de la femme libre, sans tutelle maritale ou ecclésiastique directe. Enfin, la tradition médiévale présentait Marie-Madeleine comme la pécheresse pardonnée retirée dans la piété. Ce modèle d'humilité et d'amour inconditionnel résonnait fort chez les béguines, qui recherchaient une expérience mystique directe avec Dieu par la prière et la compassion.

La sainte provençale semble avoir eu des admirateurs influents jusqu'au 19e siècle, en cette Flandre qui avait assuré la diffusion de la légende provençale au détriment de Vézelay, comme l'a démontré Élisabeth Pinto-Mathieu. Avec raison ! Confondue avec Marie de Béthanie, la sœur de Lazare, elle était la protectrice, d'une façon générale, des malades et, très logiquement, des maisons-dieu, ces hospices qui parsèment la cité, ainsi que des lépreux. Le lazaret situé du côté du Smedenvest était placé sous son patronage. Comme de coutume, sainte Barbe jouait le rôle de sœur jumelle de Madeleine puisqu'elle veillait sur le sort des patients de l'hôpital Saint-Jean. La représentation des deux saintes, reconnaissables à la tour, la Bible ouverte et aux habits richement ornés, le plus souvent de couleur rouge vert (« Amour », « Foi et Espérance »), est d'ailleurs quasi identique tant dans l'œuvre de Van der Weyden que dans celle de Memling.

D'ascendance royale, Catherine, l'épouse en rêve du Christ, parée de bijoux, suit elle aussi les traces de Madeleine. Pour preuve de cette assimilation de Madeleine, Barbe et Catherine dans la ville de Bruges, citons les activités attestées dès 1474 d'une Chambre de Rhétorique, qui dépendait de celle du *Saint-Esprit* et qui s'appelait *Les Trois Saintes* (*De Drie Santinnen* en néerlandais médiéval). Son siège se situait au sein de l'église Notre-Dame. Aujourd'hui, le Vatican émet des doutes au sujet de l'existence réelle de sainte Catherine d'Alexandrie. Elle aurait servi de contre-feu efficace à la philosophe néo-platonicienne Hypatie qui dispensait son enseignement subversif dans la même ville. Barbe et Catherine faisaient partie des quatorze saints auxiliaires qui intercèdent pour l'humanité.

C'est le moment de se pencher sur l'hagiographie du saint patron de Bruges : un certain Donatien, huitième évêque de Reims, cité du sacre des rois de France. Il aurait été vénéré par le premier comte de Flandre en quête de légitimité dynastique. *La Légende dorée* (1261-1266) relate que Donatien signifie « donné par don de Dieu », soit le parfait synonyme de « Grâce » ou d'Esprit Saint. La roue, de lumière en l'espèce, constitue son attribut principal comme c'est le cas de sainte Catherine. Bien plus, il a la réputation de lutter contre les forces du Mal et, tout comme Sainte Barbe, il protège de la foudre. Le prélat de Reims

[207] *Ibid.*, Chap. 6.

figure à la droite de la *Vierge au Chanoine Van der Paele* de Van Eyck, un chef-d'œuvre de l'ésotérisme chrétien médiéval (Musée Groeninge)[208].

Ouvrons ici une parenthèse historique. À partir du début du 12e siècle, le culte de Madeleine rayonne sur l'ensemble de l'Occident. Pour preuve, le lancement de deux croisades à Vézelay en Bourgogne (1096 et 1146), qui s'enorgueillissait de détenir les reliques de la sainte. Il est vrai que Madeleine était considérée comme la gardienne du seuil du Saint-Sépulcre à Jérusalem et de ce fait comme l'une des patronnes des pèlerins et des croisés.

Dans le *Dialogue de la duchesse de Bourgogne* (15e siècle), Marguerite d'York, l'épouse de Charles le Téméraire, est représentée en Madeleine faisant face au Christ ressuscité. Selon Raffaelle Taccone, auteure d'une thèse de doctorat intitulée *Marie-Madeleine en Occident : les dynamiques de la sainteté dans la Bourgogne des IXe-XVe siècles*[209], « la fréquence de la Madeleine dans le *Livre d'Heures de Marie de Bourgogne* (1470-1480) […] trahit la pleine dévotion de la duchesse pour la sainte. »

D'autres éléments à découvrir dans son étude : le Missel de Charles le Téméraire la met également en exergue sur fond de Jérusalem céleste. Sous le règne du Téméraire, l'image de Marie-Madeleine figure même sur les étendards de ses armées. Son ancêtre Philippe le Hardi l'avait déjà invoquée lors de la bataille de Vézelay contre les Anglais (1372).

C'est à partir du règne de Philippe le Bon que Girard de Roussillon, le fondateur de l'abbaye de Vézelay et l'initiateur du culte aux reliques de Madeleine, est considéré comme l'ancêtre mythique du lignage des Valois de Bourgogne. Parallèlement, Marie-Madeleine atteint le statut privilégié de sainte dynastique au même titre que saint André. Selon moi, leur point commun est aisé à deviner : André est le premier appelé par le Christ et Madeleine la première « croyante » au jour de la Résurrection. L'une des filles de Philippe le Bon se prénommera Madeleine et il en ira de même pour trois de ses descendantes ! D'une façon générale, la branche Valois des ducs de Bourgogne a toujours manifesté une grande dévotion pour la Vierge Marie, comme le prouve l'Ordre de la Toison d'Or placé sous sa protection, mais il arriva, à lire Raffaelle Taccone, que Marie-Madeleine lui fût substituée comme l'indique cette prière du *Livre d'Heures de Philippe le Bon* ou l'*Ave Maria* devient subitement un… *Ave Maria Magdalena* ! L'homonymie de leur prénom ne permet-elle pas d'entretenir une certaine confusion, proche du mimétisme ? Moins figée que la Vierge Marie, Madeleine image la voie de salut la plus humaine possible.

Il semble naturel que cette vénération particulière des Valois de Bourgogne ait gagné l'ensemble de leurs territoires, dont la Flandre. Remarquons cependant que c'est l'image de la pécheresse repentie qui est mise en exergue au 15e siècle. Piété et vertu deviennent les mots d'ordre, du serf au bourgeois ! Ce qui induit que le culte bourguignon de Madeleine concorde parfaitement avec l'expansion à la même époque de la Dévotion moderne, une forme de spiritualité qui souhaite un retour à une vision plus affective de la vie chrétienne, moins dogmatique ou mystique. Il s'agit d'imiter les actes quotidiens du Christ et de son « amie chérie », suivant une expression du temps, Marie de Magdala.

Toujours à Bruges, l'église sainte Marie-Madeleine (le nom de sainte Catherine qui lui était accolé n'a plus cours), ardemment désirée par la colonie anglaise de Bruges, une cité qui honorait la sainte dès le 10e siècle, est l'un des derniers grands sanctuaires construits dans le centre historique, avec l'église du Sacré-Cœur des Jésuites (1874).

Vers 1804, sous le régime français, les autorités avaient décidé de troquer l'appellation du populeux quartier Sainte-Catherine, une paroisse sœur de Notre-Dame depuis 1270, contre celle de Marie-Madeleine.

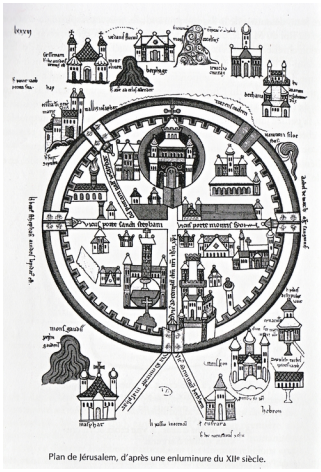
---

208 Lire à ce propos l'étude de Marcus Landas, *Brugge, een corpus hermeticum : een esoterisch fragment van een stad,* Flandria Nostra, Zedelgem, 1989.

209 Raphaelle Taccone, *Marie-Madeleine en Occident : les dynamiques de la sainteté dans la Bourgogne des IXème–XVème siècles* (thèse de doctorat), Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Avignon, 2012.

Par un fait curieux, la Porte Sainte-Catherine, disparue, était également connue sous le nom de Porta Sancta (Sainte Porte) ou Beate Marie (dédiée à la Bienheureuse Marie). Encore une Catherine qui s'est substituée à une Marie ! Soulignons ici l'absence de qualificatif attribué à Marie qui ne permet pas de distinguer la Vierge Marie de Marie-Madeleine. La porte d'enceinte se prolongeait par la rue Sainte-Catherine qui se divisait après Notre-Dame en deux tronçons : la rue de Marie (Mariastraat) rebaptisée… rue Notre-Dame sur les plans en français, qui débouche sur une place quelconque, et la rue de l'Esprit Saint (Heilige Geeststraat) qui autrefois, tel un écrin, enserrait la cathédrale du Saint-Sauveur puisque trois voiries lui étaient consacrées ![210] Curieuse succession !

Revenons à la Madeleine de Bruges. Il est probable que l'emplacement de l'ancien couvent des Frères mineurs[211], relevant de l'Ordre des Franciscains, qui révéraient Madeleine en tant que « repentie triomphante », et la proximité de l'hospice des filles perdues, qui possédait un antique oratoire dédié à Madeleine, mais aussi le voisinage de la prison municipale démolie depuis, constituent les raisons principales de la dédicace. En effet, la sainte était la patronne des détenus par l'exemple de pénitence qu'elle proposait à leurs méditations et des prisonniers libérés.


Plan de Jérusalem, d'après une enluminure du XIIe siècle.

L'observateur attentif aura remarqué que la Madeleine reprend la même orientation insolite nord-sud que la version brugeoise du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Cet axe est calqué sur l'étoile polaire, le guide immobile des marins naviguant sur des mers lointaines, ainsi que sur les solstices consacrés à Jean le baptiste (24 juin) et à Jean l'évangéliste (27 décembre). L'église de Jérusalem est une chapelle privée, avec ses escaliers jumeaux de quatorze marches, comme un double chemin de croix, et son tombeau du Christ dans une chambre basse, édifiée au nord, comme pour signifier que la lumière du monde luit dans les ténèbres les plus profondes, conformément au prologue de l'évangile de Jean. Elle se veut la réplique lointaine de celle de Jérusalem, ce que semble confirmer une enluminure du 12e siècle (illustration), la basilique originale ayant été détruite[212]. Une chaire, à l'orient de l'édifice, ajoutée ultérieurement, représente une Madeleine enlaçant le crucifix de la Passion : son regard implore les cieux. Le visiteur peut également y admirer un triptyque du 15e siècle dédié à la Madone à l'Enfant : lisant la bible, celle-ci est entourée de Sainte-Catherine et Sainte-Barbe, les fausses jumelles de… Madeleine. L'autel est orné des armoiries de l'Ordre du Saint-Sépulcre (Jérusalem) et derrière celui-ci un fragment de la « Vraie Croix » est exposé dans un reliquaire en argent. Le clocher de style oriental de l'édifice est couronné par la roue et la palme de Sainte-Catherine, l'avatar de Madeleine. La croix de Jérusalem[213] ou de Malte entourée du soleil et de la lune stylisés détonnent dans le panorama de Bruges[214]. Selon l'iconographie catholique, cette association de



---

[210] La dédicace « Saint-Sauveur » est liée à la « Sagesse divine du Christ » (cf. Sainte-Sophie à Istambul).

[211] Le couvent protégeait la mystérieuse Confrérie de Notre-Dame de l'Arbre Sec en apparence dédiée au culte de la Vierge Marie. Cette Notre-Dame a été peinte par Petrus Christus, un élève de Van Eyck.
Les Frères mineurs (Franciscains) étaient les gardiens officiels des Lieux saints.

[212] Illustration tirée de l'ouvrage de Bernard Marillier, *B.A.-BA Templiers*, Pardès, Grez-sur-Loing, 2000, p. 98.
Carte insérée dans les *Chroniques des Croisades* de Robert le Moine de Reims (12e siècle).
Le Saint-Sépulcre de Jérusalem se trouve dans le cercle supérieur.

[213] Il s'agit en réalité d'un globe crucifère. Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, la croix verticale et centrale serait l'Ombilic, l'Axe du Monde ou de la Création. Le Christ en croix ou l'Arbre de Vie, selon certains exégètes.

[214] Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 635.

symboles représenterait le caractère universel de la Rédemption. Avec sa chapelle haute, l'église de Jérusalem (1484) possède des affinités avec la basilique du Saint-Sang reconstruite à la même période[215]. Dans le contexte historique de la construction du sanctuaire, il faut savoir que si le duc de Bourgogne Philippe le Bon avait proposé en vain aux autorités musulmanes de restaurer à ses frais la Basilique de la Nativité à Bethléem, il avait toutefois réussi « à obtenir une position privilégiée pour les catholiques et notamment dans l'édicule du Saint-Sépulcre, tandis qu'orthodoxes, Géorgiens, Arméniens et Syriens devaient se contenter de sanctuaires de moindre importance »[216].

Le chantier du sanctuaire de « la Madeleine », c'est là son appellation sur les cartes en français du 19e siècle, débuta en 1851 d'après les plans de Thomas Harper King (1822-1892), archéologue et disciple de John Ruskin, et d'August Welby Northmore Pugin (1812-1852), l'architecte du Parlement de Westminster et de la cathédrale Saint Chad de Birmingham. Ils étaient bien implantés dans les milieux anglophiles de Bruges grâce, entre autres, à leurs rapports étroits avec l'historien d'art James Weale, le poète brugeois Guido Gezelle et le rénovateur flandrien Jean de Béthune. Élève du collège d'Oxford et fraîchement converti au catholicisme, T.H. King était arrivé à Bruges en 1849, avec sa traduction en français du principal ouvrage de Pugin, *Les Vrais Principes de l'Architecture ogivale ou chrétienne*, et le premier tracé rigoureusement trinitaire de la Madeleine brugeoise. On retrouve parmi les généreux donateurs le banquier Du Jardin, dont le fils Jules fera partie du cercle des proches de Jean Delville, de Fernand Khnopff et de Péladan.

Il existe effectivement des liens entre la Madeleine brugeoise et la basilique du Saint-Sang. C'est en effet T.H. King, avec l'aide de William Brangwyn, qui se chargea de la rénovation et de la polychromie de la chapelle du Saint-Sang exécutée à la même époque (1856) que l'achèvement de la Madeleine. Dans la basilique, le peintre liégeois Jules Helbig, un autre ami de James Weale, a représenté en pied les personnages de Marie-Madeleine et de Joseph d'Arimathie. En 1922, Jean-Baptiste Anthony (1854-1930) dessina pour la chapelle haute un chemin de croix dans le style raffiné de Memling. Les trois dernières stations mettent en exergue une Marie-Madeleine désormais pourvue d'une auréole. Placée à droite de la mise en scène, elle porte une coiffe bourguignonne qui lui donne toutes les apparences d'une princesse, conformément au récit de *La Légende dorée*[217].

Dans les années 1860, il est indubitable que la colonie britannique, sans doute sous l'influence des préraphaélites[218], a renforcé le lien entre Madeleine et le Saint-Sang, c'est-à-dire le Graal. Le lieu de vénération avait été saccagé lors de la Révolution française avant d'être sauvé in extremis par Napoléon en personne. Le sculpteur Jean Calloigne, le « Canova brugeois », et l'architecte John Rudd, tous deux membres de la Loge *La Réunion des Amis du Nord*, participèrent activement à la restauration de la chapelle du Saint-Sang (parfois appelée de la Sainte-Croix). De nos jours, la relique du Saint-Sang est toujours proposée à la vénération des fidèles, plus particulièrement chaque vendredi, ou durant la Semaine sainte et le mois de mai. Il n'est pas rare d'y voir une femme revêtue de la chasuble « faire le Service du Graal » dans la chapelle « supérieure »…

Dans le chœur de l'église de la Madeleine brugeoise, le visiteur remarquera l'Agneau de saint Jean-Baptiste et le Pélican. Une banderole reprend en latin la célèbre phrase prononcée lors du repas chez Simon

---

Dans *L'Orgueil* publiée dans *Le Rouet des Brumes*, Flammarion, Paris, 1901), Georges Rodenbach égratigne la réputation des propriétaires de l'église du Saint-Sépulcre de Bruges, la célèbre famille de Limburg Stirum liée par le sang aux Adornes et attachée au Saint-Empire. Le texte de *L'Orgueil* est en ligne.

Le comte avait organisé la première exposition consacrée à l'Ordre de la Toison d'Or, à Gand en 1889.

215 On se référera à l'article de Philip Coppens *www.philipcoppens.com/bruges_jer.html* (consulté le 11 juin 2023).

216 Christopher Hollis et Ronald Brownrigg, *Les Lieux Saints de Jérusalem. Monuments juifs, chrétiens et musulmans de la Terre Sainte*, Paris, Hachette, 1971, p. 93 et 174.

217 Dans la chapelle « du Saint-Sang » à Bois-Seigneur-Isaac, un chemin de croix de 1910 montre aussi Madeleine sans auréole.

218 Le personnage de Marie-Madeleine est très présent dans l'œuvre du préraphaélite Burne-Jones, le Maître de Khnopff.



le Pharisien (Luc 7:47) : « Ses nombreux péchés ont été pardonnés : car elle a beaucoup aimé. » Malheureusement, voici une quarantaine d'années, après le Concile de Vatican II, une partie du mobilier et des vitraux originaux de Marie-Madeleine ont été évacués. Ainsi l'église était-elle polychrome à l'égal de la chapelle du Saint-Sang. Elle était parsemée de « couronnes de lumière ». Ces dernières étaient faites de cuivre doré, enrichies d'émaux, de boules de cristal, de dentelles découpées dans le métal. La « Couronne de lumière », expression d'une mystique de la lumière, donnait aux fidèles, les jours de fête, l'image de la Jérusalem Céleste et du Christ éclairant le monde. L'orgue, symbole du souffle divin et de la quintessence, est placé de façon insolite dans le transept droit : il cache en partie les médaillons représentant les épisodes de la vie de Madeleine. La chapelle qui, à l'origine, était dédiée à la Vierge Marie lui est voisine. À l'extérieur, face au parvis, l'on doit à Michel D'Hondt un groupe sculpté, qui semble écrasé par le sanctuaire. Il est intitulé « La Nativité » ou « L'Immaculée Conception ». Comme s'il avait voulu illustrer dans un jeu de miroirs la complémentarité de la Mère de Dieu et de l'Épouse du Christ. D'Hondt a également réalisé en 1893 les énigmatiques statues en bronze doré de la façade de la chapelle du Saint-Sang[219] et la réplique de la Madone qui orne le beffroi. Durant la Grande Guerre, l'artiste aurait caché un temps la relique du Saint-Sang.

Dans la topographie sacrée de Bruges, la Sagesse-Sophia, ou l'Esprit Saint, honore de sa présence les principaux lieux de culte de la ville. À la crypte Saint-Basile, du côté droit de la nef, non loin du chœur, on découvre une statuette romane d'une Vierge à l'Enfant dans la position dite du « Siège de la Sagesse » (Sedes Sapientiæ) et surnommée Notre-Dame de Bon-Secours. Elle tient un lys de la main droite et la Colombe du Saint-Esprit lui sert de compagnie. À l'origine, la crypte était dédiée à la Vierge Marie. La chaire de la cathédrale du Saint-Sauveur est également ornée de la Colombe. Une bible est ouverte à la première page de l'évangile de Jean : « Au commencement était le Verbe ». À Notre-Dame, la chaire de style rococo montre une femme allégorisant la Sagesse assise sur un globe terrestre. Représentée avec une bible ouverte et couronnée par la Vérité, elle est flanquée des principaux Pères de l'Église. C'est aussi le cas à Sainte-Walburge, mais cette fois ce sont les quatre évangélistes qui l'entourent. Enfin, Notre-Dame de Spermalie, de Pince-Maille ou plus simplement de la Consolation, qui décore l'autel latéral droit de la chapelle du Béguinage « de la Vigne », est une authentique Vierge noire du 12e siècle, même si elle aurait été « blanchie » en 1903…[220] Mais soyons honnête, les Vierges en majesté étaient parfois volontairement noircies !



Toujours est-il que la silhouette de la Madeleine brugeoise, ceinte d'une couronne à quatre clochetons, suit de près la réfection de Notre-Dame. En effet, partiellement détruite en 1818, la flèche de Notre-Dame (illustration ci-contre) sera redessinée en 1853-55 sous la conduite de l'architecte de la ville John Rudd. La tour de la Madeleine, qui l'imite à une échelle réduite, n'a été élevée qu'en 1862, presque une décennie après la consécration officielle du nouveau sanctuaire (18 juillet 1853). C'est ainsi que la Madeleine de Bruges surgit dans le ciel comme la petite sœur de Notre-Dame ! Pour l'anecdote et la coïncidence occulte, on notera que l'original du frontispice de *Bruges-la-Morte*, ainsi que l'ébauche du monument Rodenbach signé George Minne (cf. chapitre 24) sont conservés

[219] Johan Ballegeer, *Het Oosten Brugge*, uitg. Bartje van de Loge, Brugge, 2000, p. 45.
[220] Il s'agissait d'un Ordre de cisterciennes, qui se faisait également appeler « Nouvelle Jérusalem ».

dans une collection privée située dans le quartier paroissial de la Madeleine brugeoise. Si le hasard existe, il emprunte parfois des sentiers bien subtils…

Non-dit révélateur ? Rodenbach ne mentionne pas l'église dans son roman alors que la maison du Quai du Rosaire se dresse à mi-chemin entre Notre-Dame et la Madeleine. Mais sans doute l'église était-elle trop récente pour trouver place dans l'évocation d'une « ville morte ».

Bruges, ou la Morte (Madeleine), dans la trame du récit prend le plus souvent le « visage d'une Croyante » mystique, d'une « sœur douloureuse » qui constate la vanité de toutes choses, à travers son riche passé réduit en poussière, après sa vie de « courtisane » répudiée par la mer, un sort semblable à la ruine du Temple de Salomon.

C'est l'exemple de Bruges-Madeleine et son influence qui indiquent à un Viane transformé en pauvre pécheur le chemin de la repentance grâce à une prise de conscience de la différence insurmontable qui sépare Jane de l'épouse défunte :

*Il se **repentait**. Il avait été le DÉFROQUÉ DE LA DOULEUR. Mais il ferait **pénitenc**e. Il redeviendrait ce qu'il fut. Déjà il recommençait à être pareil à la ville. Il se retrouvait **le frère en silence** et en mélancolie de cette Bruges douloureuse, **soror dolorosa***[221].

Dans les évangiles, Madeleine est assimilée à l'une des sœurs de Lazare qui sera ressuscité par le Christ : dans ce cas, elle est l'éplorée, l'inconsolable ou la douloureuse… Rodenbach est l'un des premiers, peut-être le seul de son siècle, à avoir utilisé l'expression « soror dolorosa » calquée sur le *Stabat mater dolorosa*, un chant liturgique promu par les Franciscains qui était associé à Notre Dame des Douleurs, soit en principe à la Vierge Marie, Mère de Dieu. Il convient d'insister sur le fait que l'appellation insolite « Soror dolorosa », à connotation magdaléenne puisqu'elle fait sans doute allusion à la sœur de Marthe et Lazare[222], est l'une des rares du roman imprimée en caractères italiques et que « défroqué de la douleur » sont les seuls mots en capitales[223]. Comme s'il s'agissait d'indices laissés par l'écrivain pour des lecteurs distraits. Villiers de l'Isle-Adam usait et abusait de ces procédés typographiques…

Le nom de Marie-Madeleine, à la fois Marie et Madeleine, constitue lui-même un jeu de miroirs digne de l'intrigue de *Bruges-la-Morte*. Du reste, cette vision des choses n'était pas nécessairement hérétique : l'Église orthodoxe grecque ne fait-elle pas mourir à Éphèse – le site de la déesse Artémis – et la Vierge Marie et Marie-Madeleine ? Ne fusionnait-il pas les trois Marie en une seule contrairement à l'Église catholique ?[224] Et, la plupart du temps, les écrits gnostiques ne font-ils pas référence à Madeleine que par son seul prénom, Marie, comme le prouve l'apocryphe intitulé *Évangile de Marie* ?

Les chrétiens eux-mêmes appelaient indifféremment la Vierge et Marie-Madeleine « Beata Maria ». Les deux femmes peuvent revendiquer le titre d'Épouse du Christ : la Vierge en tant qu'incarnation de la Sainte Église et Madeleine comme veuve pleurant son Bien-aimé. L'une permet la venue sur terre du Messie et du sauveur de l'humanité : elle enfante le nouveau soleil (Noël), la lueur qui va sauver le monde des Ténèbres. L'autre a pour mission d'annoncer à l'humanité la bonne nouvelle de la résurrection et de la vie éternelle, la naissance du premier soleil à l'aube de Pâques. Toutes deux ont reçu le privilège insigne de rendre aux hommes l'accès au paradis scellé par la « malédiction d'Ève ». Des Pères de l'Église, comme saint Ambroise de Milan (*De virginitate*, 3:14 et 4:15) et saint Jean Chrysostome (Matthieu, Homélie 88) ont été jusqu'à

---

[221] *Bruges-la-Morte*, Chap. 10.

[222] Le surnom « Béthanie » accolé à Marie-Madeleine signifie en hébreu « abattement », « affliction », « douleur ».

[223] Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 125, note a.

[224] Le concile Vatican II (1969) a rendu son autonomie à Marie-Madeleine.

affirmer que Marie-Madeleine était une vierge au moment suprême de la Résurrection de Jésus. La *Pistis Sophia*[225] ne dit pas autre chose. Ce qui renforce l'hypothèse d'une confusion entretenue autour des deux Marie… Même saint Bernard semble leur avoir donné une égale importance, à en juger par ses sermons. Mais sait-on que celui-ci, promoteur du culte de Notre-Dame, combattait farouchement l'idée de l'Immaculée Conception, de la Virginité de la Mère du Christ ? Bernard Marillier se penche sur cette gémellité dans une perspective templière :

Toutefois, dans le cas du Temple, la thématique mariale a connu deux niveaux d'interprétation : un niveau exotérique, réservé aux frères communs, à base strictement dévotionnelle où la Vierge est perçue comme la mère du Christ, conformément à l'enseignement de l'Église de Pierre, et un niveau ésotérique et symbolique, sans mariolâtrie, où Marie [Madeleine], *image voilée de la Pistis Sophia, est la Schékinah de la Kabbale « qui désigne la présence immédiate de la divinité au sein du monde et l'homme » (M. Clavelle,* Le Voile d'Isis, *numéro spécial sur les Templiers*[226]*), et l'« auteur des théophanies, des manifestations divines dans le monde sensible »* (P. Vulliaud, La Kabbale juive)[227].

La ville de Bruges elle-même fournit une preuve incontestable, parce qu'inscrite dans sa toponymie, de cette assimilation qui s'est opérée dans les esprits dès le Moyen Âge. Il existait à l'origine un Couvent de Béthanie qui recueillait les prostituées repenties. Il était placé sous la protection et l'invocation de Madeleine (Magda). Au 16e siècle, il fut réaffecté en institution réservée pour l'essentiel aux jeunes filles issues de familles aisées. Sa fulgurante réputation de bonnes mœurs lui valut le surnom de « Maeghdendael » (en néerlandais moderne, « Maagdendaal »), ce qui se traduit par « Val des Vierges » ! Enfin, l'une des principales portes, qui donne accès à Bruges était consacrée à Marie-Madeleine (Porta Magdalena, 1297). En effet, l'actuelle Smedenpoort s'appelait à l'origine Madelenepoort, la Porte de la Madeleine. Celle-ci se prolongeait par la route qui menait à Gistel, lieu de pèlerinage de la populaire sainte Godelieve, invoquée par les aveugles, et ensuite à l'Abbaye Notre-Dame des Dunes protégée par l'Ordre du Temple. La léproserie, qui se trouvait autour de cette entrée de la cité, était elle aussi placée sous la protection de Madeleine. L'étrange procession de Notre-Dame des Aveugles[228] part de ce quartier (de nos jours, de la Maagdenstraat ou rue des Vierges) pour respecter un vœu prononcé en faveur des rescapés flamands de la bataille de Mons-en-Pévèle (1304)[229].



En 1900, huit ans après la parution du roman de Rodenbach, Bruges commande un immense tableau mural en faïence pour remplacer l'ancien panneau de bois devenu vétuste commémorant la fin d'une épidémie de peste, venue de Londres, qui avait ravagé la cité en 1666. Il indique l'endroit précis de la Poitevinstraat où la maladie s'était arrêtée grâce à l'intercession supposée de ses saints protecteurs. La composition est encadrée du haut vers le bas par la Trinité et une Marie-Madeleine inconsolable qui se couche langoureusement sur le corps du Christ. Par un fait curieux, l'artiste ne nomme pas celle-ci, alors que c'est le cas de tous les autres personnages de la scène.

---

225 Le texte intégral est en ligne sur le site *www.bruges-la-morte.net*
226 Revue *Le Voile d'Isis : Les Templiers*, Éd. Le Voile d'Isis, Paris, 1929.
227 Bernard Marillier, *B-A BA Templiers*, Pardès, Puiseaux, 2004, p. 90-91.
228 Madeleine passait pour guérir les aveugles
229 La procession datant de 1305 répond au pèlerinage du roi de France Philippe le Bel à Notre-Dame de Boulogne après la bataille indécise de Mons-en-Pévèle. Remarquer le vaisseau suspendu au milieu de l'église Notre-dame des Aveugles.

Comme s'il voulait attirer l'attention sur une forme de censure. Madeleine joue-telle ici le rôle de l'Esprit Saint de cette Trinité ? Des catholiques brugeois sourcilleux ne manqueront pas de fustiger cette représentation jugée hétérodoxe.



L'affiche des festivités de *L'Arbre d'Or* qui se déroulèrent à Bruges en 1907 représente une jeune femme, princesse ou courtisane, à la longue chevelure et aux habits chatoyants. Elle porte un diadème orné de perles et son bijou le plus précieux. La ceinture de la robe d'un rouge vif forme un nœud en forme de lacs d'amour. Elle joue le rôle de la « Stedelijke Maagd », la Vierge qui allégorise et assure de sa protection indéfectible la ville flamande. En l'espèce, il est difficile d'y voir le portrait de la mère du Christ. Elle proposerait plutôt l'image classique de la courtisane rayonnante, soit Madeleine. C'est également le cas du frontispice d'Edmond Van Hove qui orne les *Promenades dans Bruges* de Charles de Flou (A. Bénard, Liège, 1894)[230] : une fois de plus, un artiste nous laisse le choix entre Marie de Bourgogne, la Bien-Aimée dans ses vignes, la Vierge Marie et Marie-Madeleine.

La cité flamande abrite des sanctuaires qui évoquent de paroisse en paroisse la Ville sainte : le Saint-Sauveur et Notre-Dame, unis dans le paysage tel un vieux couple. Sainte-Anne, Saint-Jacques, l'église de Jérusalem ou du Saint-Sépulcre et la petite dernière, sainte Marie-Madeleine. Sans oublier la chapelle de l'hôpital dédiée à saint Jean et réaffectée en Musée Memling. Le mouvement d'association de la ville à la Terre sainte semble s'être amplifié dans la seconde partie du 15e siècle : ainsi, les couvents des Frères Cellites et des Alexiens se nomment Bethléhem, ceux des Sœurs noires Bethel et des Frères Pénitents Béthanie. Les Carmélites optent pour l'appellation de Sion et les Colletines lui préfèrent le Sinaï. Enfin, une fondation de bienfaisance s'appelle Nazareth[231]. Mais, par-dessus tout, Bruges possède le Précieux Sang du Christ, tout comme Madeleine est censée, selon certaines traditions ésotériques, avoir détenu ou allégorisé le Graal. Ce qui permettait d'identifier la ville à la Bien-aimée du Seigneur. J'ai montré qu'une *D'autrefois* de Khnopff associe la ville « morte » à Marie de Bourgogne, au Graal et au Saint-Sang.

En 1907, le sculpteur brugeois Gustave Picquery (1862-1921) est pressenti par Pierre Maes pour ciseler un buste de Georges Rodenbach. Auprès de sa veuve, le premier biographe du poète avance comme argument que Picquery serait bien vu par le parti libéral flamingant (sic) dirigé par le franc-maçon Julius Sabbe[232], ce qui faciliterait la réalisation du projet… qui n'aboutira jamais ! Il est intéressant d'observer comment cet artiste a allégorisé « Bruges la belle » : une jeune dame élégamment vêtue tient de la main droite la tour du beffroi, dont la couronne octogonale érigée peu après la mort de Marie de Bourgogne (1483-1487) est calquée sur la fiole du Saint-Sang. De la main gauche, elle semble faire un signe de bénédiction. La jeune beauté manipule-t-elle entre ses doigts délicats l'ampoule du Graal (le Saint-Sang) et par là même la clé de Bruges ?

---

230 Le frontispice est légendé comme suit, extrait du poème *Drie Zustersteden* (*Les trois Villes sœurs*) de K.L. Ledeganck :
Ô vierge de la plus riche des villes, vénérée depuis longtemps,
Vous portez toujours le signe de la noblesse sur votre corps ;
Un rayon des splendeurs d'autrefois plane encore autour de vous.
Son attitude, ses vêtements et la fleur blanche rappellent *Marthe et Marie* (Madeleine) du Caravage ou la Maria Magdalena de Jan Van Scorel.

231 Albert Schouteet, *De straatnamen van Brugge : oorsprong en betekenis*, Vanden Broele, Brugge, 1977, p. 94.

232 À Bruges, Julius Sabbe, fondateur de *La Flandre*, a pu côtoyer Rodenbach au Cercle Littéraire *Excelsior ! (*cf. annexe 1)



Fait insolite, *La Flandre*, première Loge du Grand Orient de Belgique fondée à Bruges en 1881, a pris comme symbole une femme entièrement nue, à la chevelure blonde et ondulée, couronnée d'une étoile flamboyante et placée au sommet d'un triangle dont elle semble la clé de voûte. Nimbée d'une auréole à trois cercles, la Beauté, c'est son nom, se tient debout sur une pierre non dégrossie. Elle fait penser à Ève ou à Marie-Madeleine et son « rocher de pénitence » de la Sainte-Baume, une référence hagiographique curieuse en raison des ambitions laïques affirmées de ce nouvel Atelier. Incarne-t-elle la mythique Toison d'Or ou Vénus, l'Étoile du Matin, ultime lueur à l'Orient ? Ou encore l'Étoile du Nord, la « Maris Stella », cette « Étoile de la Mer » vénérée par les marins et invoquée par les Templiers dans leur prière principale et symbole de la quête spirituelle[233]. Le blason montre également qu'elle domine de son Étoile flamboyante un jeune homme et un vieillard. À eux trois, ils forment la triade Force-Beauté-Sagesse. On peut y lire la devise *Fluctuat nec Mergitur* : « Elle est battue par les flots sans jamais être submergée. » Soit celle de la Ville de Paris, elle-même tirée des nautoniers gallo-romains de la Seine qui vénéraient la déesse Isis, la Reine du Matin. On le voit, l'emblème de la Loge est pour le moins ambigu.

Il faut savoir ici que dès la fin du 18e siècle, en pleine égyptomanie, la déesse Isis a commencé à jouer un rôle majeur dans les milieux maçonniques :

Par son assimilation avec Yahvé, l'Isis-Nature devient ainsi divinité suprême et, comme Yahvé, elle devient ***la divinité anonyme****. Isis refuse de dire son nom et d'être dévoilée, elle se cache, non pas en dissimulant la cause de tel ou tel phénomène naturel, mais en devenant elle-même le mystère ou l'énigme absolue, que l'on ne peut pénétrer, la divinité sans nom, qu'elle soit être ou au-delà de l'être.* […] *En cette fin de XVIIIe siècle, Isis revêt ainsi des significations multiples. Elle représente en effet la Nature, objet de la science, mais aussi la Nature conçue comme mère de tous les êtres, et finalement* ***la Nature infinie, divinisée, indicible et anonyme : l'Être universel***[234].

Cent ans après sa création, *La Flandre* connaît un essaimage, c'est-à-dire que quelques membres d'une Loge devenue trop nombreuse se sentent assez nombreux pour créer un nouvel Atelier. *Tanchelijn* est fondé en 1981. Cette appellation insolite, qui résulte d'un choix mûrement réfléchi, mérite l'attention dans le cadre de cette étude. Tanchelm d'Anvers (mort en 1115), ou Tanchelin, était un proche de Robert II, dit de Jérusalem (1065-1111), le comte de Flandre qui avait décliné le trône de Jérusalem, mais qui avait eu la bonne idée de rapporter de Terre sainte quelques vertèbres de saint Basile, la Sainte Lance, ainsi que le bras droit de saint Georges, le patron des chevaliers. À la toute-puissance du clergé, le prédicateur Tanchelin opposait l'Église des simples dont il se proclamait le guide au nom de l'Esprit Saint (encore lui !). Selon ses détracteurs, il se serait fait bâtir un temple en son honneur tout en prétendant avoir épousé la Vierge… À cette occasion, une confrérie se serait constituée : elle était composée de douze apôtres et d'une statue de femme figurant la Vierge Marie. C'est saint Norbert de Xanten qui aura raison de ces conceptions considérées comme profondément hérétiques par la hiérarchie catholique. En réalité, l'anticlérical Tanchelin rassemblait sous l'invocation de l'Esprit Saint les rôles de tribun politique et de missionnaire combattant les fastes et la richesse ostentatoires de l'Église de Rome.

---

233 L'illustration reproduit la couverture de l'étude *La Flandre : 5881-5981* publiée pour le centenaire de la Loge brugeoise.

234 Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis*, Gallimard, Paris, 2004, p. 270-271.

Ainsi, le nouvel Atelier brugeois du Grand Orient de Belgique, une Obédience peu portée sur l'exégèse des hérésies chrétiennes, s'est-il placé sous les auspices d'un homme persuadé d'incarner cet Esprit Saint omniprésent à Bruges…[235]

Mais il y a une autre bonne raison à cette appellation : Tanchelin affirmait que l'Église catholique était devenue la « synagogue de Satan ». Il soutenait que les évêques et les prêtres, vivant dans le luxe et le concubinage, perdaient toute autorité spirituelle. Il prêchait la désobéissance civile et religieuse en interdisant à ses fidèles de payer la dîme aux clercs, ce qui lui valut un immense soutien populaire auprès des populations urbaines et rurales appauvries du comté de Flandre et du duché de Brabant.



[235] Raoul Vaneigem, *La résistance au christianisme : Les hérésies des origines au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 1993, p. 257.

14. La Morte

La femme est l'image immortelle de Dieu. Mais qui pourra la reconnaître si l'homme la défigure lui-même ?

Si tu désires une femme qui soit splendide, riche, agréable,
Ne prends que la Sagesse, elle sera tout pour toi[236].

Cette bonne vertu du corps mortel doit revenir dans une beauté, une transparence, un cristal et une matière spécifiques, dans une chair et un sang spirituels, pour demeurer et vivre éternellement. Il en sera de même que de la bonne vertu de la terre, par laquelle cette dernière sera cristalline et la lumière divine brillera dans tous les êtres[237].



Le gisant de Marie de Bourgogne à Notre-Dame de Bruges[238].

Mais jusqu'à présent, aucun chercheur ne semble s'être intéressé de plus près au personnage central de *Bruges-la-Morte* (pour autant que l'on fasse abstraction du rôle déterminant attribué à la ville qui en est le double), à savoir l'épouse défunte[239], la seule à ne pas être nommée. Cette anomalie du roman lui confère un caractère surnaturel : en effet, le nom sacré de la divinité suprême est indicible, ineffable, principalement dans les religions égyptienne et juive. De même, d'après Wolfram von Eschenbach, l'auteur du *Parzival*, le

---

236 Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Rivages Poche, Paris, 2004, p. 253.

237 Jakob Böhme, *De la vie au-delà des sens*, Arfuyen, Paris, 2013, p. 78-79.
Pour Böhme, le monde matériel actuel est tombé sous le coup de la pesanteur, de la corruption et de la séparation d'avec la lumière divine. La « bonne vertu » est la matrice divine originale, l'étincelle de vie pure cachée au plus profond du corps mortel et de la nature matérielle. C'est la substance d'avant la chute qui ne demande qu'à être réveillée, purifiée et réintégrée.

238 L'auteur de l'illustration n'a pas été retrouvé.

239 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10.
« 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. »
Ce passage évoquant le sommeil induit qu'elle n'est pas vraiment morte aux yeux de Viane.

Graal est une pierre dont le nom ne se traduit pas. Rodenbach, quant à lui, laisse entendre que le couple est sans descendance, ce qui pourrait signifier un mariage mystique, et que la sépulture de l'épouse se trouve dans une autre ville, loin de Bruges. La Béatrice de Dante elle aussi n'a pas de nom formel. Elle s'apparente à la Sophia ou au Christ lui-même. Viane est donc le seul à connaître le nom de la Morte sacralisée et l'endroit de son tombeau, ce qui lui assure une place d'Élue dans la Cité.

Parce que multiple, polymorphe mais universel, Madeleine représente un archétype. Dans la pensée catholique médiévale, c'est le modèle de l'amour divin et de la foi, mais également de l'Église en tant que symbole de rassemblement des peuples dans le pardon. Madeleine incarne l'Humanité pécheresse et repentante qui est rachetée par le sacrifice du Christ. Les Chartreux, les Franciscains, les Carmélites et les Cisterciens de saint Bernard, mais surtout les Dominicains, ou Frères prêcheurs, qui en avaient fait la patronne de l'Ordre en 1297, lui avaient réservé un rôle essentiel dans leurs dévotions. Le Pape avait personnellement chargé ceux-ci d'en développer le culte et de protéger ses reliques à la Sainte-Baume en Provence. Les Dominicains, en plein 19e siècle, attireront une dernière fois l'attention des fidèles sur le personnage de Madeleine. Parmi eux, le Père Lacordaire (1802-1861) qui considérait la Sainte-Baume comme le troisième tombeau de la Chrétienté en importance et qui consacra la fin de sa vie à la réoccupation du couvent dominicain laissé à l'abandon. La translation dans la crypte de Saint-Maximin des reliques de Madeleine, placées dans un nouveau reliquaire, s'est déroulée dans le faste en 1860, un an avant la disparition du brillant prédicateur.

Il faut mentionner en particulier le nom du Père Jean-Joseph Lataste (1832-1869), le fondateur de la mission Notre-Dame de Béthanie. Les Jésuites, dont Rodenbach a suivi l'enseignement à Gand, lui vouaient également un culte indéfectible. Les communautés de béguines[240], tant admirées du poète, et les mystiques rhéno-flamands, redécouverts et traduits par Maeterlinck, l'évoquaient de façon constante dans leurs psaumes : sa vie érémitique à la Sainte-Baume en faisait l'exemple même de la contemplation et de l'amour mystique[241]. On sait que l'auteur de *Bruges-la-Morte* avait fait du Béguinage de la Vigne, ce « vaste enclos mystique », le site emblématique de Bruges, comparable au jardin clos de la Bien-aimée du *Cantique des Cantiques*. L'institution conventuelle se trouvait sous la protection spéciale de l'Ordre des Dominicains ou Frères Prêcheurs de Bruges, comme je l'ai déjà dit.

Je vous d'emblée le lecteur : il ne sera pas question ici d'une descendance cachée du Christ et encore moins d'une « énigme sacrée ». Toutefois, il n'est pas impossible que les souverains qui présidaient aux destinées de la France, cette Fille Aînée de l'Église, aient songé à instrumentaliser le personnage de Madeleine en tant qu'épouse de Jésus, l'intérêt politique et religieux consistant à raffermir le caractère divin de la monarchie par le lien du sang christique. Dans le même ordre d'idées, le rituel minutieux du sacre à Reims faisait du roi de France l'équivalent terrestre du Sauveur. Comme Madeleine avait oint le Seigneur à Béthanie, l'Église consacrait le monarque avec le Saint-Chrême et la Sainte-Ampoule envoyés par l'Esprit Saint au baptême de Clovis. Cela n'en faisait pas pour autant l'héritier désigné de la Maison de David, même si Louis XI, non sans intention secrète, avait transmis d'autorité le titre de roi de Jérusalem à ses descendants ! En 1496, Charles VIII fondait l'Ordre de la Pénitence de la Madeleine. Les Bourbons, montés sur le trône avec Henri IV, la vénéraient tout particulièrement. Sous le règne de Louis XIII, le cardinal de Bérulle compose une somme intitulée *L'élévation sur Sainte Madeleine* pour la sœur du roi, Henriette d'Angleterre. Fondé sur la justification de la Grâce, l'ouvrage reconnaît que Madeleine n'est comparable à

---

240 Marguerite Porete lui a consacré de très beaux poèmes.

241 Michel Lauwers, *Noli me tangere. Marie Madeleine, Marie d'Oignies et les pénitentes du XIIIe siècle* dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes T. 104, N° 1*. 1992. p. 209-268. L'intégralité de l'étude est en ligne. L'auteur démontre l'identification extatique des béguines mystiques du Nord – telles que Sœur Hadewijch, Marguerite Porete ou Marie d'Oignies –, à Marie-Madeleine.

personne parce qu'elle est « choisie entre les plus choisies » pour recevoir la Grâce qui ne peut être accordée qu'à elle. En 1645, un pèlerin angevin anonyme écrit dans *Les Sacrez Parfums de Saincte Marie Magdeleine sur la France* que ce pays lui doit une obligation particulière parce qu'elle lui a fait connaître le vrai dieu et que par sa prédication elle lui a permis d'être nommé « le Royaume Très Chrestien et ses Roys honorez du tiltre de Roys par excellence et Fils Aisnés de l'Église »[242].

Au 18e siècle, le lien entre la France et la sainte provençale est toujours perceptible : Louis XV décide la construction de l'église de la Madeleine à Paris, dans l'axe du Palais… Bourbon, l'actuelle Assemblée nationale. Le sanctuaire sera livré au culte en 1842 et consacré par Monseigneur Affre trois ans plus tard. Dans l'enceinte de cette même paroisse, à la Restauration, Louis XVIII avait fait ériger une chapelle expiatoire honorant la mémoire de son frère et de sa belle-sœur, Louis XVI et Marie-Antoinette, à l'emplacement exact de l'ancien cimetière de la Madeleine, où les dépouilles avaient été ensevelies pêle-mêle après leur exécution puis retrouvées grâce à la présence signalétique de saules et de cyprès.

Curieusement, le canevas de *Bruges-la-morte* pourrait également trouver son inspiration dans une passion amoureuse du philosophe positiviste Auguste Comte (1798-1857). En effet, un certain Joseph Longchampt publia un *Précis de la vie et des écrits d'Auguste Comte* en 1889, soit deux ans avant la rédaction du récit de Rodenbach. Après le départ de son épouse, une ancienne prostituée, Auguste Comte vit seul avec sa domestique Sophie jusqu'à sa rencontre avec Clotilde de Vaux qu'il aimera éperdument. La disparition précoce de celle-ci le fera sombrer dans un curieux culte nécrophile :

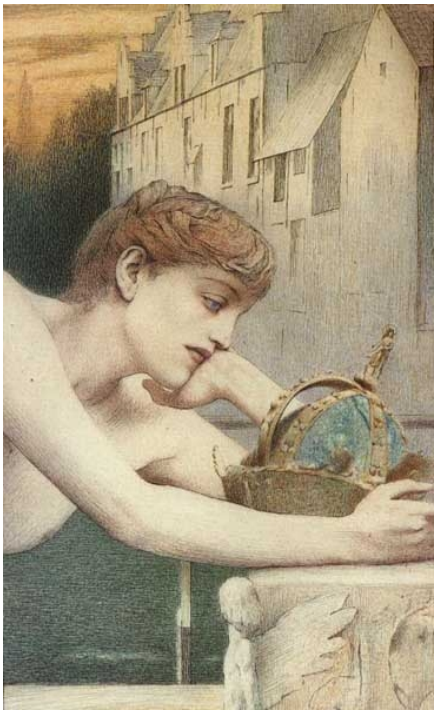
À l'heure matinale où Paris n'est point encore sorti de son court sommeil, Auguste Comte se levait et venait s'agenouiller dans son salon devant le fauteuil où, trop rarement hélas ! s'était reposée sa Clotilde ; les yeux fermés, il évoquait dans sa puissante mémoire la chambre mortuaire de son amie ; avec patience, il en rappelait l'ensemble, puis les moindres détails. Quand la vision était devenue claire et précise, il plaçait dans le tableau la mourante image, déterminant avec soin la pose et le costume. Alors, il voyait distinctement sa Clotilde ; alors éclataient ses sanglots ; puis il renouvelait à voix basse ses résolutions de vivre pour elle et par elle, pour l'Humanité. Cette évocation du matin se renouvela le soir, puis à midi ; ces effusions d'abord spontanées devinrent des oraisons dont les termes étaient fixes. Ainsi surgirent de véritables pratiques religieuses.

Mais revenons à Georges Rodenbach. S'est-il limité au concept, inattaquable d'un point de vue dogmatique et doctrinal, d'une Marie médiatrice entre Dieu et l'Humanité en quête de rédemption ? C'est possible. Toujours est-il que son frère astral Fernand Khnopff exécute en 1888 un frontispice destiné à illustrer un roman du Sâr, *Avec Joséphin Péladan. Istar*. La composition, qui se présente comme un rébus, me semble emblématique de *Bruges-la-Morte*. C'est pour cette raison que je m'y attarderai plus longuement. Le sujet représente une silhouette aux traits anguleux, à la chevelure abondante relevée en chignon. Elle pose un regard nostalgique et langoureux sur une couronne. Le personnage se trouve devant une balustrade similaire à celle qui délimitait autrefois le Quai du Rosaire. La tourelle du Saint-Sang surgit lentement de la brume sur la gauche. La couronne d'or repose sur un coffre flanqué d'un Chérubin qui lui tourne curieusement le dos, contrairement à la tradition puisqu'il s'agit plus que probablement de l'Arche d'Alliance ou de la pierre de fondation invisible qui était placée sous l'Arche dans le Temple de Salomon. Dans ce contexte, la couronne inclinée imagerait la perte de la Jérusalem céleste, cette Bruges désormais

[242] Article d'Yves Giraud, *Une somme magdalénienne à l'époque de Louis XIII* publié dans l'ouvrage Alain Montandon et al., *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, p. 207-214.

acquise à la modernité. La déchéance de la ville sainte qui était vouée à l'accomplissement du Grand Œuvre, de la victoire de l'Esprit sur la matière. Ou encore le diadème suprême de la Kabbale (Kether), celle de la Connaissance absolue qui domine l'Arbre des Sephiroth.

Sur le pastel, la couronne est surmontée d'une statuette… féminine auréolée. Elle est assise dans une position à la fois hiératique et désinvolte : les jambes croisées comme sur la lame intitulée Le Monde du Tarot. Elle surgit de Kether et figurerait dans ce cas l'En Sof, l'Essence cachée car transcendante de Dieu au nom ineffable, d'après les kabbalistes. Sa posture indique peut-être qu'elle est le Siège de la Sagesse, le « Sedes Sapientiæ », lié au culte des Vierges noires.



Le personnage principal de la scène, quant à lui, serait l'Androgyne primordial, soit l'unité primordiale réinstaurée par la fusion des contraires. Le visage au menton carré et la poitrine féminine peu prononcée, maladroitement dessinée, voire irréaliste, confirment le caractère asexué du pastel de Khnopff dédié à Rodenbach. Il pourrait également représenter l'Adam Kadmon, ou la Beauté absolue, l'Homme créé à l'image de Dieu qui a précédé la Chute dans la matière et le temps. Cette figure mythique contiendrait tous les plans de l'existence sous l'apparence des dix Sephiroth. Elle représenterait l'âme humaine réintégrée dans son unicité androgyne et contemplant la lumière divine suprême. Rappelons que l'androgynie, via la Kabbale et les écrits du mystique allemand Jacob Böhme, se trouve au cœur de l'illuminisme chrétien dans son désir de retour à l'unité perdue[243] :

Adam était nu, et cependant il était revêtu de la plus grande splendeur, il était vêtu du paradis. Il était une image très belle, claire et cristalline, ni homme ni femme, mais les deux réunis, pareil à une vierge virile.

Pour conclure, je citerai Julien Behaeghel qui semble fournir la clé kabbalistique de cette œuvre fondatrice dans la mesure où elle amorce le cheminement artistique et les thématiques préférées de Georges Rodenbach qui en 1889 partait à la conquête d'un chef-d'œuvre consacré à Bruges, une ville d'art conçue, à ses yeux, pour l'élite de l'Humanité et destinée à lui assurer « une portion d'immortalité » :

La Sagesse n'est évidemment pas de ce monde, tout au plus pouvons-nous tendre vers cette lumière, enfouie au plus profond de nos ténèbres. La Sagesse est divine, elle est déesse ; elle est le but suprême de toute initiation. ***Si l'on examine bien la troisième colonne de l'arbre des Séphiroth, on s'aperçoit que la Sagesse (Hokmah) sort de la lumière absolue (Kether-Couronne)[244] pour donner l'Éternité (Netzah) aux hommes par l'intermédiaire de la Beauté (Tepheret)*** *mais surtout par la compassion (Hesed), et la compassion n'est autre que le partage de la souffrance. La Sagesse partage notre souffrance avant de nous faire partager son Éternité*[245].

---

[243] Péladan a évoqué ce sujet dans deux essais : *L'Androgyne/La Gynandre* (1891), publié un an avant la publication de *Bruges-la-Morte*, et *De l'Androgyne* (1910).

[244] Commme c'est le cas du pastel de Khnopff *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte*, 1889.

[245] Julien Behaeghel, *L'Apprenti Maçon et le monde des symboles*, Maison de Vie, Fuveau, 2000. La Beauté se trouve au centre de l'Arbre de Vie de la Kabbale.

Mais revenons à la compagne du Christ. Jacqueline Kelen dans son passionnant *Marie-Madeleine ou la beauté de Dieu*[246] insiste sur la situation capitale de Madeleine dans l'iconographie occidentale. Elle a fort bien mis en exergue la polymorphie du personnage évangélique :

*Cette figure plurielle et mouvante, ces chemins divergents en déroutent plus d'un. Qui est-elle donc, la Magdaléenne ? Une riche courtisane, une fille éplorée, une déesse qui s'avance masquée, une amoureuse, une pécheresse repentie, **une initiée**, une sainte reconnue par l'Église ?… Chacun suit son penchant et finit par s'embrouiller en ces multiples images. Marie Madeleine échappe. On ne peut pas plus la capturer que **la lumière vive**.*

Par la multiplicité de ses interprétations et sa forte charge érotique ou mystique, la disciple, ou la compagne de Jésus, relevait du poncif artistique au 19e siècle. Maeterlinck, le protégé de Rodenbach, étaie mon hypothèse qui fait de la Morte de Bruges une évocation de Madeleine ou de la Sophia, cette Sagesse de Bruges en sommeil. L'auteur de *Pelléas et Mélisande* la portait en haute estime. À l'occasion de la publication (1913) et de la mise en scène de *Marie-Magdeleine* au Théâtre du Châtelet, celui qui venait d'être couronné du Prix Nobel de Littérature (1911) confiera, sans se préoccuper des sarcasmes prévisibles des bien-pensants, qu'elle représentait à ses yeux « le plus admirable sujet qui soit dans aucune littérature : la lutte de Madeleine pour sauver celui qu'elle aime… » Et de conclure sur une conviction intime : « Si je me sentais plus de talent, ce serait le seul sujet qui me tenterait. Mais je ne me sens pas la force nécessaire.[247]»

Grâce à un article dithyrambique d'Octave Mirbeau consacré à *La princesse Maleine* (1889)[248] et publié en manchette du *Figaro*, Maurice Maeterlinck a pu jouir dès le début de sa carrière de la notoriété internationale. Or, il se fait que Maleine, en wallon, une langue régionale de la Belgique, veut dire… Madeleine. En anglais, le titre de la pièce se traduit par *Princess Madeleine*. Le sujet traité par Maeterlinck n'est lié que par allusion au personnage des évangiles, grâce au rôle central de la tour « entre ciel et terre » (Acte I, Scène IV), à l'accent mis sur la chevelure, etc. La mère de Maleine s'appelle Godelive, « l'aimée de Dieu ou Dieu est amour ». Enfin, la cour de son père le roi Marcellus s'est muée en couvent. Comme dans *Bruges-la-morte*, le nombre quinze, répété plusieurs fois, apparaît à travers l'âge de la reine…[249]

Pour l'anecdote, Rodenbach lui-même avait été baptisé à Tournai à l'église Sainte Marie-Madeleine, à présent désaffectée, qui possédait un retable de maître-autel composé de panneaux en bois sculptés et polychromes retraçant la vie mouvementée de la disciple du Christ (œuvre mise à l'abri). Cette courte page biographique de l'écrivain nostalgique de son enfance pourrait établir un lien affectif avec la recluse de la Provence. Il était également fort lié à Frédéric Mistral (1830-1914), l'auteur du célèbre *Calendau* dédié à la basilique Saint-Maximin où se trouvent les reliques de la sainte.

Rodenbach, Maeterlinck et Khnopff s'inscrivent parfaitement dans le courant spiritualiste de l'école préraphaélite. Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, John William Waterhouse ou encore Frederick Sandys avaient fait du personnage fascinant de Madeleine un sujet de prédilection, non sans l'équivoque traditionnelle portant sur le rôle de la femme tour à tour tentatrice et rédemptrice. Dans leur iconographie, les Britanniques ont régulièrement associé la sainte au cycle arthurien et au Graal. De leur côté, les artistes continentaux de la seconde moitié du 19e siècle exploiteront abondamment cette veine évangélique pour le moins sulfureuse, du moins en ce temps-là : du Belge Alfred Stevens (1823-1906), un ami intime de

---

246 Jacqueline Kelen, *Marie-Madeleine ou la beauté de Dieu*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2003.
247 Maxime Benoit-Jeannin, *Georgette Leblanc (1869-1941) : biographie*, Le Cri, Bruxelles, 1998, p. 332.
248 Le texte de la pièce est en ligne. Ce qui permet de faire une recherche par mot clé.
249 On notera que Sophie, la fiancée du poète occultiste allemand Novalis, est morte à quinze ans.



Rodenbach, dont la *Marie-Madeleine* (1887)[250] se trouve depuis peu au Musée des Beaux-Arts de Gand, au peintre « pompier » Jean Béraud (1849-1936), auteur d'une *Madeleine chez le Pharisien* qui se retrouve éplorée au milieu d'un banquet arrosé de la bonne bourgeoisie parisienne. Des agapes rehaussées de la présence du philosophe Ernest Renan, la serviette de table autour du cou, dans le rôle insolite de Simon le Pharisien. Renan avait insisté sur le côté humain de la personne du Christ dans sa *Vie de Jésus*. Au même titre que le roman *Là-Bas* de Huysmans publié la même année, la toile de Béraud provoqua un énorme scandale au deuxième Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris qui eut lieu au début de l'année 1891. En effet, la critique et le public attentifs avaient immédiatement reconnu dans le corps voluptueux de Marie-Madeleine la célèbre courtisane Liane de Pougy et dans le personnage du Christ l'éditorialiste socialiste Albert Duc-Quercy. Parmi les Pharisiens le député radical Georges Clemenceau assis sur une chaise se retrouvait en avant de la composition. L'auteur de *La Dame aux Camélias*, Alexandre Dumas fils faisait également partie du groupe des Pharisiens[251]. Parmi les autres invités, le Dr. Adrien Proust, Henri Rochefort et Eugène-Melchior de Vogüé, tous positivistes. Et le peintre Jean Béraud lui-même !

On retrouve la sainte provençale dans *Marie-Madeleine dans le désert* (1869) de Pierre Puvis de Chavannes, *La Madeleine ou la Douleur* (1869) de Paul Cézanne, natif de la ville d'Aix-en-Provence, et dans *La Résurrection de Lazare* de Vincent Van Gogh. Plus inattendu, le panthéiste Rodin, qui était fort lié à Georges Rodenbach et qui avait perdu la foi depuis longtemps, a sculpté… *Le Christ et Marie-Madeleine* (1892-1894). Il s'agit de sa seule œuvre à caractère « érotico-catholique ». Le Néerlandais Jan Toorop, un ami personnel du poète de Bruges, a dessiné *Les Trois Mariées* ou *Les Trois Fiancées* : une forêt de chevelures et de voiles se déplace entre les mains crucifiées de Jésus (1893). Le peintre norvégien Edvard Munch a décliné le thème de la *Madonna* en cinq versions (1894-1895) : il ne s'agit bien entendu pas de la prude Vierge Marie mais d'une femme lascive à l'auréole rouge, la couleur de la passion, assimilable à Madeleine la pécheresse.

La sainte a inspiré à Jules Massenet un opéra, intitulé *Marie-Magdeleine, Drame sacré* (1873) et une *Sainte Marie-Magdeleine* (1885) à Vincent d'Indy. Ce compositeur proche de Péladan fut l'un des rares privilégiés à pouvoir pénétrer dans l'atelier sacralisé de Fernand Khnopff situé à Saint-Gilles, 1 rue Saint-Bernard. Pour la correspondance magdaléenne avec le peintre bruxellois, il s'impose de signaler ici une *Marie-Madeleine dans la grotte* (1876), sensuelle et lascive, de son Maître parisien Jules-Joseph Lefebvre (1836-1912), une œuvre qui fit scandale par son caractère « pornographique » selon les critères de l'époque.

Penchons-nous sur le sens étymologique de Madeleine. En araméen, la langue parlée par Jésus, « Magdala » correspond à la notion de tour, « migdal »[252] signifiant « tour ». Plus précisément une tour destinée à conserver le poisson. Cette traduction est fort ancienne puisque saint Jérôme, un des Pères de

---

250 Rodenbach cite l'œuvre dans une chronique du *Journal de Bruxelles* publiée le 23 juillet 1888.

251 Article de Gilbert Croué, *Marie-Madeleine : du voile au dévoilé* publié dans l'ouvrage d'Alain Montandon et al., *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, p. 265-275. Bien avant la rédaction de *Bruges-la-morte*, Rodenbach assista aux conférences données par Ernest Renan au Collège de France.

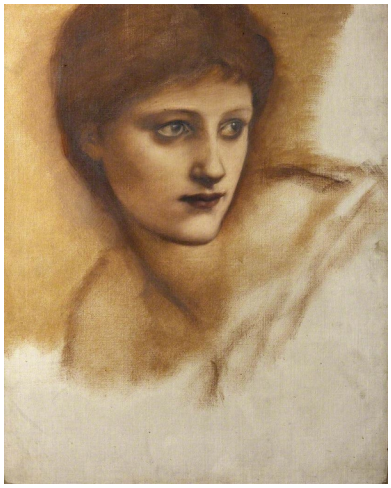
252 Robert Graves et Raphael Patai, *Les Mythes hébreux*, Fayard, Paris, 1987.

l'Église, défendait cette étymologie dès 412 (cf. chapitre 17). Il lui donnait même une valeur onomastique de prédestination : par sa foi ardente, Madeleine rappelait la citadelle des *Psaumes*, les tours de Sion ou celle de David[253]. Faut-il voir une simple coïncidence dans la conclusion de l'*Avertissement* aux lecteurs de *Bruges-la-Morte* qui contient une répétition de « tour » en six mots à peine, une lourdeur inhabituelle chez cet orfèvre de la langue française qu'est Rodenbach ? :

[…] *que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur* ***tour*** *l'ombre des hautes* ***tours*** *allongée sur* ***le texte***[254].

Pour illustrer la diffusion rapide de ce mythe de la tour, vraisemblablement d'origine magdaléenne, ajoutons que des exégètes chrétiens avaient imaginé le tombeau du Christ creusé dans un rocher… en forme de tour ! Et la formule « Rien qu'une tour au-dessus de la vie » revient de façon obsessionnelle dans *Le Carillonneur* (1897).

L'esthète ou le simple physionomiste sera frappé par la ressemblance qui unit le personnage androgyne de la mise en scène de Khnopff à la gloire de son ami Rodenbach et le portrait imaginaire de Marie-Madeleine (Mary Magdalene) dessiné par Edward Burne-Jones trois ans plus tôt…[255] (cf. supra)



253 Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1997, p. 12.

254 *Bruges-la-Morte*, *Avertissement*.
Le mot « texte » semble avoir une valeur évangélique dans le récit. Le mot « textuel apparaît au Chap. 2 de *Bruges-la-Morte* : les cheveux de la Morte sont « d'un jaune fluide et textuel ».

255 Illustration : Edward Burne-Jones, *Study St Mary Magdalen*, 1886. *Mary Magdalene in The Morning of the Resurrection.*

15. Madeleine : une passion française

Comme j'y ai insisté au début de cette étude, le *Da Vinci Code* de Dan Brown n'a pas inventé la vogue de Madeleine ni celle de l'église Saint-Sulpice de Paris que Joris-Karl Huysmans avait déjà placée au premier plan de son roman « brugeois » *Là-Bas*[256]. Mais dans les années qui précèdent la parution de *Bruges-la-Morte*, la sainte femme mythifiée fait régulièrement l'objet de coups « médiatiques ». Peut-être en rapport avec le courant politique qui milite en faveur de la restauration de la dynastie des Bourbons sur le trône de France, une lignée particulièrement dévouée à Madeleine. Comme ces néo-gnostiques regroupés autour de Jules Doinel qui pensaient avec le plus grand sérieux que Madeleine avait rapporté le corps du Christ en France, tel que le décrit un article du docteur Fugairon paru en juin 1897 dans la revue martiniste *L'Initiation* de Papus : « De sorte que le plus généreux des hommes dort son grand sommeil au milieu du plus chevaleresque des peuples et du mieux fait à l'image de son évangile ». C'est l'époque de la perte de l'Alsace et de la Lorraine : l'esprit de revanche sur l'Empire allemand mobilise toutes les énergies de la droite nationaliste et ultra catholique… Tout est bon pour faire de la France une terre sacrée.

La translation solennelle des reliques de Marie-Madeleine s'est déroulée à Saint-Maximin le 20 mai 1860 en présence du haut clergé de Provence. Le Père Lataste, fondateur des sœurs dominicaines de Béthanie, en a fait une description émue : la sainte y est nommée « celle que Jésus aimait et dont il prophétisait la gloire parmi les nations ».

En 1889, Armand-Caillat crée un nouveau reliquaire destiné à contenir quelques précieux souvenirs de la recluse de Provence, en réalité le tiers du tibia droit et une mèche de cheveux qui avaient échappé à la furie des révolutionnaires grâce à l'intervention personnelle de Lucien Bonaparte, le frère de Napoléon. La châsse met en scène les sept principaux naufragés des Saintes-Maries-de-la-Mer dans une embarcation veillée par deux anges, sur fond de soleil levant. Ce reliquaire obtiendra le grand prix d'orfèvrerie le 22 juin 1890. L'œuvre d'art religieux n'avait pas manqué de susciter l'admiration intriguée de la foule qui se pressait dans les pavillons de l'Exposition universelle de Paris de 1889, celle qui vit l'inauguration solennelle de la Tour Eiffel. Le chroniqueur Rodenbach consacra quelques bonnes pages à cet événement planétaire qui marquait de façon spectaculaire la volonté de la IIIe République de célébrer avec faste le centième anniversaire de la Révolution française. Le reliquaire se trouve toujours exposé à Saint-Maximin-la-Sainte-Baume.

À cette occasion, les visiteurs eurent également tout le loisir d'admirer la *Marie-Madeleine* du compatriote et ami de Rodenbach, le peintre Alfred Stevens[257].

Dans les années 1880, l'abbé Le Rebours, titulaire de la Madeleine à Paris, commande à la célèbre maison d'orfèvrerie Froment-Meurice une châsse destinée à contenir un seul des cheveux de la sainte ! C'est dire la ferveur et la piété qui entouraient le culte de ses reliques, principalement de sa chevelure, à l'époque de *Bruges-la-Morte*.

La fonction de médiatrice de Marie-Madeleine, femme élue pour témoigner de la résurrection du Christ, se propagea rapidement dans les courants prophétiques du 19e siècle situés aux frontières de l'ésotérisme[258].

---

[256] Louis XIV avait fait déposer au Séminaire de Saint-Sulpice des copies vidimées relatant la découverte du corps de Marie-Madeleine en 1279 à Saint-Maximin, ce qui établit un lien concret entre le sanctuaire parisien et la sainte. La présence à Saint-Sulpice de l'abbé Faillon (1799-1870), hagiographe des saints de Provence, en est un autre.

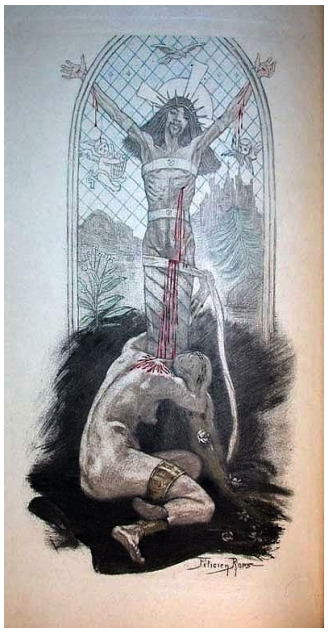
[257] Cette Madeleine est évoquée par Rodenbach dans *Le Journal de Bruxelles* du 23 juillet 1888.

[258] Illustration : *Sainte Marthe et Sainte Marie-Madeleine* (Anonyme, 18e siècle. Hôpital général de Dijon).

Cette dévotion renforcée était peut-être en relation avec la notion de rédemption de la France qui avait succombé aux idées impies de la Révolution, mais qui demeurait malgré tout la « Fille Aînée de l'Église », ce qui lui imposait un devoir de redressement moral et de prosélytisme renouvelé. Maximilien Robespierre avait lui-même tenté d'imposer le culte de « l'immortalité de l'Âme » en instituant la Fête de l'Être Suprême, c'est-à-dire un hommage solennel rendu à la Sagesse-Sophia-Nature, quelle que fût sa définition théologique. La célébration de la nouvelle divinité, sans nom et sans visage (« latens deitas » ou divinité cachée), coïncidait avec la fête de la Pentecôte de 1794, la commémoration par les chrétiens de la révélation de l'Esprit Saint aux apôtres. Cette célébration déiste aurait précipité la chute de Robespierre suite au mécontentement de conventionnels athées.

Au début des années 1820, les récits visionnaires à tendance occultiste de la mystique Anne-Catherine Emmerich (1774-1824) consignés dans *La douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* laissaient apparaître Madeleine comme la pierre angulaire de la religion chrétienne.

En 1822, sous le règne de Louis XVIII et le pontificat de Pie VII, le pèlerinage du lundi de Pentecôte draina plus de quarante mille fervents à la grotte de la Sainte-Baume. En 1865, l'abbé Étienne-Michel Faillon (1799-1870), prêtre à Saint-Sulpice, historien et professeur, publia ses *Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie-Madeleine en Provence*. Il s'agit d'un livre en deux volumes, extrêmement complet et documenté, où il prétendait apporter « des preuves nouvelles et certaines » de l'authenticité de la tradition de la présence de Marie-Madeleine en Provence[259].



Dans *Les quatre évangiles, réponses et critiques à ses adversaires* (Paris, 1882), un certain J.B. Roustaing, avocat à la Cour d'appel de Bordeaux, parla même de Madeleine comme d'une sainte femme… spirite et d'un médium privilégié !

En 1888, le poète d'origine russe Rodolphe Darzens fit paraître *L'Amante du Christ*, un ouvrage orné d'un dessin du sulfureux Félicien Rops, artiste admiré de Péladan et Rodenbach. Comme quoi notre écrivain étiqueté chrétien savait apprécier un registre iconographique plutôt corsé ! La pièce avait fait l'objet d'une représentation au *Théâtre de la Gaîté*. Rodenbach, dans sa *Lettre parisienne* du *Journal de Bruxelles* du 24 octobre 1888, a recensé de façon élogieuse cette « scène évangélique »[260]. Le frontispice de Rops représente un Christ en croix sous les traits de… Rodolphe Darzens. À ses pieds Madeleine n'est plus qu'un objet érotique. La colombe de l'Esprit Saint coiffe la composition[261]. Après la création de la pièce de Darzens, Villiers de

---

[259] Abbé Faillon, *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence et sur les autres apôtres de cette contrée, saint Lazare, saint Maximin, sainte Marthe et les saintes Maries Jacobé et Salomé, par l'auteur de la dernière Vie de M. Olier*, Migne, Paris, 1848.

[260] Jean-Pierre Bertrand, *Le Monde de Rodenbach*, Labor, Bruxelles, 1999, p. 265.
Le texte de Darzens est en ligne.
Signe d'affranchissement ? Une femme en croix fait partie des illustrations de *La Vocation* de Rodenbach (Ollendorff, Paris, 1895, p. 150). Ce qui n'aura pas manqué de choquer des lecteurs brugeois catholiques.

[261] Cela prête à sourire de nos jours, mais les scènes évangéliques, fidèles aux dogmes ou irrévérencieuses, étaient à la mode tout au long des années 1890. Voici une liste qui est loin d'être exhaustive : *Jeanne d'Arc* par Jules Barbier (1892) ; *La Passion* d'Edmond Haraucourt (1890) ; *L'Enfant Jésus* de Charles Grandmougin et Francis Thomé (1890) ; *Le chemin de croix* d'Armand Sylvestre (1891) ; *Joseph d'Arimathie* de Gabriel Trarieux (1891) ; le *Cantique des Cantiques* par P. Roinard (1895) ; mais aussi les *Drames sacrés*, inspirés des évangiles, par Jusseaume, Morand et Carré, etc. *La Samaritaine* d'Edmond Rostand (1897) est la plus connue de ce genre théâtral.

l'Isle-Adam, furieux de ce qui ressemblait à un sacrilège, se serait détourné de son projet d'ouvrage consacré à la Passion. Il n'en reste plus qu'un court fragment intitulé *La Madeleine*[262].

Le mouvement symboliste, et Rodenbach en particulier, était persuadé qu'un artiste, par sa puissance créatrice, était l'équivalent d'un « prêtre », d'un « roi », d'un « mage », ainsi que le décrivait Péladan dans sa *Geste esthétique*[263] ! Dans le sillage de Platon, il considérait que l'Art, en tant que beauté idéale, était la haute science magique de « l'âme universelle ». Dans plusieurs poèmes, comme celui qui constitue l'épilogue du *Règne du silence*, Rodenbach n'hésite pas à s'identifier au Christ.

En 1889, Édouard Schuré, dont le poète appréciait jusqu'à l'œuvre théâtrale à juste titre oubliée de nos jours, assigne une mission spirituelle au principe féminin dans son « best-seller » *Les Grands Initiés*[264] : « La Femme initiée représente l'Âme dans l'Humanité. » Madeleine y occupe une place de choix :

L'orageuse Marie-Magdeleine, dont Jésus avait chassé sept démons selon l'expression biblique, devint la plus ardente de ses disciples. Ce fut elle qui la première, selon saint Jean, aperçut le divin maître, le Christ spirituel ressuscité sur son tombeau. La légende a voulu voir obstinément dans la femme passionnée et croyante la plus grande adoratrice de Jésus, l'initiée du cœur et elle ne s'est pas trompée. Car son histoire représente ***toute la régénération de la femme voulue par le Christ.***

En juin et juillet 1892, la période de la parution de *Bruges-la-Morte* (une coïncidence de plus !), la revue *L'Étoile* publie *L'abbé Gabriel et Henriette sa fiancée*, un récit mélodramatique du prélat Paul Roca, occultiste invétéré et adversaire acharné du célibat des hommes d'église. Ce prêtre en conflit avec sa hiérarchie était un ami de Joris-Karl Huysmans. L'intrigue raconte comment une femme se laisse enfermer dans la tombe où se trouve enseveli l'abbé Gabriel, « l'objet de ses adorations ». Elle y est comparée à Madeleine dont l'amour pouvait prendre une forme suprême « car le bien-aimé que la mort lui a ravi était le Dieu qui l'avait absoute et relevée ».



Toujours en 1892 (!), l'éditeur Félix Alcan publie la traduction française du célèbre ouvrage *The Perfect Way* de l'activiste féministe anglaise Anna Kingsford (1846-1888), sous le titre *La voie parfaite ou le Christ ésotérique*[265]. Édouard Schuré, dont je viens de parler, en écrit la préface. Il y souligne les qualités d'une étude « fondée sur l'identification de l'âme à travers les degrés d'existence de l'humanité ». Seuls la souffrance et le péché favorisent l'œuvre de rédemption. Aux yeux d'Anna Kingsford, « le nom qui est donné dans l'évangile à la représentation de l'Âme dans cet état est Marie-Madeleine ». Elle représente l'intermédiaire entre Ève et la Vierge Marie, qui permet de s'extraire du monde matériel et d'atteindre, par l'expérience de la faute et de la douleur qui s'ensuit, le seuil de la régénération.

---

[262] Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, p. 941-942. Le *Chant du Calvaire* ébauche également la thématique de la Madeleine amante du Christ.
Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, p. 74-97.

[263] Joséphin Péladan : *Constitutions de la R+C du Temple et du Graal*, Paris 1893 ; rééd. dans *Œuvres Choisies*, Les Formes du Secret Éd., Paris, 1979.

[264] Édouard Schuré, *Les Grands initiés : Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Perrin, Paris, 1960.

[265] Anna Kingsford et Édouard Maitland, *La voie parfaite, ou le Christ ésotérique*, F. Alcan, Paris 1891.

L'ensemble de cette relecture féministe des Écritures est envisagé sous l'aspect messianique de la femme, de la libération de l'âme et du retour à l'unité perdue[266]. C'est l'époque où Maria Deraismes, la future fondatrice de l'Obédience maçonnique mixte *Le Droit Humain*, devient la première femme initiée (1882). La militante socialiste et féministe Annie Besant[267], qui la rejoindra à son tour, était sensible à la pensée théosophique, à l'occultisme et à la Gnose. Mais c'est René Guénon (1886-1951) qui nous donne l'une des clés de *Bruges-la-Morte*. Dans son *Langage secret de Dante*[268] et des Fidèles d'Amour, il établit un lien entre la Dame d'Amour et l'épouse défunte vénérée par Viane[269] :

Les diverses « dames » célébrées par les poètes se rattachant à la mystérieuse organisation des « Fidèles d'Amour », depuis Dante, Guido Cavalcanti et leurs contemporains jusqu'à Boccace et à Pétrarque, ne sont point des femmes ayant vécu réellement sur cette terre ; elles ne sont toutes, sous différents noms, qu'une seule et même « Dame » symbolique, qui représente l'Intelligence transcendante (Madonna Intelligenza de Dino Compagni) ou la Sagesse divine.

Dante lui-même associait déjà clairement sa bien-aimée Béatrice à la Sophia ou Sagesse divine dans son *Convivio* (Le Banquet) :

Je dis et j'affirme que la Dame dont je me suis épris lors de mon premier amour, fut la très belle et très honnête fille de l'empereur de l'Univers, à qui Pythagore a donné nom de Philosophie[270].

Henry Corbin, spécialiste de la gnose chiite, ne dit pas autre chose :

Celle qui pour Ibn 'Arabi eut à La Mecque pour signification ce que pour Dante eut pour Béatrice, était certes une jeune fille réelle, mais en même temps, comme telle, elle était une figure théophanique, la figure de la Sagesse æterna[271].

Dans son étude *Dante, Prophète d'un monde uni*, Paul Alexis Ladame explique les origines de l'Ordre des Fidèles d'amour (dont auraient été membres Raymond Lulle, Giovanni Cavalcanti, Dante, Pétrarque, Raphaël, Marsile Ficin, Pic de la Mirandole, Michel-Ange, Giordano Bruno, Paracelse, Novalis, etc.) par le biais d'un dialogue fictif entre Francesco da Barberino, poète lyrique toscan, et Dante :

D. : Quelle est l'origine des Fidèles d'Amour ?
F. : L'origine remonte à la nuit des temps. Dans les siècles les plus anciens que l'on connaisse, l'Amour était reconnu comme la vertu primordiale, non pas l'amour physique, bien entendu, mais l'amour spirituel, l'énergie de l'Esprit, la Sapience.
D. : C'est pourquoi cet amour était symbolisé par une femme ?

---

266 Ève Duperray, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres : Actes du colloque international, Avignon 20-21-22 juillet 1988*, Beauchesne, Paris, 1989, p. 137-138.

267 Annie Besant a donné à Bruxelles une conférence sur la *Sagesse antique.* Le peintre Jean Delville l'a résumée dans la revue *Le Thyrse* (1899) : « Dans l'histoire des doctrines humaines, la sagesse antique est celle qui brille du plus inaltérable éclat.
Les générations successives d'initiés orientaux et occidentaux la transmirent, inaltérée, à travers les alternatives séculaires d'obscuration et de lumière, aux temps modernes sous le nom de Théosophie – Sagesse de Dieu –. »

268 René Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, Éd. Traditionnelles, Paris, 1954 (chap. IV).

269 Illustration : *Fernand Khnopff. La Vierge d'après Botticelli d'après Botticelli*, 1909.

270 Paul Alexis Ladame, *Dante, prophète d'un monde uni*, Jacques Grancher, Paris, 1899, p. 22 et p. 42- 46.
« Philosophie » signifie en grec ancien « l'Amour de Sophie », de la Sagesse.

271 Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Flammarion, 1958, p. 42.

F. : Exactement : par Sophia, Minerve, Isis, la Grande Mère. Salomon chante cet amour-là, sous les traits d'une femme dans le Cantique des Cantiques, et Boèce dans la Consolation du Philosophe. Il n'y a donc rien de surprenant que Templiers et Fidèles d'Amour aient suivi la Tradition. D'ailleurs, les chevaliers qui ont vécu en Terre-Sainte après la première Croisade ont découvert qu'en Orient les sages persans et arabes, les Soufis, chantaient eux aussi les vertus d'une « Dame de Sagesse » et avaient leurs Fidèles d'Amour. […]
D. : Les Fidèles d'Amour ont pourtant une doctrine commune ?
F. : Certes ! Sur le plan positif l'Amour, précisément, c'est-à-dire l'énergie divine, qui stimule l'intelligence du Bien, du Bon, du Beau, la culture de l'intelligence, le respect de la Dignité humaine.

La doctrine des *Fidèles d'Amour,* à laquelle Rodenbach semble avoir été sensible – la Morte serait ainsi la Béatrice de Viane – pourrait se résumer à ce beau texte profondément ésotérique mais ardu de Jean Moncelon[272] en parfaite correspondance avec *Bruges-la-Morte* :

Dans la relation qui unit Dante et Béatrice, il faut considérer Amour comme étant le maître de Dante et Béatrice, la bien-aimée du poète, en vertu de la ressemblance qui existe entre elle et Amour. Tout le mystère de la Fidélité d'Amour tient dans cette relation.
Entre Dante et Béatrice demeure la même relation amoureuse, tandis qu'entre Dante et Amour il existe une relation de maître à disciple. Entre Béatrice et Amour se place la ressemblance[273] qui signifie, pour reprendre un mot de Novalis, que Béatrice est « l'enveloppe corporelle « d'Amour.
La même relation se rencontre justement chez Novalis au moment de la mort de sa fiancée, Sophie. Il n'y a pas rupture de l'amour humain, mais, au contraire, cet amour humain atteint alors sa plénitude. C'est ainsi que ***la « mort » de la bien-aimée – qui est symétrique de la mort initiatique du fidèle d'amour – constitue la première étape de la Fidélité d'Amour que l'on désigne sous le nom d'étape initiatique, où Amour devient le maître, ou le pôle, terrestre de l'initié.***
La seconde étape constitue une étape visionnaire, c'est elle qui fait entrer dans la connaissance du Maître intérieur qui est le Christ lui-même. Cette étape christique marque aussi l'entrée de l'initié dans le monde de l'Âme où se produit la vision : « Qui ai-je vu ? Et qui lui donnant la main / Ai-je pu voir ? / Ne le demandez pas. / Je ne verrai jamais plus qu'eux… » (Novalis)



Cette triple relation entre l'aimée, le Christ et le fidèle d'amour est typique de l'expérience intérieure des Fidèles d'Amour : « Christ und Sophie ». Elle en forme l'accomplissement.
La troisième étape marque le retour de l'initié qui a atteint l'Orient de l'Âme, qui est devenu un adepte, un fidèle d'amour, en ce monde terrestre d'où sa bien-aimée est désormais absente. Sa relation amoureuse se vit alors sous un double aspect : le Maître intérieur de l'adepte est le Christ et son « pôle céleste » est devenu Elle, ou la Vierge Sophie, selon l'enseignement de Jacob Boehme. L'adepte unit dans la même relation amoureuse la bien-aimée qui a quitté la manifestation terrestre et celle qui permet désormais la relation de l'adepte avec son Maître intérieur, Sophia, tandis que la même ressemblance entre Elle et la bien-aimée maintient sa relation avec son « pôle céleste ».
La dernière étape, enfin, intervient au moment de la mort physique. Elle ne concerne que les adeptes qui ont franchi les limites du monde terrestre, autrement dit ceux qui sont entrés dans la Vie avant même de mourir

[272] *Dante & Novalis*. Le texte est en ligne sur le Site *www.moncelon.fr* (consulté le 11 juin 2023).
[273] Le terme apparaît… vingt-sept fois dans *Bruges-la-Morte !* Par analogie, la Morte serait la Sophia à qui Jane doit « ressembler ».

physiquement, comme en témoignera Novalis : « *Avec quel ravissement je lui raconterai, quand je me réveillerai et me retrouverai dans le monde antique et primitif, depuis longtemps connu, et quand Elle se tiendra devant moi : je rêvais de toi, je rêvais que sur terre je t'aimais, ton image corporelle était à ta ressemblance, tu mourus… une courte minute d'angoisse se passa et je te suivis.* »[274]

La Bruges médiévale, qui était parfois considérée comme la nouvelle Jérusalem, soit le monde parfait créé ou le monde imparfait régénéré dans son état de lumière initiale, est mentionnée au Chant XV de *L'Enfer* de *La Divine Comédie* : selon Dante, elle constituerait un rempart efficace contre le déluge ou l'apocalypse, grâce à un système élaboré de digues et d'écluses.

En vrais spiritualistes, Rodenbach, Maeterlinck et Khnopff, dans leur domaine respectif, ont cherché la lumière d'un Âge régénéré placé sous le règne du pôle féminin. Seules les femmes peuvent sortir l'humanité de la nuit où celle-ci s'enlise comme dans un marécage nauséabond. Elles sont par excellence les initiatrices des grands Mystères. Il n'est d'avenir que par leur intercession et leur sacrifice. Toutes leurs œuvres annoncent qu'il est temps de conclure une Nouvelle Alliance marquée du sceau de la conscience féminine rendue au statut qui lui est dû, celui de la sœur, de la Bien-Aimée.

Une jeune femme anglaise (1898) de Khnopff, également intitulée *Futur*, selon les versions, ne surgit-elle pas dans sa perfection majestueuse d'une pierre mal dégrossie ? Couronnée de laurier, symbole d'accession à un degré supérieur de révélation, elle semble figurer l'idéal mystique du peintre[275]. Dieu possède un visage féminin.

Et dans *L'Élite*[276], Georges Rodenbach lui-même évoquant la danseuse serpentine originaire des États-Unis Loïe Fuller (1862-1928) qu'il admirait ne compare-t-il pas clairement la femme à la « Nature naturante », l'éternelle créatrice de formes et de couleurs, telle la Vierge, Héra, Isis, la Shekinah ou la Sophia gnostique ? À la fois présence et manifestation concrète du Principe divin, Œil de Dieu et Âme du monde, cette Grande Déesse, cette Vierge perpétuellement enceinte anime sans relâche la vie et l'amour sur la terre jusqu'à l'univers entier :



Miracle d'incessantes métamorphoses ! Elle prouva que la femme peut, quand elle le veut, résumer tout l'Univers : elle fut une fleur, un arbre au vent, une nuée changeante, un papillon géant, un jardin avec les plis dans l'étoffe pour chemins. Elle naissait de l'air rose, puis soudain, elle y rentrait. Elle s'offrait, se dérobait. Elle allait, soi-même se créant[277].

---

274 Fernand Khopff. *Un geste d'offrande*, 1900.

275 Le port altier de la jeune femme se rapproche du masque du *Secret-Reflet* examiné au chapitre 8.

276 *L'Élite*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1899, p. 251-252.

277 Poème inachevé de Rodenbach à propos de la danseuse Loïe Fuller.
Illustration : Fernand Khnopf. *Futur*, 1898. Second titre : *Une jeune femme anglaise.*

16. La Gnose et la Pistis Sophia

Le monde entier a été fait par une Vierge ;
Et c'est par une vierge qu'il se renouvelle et revient[278].

Je te dirai encore ses yeux sombres*, qu'elle dissimule, d'un mouvement de la tête, pour voiler cette Lumière d'au-delà qui soudain vient à la lumière, pour ne pas trahir leur secret, et la courbe de son visage pur comme la noble perle, sa chevelure dorée, les doigts blessés de sa main gauche et la rose étoilée, sur son bras, ce « stigmate » de l'amour qui rappelle que sur la Croix d'Or fleurit la Rose d'Argent.*
Jacob Böhme, *Mysterium Magnum*[279]

Peu avant la parution de *Bruges-la-Morte*, l'égyptologue et papyrologue Émile Amélineau (1850-1915) publie plusieurs articles scientifiques sur les grandes œuvres gnostiques. Il est l'auteur d'un *Essai sur le gnosticisme égyptien* (1887). On lui doit surtout la première traduction française de la *Pistis Sophia* (1895)[280], un an avant celle en anglais de G.R.S. Mead. Il s'agit d'un texte valentinien en copte du 2e siècle retrouvé à la fin du 18e siècle en Égypte. La *Pistis Sophia*, littéralement « Foi Sagesse » ou « Fidèle Sagesse », constitue une somme d'écrits gnostiques qui avaient fait l'objet d'une version latine satisfaisante dès 1851 − le jeune Rodenbach en bon latiniste formé par les jésuites a pu en avoir connaissance − et d'une transcription française partielle de l'abbé Migne (1800-1875) quelques années plus tard dans le premier volume du *Dictionnaire des Apocryphes*[281]. En 1851, Moritz Gotthilf Schwartze en avait fait la traduction complète en latin. Dans son *Histoire critique du Gnosticisme* (1828), Jacques Matter[282], le premier biographe de Louis-Claude de Saint-Martin, dont la philosophie mystique sera remise à l'honneur par Papus, s'était déjà longuement penché sur un sujet qui sentait le soufre dans les caves sombres et fraîches du Vatican.
Éliphas Lévi (1810-1865), ancien séminariste et latiniste chevronné, en connaissait l'existence par les revues savantes de l'époque, même s'il reste beaucoup plus marqué par le résumé classique d'Irénée de Lyon que par les spéculations complexes du texte copte. C'est lui qui la fera connaître aux occultistes fin de siècle. Il exercera une influence décisive sur **Papus** et Stanislas de Guaita. *Le Traité élémentaire de science occulte*

---

278 Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Rivages Poche, Paris, 2004, p. 253.
La Vierge est dans ce cas synonyme de Sagesse éternelle ou de Nature divine.

279 Pour Jacob Böhme, l'univers est structuré par la dynamique entre le néant divin (*Ungrund* ou Dieu avant la création), les ténèbres et l'éclosion de la Lumière spirituelle. L'attitude du personnage – voiler ses yeux sombres – traduit la retenue face au Mystère : la vraie Lumière divine (*l'Ungrund*) ne s'expose pas de manière profane. Elle est un « secret » intérieur qui ne doit être révélé qu'à l'âme préparée, sous peine d'éblouir ou de trahir le sacré. La « noble perle » est une métaphore centrale chez Böhme pour désigner Sophia (la Sagesse divine) ou l'étincelle divine restaurée dans l'âme humaine. La perle née dans l'obscurité de la matière pour devenir une sphère pure et lumineuse, marque le processus de régénération spirituelle. La « chevelure dorée » renvoie à l'Or alchimique, la teinture céleste qui habille l'âme réconciliée avec Dieu.
La main gauche est traditionnellement associée à la réception des épreuves, au monde matériel, au côté du cœur et à la vulnérabilité humaine. Les « doigts blessés » et le « stigmate de l'amour » rappellent que l'illumination ne s'obtient pas sans la souffrance expiatoire et la purification par l'amour. La blessure est le point d'entrée de la Grâce.

280 *Pistis Sophia. Ouvrage gnostique de Valentin*, trad. É. Amélineau (1895), Archè, Milan, 1975.

281 Jacques-Paul Migne (abbé), *L'Encyclopédie Théologique : tome 23*, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1856.
Le titre signifie la Sagesse-Foi ou la Sagesse qui croit.

282 L'inventeur du mot « ésotérisme ».

(Georges Carré, Paris, 1891) de Papus fait grand cas de la *Pistis Sophia*[283] qu'il appelle erronément ce « bijou de Valentin le gnostique ». La diffusion de la *Pistis Sophia* suscita une vague d'intérêt dans les milieux ésotériques, comparable à celle de la découverte des manuscrits de Nag Hammadi dans le monde scientifique au 20e siècle. Jésus y évoque l'origine des âmes, leur aliénation par des puissances démiurgiques et l'indispensable connaissance parfaite des mystères destinés à assurer leur délivrance. Sur quarante-six questions posées à Jésus, trente-neuf le sont par Madeleine. Elle représente une figure exemplaire de la foi, de la compréhension intuitive et immédiate, un don féminin par excellence, de l'enseignement secret du Sauveur et de sa révélation. Marie (appelée Myriam dans le texte) y occupe donc une place privilégiée : elle explique aux autres disciples la descente de l'âme dans la matière, ses tribulations temporelles dans un corps de courtisane, puis sa remontée vers la lumière du Plérôme, un concept qui se traduit par « Grâce » ou « Plénitude », le monde céleste où se trouvent rassemblés les Éons. Sur la terre, elle était devenue le reflet de la Sophia, c'est-à-dire la Sagesse séduite et trompée par de fausses lumières, qui se lamentait et pleurait sur son sort dans l'attente de sa délivrance et de sa rédemption ultime. Madeleine se révèle autant une femme de Foi (Pistis) que de Sagesse (Sophia). Elle est aussi celle qui « ruisselle » de larmes, un don de l'Esprit Saint, celle qui répand le nard : le mot grec « pistikos », « nard », étant de la même famille que « pistis », « foi ».

Au 19e siècle, le parallèle entre Sophia (la Sagesse divine de la tradition gnostique) et Marie-Madeleine est établi principalement par les courants ésotériques, néo-gnostiques et symbolistes de la fin du siècle, à la suite de la redécouverte et de la traduction de textes gnostiques anciens tels que la *Pistis Sophia.*

Dans son étude fouillée *La résistance au Christianisme*, Raoul Vaneigem évoque la gémellité insolite des deux Marie, un concept fort répandu par le courant gnostique :

Le grec sophia, qui traduit l'hébreu Hochma et l'araméen Achamoth – deux termes féminins, désignant aussi l'Esprit –, revêt une importance considérable dans les gnosticismes esséno-chrétiens et dans les courants hédonistes où figure, sous une grande variété de noms et de formes, celle qui apporte le salut aux hommes. Épouse, mère et vierge, Sophia est à l'origine des deux Myriam-Marie, la vierge-mère et sa compagne Marie de Magdala (ainsi présentée dans l'Évangile attribué à Thomas), mais aussi du Saint-Esprit descendu sur le Messie[284].

Le mythe de la Sophia déchue était visiblement largement répandu parmi les gnostiques et faisait partie intégrante de l'histoire de Marie-Madeleine réinterprétée à partir des récits des évangiles canoniques. Les chrétiens gnostiques voyaient ce mythe comme une métaphore de l'âme qui, au lieu d'être consciente de son origine divine et de sa véritable nature centrée dans le cœur spirituel, la « chambre nuptiale » de son être, avait pour l'une raison ou l'autre perdu de son importance et s'était identifiée par erreur à son enveloppe terrestre.

Madeleine, en réalité l'épouse du Christ, représente moins l'union charnelle que le mariage mystique, l'étroite conjonction entre l'âme et l'esprit, qui permet l'illumination intérieure. Cette approche donne à la femme le rôle central : elle devient la dépositaire d'un enseignement caché. Dans la théologie gnostique, Marie-Madeleine incarne Sophia (la Sagesse céleste). Elle représente l'Âme éveillée capable de comprendre les mystères supérieurs. Sa relation avec Jésus dépasse la simple amitié : elle est perçue comme la partenaire spirituelle du Christ, formant avec lui une Syzygie, à savoir un couple mystique unissant le principe masculin au féminin. Ces manuscrits, et bien d'autres, inventoriés lors de la campagne d'Égypte de Bonaparte qui encouragea les premières fouilles archéologiques à caractère scientifique, fournissaient aux historiens des

[283] Le texte est en ligne.
[284] Raoul Vaneigem, *La résistance au christianisme : Les hérésies des origines au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 1993, p. 25.

religions, aux intellectuels et aux artistes des preuves supplémentaires indispensables à la remise en question radicale des dogmes de l'Église romaine et de sa vision exclusivement et scandaleusement patriarcale.

C'est principalement dans *La Doctrine secrète* (1888) — et plus particulièrement dans son second volume (*Anthropogénèse*) — que la théosophe **Helena Blavatsky** (1831-1891) développe le plus longuement son analyse de la *Pistis Sophia* et du rôle de Marie-Madeleine. Dans *La Doctrine secrète* (1888), Blavatsky consacre des passages substantiels où elle commente directement le texte de la *Pistis Sophia* (d'après l'édition latine de Schwartze). Elle y insiste sur le fait que Jésus enseigne les mystères supérieurs pendant onze ans après sa résurrection. Elle met en avant Marie-Madeleine comme la disciple qui possède l'intuition spirituelle la plus pure, l'âme spirituelle dans la terminologie théosophique), ce qui lui permet de comprendre la chute et la rédemption de Sophia. Dans son *Isis dévoilée* (1877), Blavatsky citait déjà la *Pistis Sophia*. Son objectif y était surtout historique et critique : elle utilisait le texte gnostique comme une arme contre l'Église catholique pour prouver que le christianisme primitif était ésotérique et que les femmes (dont Marie-Madeleine) y occupaient un rang initiatique égal ou supérieur aux apôtres masculins.

À partir de 1890-1891, dans sa revue *Lucife*r, Blavatsky commentera verset par verset la Pistis Sophia, en collaboration avec son secrétaire G. R. S. Mead.

En France, l'année 1890, celle qui précède la rédaction de *Bruges-la-Morte*, voit réapparaître, comme je l'ai dit, de façon surprenante une *Nouvelle Église gnostique*. Elle marque les débuts officiels de « l'Ère de la Gnose Restaurée ». **Jules Doinel** (1842-1902), sous le nom de Valentin II, en référence à l'auteur supposé en ce temps de la *Pistis Sophia*, sacre des évêques et une « Sophia », c'est-à-dire une femme qui reçoit l'ordination selon un rituel d'inspiration cathare. Ce franc-maçon détourné, qui se prétendait inspiré par la Sophia-Achamoth, la Pensée de Dieu, était convaincu que sa mission consistait à restaurer l'aspect féminin du christianisme. L'Ordre n'admettait en ses rangs que des membres de l'élite intellectuelle qui pratiquaient l'esprit de tolérance. Parmi eux, on découvre une foule d'occultistes de la Belle Époque : Paul Sédir, l'éditeur Lucien Chamuel, mais aussi Papus, décidément de tous les coups médiatiques ! En retour, Doinel et ses adeptes faisaient partie intégrante du Suprême Conseil de l'Ordre Martiniste et le mouvement néo-gnostique était reconnu comme l'Église officielle de l'Ordre papusien. Cette promotion de Doinel implique une étroite communion de pensée entre les deux courants spiritualistes. Jules Doinel (1842-1902), archiviste et fondateur de l'Église gnostique moderne à Paris en 1890, est la figure centrale de cette assimilation. Il affirme avoir reçu une révélation directe de « l'Éon Jésus » lui confiant la mission de restaurer la véritable Église. Dans la théologie et la liturgie qu'il élabore, Doinel fusionne Marie-Madeleine et Sophia (la Sagesse tombée dans la matière puis rachetée par la Lumière, telle que décrite dans la *Pistis Sophia*). Marie-Madeleine devient l'incarnation terrestre de l'Éon Sophia et la véritable dépositaire de l'enseignement ésotérique du Christ, soit l'« Église de Jean » ou de Madeleine par opposition à l'Église officielle de Pierre.

Selon le philosophe allemand Hans Leisegang (1890-1951), la racine céleste ou l'unité primordiale associée à la perfection, sous forme de syzygie, représente un concept fondamental dans la doctrine gnostique. Dans la cosmologie gnostique, la « Racine » désigne la source suprême, absolue et cachée dont tout émane. C'est le Dieu transcendant (parfois appelé l'Abîme, le Père inconnu), situé bien au-dessus du dieu créateur du monde matériel (le Démiurge). Ici, l'expression évoque peut-être la « Racine du Tout » ou la « Racine silencieuse » : c'est le fondement invisible de la réalité spirituelle (le Plérôme), d'où provient l'étincelle divine enfouie dans l'être humain :

Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour regarder ses yeux, pour y chercher ***quelque chose qu'il avait vu dans d'autres*** [ndr : les yeux de la Morte] *: une nuance, un reflet, des* ***perles****, une flore dont* ***la racine est dans l'âme*** *– et qui y flottaient aussi peut-être*.

On retrouve dans la trame de *Bruges-la-Morte* des éléments qui permettent de penser que Rodenbach était instruit des courants néo-gnostiques. Cette doctrine répandue dès les premiers temps du christianisme enseigne que la Sophia est une Ennoia, la Pensée de Dieu, l'âme supérieure. Mais celle-ci a chuté du ciel, provoquant le cataclysme du monde sensible, temporel et mortel dans lequel l'Humanité se dépêtre au jour le jour. Un drame sacré dont notre univers est issu et qui impose à chacun d'entre nous, pour le salut universel, de se racheter soi-même ainsi que la Sophia déchue. Mais c'est Viane qui semble remplir ce rôle d'âme errante : séduit par Jane, il se lamente et souffre de ne pouvoir intégrer le Plérôme et de retrouver son épouse. Le passage qui suit va dans le sens de cette interprétation ésotérique :

Lui n'avait éprouvé vis-à-vis de lui-même aucune honte ni rougeur d'âme, parce qu'il savait le motif, le stratagème de cette transposition qui était non seulement une excuse, mais l'absolution, la réhabilitation devant la morte et presque devant Dieu[285].

Pour Viane, aimer Jane n'est pas une infidélité, mais une illusion volontaire (un « stratagème ») : il transpose l'âme et le souvenir de son épouse morte dans le corps vivant de Jane. Autrement dit, il ne regarde pas Jane pour ce qu'elle est réellement, mais s'en sert comme d'un miroir ou d'un support matériel pour revoir son épouse disparue. Il n'a « aucune honte ni rougeur d'âme » parce qu'il est persuadé que son intention est pure : il agit par dévotion envers la Morte, et non par désir charnel. Il considère que continuer d'aimer sa bien-aimée à travers son double est la preuve ultime de sa fidélité absolue, ce qui l'absout de tout soupçon de trahison.

Viane s'enferme quotidiennement dans la chambre reliquaire pour se retrouver face à lui-même, à sa conscience, avec la Morte comme support privilégié de sa méditation funèbre ? Dans ce registre, à la fin du récit, un paragraphe biffé évoque le comportement du héros négatif en termes « de successives déchéances pour aboutir aujourd'hui à ce dernier scandale de la maîtresse introduite au foyer »[286]. Rodenbach ne compare-t-il pas la mort de l'épouse à un « grand désastre »[287], synonyme de la cosmogonie de la création du monde matériel et de la chute de la Sophia dans la matière ?

Le wagnérien Rodenbach n'a sans doute pas choisi au hasard *Robert le Diable*[288], l'opéra de Meyerbeer qui permet à Viane d'apprendre l'identité et la profession du sosie de son épouse, ainsi que la raison de sa présence à Bruges. En effet, le livret décline le thème de la Rédemption, le même que celui qui traverse *Bruges-la-Morte*, comme un jeu de miroirs poussé à l'extrême. Le personnage principal, Robert, est le fruit d'une liaison de sa mère avec Satan. Tout au long de l'action, il ne cesse d'être tenté par le Diable alors que les femmes qui l'entourent n'ont qu'une idée en tête : le sauver, malgré lui, par tous les stratagèmes possibles. Elles finiront par vaincre le Mal grâce à l'épisode des religieuses sortant du tombeau au milieu des ruines du couvent de Sainte-Rosalie. Dans la célèbre *Scène des nonnes*, le moment fort de l'opéra depuis sa création, Jane Scott joue un second rôle, celui de la danseuse Helena[289] surgissant du sépulcre. Toutefois,

---

285 *Bruges-la-Morte*, Chap. 5.

286 *Ibid.*, Chap. 15.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 254, note b.
La polysémie du mot « foyer » qui évoque la famille, les rites « païens », l'athanor alchimique et le feu est remarquable.

287 *Ibid.*, Chap. 2.

288 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 52-55.
Cet opéra joue déjà un rôle fatal dans *L'Art en exil*, le premier roman de Rodenbach. Meyerbeer était l'un des Maîtres de Wagner.

289 *Ibid.*, Chap. 3.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte.*
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 99, note a.

dans le roman, son nom apparaît de façon surprenante à l'affiche, ce qui dénote l'importance que lui donne Rodenbach. Dans la Gnose, Hélène, dont le prénom peut se traduire par « lune » ou « éclat de lumière », représente la Sophia déchue, l'Ennoia divine prisonnière d'un corps[290]. Historiquement, Hélène, une ancienne prostituée de Tyr, était la maîtresse débridée de Simon le Magicien, l'un des rivaux contemporains de Jésus par sa faculté à subjuguer les foules en opérant des « miracles ». Or, dans *Bruges-la-Morte*, Jane se fait entretenir par des galants en monnayant ses faveurs. Elle se conduit comme une demi-mondaine, un personnage stéréotypé de la Belle Époque popularisé par Émile Zola dans son célèbre roman *Nana* (1880). Baudelaire et Villiers ne voyaient dans *Robert le Diable* qu'un sujet de moqueries qui permettait de comprendre comment le bourgeois concevait le satanisme…

Rodenbach lui-même a pu écouter *Robert le Diable*, un opéra « de vieille mode »[291], un spectacle de province, comme il l'écrit, à Bruxelles, une ville où il résida de 1883 à janvier 1888. L'œuvre lyrique qui marque les grands débuts, avec *Faust* et *Hérodiade*, de la cantatrice Emma Calvé, cette férue d'occultisme que Rodenbach a peut-être croisée aux Mardis de Mallarmé, avait pourtant fait la deuxième recette de la saison 1882-1883 du Théâtre de la Monnaie. Un beau succès de trésorerie pour un titre du répertoire qu'il convenait de ranger au placard selon le jugement du poète de Bruges !

C'est le moment d'ouvrir une parenthèse. Le personnage de Jane peut se résumer au cliché fin de siècle de la demi-mondaine, tentatrice et démoniaque, telle que la dépeinte un Joris-Karl Huysmans dans *Là-Bas*. Cependant, Georges Rodenbach a peu concédé à la misogynie banalisée à son époque. Pour preuve, dès 1886, l'animateur impétueux de la revue *La Jeune Belgique* donne une série de conférences destinées à diffuser la pensée d'Arthur Schopenhauer (1788-1860). Si le pessimisme du jeune poète s'accordait à merveille avec la conception du monde du philosophe qu'il défendait avec passion devant un auditoire conservateur et fermé à toute idée nouvelle, il convient de remarquer que le plaidoyer en sa faveur se terminait par une mise au point concernant le rôle fondamental que doit jouer la femme dans toute société civilisée :

Les nations les meilleures furent celles qui les honorèrent et les favorisèrent le plus. Tacite le constatait déjà à propos des Germains. Au contraire, le décroissement du respect et de la liberté des femmes a toujours été un signe des décadences de l'ordre social. Schopenhauer, un des premiers, a semé ainsi la désaffection et l'irrespect de la femme dans toute la jeunesse et la littérature contemporaines[292].

Sur le plan de la mystique pure, la Sophia correspond à deux concepts fort différents, parfois contradictoires : la Sophia de la spiritualité gnostique que j'ai évoquée et celle de l'illuminisme chrétien principalement représenté par Böhme[293], Novalis, Pasqually, Saint-Martin, von Baader et bien d'autres, tous fascinés par le mythe de l'androgynat théosophique, un thème central du courant symboliste et alchimique, omniprésent dans l'œuvre de Khnopff et Péladan. Si la femme résume toute la tentation déstabilisatrice pour l'homme (on pense naturellement à Jane Scott), elle est au contraire rédemptrice lorsqu'elle est identifiée au principe de SOPHIA, d' « Anima supérieure » comme c'est le cas de l'épouse de Viane.

Le prénom Helena ne figurait pas sur le manuscrit.
Le *Second Faust* de Goethe (1832), une œuvre ésotérique contemporaine de l'opéra *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, est centré sur le personnage d'une Hélène retrouvée. Faust, pour amuser la cour, décide de faire revenir les fantômes d'Hélène et de Pâris.

290 Pierre de Saint-Louis dans sa *Madeleine au désert* (1668) amalgame la Madeleine « pécheresse » avec Hélène, Diane, Vénus et d'autres archétypes féminins.

291 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.

292 *Le pessimisme dans la littérature. Conférence publiée dans le recueil 1887, Matinées littéraires, artistiques et scientifiques*, Ferd. Larcier, Bruxelles, p. 195-226. Les articles journalistiques de Rodenbach, moins féministes, s'adaptent à son lectorat.

293 Alexandre Koyré, *La Philosophie de Boehme*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1979, p. 354-414.
Le concept de « nature divine » ou Sophia y est minutieusement développé.



La Sophia en tant que telle symbolise à la fois la manifestation visible dans le monde de la présence divine, la Shekinah sémitique, équivalent de l'Esprit Saint des chrétiens, et l'aspect féminin de la Sainte Trinité. Elle est connaissance de Dieu, le Christ intérieur des mystiques ou Christ féminin et l'Esprit de Vie. Dans la théologie chrétienne, l'Esprit Saint est envisagé comme don, puissance d'action, transcendance et un être à part entière.

Une estampe de Rogelio de Egusquiza intitulée *Le Graal* (1893)[294] montre l'osmose de l'Esprit Saint, sous la forme d'une colombe, du Graal et du couple primordial (en haut de l'illustration), le tout guetté par une chimère diabolique. Rodenbach, dans un passage ajouté à l'occasion de l'édition officielle de *Bruges-la-Morte*, nous donne les mobiles d'une mise à mort qui impose un silence définitif à Jane :

Elle était morte – pour n'avoir pas deviné le Mystère et qu'il y eût une chose là à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée – ***pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère*** *– laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait l'instrument de mort. Ainsi réellement* ***toute la maison avait péri*** *: Barbe s'en était allée ; Jane gisait ; la morte était plus morte…*[295]

Le drame qui clôt *Bruges-la-Morte*, par le biais de la chevelure vindicative, renvoie implicitement au *Livre de l'Exode* (33:20) : « Mais, dit-il, tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre. » Ce qui signifie que nul ne peut contempler Dieu dans sa splendeur sans succomber aussitôt. Le feu divin a pour propriété de détruire la matière corruptrice et la chair corrompue. C'est pour cette raison qu'il est vénéré dans l'obscurité. En l'occurrence dans la pénombre d'une chambre de Bruges, dans le Saint des Saints interdit aux profanes et préservé d'une ville en proie à la modernité triviale.

Le meurtre de Jane chez Viane, dont l'âme se trouve « rétrogradée », entraîne un plus grand désordre et un désastre irréversible. Viane n'a pas réussi à vaincre les passions qui le détournaient de son ascèse en s'enchaînant à la dualité, au corps et à la matière figurés par Jane : il n'a pas retrouvé l'unité perdue. L'ordre des choses est durablement restauré. L'expression « ordre des choses » (non soulignée sur le manuscrit[296]) est imprimée en italiques dans le roman[297], comme s'il s'agissait d'insister sur l'accomplissement d'un plan céleste. Jane, par sa mort, a quant à elle terminé un cycle d'errances et de déchéance. Mais la conjonction brutale la Morte/Jane, fruit de l'illusion, a échoué.

Jacob Böhme, admiré des rosicruciens fin de siècle et que j'évoquerai en fin d'ouvrage, semble conforter cette hypothèse d'une Sophia déchue qui aurait pu être rachetée, fût-ce par la violence et le meurtre :

---

294 Cette estampe est extraite d'une série consacrée au *Parsifal* de Wagner.

295 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
Ce long passage a été ajouté lors de l'édition définitive.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 270, note a.

296 *Ibid*.
La Chose est la Gloire, ou la S*hekhinah*, la Sagesse, la *Sophia*, de son nom technique,l'esprit bon compagnon, le Logos loquace et le Saint-Esprit vivificateur qui procède du Père et que leFils envoie. »
Robert Amadou assimile « la Chose » à la présence de Dieu, la Shekhinah qui prend dans la tradition hellénistique le nom de Sagesse ou de Sophia. En ce sens, elle est la parèdre ou le double du Christ. Pour les théologiens classiques, « l'ordre des choses » résulte d'un plan divin ou de la sagesse divine.

297 Rodenbach use et abuse de ce procédé « italique » dans ses chroniques parisiennes alors qu'il ne l'utilise qu'à trois reprises dans son roman : « l'ordre des choses », « soror dolorosa » et « l'instrument de mort » (chevelure).

L'âme ignée a choisi, avec le feu, la mauvaise auberge, et c'est avec le feu et la violence qu'il lui faudra la quitter, car, autrement, le serpent diabolique, qui est encore l'esprit sidéral de ce monde, la retiendra prisonnière de sa geôle. Il n'y a pas d'issue par en bas, mais par en haut, au-delà des sens, on respire et on vivifie la vie. C'est là que la céleste Sophia [la Morte] *attend son époux animique* [Viane][298].

C'est la morte et non la vie, l'étincelle divine, qui réunit l'épouse défunte en une seule personne :



Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre – ***unique visage de son amour***[299].

Il est évident que Viane est plus seul et plus désespéré que jamais après l'issue tragique qui sanctionne la trahison de son amour mystique. La procession du Saint-Sang du Sauveur n'a fait que provoquer le drame : le sang « durcifié » contenu dans la relique n'était qu'une parodie du Christ. La Morte est encore plus morte et plus lointaine, les cloches effeuillent « languissamment des feuilles de fer » sur la cité, le mot « fer » concluant l'histoire alors que le roman se focalise sur une tresse d'or. L'espérance représentée par cette chevelure dans son coffret de cristal, tel une boîte de Pandore, a délaissé pour toujours la ville de Bruges. En termes alchimiques, l'Esprit a quitté le vase d'Hermès descellé par Jane. Bruges autrefois sacralisée est désormais livrée à la frénésie des marchands sans scrupule : le Temple de l'Esprit est définitivement détruit. Comme le laisse entendre Rodenbach, la régénération de Jane a échoué malgré le passage de la procession :

[…] *toute la maison avait péri : Barbe s'en était allée ; Jane gisait ; la morte était plus morte…*
[…] *C'était fini, le beau cortège… tout ce qui avait été, avait chanté. — semblant de vie, résurrection d'une matinée. Les rues étaient de nouveau vides. La ville allait recommencer à être seule*[300].

Le poète, pessimiste dans l'âme, n'a-t-il pas donné une fin négative au *Carillonneur* et à *L'Arbre*, deux récits qui se terminent par des suicides… Et son premier roman, *L'Art en exil*, se conclut sur la mort inopinée de la jeune épouse et la solitude complète du héros. En réalité, Hugues Viane ne se sent pas mieux : il bascule définitivement dans un état de prostration totale, de vide absolu et de folie. Sa situation se traduit par la fin de l'auto-illusion : En tuant Jane, Viane a détruit le mirage qu'il avait créé. Il réalise enfin, de manière brutale et irréversible, que Jane n'était pas la réincarnation de sa femme morte, mais une usurpatrice vulgaire. Il se retrouve doublement veuf. La mort de Jane scelle définitivement la mort de sa véritable épouse. Toute l'illusion qui le maintenait en vie s'effondre. Le roman se clôt sur une image de destruction et de solitude infinie. Viane répète machinalement « Morte… morte… Bruges-la-Morte… », totalement brisé, hagard et déconnecté de la réalité. Il ne ressent ni soulagement ni libération ; il est hébété et s'enfonce dans le néant.

---

298 Alexandre Roob, *Musée hermétique : Alchimie et mystique*, Taschen, Cologne, 1997, p. 428.
299 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
Illustration : *Bruges-la-Morte*, préface de Camille Mauclair. Édition illustrée de dix-huit pastels de Lucien Lévy-Dhurmer, Javal et Bourdeaux, Paris, 1930.
300 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.

En conclusion de ce long chapitre, je citerai l'entretien que Péladan accorda au quotidien bruxellois *Le Soir* à l'occasion de sa tournée de conférences en Belgique. Tout en critiquant l'étiquette de « morte » accolée à Bruges par Rodenbach, il y dépeint la ville comme un « Paraclet du Nord », synonyme savant d'Esprit Saint. Le Sâr aurait ainsi donné, dans le style bizarre qui lui était propre, une des clés de *Bruges-la-Morte*, cinq mois après sa parution :

Bruges est mal nommée la morte, ***la vraie vie étant celle de l'âme****. Elle est mal dite la paisible ;* ***car la vraie béguine est une passionnée, une fiancée de Monseigneur Jésus.***
Si les esthètes étaient prêtres à Bruges ou les prêtres de Bruges esthètes, ce serait le ***Paraclet du Nord****.*
Telle quelle, la douce cité apaise et lénifie l'âme moderne. […][301]

Parallèlement, il existe une ultime preuve de sympathie de Fernand Khnopff pour l'œuvre foisonnante de Péladan : en 1913, alors que l'écrivain phare de l'occultisme parisien est oublié depuis longtemps – il décédera cinq ans plus tard –, le Maître bruxellois dessine les costumes de son roman *Istar* (sic) mis en musique par Vincent d'Indy.

Les dernières activités de Khnopff seront consacrées à l'illustration de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck pour la société bibliophilique *Les Cinquante* (1920) et à un article sur *Les Œuvres d'art inspirées par Dante* publié dans *Le Flambeau* (Bruxelles-Paris, 31 juillet 1921, n° 7). Une analyse qui se conclut sur « la marche divine de Béatrice vers la splendeur des astres et des étoiles ». Ainsi, le peintre était-il resté fidèle jusqu'à la fin à ses premières affinités électives…

[301] *Le Soir*, 11 novembre 1892.

17. Des indices dans le texte

Rien qu'une tour, au-dessus de la vie ![302]

Le lecteur sceptique pensera que le roman de Rodenbach, texte piégé à plus d'un endroit, pourrait aussi bien s'articuler autour du thème de la dévotion mariale qui connaissait un renouveau en ce 19e siècle semé de contradictions et de tensions politiques. Ce sujet aurait été plus conforme à l'éducation religieuse que le poète avait reçue de sa mère et qu'il avait poursuivie au Collège des jésuites de Gand. La période d'écriture du récit s'avère propice à cette vision des choses : le 22 septembre 1891, moment de rédaction de *Bruges-la-Morte*, Léon XIII publie la Lettre encyclique *Du Rosaire de la Vierge Marie*. Le thème du rosaire, ou la Rose mystique, constitue un véritable credo du règne de ce pape énigmatique. D'autre part, le cristal qui compose le reliquaire destiné à protéger la chevelure ne symbolise-t-il pas, selon l'iconographie chrétienne traditionnelle, la Vierge Marie, l'Immaculée Conception ? Comme le note lyriquement Angelus Silesius, un disciple de Jacob Böhme : « Marie est un cristal, son fils, la lumière céleste ; ainsi la traverse-t-il toute sans pourtant la briser. » Mais ce dernier a également écrit : « Marthe court, court donner à manger au Seigneur ; Marie (Madeleine) reste tranquille, mais c'est ainsi qu'elle a choisi la meilleure part : **elle seule le nourrit et se trouve aussi nourrie par Lui**[303]. » Ce qui, sur un plan théologique, place Madeleine au même rang que le Christ.

L'examen minutieux du texte de Rodenbach permet de douter que la « Morte » du roman représente la Vierge Marie. Précisons que certains théologiens médiévaux considéraient que la Marie-Madeleine repentie était l'image de la Mère de Dieu, c'est-à-dire son miroir. Les Vierges à l'Enfant des peintres bourguignons sont souvent figurées avec une chevelure ondoyante et vêtues d'une robe rouge, couleur de la passion d'amour. Des écrits gnostiques prétendent même que Marie et Madeleine sont proches de la Vierge de Lumière. Ainsi, Papus dans son *Traité élémentaire de science occulte*, publié en 1889, cite un passage de la *Pistis Sophia* (chapitre 59) dont je parlerai plus loin :

Toi aussi, ô Marie, toi qui as pris forme dans Barbilô[304]*, selon la matière, et tu as pris une ressemblance avec la Vierge de la lumière, selon la lumière,* ***toi et l'autre Marie la bienheureuse***[305]*, les ténèbres ont existé à cause de toi et encore de toi est sorti le corps hylique où j'habite et que j'ai purifié*[306].

Viane se définit lui-même comme un « Mystique » (avec une majuscule) qui a conservé « un fond d'enfance religieuse », mais aussi comme un « spiritualiste »[307], ce que *L'Art en exil* (1889), son premier

---

302 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10. C'est le leitmotiv du *Carillonneur* (1897). Cf. annexe 1 de l'étude.

303 Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Rivages Poche, Paris, 2004, p. 291.

304 Selon Stanislas de Guaita, Barbilô est la Mère céleste, la première émanation émanée du Dieu invisible et inconnaissable. Elle est la substance spirituelle pure, la matrice spirituelle hors de laquelle toute vie et toute matière vont être générées. Le pôle féminin de l'Absolu, souvent associé à la Sagesse Divine (Sophia).

305 Cette expression montre la gémellité des deux Marie.

306 Papus, Docteur Gérard Encausse, *Traité élémentaire de science occulte*, Éd. Dangles, Paris, 1979, p. 325. Corps « hylique » signifie corps physique. Le texte est en ligne.

307 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.

roman, avait déjà montré. En effet, dans ce récit, le narrateur, Jean Rembrandt, séduit une jeune novice qui semble avoir de multiples accointances avec l'épouse idéalisée de *Bruges-la-Morte*. Dans le cadre de cette étude, il est essentiel de relever que la bien-aimée s'y prénomme… Marie et son compagnon Jean, ce qui rappelle le couple mythique de *La Légende dorée*, Jean l'évangéliste et Marie-Madeleine. Cette onomastique contredit l'hypothèse farfelue avancée par des interprètes voulant que la défunte de *Bruges-la-Morte* soit un décalque de la mère du poète décédée peu avant la rédaction du roman et qu'il aurait assimilée dans un accès de piété filiale à la Mère de Dieu. Hypothèse d'autant moins défendable que dans *L'Art en exil* « Madame Rembrandt » (en réalité, la mère de Rodenbach) constitue un personnage bien vivant et entièrement autonome par rapport à la jeune Marie. Et que sœur Rosalie dans *Bruges-la-Morte*, qui porte le prénom de sa mère et qui du fait même l'incarne de façon allégorique, n'a rien à voir avec l'épouse défunte[308].

De toute évidence, Viane est parfaitement indifférent à la dévotion mariale, comme le montre cette conversation avec sa servante pieuse, qui fait office de liminaire du récit. Ce monomaniaque de l'entretien ménager vient de s'apercevoir que les portes du corridor de la demeure du Rosaire sont inhabituellement ouvertes. Elle s'occupe du ménage la veille de la Fête de la Présentation de Vierge où elle a congé :

Hugues Viane ne cacha pas son mécontentement[309].

Ce banal échange prouve que le veuf solitaire considère cette fête liturgique comme « anodine », voire qu'elle lui est inconnue, alors que la domestique, dont il n'apprécie guère les « manières de vieille fille » et de « dévote », en réalité de bonne catholique à l'aune de l'époque, l'assimile à un jour férié. Viane ne pouvait pas minimiser l'importance de cette célébration religieuse en ce 19e siècle imprégné de renouveau marial. D'autant que la ville de Bruges est associée à Marie (« Mariastad ») par excellence. Ainsi, la première cathédrale de Bruges, Saint-Donatien, était initialement dédiée à Marie, tout comme la chapelle castrale qui s'appelle aujourd'hui crypte Saint-Basile. Jan Vercammen rapporte que, vers 1760, « il y avait tant de statues de la Vierge le long des rues, qu'il n'était pas possible de dire un Ave complet en passant de l'une à l'autre »[310]. Le samedi, les chandelles qui se consumaient devant ces madones innombrables – il en existerait encore près de trois cents, dont plusieurs Vierges à l'Enfant – faisaient ressembler la cité à une voûte étoilée.

Bien plus ! dans *Le Mirage*, adaptation théâtrale du roman, Viane n'est pas croyant mais panthéiste. Pour lui, la Morte est toute différente de la Vierge Marie[311].

Au Petit Béguinage de son enfance gantoise, décrit dans *La Jeunesse blanche* (1886), l'église est dédiée à la « Présentation de la Vierge », soit la fête mentionnée dans le passage de *Bruges-la-Morte*. À l'entrée de l'espace conventuel se dresse une habitation portant le nom de… Marie-Madeleine. L'on sait par son biographe Pierre Maes que des reposoirs mariaux balisaient la demeure familiale du poète. Ainsi le voulait la grande piété de sa mère Rosalie. Plus tard, Georges Rodenbach, bien qu'élevé dans le cadre rigoureux des Jésuites, a pris ses distances vis-à-vis de sa foi juvénile. Cette crise métaphysique s'était produite lors de son

---

Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 72, note a.
Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 72-75 et 85-87.
Ajouté à « Mystique, le mot « spiritualiste » est biffé sur le manuscrit. « Spiritualiste » à la Belle Époque est souvent associé à l'occultisme, parfois au spiritisme. Papus se déclare mystique. L'évolution des croyances de Georges Rodenbach est longuement évoquée dans *L'Art en exil*, son premier roman autobiographique. Il se définit comme un mystique qui a renoncé à la foi de son enfance. L'Art est désormais sa seule religion. C'est ce que proclamera Péladan.

308 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 5-87.

309 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.

310 Jan Vercammen *Bruges*, Paul Legrain, Bruxelles, 1973.

311 *Le Mirage.* Ollendorff, Paris, 1901, p. 48-49.

premier séjour à Paris où il avait suivi avec l'intérêt le plus vif les conférences du Collège de France et celles de la Sorbonne. Elme-Marie Caro (1826-1887) lui avait permis de découvrir les arcanes de la philosophie spiritualiste. On doit à ce professeur des études sur le *Mysticisme au XVIIIe siècle : essai sur la vie et la doctrine de Saint-Martin, le philosophe inconnu*, *La Philosophie de Goethe* et *Le pessimisme au XIXème siècle* à travers Leopardi, Schopenhauer et Hartmann. Il enseignait également le courant mystique lié à Ruysbroeck. Toujours à Paris, le poète courait assister aux sermons de Charles Loyson (1827-1912), surnommé le Père Hyacinthe, héraut d'une Église gallicane qui cherchait à se démarquer de l'autoritarisme papal et qui était partisan du mariage des prêtres et de la main tendue aux Francs-maçons. À sa maturité, Rodenbach approfondira son intérêt, sous l'influence déterminante de Maeterlinck, pour la mystique rhéno-flamande et la spiritualité allemande principalement représentée par Jacob Böhme et Novalis. Dans une lettre de juillet 1879 (il est alors âgé de vingt-quatre ans) adressée à son ami Émile Verhaeren, le poète a résumé ses convictions qui sont proches d'un syncrétisme religieux, à l'opposé de l'ultramontanisme et du catholicisme traditionnel. Ce texte est capital pour l'intérêt de cette étude sur *Bruges-la-Morte* :

D'autre part, mes idées religieuses se sont bien modifiées ; et sans être sceptique, j'en suis venu à me faire de la religion une idée d'autant plus grande qu'elle est plus large et à considérer les cultes comme une forme humaine et variable d'une idée abstraite et éternelle[312].

Cette confidence contredit l'étiquette de chrétien accolée au nom du poète. Soulignons le fait que Rodenbach a d'abord écrit des articles pour une presse ou des associations progressistes comme *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne*, *La Flandre libérale* et *Le Journal de Bruges*. Ses collaborations ultérieures à des journaux de droite modérés comme *Le Progrès* (1886-1887), le catholique *Journal de Bruxelles* (1888–1895) ou *Le Figaro* relèvent davantage de l'opportunité de carrière que d'une opinion personnelle.

Ultime paradoxe d'une œuvre complexe, son dernier recueil, *Le Miroir du Ciel natal* (1898), propose des tableaux de la liturgie chrétienne (comme les parties intitulées *Les Premières Communiantes*), voire des thèmes sulpiciens. Ce qui a pu semer le trouble parmi des lecteurs qui avaient été sensibles aux thématiques occultistes des *Vies encloses*. Il se pourrait que ce soit sa maladie de 1895 (pleurésie ou pneumonie) qui l'ait fait revenir sur le tard à la religiosité de son enfance déjà mise en poèmes dans *La Jeunesse blanche* (1886), à moins qu'il ne s'agisse d'un substrat ancien.

Dans ce premier recueil digne de ce nom, Rodenbach associe la présence nécessaire de la femme auprès du Christ, ou de l'Artiste créateur, les deux personnages se confondant dans son imaginaire :

Tous les escaladeurs de ciel et de nuées,
Tous les porteurs de croix, tous les voleurs de feu
Qui vont vers la lumière à travers les huées
Cherchent dans un regard l'infini du ciel bleu.

Quel que soit leur Calvaire, il leur faut une femme !
Parfums de Madeleine, oh ! tombez sur leurs pieds !
Linge de Véronique, approchez comme une âme,
Pour garder dans vos plis leurs masques copiés. […][313]

[312] Pierre Maes, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, J. Duculot, Gembloux, 1952, p. 68.
[313] Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1033.

La chevelure

Dans le contexte de *Bruges-la-Morte*, il faut considérer que si le cristal peut se rattacher au culte de la Vierge, ce n'est absolument pas le cas de la tresse ostentatoire de l'épouse de Viane. L'iconographie catholique traditionnelle montre le plus souvent Marie la miséricordieuse voilée en signe de chasteté, de pudeur et de pureté. Il est exclu que la chevelure, si elle fait une quelconque référence à la Mère de Dieu, puisse se transformer en instrument de vengeance et de crime passionnel qui met un point final au récit. Seule une force occulte est capable d'assurer ce rôle.

Et quand Bruges, cette cité mariale, cette « Porte du Ciel » par excellence, réprouve la relation de Viane avec la comédienne, Rodenbach recourt à des expressions et des termes péjoratifs pour décrire les Vierges qui jalonnent les quartiers de la ville : « fleurs de papier qui se fanent », « fleurs mortes dans un cercueil de verre »[314], « mépris », « contagieuse » comme l'indique ce passage :

Et il semble que, des innombrables couvents, émane ***un mépris des roses secrètes de la chair, une glorification contagieuse de la chasteté.*** *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****, tenant en main une banderole avec un texte déroulé qui, de leur côté, proclament : « Je suis l'immaculée »*[315].

En revanche, Rodenbach traduit l'amour humain par la belle expression « roses secrètes de la chair »[316].

Viane n'a conservé de la morte qu'une « gerbe, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie.[317] » Le thème de la chevelure qui parcourt tout le roman me paraît la preuve la plus manifeste d'une évocation pleinement consciente de Marie-Madeleine. Dans sa période érémitique à la Sainte-Baume, selon *La Légende dorée* que le poète avait sans doute lue dans sa jeunesse, Madeleine n'a pour seul vêtement que son abondante chevelure, répartie en deux tresses cachant sa poitrine dénudée. L'épouse de Viane aussi avait « des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés ». Toujours au premier chapitre, Rodenbach semble s'amuser à brouiller les pistes – Madeleine ou Marie ? – en fournissant ce détail : « Les Vierges des Primitifs ont des **toisons** pareilles qui descendent en frissons calmes.[318] » Dans certaines représentations, comme la sainte Marie-Madeleine de la chapelle des Dominicains à la Sainte-Baume et celle du *Livre d'Heures des Sforza*, ou encore la Madeleine sculptée par Donatello et celle d'Écouis, l'Apôtre des Apôtres se résume à une avalanche de cheveux, de la tête aux pieds ! D'un point de vue symbolique, la longueur de la tresse en augmente la valeur spirituelle et le fait de la couper se rapporte au rituel de l'entrée d'une femme au couvent, de l'embrassement de la foi mystique.

D'une façon générale, la pensée magique considère qu'il existe une puissante osmose entre l'être humain et sa chevelure. Même détachée de la personne, elle continue d'interagir sur elle. La chevelure constitue son réservoir énergétique et sa force vitale. Par son perpétuel renouvellement, elle représente le cycle de la régénération de la Nature et la fertilité. Pour Viane, la chevelure est un puissant talisman.

---

314 *Bruges-la-Morte*, Chap. 10.
315 *Ibid.*, Chap. 5.
316 *Ibid.*, Chap. 5.
Dans *La Vocation* (Ollendorff, Paris, 1895, p. 150), Rodenbach décrit l'amoureuse d'un jeune séminariste comme « un corps en croix » où s'ouvrent « les fleurs des yeux, les fleurs des seins, les fleurs du sexe, – comme les cinq plaies en fleur de l'Amour ». Cette formulation n'aura pas manqué de heurter les lecteurs croyants.
317 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.
318 *Ibid.*, Chap. 1.

La relique de la morte consiste en « une longue natte « d'un jaune fluide et textuel »[319], comme le précise Rodenbach dans l'édition définitive. Or le terme « textuel », qui signifie « conforme au texte », plutôt inattendu lorsqu'il s'agit de l'associer à une couleur capillaire, renvoie probablement au « texte » du Livre par excellence à son époque, la Bible. Dans un registre catholique, le mot désigne un « passage de l'Écriture sainte qu'un prédicateur cite au début d'un sermon et qui lui sert de sujet ou qu'il énonce au cours de son sermon pour appuyer un développement ». À l'origine, « texte » exprimait de façon restrictive « missel » ou « évangéliaire ». Cette « chevelure d'un jaune fluide et textuel » est donc probablement associée aux évangiles. Dans le même registre, Viane évoque son épouse défunte en des termes hagiographiques. Elle aurait mené une « vie exemplaire », comparable à celle des saints ou d'un couple idéal conformément à la pensée du théosophe Swedenborg, la mort la rendant immortelle :

[…] *le délice paisible d'une **vie conjugale exemplaire**, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, **l'accord des âmes**, distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets*[320].

Tout au long du récit, Georges Rodenbach parle de la chevelure comme d'une relique sacrée digne de vénération, d'un pur symbole d'amour immortel :

Hugues y mettait les lèvres et les baisait comme une patène[321] *ou comme des reliquaires. Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure !*[322]

En conséquence, Viane est le gardien des reliques sacrées et l'héritier du Maître disparu (ici l'Épouse). Il veille à la fois sur son œuvre et sur l'idéal qu'il incarnait et dont la chevelure est le symbole visible. La Gnose considère que le premier devoir d'un être humain consiste à délivrer la parcelle divine, l'étincelle de lumière captive de la prison de chair. Et, dans ce cas précis, c'est ce que semble représenter la chevelure demeurée incorruptible après le trépas de l'épouse :

[La mort] *ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit ! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes*[323].

---

[319] *Bruges-la-Morte*, Chap. 2.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 78, note b.
Le manuscrit indique « fluide et vivant ». Le terme « textuel » n'apparaît que dans l'édition définitive. L'adjectif « fluide » est généralement associé aux larmes (de Madeleine ?), au sang ou à la Pierre philosophale. Plus certainement à la manifestation de l'âme humaine comme le pensaient les occultistes fin de siècle.

[320] *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.
L'expression « accord des âmes » fait penser au Mariage mystique. Même s'il s'agit aussi bien d'un amour charnel comme l'indique l'expression « la fièvre continuée, le baiser à peine assagi ».
Emmanuel Swedenborg (*L'Amour conjugal*) : « Les époux qui ont vécu dans un amour véritablement conjugal ne sont pas séparés à la mort de l'un d'eux. En effet, l'esprit du défunt vit continuellement avec l'esprit de celui qui a survécu, et cela jusqu'à la mort de ce dernier. À ce moment, ils se retrouvent, se réunissent, et s'aiment plus tendrement qu'auparavant parce qu'ils sont dans le monde spirituel. »

[321] Eugène Anitchkof, *Le saint Graal et les rites eucharistiques*, Romania, Année 1929, 218, p. 174-194.
Le calice du Graal est associé à une patène qui sert pour le Saint-Sacrement.

[322] *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.

[323] *Ibid.*, Chap. 1.

C’est à croire que la parure blonde est devenue l’Essence divine de la disparue, le centre de la vie spirituelle de Viane avant la rencontre fatidique avec Jane. Dans le passage qui suit, il est difficile de ne pas reconnaître une allusion à l’Épouse éternelle du Christ, la « Bien-aimée » pour utiliser un vocabulaire de la Gnose ou du *Cantique des Cantiques* :

[…] *le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu’il n’avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur — c’aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau ! — aimant mieux, puisqu’elle était toujours vivante, elle, et d’un or sans âge, la laisser étalée et* ***visible*** *comme* ***la portion d’immortalité de son amour !***[324]

Cette « portion d’immortalité », qui fait songer au « trésor suprême » des alchimistes ou au « trésor de lumière » de la *Pistis Sophia*, est en rapport avec les versets des Évangiles où Marthe se plaint de ne recevoir aucune aide pour la préparation du banquet parce que sa sœur (Marie de Béthanie-Madeleine) est occupée à boire littéralement les paroles du Christ : « Marthe, Marthe, tu te soucies et t’agites pour beaucoup de choses. Pourtant, une seule chose est nécessaire. C’est Marie qui a choisi la meilleure part, elle ne lui sera pas enlevée. » (Luc 10:41-42). Mais dans le roman, c’est Viane, l’hôte de la Lumière, qui a conservé « la portion d’immortalité de son amour », la chevelure d’un or pur et sans âge. L’Épouse semble s’être substituée au Christ même : une surprenante inversion des rôles que *Bruges-la-Morte* insinue à plusieurs reprises. Toutefois, l’illuminisme chrétien d’origine allemande (Jacob Böhme, Franz von Baader, etc.) avait déjà tendance à considérer la personne du Sauveur comme androgyne.

Dans la tradition ésotérique occidentale, les cheveux ne sont pas de la matière morte. Ils sont considérés comme des prolongements du système nerveux, agissant comme de véritables « antennes » capables de capter ou d’émettre les fluides magnétiques et la lumière astrale.

Son analyse s’articule autour de deux concepts majeurs qui entrent en résonance parfaite avec le drame d’Hugues Viane et de sa tresse d’or : le « Double Astral » (chimérique) et la matérialisation des fluides Dans les chapitres consacrés aux phénomènes de matérialisation et d’extériorisation de la substance psychique. Guaita explique que la chevelure est la première chose qu’un esprit ou qu’un double fluidique parvient à densifier. Il écrit qu’une boucle de cheveux coupée sur un fantôme ou sur un être cher reste magnétiquement liée à son âme. Elle conserve, par « action sympathique », la signature vibratoire exacte de la personne. C’est exactement ce que fait Viane : en gardant la tresse, il garde l’empreinte magnétique de son épouse morte.

Guaita prévient que manipuler ou profaner les cheveux d’un mort ou d’un vivant sans en maîtriser les lois rituelles déclenche un choc en retour terrible. Le fluide accumulé se retourne contre le profanateur (cf. chapitre 23). En résumé, pour l’occultiste lorrain, la chevelure est le pont physique entre la matière (le corps) et l’invisible (l’esprit).

Par ailleurs, la version manuscrite accorde une majuscule à « Morte », « Relique », « Reliquaire », « Ressuscitée », « Épouse », « Regrettée », « Sainte », etc. C’est une façon typographique simple de sacraliser ou de diviniser la défunte. Certaines majuscules se changent en minuscules lors de l’édition définitive.

La chevelure est incorruptible comme l’or des alchimistes, comme Dieu. L’or est un symbole de connaissance ésotérique, d’éternité et de plénitude.

[324] *Ibid.*, Chap. 1.
Viane et la Morte figurent-ils Christ et Sophia ?

Le coffret de cristal

« L'âme est un cristal et la divinité sa lumière : le corps où tu vis est l'écrin de tous deux[325]. »
Cette pensée d'Angelus Silesius résume la thématique du coffret de cristal associé à la tresse blonde qui contient l'étincelle divine. L'épouse défunte est devenue un corps de transparence et de lumière.

Le coffret, dans presque toutes les civilisations, est l'archétype du secret accessible au seul initié, la récompense ultime de celui qui a franchi avec succès toutes les épreuves. Dans l'iconographie de Marie-Madeleine, le coffret garni de perles, de bijoux et de colliers est l'un de ses attributs essentiels, un thème développé au 17e siècle dans les tableaux de genre appelés Vanités. Dans la Franc-maçonnerie, le coffret est censé contenir les plans du Temple de Salomon ou la parole sacrée, le nom ineffable de Dieu. Que l'écrin de *Bruges-la-Morte* soit de cristal renforce sa puissance symbolique. Selon les apocryphes et Robert de Boron[326], Joseph d'Arimathie aurait lavé le corps du Christ et conservé son sang dans un vase dont la pureté évoque le cristal. Par analogie, le coffret de *Bruges-la-morte* contiendrait le Graal.

Sa transparence figure l'union des contraires : bien que matériel et palpable, on peut voir à travers lui comme s'il n'existait pas. Il désigne le stade intermédiaire entre le visible et l'invisible, entre l'humain et le céleste. Pour les occultistes, il constitue le support privilégié de la divination, de la méditation et des pouvoirs divins accordés à l'homme. Pour les alchimistes, le verre transparent représente l'âme qui se retire du monde extérieur pour se replier sur sa vie intérieure. C'est précisément l'un des sujets principaux du meilleur recueil de Rodenbach, *Les Vies encloses* (1896). Dans le domaine de la mystique, Dieu est le Grand Cristal qui contient à l'intérieur de lui-même l'image de l'univers spirituel où l'homme doit retrouver l'unité perdue. Selon Jacob Böhme, entre autres, la Sagesse-Sophia, consubstantielle à Dieu et conservée dans le cristal, est le reflet de la Lumière éternelle dont elle est à la fois l'amante, l'épouse et l'initiée.



Un parallélisme s'impose entre le coffret dépositaire de la chevelure et l'ampoule du Saint-Sang taillée dans du cristal de roche d'Orient, entourée de perles, de pierres précieuses et dont chaque extrémité est ornée d'un anneau d'or. Le reliquaire du Saint-Sang, qui date de 1617, est conservé dans un écrin de cristal au musée de la basilique. Il est rehaussé de la couronne émaillée d'or de Marie de Bourgogne (cette version est toutefois contestée) et d'un Pélican[327]. À la Sainte-Chapelle de Paris, tous les objets témoins de la Passion étaient préservés dans un reliquaire de cristal. Dans les Écritures, le précieux minéral est associé à l'eau purificatrice qu'il aurait stabilisée en l'incorporant.

Pour mieux souligner la similitude entre l'écrin de Viane que celui-ci embrasse au quotidien et l'ampoule du Saint-Sang, citons Reinsberg qui décrit la grande piété des fidèles une fois la relique revenue à la basilique à l'issue de la procession. Ce passage associe la notion de Saint-Sang au coffret contenant la chevelure de l'épouse défunte :

---

325 Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, Rivages Poche, Paris, 2004.

326 Robert de Boron, *Estoire dou Graal ou Joseph d'Arimathie* écrit entre 1190 et 1199.

327 Jan Crabbe commence le nouveau reliquaire du Saint-Sang peu après la parution du *Manifeste Rose+Croix* (1614).
À la même période, le Brugeois Anselme Boëce de Boodt (1550-1632), membredu Saint-Sang, chanoine honoraire de Saint-Donatien et médecin attitré de l'empereur alchimiste Rodolphe II – une Cour lettrée où œuvrent aussi Michel Maier et Sendivogius – explique les propriétés curatives des gemmes dans son traité *Gemmarum et lapidum historia* (1609).
La châsse du Saint-Sang constellée de pierres précieuses posséderait-il des vertus thérapeutiques, le sang étant source de vie ? Pour de Boodt, l'hexagone était l'expression la plus parfaite de la Nature. Le reliquaire reprend cette forme idéale.

L'évêque ou le prévôt recevait du bourgmestre de la commune la clef du coffret dans lequel avait été placé le Saint-Sang, et on le remettait dans la superbe châsse qui restait exposée aux regards jusqu'au lendemain à midi. Pendant toute la nuit, un concours innombrable de personnes de tout sexe et de tout âge ne cessait d'encombrer l'église et chacun était admis à déposer un baiser respectueux sur le cristal qui renfermait la sainte relique[328].

Or, dans le roman, il est dit que Viane s'en vient « en de muettes dévotions, baiser la relique de la chevelure conservée » dans le cristal[329], sans doute avec la même ferveur que celle de la foule se pressant autour du Saint-Sang à l'époque de l'écrivain.

En Provence se trouvait également un avatar du Saint-Sang. À Saint-Maximin, on avait découvert près des reliques de Madeleine un flacon qui recelait les fragments d'une énigmatique matière rouge. D'aucuns prétendirent qu'il s'agissait du sang du Christ, d'autres que c'était une amphore renfermant quelques minéraux teintés des précieuses gouttes divines. Pendant plusieurs années, rapporte le journal *Le Pèlerin* de juillet 1876, on voyait le Vendredi saint ces pierres, qui sont ordinairement d'un rouge noir, prendre une couleur vermeille et éclatante ; le sang attaché à ces objets se liquéfiait, il bouillonnait, montait et descendait dans la Sainte-Ampoule. C'est ce qu'on appelait le saint miracle. Ce prodige se renouvelait chaque année après la lecture de la Passion, à la vue de tous les assistants. La relique aurait été dérobée en 1904. La découverte du corps de la sainte permet par ailleurs de créer un lien tangible, presque physique, entre le Christ sauveur et Madeleine : en 1295, le pape Boniface VIII reconnaît les reliques provençales. Il leur offre même le maxillaire inférieur (celui qui permet l'usage… de la Parole) de l'église de Saint-Jean-de-Latran afin de compléter le crâne de la sainte. Or, l'archibasilique du Latran, « mère et tête de toutes les églises de la ville et du monde », était à l'origine dédicacée au Saint Sauveur, au Christ rédempteur dont Madeleine est l'élue et la messagère sur terre…

Élisabeth Pinto-Mathieu, dans son passionnant *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*[330], établirait le lien entre le coffret de cristal, la chevelure, le culte de Marie-Madeleine et du Saint-Sang au temps de Charles II d'Anjou dit de Salerne (env. 1254-1309) qui avait découvert les précieuses reliques à Saint-Maximin, permettant à la Provence de supplanter définitivement Vézelay, sa concurrente bourguignonne. L'auteure de l'étude a puisé les renseignements qui suivent dans la somme que l'abbé Faillon (1799-1870) a consacrée à la sainte provençale[331]. Ce passage est capital dans la mesure où les faits relatés confortent largement mon interprétation magdaléenne de *Bruges-la-Morte* :

En cette fin de XIIIe siècle et jusqu'à l'aube de la Renaissance, sainte Marie-Madeleine se voit définitivement annexée par la Provence et la famille qui la gouverne. Charles de Salerne, non content de faire de Marie-Madeleine la protectrice de ses états et son avocate auprès de Dieu, fait graver dans l'or, pour l'éternité, son propre nom sur la châsse contenant les reliques de la sainte.
Ces reliques, dans leur châsse d'or étincelante de diamants et de saphirs, fondent au regard de Dieu et des hommes la légitimité du pouvoir de Charles. ***Les cheveux de la sainte, recueillis dans un vase de***

Il s'agit d'une châsse couronnée d'un Pélican surplombant une Madone à l'Enfant et le Christ qui de son flanc verseson sang dans une coupe contemplée par un camée à l'effigie d'une jeune femme (Marie-Madeleine ?).

328 Baron Reinsberg-Düringsfeld, *Traditions et légendes de la Belgique : 2 tomes*, Ferdinand Claassen, Bruxelles, 1870. Le texte est en ligne.

329 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.

330 Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1997, p. XII.

331 Abbé Faillon, *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence et sur les autres apôtres de cette contrée, saint Lazare, saint Maximin, sainte Marthe et les saintes Maries Jacobé et Salomé, par l'auteur de la dernière Vie de M. Olier*, Migne, Paris, 1848.

***cristal, au centre d'un reliquaire**, attirent particulièrement la dévotion des foules. **Leur longueur, leurs chatoiements mi-blonds mi-châtains inspireront pour longtemps l'iconographie.** Une curiosité supplémentaire attire le peuple : la Sainte Ampoule. La légende voulait qu'en quittant son pays, Marie de Magdala ait emporté avec elle un peu de terre et de petites pierres teintées du sang du Christ. Chaque Vendredi saint, dans le petit cylindre de cristal, les pierres noires devenaient vermeilles et le sang du Crucifié se liquéfiait et bouillonnait. Ce prodige attirait encore de cinq à six mille personnes à Saint-Maximin à la fin du XVIe siècle.*

Dans cette étude extrêmement fouillée, Élisabeth Pinto-Mathieu ne manque pas de rappeler que le roi René d'Anjou (1409-1480), surnommé le bon roi René, était un véritable dévot de Marie-Madeleine : pour preuve, la boîte de cristal qu'il offrit à son épouse et qui contenait un précieux fragment du crâne de la sainte. De même, on peut se demander dans quelle mesure la tour octogonale, ajoutée en 1425 (illustration), de la cathédrale du Saint-Sauveur à Aix-en-Provence, ville de Madeleine par excellence, a inspiré la forme du Beffroi flamand qui représenterait la Jérusalem céleste et la Résurrection…[332]



L'Arche d'Alliance ou le Graal dans le Saint des Saints

J'ai partiellement abordé cette thématique en évoquant la demeure du Quai du Rosaire (cf. chapitre 11). À deux reprises, Viane désigne la chevelure, qu'il « gardait […] mieux qu'une relique »[333], comme étant « l'âme » ou « la vie » de la maison. Cette expression fait penser à l'Arche d'Alliance qui est l'âme ou la présence de Dieu devenue sensible pour tous au sein de la Maison de David, des rois d'Israël. Ces deux extraits, qui possèdent une signification voisine, ont été ajoutés lors de l'édition définitive, c'est dire l'importance de cette notion aux yeux de Rodenbach :

*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***[334].

Plus loin, il confirme cette association de la chevelure avec « l'âme de la maison » :

*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***[335].

---

[332] La balustrade néogothique a été ajoutée en 1822 (à l'époque de la Loge *La Réunion des Amis du Nord*), un élément qui renforce la ressemblance avec la cathédrale d'Aix. Cf. chapitre 2.
La dédicace au Saint-Sauveur en lien direct avec la « Sagesse divine » est rarissime au Moyen Âge : Bruges, Aix, Saragosse…

[333] *Bruges-la-Morte*, Chap. 8.

[334] *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 62, note a, et p. 14 note b.
Un poème de Dante Gabriel Rossetti écrit sous forme d'hommage à sa muse Elizabeth Siddal s'intitule *House of Life* (« Maison de Vie »). Son influence sur Rodenbach me semble probable. Rappelons que pour ce dernier les choses ont une âme.

[335] *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.
Au dernier chapitre, après le meurtre de Jane, Rodenbach nous dit que « toute la maison avait péri ». La « Maison de Vie » pour les Égyptiens, représentait un endroit sacré où siégeait la puissance divine incarnée, ainsi que les réservoirs des connaissances entre les mains des scribes. C'est l'archétype du lieu secret où l'Initié reçoit l'enseignement des lois universelles, apprend à unifier le monde visible et le monde invisible, et réalise son propre réveil spirituel.
La « Maison » (de Jérusalem) est liée à l'Ordre du Temple selon sa règle fondatrice.

La chevelure joue un rôle décisif dans le dénouement de *Bruges-la-Morte* : c'est pour l'avoir touchée et profanée que Jane meurt étranglée. Quel objet plus sacré que le Graal ou l'Arche d'Alliance pourrait provoquer la mort d'un être jugé indigne de l'approcher, de s'en emparer sans le savoir ?

Le cortège de la Procession du Saint-Sang fait probablement référence à celui du Graal, porté par une jeune fille, notons-le bien, qui laisse Perceval pantois :

Quand elle fut entrée avec le Graal, une si grande clarté s'épandit dans la salle que ***les cierges pâlirent****, comme les étoiles ou la lune quand le soleil se lève. Après cette demoiselle en venait une autre, portant un tailloir d'argent. Le Graal qui allait devant était* ***de l'or le plus pur*** *; des pierres précieuses y étaient serties, des plus riches et des plus variées qui soient en terre ou en mer ; nulle gemme ne pourrait se comparer à celle du Graal*[336].

Après le passage du Saint-Sang/Graal au Quai du Rosaire, il se produit le même phénomène d'obscurcissement dans la demeure assimilée à une cathédrale cerclée de chapelles (le tombeau du Christ à Jérusalem est lui aussi entouré de petites chapelles) :

[…] *les bougies, non encore éteintes,* ***qui avaient brûlé*** *sur l'appui des fenêtres pour la procession, éclairaient les salons comme des chapelles*[337].

Le précieux récipient décrit par Chrétien de Troyes est, tout comme la chevelure, « de l'or le plus pur ». De même, le Champenois présente les chandeliers, qui accompagnent le Graal, comme étant composés d'or fin ouvrés en nielle alors que l'épouse de *Bruges-la-Morte* est remémorée par une « photographie dans un cadre **niellé** »[338]. Plus loin, Rodenbach donne une description colorée de la Procession du Saint-Sang. Il s'attarde en particulier au coffret reliquaire, chef-d'œuvre baroque :

L'évêque parut, mitre en tête, sous un dais, portant la châsse — une petite cathédrale en or, surmontée d'une coupole où, parmi mille camées, diamants, émeraudes, améthystes, émaux, topazes, perles fines, songe l'unique rubis possédé du Saint-Sang[339].

Ce passage relatif au reliquaire est à rapprocher de la symbolique du Graal orné de pierres précieuses. On trouve le thème des pierres talismans dans l'Ancien Testament (*Livre de l'Exode*) et dans des textes pseudépigraphiques comme *Le Livre d'Énoch* ou encore dans la description de la Nouvelle Jérusalem de l'Apocalypse, une cité sainte parée comme une épouse qui « resplendit telle une pierre très précieuse, comme une pierre de jaspe cristallin » (*Apocalypse*, 21:14).

Le reliquaire de Madeleine à Saint-Maximin était lui aussi composé de cristal et d'or. Son corps avait été découvert en Provence et authentifié à la fin du 13e siècle « au nom de la sainte et indivisible Trinité ». « Le chef », comme dit l'acte de reconnaissance, « fut plus tard encastré dans un buste d'or, le crâne recouvert d'un masque de cristal, lui-même caché par un masque d'or mobile »[340]. Ce masque funèbre était surmonté de la couronne de Charles d'Anjou, frère de saint Louis et titulaire du royaume de Jérusalem de 1277 à 1285.

---

336 Chrétien de Troyes, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*, Traduction de Lucien Foulet, Stock, Paris, 1947.
337 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
338 *Ibid.*, Chap. 7.
339 *Ibid.*, Chap. 15.
340 Jean-Paul Clébert, *Guide de la Provence mystérieuse*, Tchou, Paris, 1982.

De même, la fiole du Saint-Sang à Bruges était couverte d'un baldaquin orné du diadème supposé de Marie de Bourgogne. Détail rarement relaté dans la littérature souvent fantasque sur le sujet, l'Ordre du Temple fêtait la sainte Madeleine. Conformément à leur règle, les moines soldats devaient allégeance à Béthanie (« Maison de l'affliction » en hébreu), le « Château » de Marthe et Marie.

C'est l'occasion de rappeler que la Sainte-Baume en Provence représente un passage obligé des Compagnons du Tour de France, un mouvement qui connut son apogée au 19e siècle. Une légende compagnonnique relate que Maître Jacques, l'un des constructeurs du Temple de Salomon, trouva refuge à la Sainte-Baume suite à ses démêlés avec le Père Soubise et qu'il y fut tué de cinq coups de couteau. Ses effets furent partagés entre les différents corps de métiers qui se réclamaient de lui. C'est pour cette raison que la grotte provençale représente encore aujourd'hui une étape essentielle du Tour de France des Compagnons du Devoir qui honorent tout particulièrement Marie-Madeleine. Leur emblème montre la sainte et le Christ ressuscité sous l'apparence d'un jardinier tenant une bêche à la main (illustration suivie du reliquaire ouvert et fermé). Les Compagnons l'invoquent sous le nom de « Notre Mère », une équivoque supplémentaire avec la Vierge.



Enfin, il est utile de signaler que l'accès principal à la Sainte-Baume s'appelle « Le chemin des Roys », ce qui semble établir un rapport étroit entre la monarchie française et Madeleine. Le Père Marie Étienne Vayssière, gardien du sanctuaire durant la première moitié du 20e siècle, fit restaurer les cent cinquante marches qui rappellent au pèlerin les cent cinquante Ave du Rosaire, un marquage étonnant puisque le Rosaire est davantage associé au culte de la Vierge Marie.

Amour de la Mer Morte

De façon déconcertante, Viane évoque son amour défunt comme un fruit « de la Mer Morte ». Il s'agit d'un des hauts lieux des Esséniens, et parallèlement de la Gnose, rendu mondialement célèbre par la découverte des manuscrits de Qumrân (1947), quoique cette secte soit connue depuis longtemps par les lettrés :



Qu'avait-elle donc, cette femme, pour se l'être attaché tout, et l'avoir dépris du monde entier, depuis qu'elle était disparue. 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 ![341]

À l'époque de Rodenbach, Ernest Renan (1823-1892), et bien d'autres dans son sillage, avait avancé l'hypothèse audacieuse que Jésus était un mystique essénien. Dans son ouvrage *Les Apôtres* (Michel

[341] *Bruges-la-Morte*, Chap. 2.
La cendre est un symbole de repentir et de pénitence. La « cendre impérissable » fait également penser au Phénix.
Les Esséniens et leur lien avec la Mer morte sont connus depuis Pline l'Ancien.

Lévy Frères, Paris, 1866), il écrivit que Madeleine méritait la première place au sein de l'Église[342]. Après Jésus, toujours selon les dires du philosophe, la sainte femme, par le seul fruit de son imagination délirante (sic), avait le plus efficacement contribué à la popularité naissante du christianisme. Dans le récit, Viane, en plein mirage et comme hypnotisé, met ses pas dans ceux de Jane Scott/la Morte, comme un disciple suivrait le Messie, « sans discuter, simplement, jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde[343]. » Cette citation évoque les paroles rapportées dans l'évangile où un converti déclare ingénument à Jésus « Je te suivrai partout où tu iras » pour autant qu'il puisse d'abord enterrer son père et qui s'entend répliquer : « Laisse les morts enterrer leurs morts. Toi, va annoncer le règne de Dieu. » (Luc, 9:57-60). Jane Scott/la Morte est-elle un nouveau « faux » Messie, féminin cette fois, que Viane aurait suivi « pour le baume » de sa ressemblance avec la Morte[344] ?

Dans l'édition originale, Rodenbach jette une passerelle de plus entre Jane et Madeleine la « sainte femme » : l'expression biblique est reprise dans le passage où il rend compte de la désillusion de Viane confronté au sordide spectacle de Jane qu'il vient de forcer à enfiler les robes surannées de l'épouse :

À cause de la ressemblance, elle lui donna, durant un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe — l'impression qu'on éprouve, les jours de procession, quand le soir on rencontre celles ayant figuré ***la Vierge ou les Saintes Femmes****, encore affublées du manteau, des pieuses tuniques, mais un peu ivres, tombées à un carnaval mystique, sous les réverbères dont les plaies saignent dans l'ombre*[345].

Comme l'a souligné Élisabeth Pinto-Mathieu, le thème de la dissemblance, dont le mot rare et choisi apparaît au chapitre 12 de *Bruges-la-Morte*, est étroitement associé « à l'égarement des sens » et aux « désordres moraux de la Madeleine »[346]. Saint Bernard a longuement évoqué « le séjour au pays de la dissemblance » qui attend le pécheur éloigné de son modèle divin, à la recherche de la perfection par l'ascèse et l'humilité, par l'union de l'âme avec Dieu. Étienne Gilson commente cette situation morale décrite par saint Bernard et qui est celle de Viane après sa rencontre avec le sosie de la Morte qui s'avère une source de profondes désillusions. N'est-ce pas le cas de Bruges même qui a délaissé son identité mystique en faveur d'une modernité vénale et qui est devenue une caricature de son prestigieux passé :

Telle est la condition de ceux qui vivent au pays de la dissemblance. Ils n'y sont pas heureux. Errant, tournant sans espoir dans le circuit des impies, les hommes qui mènent cette triste ronde ne souffrent pas seulement d'avoir perdu Dieu : ils se sont perdus eux-mêmes ; leur âme n'a même plus le courage de se regarder, et, si elle parvient à s'y contraindre, elle ne se reconnaît plus. Car, n'étant plus semblable à Dieu, elle n'est plus semblable à elle-même… une ressemblance qui ne ressemble plus à son modèle ne peut plus se ressembler[347].

---

342 Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Gallimard, Paris, 1993.
343 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.
344 *Ibid.*, Chap. 3.
345 *Ibid.*, Chap. 7.
346 Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1997, p. 113.
347 Étienne Gilson, *La théologie mystique de saint Bernard*. Études de philosophie médiévale, J. Vrin, Paris, 1934. Bibliothèque de l'École des chartes, 1935, vol. 96, n° 1, p. 381-382.

Le Jardin de la Résurrection

Lors de sa première rencontre avec la comédienne à la sortie de Notre-Dame, le regard de Jane évoque pour Viane celui d'un « ressuscité », délayé dans le « limbe », selon les termes biffés sur le manuscrit, « venu de si loin, ressuscité de la tombe, et qui était comme celui que Lazare a dû avoir pour Jésus »[348]. Le *limbus patrum* (limbe des patriarches) reçoit les âmes des Justes morts avant la résurrection du Christ. Ces âmes, privées du paradis, scellé depuis la faute originelle, sont délivrées par lui au moment de sa descente aux enfers entre le Vendredi saint et le Dimanche de Pâques : le Sauveur a pour toujours vaincu la Mort[349]. Notons que « limbe » au singulier signifie également « bord lumineux d'un astre », en l'espèce de la lune/Jane. Celle-ci végète entre deux mondes.

Les Mystères gnostiques de la Résurrection rassemblent souvent l'image de la Madeleine pleurant des larmes de deuil devant le Sépulcre désespérément vide. Le corps de lumière du Christ et celui de Madeleine repentante, enlevée au Ciel par des anges d'après Voragine, sont les deux acteurs d'un seul et même acte : la Rédemption de l'humanité. Saturant son récit de références bibliques, ce qui a dû irriter de nombreux lecteurs libres-penseurs ou athées qui n'en avaient que faire, Rodenbach évoque dans cet extrait, sans équivoque me semble-t-il, le personnage d'une Marie-Madeleine qui accède au statut de Christ féminin, comme le décrit la Gnose, l'orgue étant associé au souffle divin, à l'Esprit Saint :

Il vécut donc ; il pria même, trouvant un ***baume*** *à se l'imaginer, l'attendant, dans les* ***jardins d'on ne sait quel ciel*** *; à rêver d'elle, dans les églises, au bruit de* ***l'orgue***[350].

On notera au passage que l'expression « jardin du ciel » est synonyme d'Alchimie. J'examine cet aspect du roman au chapitre 18. Il est nécessaire de mettre cette citation en parallèle avec les versets de l'évangile de Jean (Jean 20:14-15), le plus ésotérique des quatre synopsis : Madeleine, pourvue d'aromates pour l'embaumement, confond le Christ avec un jardinier, vêtu de blanc, qui se dresse à proximité du sépulcre ouvert :

Ayant parlé, elle se retourne en arrière et elle voit Jésus qui se tenait là, mais elle ne savait pas que c'était Jésus. Jésus lui dit : « Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? »
Mais elle, pensant que c'était le jardinier, lui dit : « Seigneur, si c'est toi qui l'as emporté, dis-moi où tu l'as mis, et moi, j'irai le prendre. »

Au Théâtre de Bruges, le fait de revoir le visage usurpé de son Épouse défunte (ce mot est écrit avec une majuscule) dans une scène de *Robert le Diable* lui semble une « profanation ». Il la perçoit comme « la morte descendue de la pierre de son sépulcre[351]». Le terme « sépulcre » s'utilise habituellement pour désigner le tombeau du Christ. La fin tragique de *Bruges-la-Morte* apparaît comme le miroir inversé du verset évangélique où Jésus interpelle Madeleine qui vient de le reconnaître dans le jardin de la résurrection et lui

---

348 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 87, notes a et c.
Dans ce passage, Viane est assimilé au Christ qui fait revenir Lazare dans le monde des vivants.

349 Dans le chœur de Notre-Dame, face au mausolée de Marie de Bourgogne, le volet droit du triptyque de Van Orley offre une représentation rarissime de l'épisode de la descente du Christ dans les Limbes.

350 *Bruges-la-Morte*, Chap. 2.

351 *Ibid.*, Chap. 3.

réplique : « Ne me touche pas ! »[352] afin de lui indiquer qu'il n'a pas encore rejoint le plan céleste et qu'il ne souhaite pas être entravé par l'amour humain, si tendre soit-il. Cette scène est relatée dans l'Évangile de Jean (Jean 20:16-17) :

Jésus lui dit : Marie ! Elle se retourna, et lui dit en hébreu : Rabbouni ! c'est-à-dire, Maître !
Jésus lui dit : Ne me touche pas ; car je ne suis pas encore monté vers mon Père.
Mais va trouver mes frères, et dis-leur que je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu.

La formule magdaléenne « Ne me touche pas ! » relève du principe de stricte séparation de l'Esprit et de la Matière, du ciel et de la terre, de l'amour divin et de l'amour terrestre. De même, la relique sacrée, la chevelure de l'épouse défunte, à l'égal du Christ, semble ordonner tout au long du récit : « Ne me touche pas ! » Soucieux d'éviter un sacrilège sans retour, Viane s'est d'ailleurs imposé une interdiction de la manipuler sans une extrême précaution, comme si elle représentait un tabou infranchissable. Et pour l'avoir « touchée », Jane l'intruse le paie de sa vie.

Le miroir, la bougie et les larmes de deuil, la douleur, le silence

Le miroir, la bougie et les pleurs sont les poncifs de sainte Marie-Madeleine. Dans ce registre iconographique, Viane décrit les portraits qui parsèment la chambre reliquaire, comme ce « grand pastel dont la vitre **miroitante** tour à tour la cachait et la montrait »[353]. L'expression « tour à tour », peut-être liée au patronyme Madeleine, Migdal, ressurgit dans ce passage. Elle est utilisée de façon allusive dans l'*Avertissement* et au début du roman quand Viane cherche à revoir le sosie de son épouse au Théâtre : « Hallucinant visage tour à tour montré et dérobé ! »[354] C'est précisément à l'époque symboliste, vers 1880–1900, que le rapprochement entre la « tour » et Marie-Madeleine prend toute son ampleur culturelle, esthétique et littéraire. Si le mot « tour » ne devient pas un synonyme de Madeleine dan le langage courant, il devient un code symbolique, un leitmotiv poétique et un double sens visuel omniprésent chez les artistes de cette période. Les symbolistes (écrivains, peintres, occultistes) étaient fascinés par la cabale, le sens caché des mots et l'étymologie sacrée. Ils redécouvrent la racine sémitique Magdal/Migdal (« la Tour » »).

L'écrivain parle des miroirs de la chambre reliquaire en mots qui font songer à sainte Véronique, cette femme qui brava la foule hostile en essuyant de son voile la face du Christ durant sa montée au Calvaire :

Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au fond[355].

La symbolique de Véronique est voisine de celle de Madeleine : dans un mouvement de compassion amoureuse pour le Christ, elle se découvre la tête et montre sa chevelure. Une fois de plus, dans ce passage, la Morte est assimilée au Sauveur. Sur le plan mystique, la « Face » est synonyme d'Esprit Saint, de Shekinah. La chandelle, lumière du monde, support de la méditation et de la repentance, constitue un autre des attributs essentiels de Madeleine.

Le début du récit indique que Viane se remémore à jamais son épouse étendue sur son lit de mort, « fanée

---

352 Noli me tangere ou « Ne me touche pas ! » aurait dû être traduit du grec par « Ne me retiens pas ! ».
353 *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.
354 *Ibid.*, Chap. 3.
355 *Ibid.*, Chap. 1.

et blanche comme la cire l'éclairant »[356]. Au dernier chapitre, il est précisé que « les bougies, non encore éteintes, qui avaient brûlé sur l'appui des fenêtres pour la procession, éclairaient les salons comme des chapelles »[357].

Madeleine est souvent représentée comme une femme éplorée, tout au long de la Passion du Christ. Et le dicton « pleurer comme une Madeleine » a toujours cours aujourd'hui. Dès le 12e siècle, les sermons et les homélies se concentrent sur l'aspect lacrymal de la sainte. Pour Élisabeth Pinto-Mathieu, Marie-Madeleine, exemple de contrition, impose même un mode de prière : « Elle est une sainte devant qui il vaut mieux pleurer que parler »[358]. Ce que Viane met en pratique ! Dans *Bruges-la-Morte*, la chevelure de la défunte est clairement associée aux larmes :

Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes[359].

Au dernier chapitre, il évoque sur le même ton la vanité d'un « culte à la relique, avec tant de larmes granulant le cristal chaque jour »[360]. De même, quand la comédienne se prend à railler les portraits qui balisent la chambre, à se moquer de « la sainteté de la morte »[361], Viane choqué par cette attitude sacrilège se dit en son for intérieur :

Lui ne les maniait qu'en tremblant, comme les objets d'un culte, comme un prêtre l'ostensoir et les calices. ***Sa douleur lui était devenue une religion***[362].

Une réflexion qui rassemble dans une même dévotion l'hostie (par le mot « ostensoir ») ou le Saint-Sacrement, le Graal-Calice et la peine inconsolable de Marie-Madeleine la douloureuse. L'épouse de Viane est-elle la Madeleine-Sophia et sa chevelure le Saint Graal un trésor de lumière ?

Le peintre Paul Cézanne, originaire d'Aix-en-Provence et ami de Rodenbach, a également associé la « douleur » à son hommage à la sainte de Provence, *Madeleine ou la Douleur* (env. 1869). D'une façon générale, les Mystères de la Passion médiévaux qualifient Marie-Madeleine de « dolente », c'est-à-dire de « douloureuse ». Dans son *Carmen de Beata Maria Magdalena*, Pétrarque la décrivait comme « abîmée dans la douleur ». *Bruges-la-Morte* contient pas moins de vingt-et-une occurrences en rapport avec le concept de douleur ! Rappelons que Viane se surnomme « le défroqué de la douleur », les seuls mots du roman imprimés en lettres capitales ? Et le credo imposé par Péladan ne se termine-t-il pas par « Nomme la douleur » (cf. chapitre 6) ? Mais que signifie le concept de douleur dans la doctrine de Péladan : ce n'est pas une simple fatalité biologique ou une punition gratuite. Il s'inscrit au cœur d'une véritable mystique de la rédemption et de l'initiation.

Dans sa doctrine, qui parcourt sa fresque romanesque *La Décadence latine*, la douleur revêt une signification majeure : pour Péladan, la douleur est intimement liée à la condition de l'initié ou de l'artiste face à un monde en pleine déchéance spirituelle à cause du matérialisme et du scientisme fin du siècle. Elle est le feu qui purifie l'âme, détruit les scories de la chair et de l'ego pour permettre l'éveil spirituel. La souffrance

---

356 *Ibid.*, Chap. 1.
357 *Ibid.*, Chap. 15.
358 Élisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1997, p. 24.
359 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.
Les larmes sont un don de l'Esprit Saint, selon le dogme catholique. Elles sont destinées à purifier l'âme.
360 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
361 *Ibid.*, Chap. 15.
362 *Ibid.*, Chap. 15.

n'est pas subie pour elle-même, mais pour la transformation psychique intérieure et l'élévation qu'elle procure. La douleur chez Péladan prend aussi la forme d'une nostalgie aiguë : la souffrance de la perte de l'âge d'or, de la tradition et de la Beauté originelle. Cette douleur est féconde, car elle devient la source même de la création artistique. Pour lui, l'art véritable est une tentative douloureuse mais sublime de faire descendre le divin sur terre. L'artiste est condamné à souffrir de l'écart entre la laideur du monde réel et la perfection de son idéal.

La naufragée

La *Légende dorée*, mythologie médiévale du christianisme, relate que Madeleine avait fui les persécutions par le port de Jaffa sur un frêle esquif, en compagnie de sa sœur Marthe, Maximin, Marie-Jacobé, ou la sœur de la Vierge, Marie-Salomé, mère des apôtres Jacques et Jean, et leur servante Sara. Ou de Joseph d'Arimathie, selon d'autres versions tout aussi imaginaires. Abandonnés en Méditerranée, en pleine tempête, privés de rames et de voile, les naufragés, poussés par un vent d'origine céleste, c'est-à-dire « le doigt de Dieu » ou l'Esprit Saint, échouèrent sur les rivages de Provence, l'actuelle Saintes-Maries-de-la-Mer en Camargue. Rodenbach ne manque pas l'occasion de faire allusion à cette aventure maritime en décrivant la relique, de façon audacieuse sur un plan strictement littéraire, comme une « tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage ! »[363] La même expression revient lorsque Viane étrangle Jane avec la chevelure qui « tendue, était roide comme un câble »[364]. Rodenbach, dans ses écrits journalistiques, a montré un vif intérêt pour les inventions les plus modernes. En 1891, l'année de rédaction du roman, le premier câble téléphonique sous-marin franco-britannique destiné à transmettre l'énergie électrique est posé entre Sangatte et St Margaret. C'est un événement qui a dû marquer les contemporains. Aux yeux des spirites, très en vogue à son époque, le médium est censé faire le vide en lui pour devenir un simple « câble téléphonique » entre deux mondes, celui des vivants et des morts. Dans le contexte de *Bruges-la-Morte*, il est amusant de relever qu'un câble se compose d'un blindage appelé « tresse ». Rodenbach a-t-il poussé jusqu'au bout l'analogie qu'il établit entre la chevelure-câble et l'énergie quasi électrique qu'elle semble posséder et dégager ? Et son héros n'avoue-t-il pas avoir créé « une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables »[365] de Bruges, une passerelle entre le monde réel et celui qui demeure occulte et parallèle ? Une espèce de courant souterrain à travers les siècles, pourrait-on dire…

La chambre nuptiale

La chambre reliquaire, lieu initiatique par excellence, revêt un caractère sacré[366]. Viane en a reconstitué le décor avec un soin extrême, tel qu'il était au moment de la disparition de l'épouse dans une autre ville que Bruges. Lorsque Robert d'Anjou (1277-1343), pour cause d'affluence excessive et de déprédations occasionnées par la ferveur des pèlerins, fit fermer par des grilles le lieu où l'on vénérait le souvenir de Madeleine, ceux-ci le nommèrent sans tarder « la chambre de Marie-Madeleine ». Dans *Le Conte du Graal*, le Roi Pêcheur se voit présenter le précieux Graal dans une chambre mystérieuse.

Viane est-il un double du Roi Pêcheur qui hanterait une terre désolée, Bruges ? Plusieurs éléments textuels renforcent l'hypothèse que le veuf, face à lui-même dans la chambre reliquaire, rend un culte discret à la Madeleine-Sophia de la Gnose, au titre de confidente élue du Christ, de figuration de l'amour pur et de

---

363 *Ibid.*, Chap. 1.
364 *Ibid.*, Chap. 15.
365 *Ibid.*, Chap. 6.
366 Dans la *Vita nova* (Chap. XIV), Dante évoque une chambre des larmes où il se lamente sur Béatrice.

détentrice du Graal grâce à la chevelure, considérée, dans certains cercles, comme une force douée de pouvoirs occultes. Lieu mystique par excellence, la chambre représente ici la rencontre avec le divin. Viane s'attache à observer un rituel, à suivre scrupuleusement un cérémonial qui s'ouvre « dès son lever » pour se clôturer quand « le jour déclinait », comme il est mentionné au tout début du roman. Enfin, Rodenbach associe les mots « croix » et « amour », un rapprochement sémantique qui pourrait faire office de signature rosicrucienne du récit, l'emblème de la Rose-Croix historique étant la Rose de l'Amour greffée sur la Croix : [Il] ***faisait ses dévotions*** *– comme les stations du chemin de* ***la croix de l'amour*** *– devant les souvenirs conservés d'elle*[367].

Le vase et le baume



Viane parle de son amour bafoué en termes qui l'assimilent clairement au Graal ou au vase que Madeleine porte en permanence dans l'iconographie chrétienne[368]. Il embrasse la chevelure comme s'il s'agissait d'une « patène », c'est-à-dire d'une petite assiette destinée au Saint-Sacrement, à l'offrande de l'hostie, soit du Corps du Christ. Or, dans le *Conte du Graal*, l'Ermite apprend à Perceval que le Graal ne contient qu'une seule hostie et il est posé sur un tailloir d'argent assimilé plus tard à une patène. Pour compléter le parallèle, c'est une femme qui se trouve investie du sacerdoce de porteuse du Graal, une mission qui ne correspond pas au statut social qui lui était imposé par la société médiévale nordique, peu familiarisée avec les nouveaux codes de l'Amour courtois de la cour d'Aquitaine. Le célèbre *Holy Grail* (*Le Saint Graal*, 1860) du préraphaélite Dante Gabriel Rossetti montre une dame dans une attitude hiératique qui porte le vase sacré. Elle est couronnée d'une colombe disproportionnée qui tient par le bec un encensoir. Il s'agit du symbole traditionnel de l'Esprit Saint ou du Paraclet. Selon certaines sectes gnostiques, le Paraclet devait se réincarner dans le corps d'une femme. La « Madeleine » ou « L'Éternel féminin » esquisse de la main gauche un signe pythagoricien et mystique connu sous le nom de « vesica piscis » (« vessie d'un poisson »)[369]. Il évoque à la fois le mariage sacré du dieu masculin et de la déesse, du ciel et de la terre, le Christ sauveur ou encore la mandorle de l'iconographie chrétienne. Ce puissant symbole figurerait aussi l'intersection du monde divin et du monde matériel, le sexe féminin (fécondité), le noyau de la création du monde. La jeune femme de Rossetti montre une coupe, celle de Joseph d'Arimathie qui est toujours associée au sang et à la plaie, douleurs du monde dont elle est la panacée comme le baume de Marie-Madeleine. Aux

---

367 *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.
L'expression « faire ses dévotions » signifie « pratiquer les rituels d'une religion ».

368 Dante Gabriel Rossetti. *The Damsel of the Sanct Grael*, 1874.

369 Robert L. Delevoy, Catherine de Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre.* Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987.
De façon explicite, on retrouve ce symbole dans *L'offrande*.
Le personnage d'*Une aile bleue* de Khnopff (1894) semble accomplir le même geste. Son atelier d'Ixelles montrait ce symbole en façade.

yeux de Viane, son aventure avec la comédienne provoque « une première fêlure au vase de son culte conjugal par où sa douleur, bien entretenue jusqu'ici, s'égoutterait toute »[370]. Cette métaphore de Rodenbach correspond exactement à un passage de Jacqueline Kelen, tiré de son étude *Marie-Madeleine ou la beauté de Dieu.* Elle y saisit avec subtilité l'évolution de la symbolique du vase de Madeleine qui s'élabore au fil des Évangiles et qui parcourt *Bruges-la-Morte* :

C'est son cœur aussi bien, un cœur qui n'est pas seulement le siège des émotions et des sentiments, mais conscience profonde, apte à entendre les secrets divins, mais connaissance visionnaire, garante d'immortalité. Il s'ouvre à la première rencontre et se déverse en ondes d'amour rafraîchissantes et parfumées ; quelques années, après à Béthanie, il se brise, répandant un nard de grand prix, un baume de consolation à la mesure de la mort prochaine de l'aimé ; présent quoique déchiré, il se tient au pied de la Croix, il devient une coupe qui reçoit les effluves et le sang sacré de la Rédemption ; enfin, ***sous la forme d'un coffret empli d'aromates et de myrrhes, il tient à conserver même après le trépas l'image de l'être adoré et à lui rendre hommage***[371].

Un autre indice relevé dans le texte étaie mon hypothèse. Comme je l'ai dit, le « baume » est l'attribut le plus constant de Madeleine. Elle est quasi toujours représentée avec un pot à onguent. Celui-ci surgirait de façon incongrue dans la trame d'un récit dédié à la Vierge Marie :

[…] *la femme de tantôt qu'il avait, comme dans un coup de folie et pour le* ***baume*** *de sa ressemblance, suivie jusqu'en cette salle* [au théâtre]*, ne s'y trouvait pas, il en était sûr*[372].

Enfin, Jane qui, aux yeux de son amant perturbé, « possédait, elle, la chevelure tout entière et vivante, Jane qui était comme le portrait le plus ressemblant de la morte »[373] représente « la dernière station de son culte »[374]. Selon la tradition, cette quatorzième station correspond à la mise au tombeau du Christ, l'instant de la Passion où le rôle de Madeleine l'embaumeuse commence à devenir prépondérant.

Références à la Madeleine gnostique, à la Sophia ?

La Sophia gnostique est la médiatrice et l'agent d'un Dieu tout-intelligence : son rôle consiste à favoriser les incarnations, à permettre à l'Esprit de descendre dans la matière, de l'imprégner à sa guise, avec comme finalité la régénération de celle-ci grâce à l'étincelle divine. À ce titre, elle recèle un pouvoir fécondant. L'épouse défunte est-elle cette Sophia qui a façonné pour l'éternité les décors de la chambre reliquaire du Quai du Rosaire, le Saint des Saints ? Est-elle cette Âme universelle, matrice de l'Univers, qui donne forme à la vie et qui existe selon le principe de la séparation, de la différenciation mais aussi de l'analogie et des correspondances dans la créativité infinie ? Cette description hermétique du lieu sacralisé se situe au début du récit ? :

Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, sophas, divans, fauteuils où elle s'était assise, et qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis

---

370 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.
371 Jacqueline Kelen, *Marie-Madeleine ou la beauté de Dieu*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2003, p. 46-49.
372 *Bruges-la-Morte*, Chap. 3.
373 *Ibid.*, Chap. 7.
374 *Ibid.*, Chap. 7.

éternisés qu'elle leur avait donnés. Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au fond[375] .

Cette capacité de l'épouse s'oppose à l'attitude de Jane à la fin du roman. Lors d'une ultime scène de ménage avec Viane, elle se fait « impénétrable, dure » au domicile même de la Morte :

Alors Jane se froissa, ne voulut plus regarder, se coucha sur un sofa, impénétrable, dure[376].

Dans les *Évangiles secrets*, Elaine Pagels évoque ces courants gnostiques qui estimaient que Dieu était à la fois Père et Mère et qu'il formait une syzygie, dont le silence, un thème cher à Rodenbach, Maeterlinck et Khnopff, était l'aspect féminin :

Valentin, maître de gnose et poète, pose au départ que Dieu est fondamentalement ineffable. Mais, avance-t-il, on peut imaginer le divin comme dualiste, se composant, d'une part, de l'Ineffable, de la Profondeur, du Père primordial ; d'autre part, de la Grâce, du Silence, des Entrailles et de la « Mère du Tout ». Valentin allègue que le Silence est le complément qui convient au Père, disant que celui-là est féminin alors que celui-ci est masculin, en raison du genre grammatical de ces mots en grec. Il décrit ensuite comment le Silence reçoit, comme un sein maternel, la semence de la Source Ineffable d'où elle engendre toutes émanations de l'être divin, disposées en paires harmonieuses d'énergies masculines et féminines. Les disciples de Valentin invoquaient par la prière sa protection comme Mère et comme « Silence mystique, éternel »[377].

Un autre passage rappellerait le baiser sur la bouche, symbole de la transmission de la connaissance hermétique et de l'unité spirituelle, que le Christ donne à Madeleine dans les évangiles apocryphes et les écrits gnostiques. Est également sollicitée la fusion illusoire de la Sophia supérieure et céleste avec la Sophia déchue et terrestre, les deux concepts étant eux-mêmes ambivalents puisqu'ils peuvent à la fois représenter la Sagesse divine et la Sophia déchue, l'âme de la matière, appelant à l'aide :

Et il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie et ***qu'il baiserait sur cette bouche telle que la sienne.*** *Hugues connut ainsi de funèbres et violentes joies. 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, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle***[378].

Pour preuve de cette équivoque constante chez les gnostiques entre la courtisane errante et la princesse élue, je citerai le philosophe chrétien Bardesane d'Édesse (154-222) pour qui la Sophia avait un double visage, d'une part comme déesse mère hors du monde matériel, de l'autre comme Sophia déchue. Les Valentiniens estimaient qu'elle était une figure céleste, la mère de toutes choses opposée à l'Achamoth inférieure. Même discours dans la *Pistis Sophia* : il existe une Ennoia de Dieu et une Sophia enlisée dans la matière[379]. Marie-Madeleine est également biface, comme le dieu Janus : la Madeleine pécheresse, possédée

---

375 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.
376 *Ibid.*, Chap. 15.
377 Elaine Pagels, *Les Évangiles secrets*, Gallimard, Paris, 1982, p. 93.
378 *Bruges-la-Morte*, Chap. 4.
Cette notion évoque aussi la *coincidentia oppositorum* (coïncidence des opposés) chère à Nicolas de Cues (1401-1464).
379 Marie-Louise von Franz, *Aurora consurgens : le lever de l'aurore*, Éd. La Fontaine de vie, Paris, 1982, p. 196.

par les sept démons, précède et annonce la Madeleine repentante qui s'avère le modèle de la grâce acquise par la rédemption, « l'Héritière de la Lumière », comme le rappelle la *Pistis Sophia*[380].

Dans un autre registre, Viane perd de vue Jane à un carrefour et c'est encore là qu'il espère la retrouver[381]. Or, dans l'Antiquité, Hermès, dieu psychopompe était le gardien des carrefours, ces lieux d'entre deux mondes.

Autre sujet gnostique qui semble abordé dans le roman : l'abolition du Temps, ce grand rongeur. Quand Jane a enfilé une robe de la morte, à la demande expresse de son amant qui désire à tout prix renforcer la gémellité des deux femmes, elle lui donne une fâcheuse impression de « profanation, d'un sacrilège d'une folle lâchée dans une église avec le manteau de la Madone, avec l'étole et la chasuble »[382], comme l'indiquent ces quelques lignes éclairantes biffées sur le manuscrit. Jane n'est plus qu'une caricature de la Madeleine occulte, l'Apôtre des Apôtres. Elle a manqué l'occasion d'être revêtue de l'étole et de la chasuble et de les faire siennes. Elle se transforme en une parodie de la Shekinah, un terme hébraïque lié au « vêtement de la lumière de Dieu »… « Étole » et « chasuble », deux termes sacerdotaux, s'appliquent exclusivement à la fonction d'officiant masculin, à moins qu'il ne s'agisse d'une Sophia, cette femme évêque de l'Église gnostique fondée par Jules Doinel (cf. chapitre 23) et semblable à celle que Fernand Khnopff a mise en scène dans son intrigant *Requiem*. L'objectif de cette mascarade orchestrée par Viane consiste pour celui-ci à atteindre la minute suprême où le Temps et le monde tangible, c'est-à-dire la matière ou le corps, se verraient enfin vaincus, une perspective qui reprend les principales théories de la Gnose. Ce fantasme de substitution par osmose et transfiguration avec la Morte le hantait « jusqu'à l'accomplissement » :

*Minute divine, celle où Jane s'avancerait vers lui ainsi parée, **minute qui abolirait le temps et les réalités**, qui lui donnerait l'oubli total !*[383]

Selon la gnose, Epinoia, l'Éon féminin « du silence » émana les Anges et les Puissances dont est issu le monde falsifié dans lequel nous déambulons. Et voici que ces esprits célestes apparaissent à la fin du récit, le jour de la Procession du Saint-Sang :

[…] *il semblait, ce matin-là, qu'une ferveur fût dans l'air, qu'une **extase** s'effeuillât du ciel avec le bruit des cloches à toutes volées, qu'on entendît des **ailes invisibles**, un **passage d'anges***[384].

Sur le plan de la mystique allemande, l'une des sources d'inspiration de Maeterlinck et de Rodenbach et qui rejoint la Gnose par bien des aspects, je citerai un *Cours de dogmatique spéculative* de Franz von Baader (1765-1841), mis en exergue par Antoine Faivre dans son *Accès de l'ésotérisme occidental*. Il importe de distinguer deux formes de teinture, un thème qui revient à intervalles réguliers dans *Bruges-la-Morte* à

---

380 C'est le rôle de *Kundry* dans le *Parsifal* de Wagner (cf. chapitre 22).

381 *Bruges-la-Morte*, Chap. 2 et 3.

382 *Ibid.*, Chap. 7.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 149, note b.
L'Hymne du Vêtement glorieux de Bardesane (154-222), inséré dans les *Actes de Thomas*, 108-113, participe de cette thématique fondamentale du roman de Rodenbach et de *Vertigo* (cf. chapitre 21).

383 *Bruges-la-Morte*, Chap. 7.

384 *Ibid.*, Chap. 14.
Les anges ainsi que le spiritisme sont omniprésents chez Swedenborg.
L'Ascension de Madeleine en Provence, « l'extase », est menée par des chérubins. Le vol d'un ange est souvent lié à la montée de l'âme dans les cieux.
Le Mirage. Ollendorff, Paris, 1901, p. 100.
Dans *Le Mirage*, Jane n'a plus d'ange gardien et la Morte est clairement associée aux tintements des cloches.

travers la couleur changeante des cheveux de Jane qui passe progressivement d'un « or faux et teint »[385] à la couleur cuivre du dernier chapitre. Une sévère mise en garde est adressée à celui qui s'aviserait de toucher la teinture éternelle sans en avoir reçu l'autorisation, sans en avoir le droit :

[Franz von Baader] *évoque une « teinture solaire » et une « teinture éternelle », séparées l'une de l'autre par une frontière (le mot « teinture » signifiant ici « nature tincturelle », notion courante chez Boehme et Paracelse). Alors que la teinture solaire extérieure, qu'il appelle aussi Vénus extérieure ou Sophia extérieure, est bisexuée (homme et femme, ou feu et eau, donc double teinture), la teinture intérieure ou éternelle ne l'est point, parce qu'elle participe du Père et du Fils, qui est Un. Mais l'une et l'autre – l'extérieure et l'intérieure – ne sont que les deux aspects d'une même entité.*
En pénétrant dans la teinture intérieure, la teinture extérieure évidemment double – masculine et féminine – redevient une. […] ***La teinture éternelle ne doit pas être exposée, profanée ou divulguée, car ce feu s'enflamme contre celui qui y touche indûment.***

Ce texte de Franz von Baader s'inscrit directement dans la tradition de l'alchimie spirituelle et de la théosophie chrétienne héritée de Paracelse et surtout de Jacob Böhme. Quelle synthèse involontairement pertinente de *Bruges-la-Morte* !

Coïncidences ou allusions maçonniques ?



Le symbolisme maçonnique[386], par son caractère archétypal, permet de lire de nombreuses œuvres à travers son prisme sans qu'il existe nécessairement une intention marquée de l'auteur. En l'absence d'un témoignage de Rodenbach lui-même ou d'un contemporain sur son appartenance à une quelconque Obédience, je laisse au lecteur le soin d'évaluer la pertinence de ces rapprochements tout en insistant sur une réalité : il n'est pas indispensable d'avoir été initié dans une Loge pour posséder et développer de façon livresque – le poète possédait la bibliothèque de son grand-père franc-maçon – ou intuitive des « connaissances » maçonniques et plus généralement hermétiques. Pour preuve, René Le Forestier n'était pas initié. Ce qui n'empêche pas ce dernier d'être considéré comme le meilleur spécialiste, à son époque, de la Franc-maçonnerie templière et occultiste[387]. Dès l'origine, la littérature était abondante sur le sujet et les chercheurs ou les simples curieux plus ou moins perspicaces… Quant à Rodenbach, il était probablement proche du milieu martiniste (paramaçonnique) et occultiste relancé par le Papus.

Pour éviter une systématisation qui serait sans doute abusive, je me contenterai de relever des thèmes de *Bruges-la-Morte* qui peuvent se rapprocher des rituels d'une Loge[388].

---

385 *Ibid.*, Chap. 12.
386 Fernand Khnopff. *Le masque,* 1901.
387 René Le Forestier, *La Franc-Maçonnerie templière et occultiste aux XVIIIe et XIXe siècles*, Éd. A. Faivre, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, reprint Paris, La Table d'Émeraude, 1987.
388 Rodenbach n'était certainement pas franc-maçon, mais il existe des passerelles entre la Franc-maçonnerie et les spiritualistes martinistes, dont il connaissait l'existence.

Rodenbach compare la chevelure, qui fait l'objet d'un culte, à un « midi flambant »[389], l'heure de l'initiation ou du baptême de lumière dans la Franc-maçonnerie. Cette thématique fondamentale de la lumière parcourt tout le roman.

Il ne peut se « désaccoutumer » de son épouse. Le terme « accoutumé » s'emploie en Maçonnerie pour désigner un lieu destiné à la pratique des rituels, ce qui est le cas dans le récit :
Pour avoir vécu dix ans auprès d'une femme toujours chère, il ne pouvait plus se ***désaccoutumer*** *d'elle, continuait à s'occuper de l'absente et à chercher sa figure sur d'autres visages*[390].

On retrouve une allusion à la sentence johannique évoquant le Verbe ou le Logos : « La lumière luit dans les ténèbres. » (Jean 1:1-5). En effet, la première apparition du sosie de l'épouse défunte inspire à Rodenbach ce passage qui clôt le chapitre 3 du roman : il compte l'apercevoir dans « la rouge obscurité d'une loge » :

Hugues, la tête en feu, bouleversé et ***rayonnant****, s'en retourna au long des quais, comme halluciné encore par la vision persistante qui ouvrait toujours devant lui, même* ***dans la nuit noire, son cadre de lumière…***[391]

Barbe, quant à elle, est décrite comme une « sœur tourière », avec sa robe noire et son bonnet blanc, ou encore comme une « sœur servante ». L'expression « sœur tourière »[392], soit la seule religieuse d'un couvent habilitée à accueillir les visiteurs et à s'occuper des services extérieurs de la communauté religieuse, pourrait signifier « sœur ou servante de la Tour ». On a vu que « Magdala » ou Madeleine se traduit par « la tour ». La domestique est chargée d'entretenir la chambre reliquaire et de s'assurer de sa fermeture, de la rendre pour ainsi dire « hermétique ». Or, c'est une fois sur le « seuil »[393] (du Temple ou du Mystère ?) que Jane constate que « les portes avaient été laissées ouvertes »[394], lui permettant ainsi de pénétrer dans la partie sacralisée du Rosaire. Barbe joue-t-elle à son insu le rôle de sœur « couvreur du Temple » dédié à la Morte ?

Alors que les dissemblances entre la défunte et l'actrice s'accentuent de jour en jour, le soin apporté au ménage se fait moins « régulier »[395], comme si un rituel patiemment mis au point et rendu immuable subissait des atteintes continues :

Son ménage aussi allait à la débandade ; plus rien de ponctuel, d'organisé. Il donnait des ordres, puis les changeait ; contremandait ses repas[396].

Comme le rituel n'est plus observé, le « désordre » (« chaos » par opposition à « ordre ») s'installe progressivement, de manière insidieuse. C'est le départ définitif de la domestique, en quelque sorte l'abandon de sa charge de sœur « Couvreur », qui permet à Jane de pénétrer indûment dans le Temple de la Sagesse laissé sans surveillance. Une fois à l'intérieur de la demeure du Quai du Rosaire, Jane, sur une

---

389 *Bruges-la-Morte*, Chap. 2.
Les litanies médiévales surnommaient Madeleine « perle étincelante » ou « flambeau du monde ».
390 *Ibid.*, Chap. 6.
391 *Ibid.*, Chap. 3.
392 *Ibid.*, Chap. 1.
393 *Ibid.*, Chap. 15.
Le principal ouvrage de Stanislas de Guaita s'intitule *Au Seuil du Mystère* (Carré, Paris, 1886). Une œuvre que Georges Rodenbach lui-même semblait prendre en considération (cf. article du 19 janvier 1893 dans *Le Journal de Bruxelles*).
394 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
395 *Ibid.*, Chap. 12.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 217, note b.
Le terme « régulier » typique du glossaire maçonnique, a été remplacé par « organisé » dans l'édition définitive.
396 *Ibid.*, Chap. 12.

simple réprimande de son amant, ôte sa paire de gants, symbole de pureté, et les déchire dans un mouvement de rage, ainsi que le précise le manuscrit. Mais Rodenbach a biffé ce détail qui, s'il devait se placer dans un faisceau d'allusions maçonniques, serait trop appuyé. En effet, davantage que le tablier, la paire de gants blancs représente le principal signe distinctif d'un franc-maçon lors d'une tenue, à un point tel que nul ne peut pénétrer dans le Temple s'il en est dépourvu. Est-ce pour s'être dégantée que Jane, après avoir pénétré dans le Saint des Saints, se voit arracher des mains le portrait de la morte qu'elle a touché « de ses doigts profanes »[397]?

Enfin, Bruges impose au veuf qui vit dans le péché son « obédience » et à la population son « attouchement »[398]. Elle est un personnage d'après lequel on « s'oriente »[399]. Obédience, attouchement, Orient : trois termes on ne peut plus spécifiques du glossaire maçonnique. Il est impossible de savoir si le récit fait allusion au grade de Chevalier Rose-Croix, le 18e degré du spéculatif, cet « ultime et sublime degré » d'après le grand-père du poète qui en était revêtu. Au début du récit, Rodenbach décrit la fin du jour silencieuse, le crêpe (ou le deuil) aux fenêtres de l'habitation du Quai du Rosaire. On dirait même que la ville entière porte des décors de deuil. Ces éléments font penser aux travaux d'une tenue au grade de Rose-Croix qui évoquent « l'approche du crépuscule »[400] :

Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpe aux vitres.

Le rez-de-chaussée de la résidence de Viane se compose de « deux vastes pièces communiquant l'une à l'autre »[401] à l'allure sévère. Le Temple, au 18e degré, requiert deux appartements, dont l'un représente le Calvaire et l'autre le Tombeau en vue de la Résurrection. Le premier, tendu de noir, peut évoquer la désolation du pays du Graal où languit un roi malade[402]. D'autres rituels mentionnent ces chambres « parallèles » dont l'une est parfois appelée « chambre des épreuves ou de Mort » et « lieu de réprobation ». Or, l'actrice frivole qui les découvre et y pénètre se sent comme « réprouvée » :
Elle fit quelques pas, entra plus avant dans ces ***deux vastes pièces communiquant l'une à l'autre****, comme* ***réprouvée*** *par leur allure sévère*[403].

Dans un jeu d'échos dont Rodenbach est coutumier, Jane ne se sépare jamais d'une petite boîte d'ivoire qui fait office de nécessaire à maquillage. La clé d'ivoire joue un rôle central au premier degré des Loges rouges. Elle est l'emblème du secret, de la persévérance qui permet l'entrée dans la connaissance des mystères divins à l'intérieur du Saint des Saints. Elle doit permettre d'ouvrir le coffre qui contient les plans

---

397 *Ibid.*, Chap. 15.
398 *Ibid.*, Chap. 11 et 5.
399 *Ibid.*, Chap. 11.
400 *Ibid.*, Chap. 1.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 52, note a.
Cette précision temporelle a été biffée sur le manuscrit.
Dans le *Dictionnaire de la Maçonnerie* (PUF, Paris, 2004) de Pierre-Yves Beaurepaire, il est dit que le « crépuscule » est défini comme « La *fin du jour* ne joue de rôle important en Maçonnerie que dans certains Hauts Grades chevaleresques, basés sur la notion de *veille* et dont les travaux s'ouvrent symboliquement au *crépuscule* pour se clore à l'*aube* ou *à l'aurore*. Le crépuscule est spécialement mis en exergue au grade de Rose-Croix. »
401 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
402 Jacques Chailley, *Parsifal de Richard Wagner, opéra initiatique*, Buchet/Chastel, Paris, 1979.
403 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
Dans la revue *Le Cœur : ésotérisme, littérature, science, arts* de juillet-août 1893, Georges Rodenbach a fait paraître *La Chambre parallèle*. Elle était subsidiée par Antoine de la Rochefoucauld, mécène des Salons de la Rose+Croix.

destinés à l'édification du Temple ou encore le nom divin sacré et ineffable. La comédienne, qui a pénétré dans le sanctuaire de Viane, se farde devant une glace avec la « houppe » de son coffret d'ivoire. D'une façon plus générale, le fait que le coffret de Jane serve de boîte à maquillage renforce l'impression qu'elle n'est qu'une triste parodie, une banale mascarade de l'Épouse vénérée par Viane. Dans la maison du Quai du Rosaire, Jane enlève « son chapeau »[404]. Le port de la coiffe était de rigueur dans le Temple au grade de Rose-Croix. Elle jouait le rôle de la Couronne de l'Arbre des Sephiroth. Dans *l'Ordre kabbalistique de la Rose+Croix* de Papus, contemporain du roman, les adeptes étaient coiffés du « pschent blanc des initiations martinistes »[405]. Au grade de Rose-Croix également : en signe de douleur et de deuil puisque la Parole a été perdue. Décoiffée et dégantée, Jane n'est donc nullement habilitée à pénétrer dans le Saint des Saints du Rosaire puisqu'elle est littéralement « découverte ».[406]



[404] *Ibid.*, Chap. 15.
Fernand Khnopff. *Étude pour Une Offrande* (1891). On voit un pélican, probablement celui qui couronne le reliquaire du Saint-Sang à Bruges.

[405] Marie-Sophie André et Christophe Beaufils, *Papus, biographie : La Belle Époque de l'occultisme*, Berg international, Paris, 1995, p. 99.

[406] La jeune femme est près d'un pélican semblable à celui qui couronne le reliquaire du Saint-Sang.

18. La piste alchimique

Celui qui veut travailler au Grand Œuvre doit visiter son âme, pénétrer au plus profond de son être et y effectuer un labeur caché, mystérieux. Comme la graine doit être ensevelie dans le sein de la terre, ainsi celui qui entend l'appel de Dieu doit, en se corrigeant, en se rectifiant obtenir la sublime transmutation du charnier natal, immonde matière noire, et faire du charbon un éclatant diamant, du plomb vil un or pur. Il aura trouvé la Pierre cachée qu'il recelait en lui[407]**.**

De pierres mortes, transformez-vous en pierres philosophales vivantes.
Gérard Dorn

Une autre clé sous-tendrait *Bruges-la-Morte* : le Grand Œuvre placé sous la protection du dieu Hermès. Dans *Là-Bas*, Joris-Karl Huysmans consacre pas moins d'une dizaine de pages aux différents courants alchimiques qui ont traversé l'Histoire jusqu'à son époque. Il y évoque successivement Albert le Grand, Nicolas Flamel, Arnaud de Villeneuve, le chimiste Marcellin Berthelot et tant d'autres[408]. Le Grand Œuvre constitue une des thématiques centrales de l'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam. L'on sait aussi que l'*Amphitheatrum sapientiæ aeternæ*, ou *Amphithéâtre de la Sagesse éternelle*, du médecin alchimiste allemand Heinrich Khunrath (1560-1605) était un des livres de chevet des rosicruciens fin de siècle[409]. Le titre générique des œuvres de Péladan, *Amphithéâtre des Sciences mortes*, n'est-il pas clairement un démarquage du traité de Khunrath ? Stanislas de Guaita, comme Paul Sedir[410] et François Jollivet-Castelot, ce dernier étant membre de la *Société secrète des Frères de la Rose-Croix*, fut l'un des fondateurs de la *Société alchimique de France* (1896) créée sous l'influence de Papus qui en avait fait le cercle externe de l'Ordre Martiniste. C'est dire si le sujet était en vogue au temps de Rodenbach ! Je me bornerai dans ce chapitre à la grille de lecture la plus générale possible des symboles alchimiques et/ou mystiques qui parsèmeraient *Bruges-la-Morte*.

Il faut savoir que, contrairement aux sciences exactes qui se fondent sur l'expérience, l'induction et la déduction, l'alchimie, et les sciences occultes en général, procèdent sur le mode de l'allégorie, du symbole et de l'analogie, ce qui rend extrêmement sujette à caution toute interprétation qui se prétendrait définitive.

L'Adepte pouvait de chez lui contempler à volonté le monde invisible et interdit aux profanes. Les alchimistes utilisaient plusieurs métaphores, qui entrent dans le cadre de cette étude pour représenter ce lieu magique et sacré : Arche d'Alliance, Jérusalem céleste, Temple de la Sagesse-Sophia, de l'Esprit ou de Salomon… Pour Rodenbach, la « tresse d'or » contenue dans un coffret de cristal, l'équivalent de matras au sceau d'Hermès, semble jouer le rôle de la Pierre philosophale.

---

407 Robert Amadou, *L'Occultisme, esquisse d'un monde vivant*, Julliard, Paris, 1950.
408 Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, Folio classique n° 1681, Paris, p. 105-114. Cf. chapitre 7.
409 Le Christ y est mis en corrélation avec la pierre philosophale.
410 Paul Sedir, *Le Bienheureux Jacob Boehme, le Cordonnier philosophe. Sa vie, ses œuvres, sa doctrine, et un vocabulaire de la terminologie*, Chamuel, Paris, 1897. En ligne.

Au début de l'intrigue, Viane toujours vêtu de sombre s'astreint à l'ascèse et au silence dans l'isolement drastique, des qualités fondamentales exigées du chercheur selon les écrits alchimiques du pseudo-Albert le Grand :

Un alchimiste doit habiter loin des hommes, une maison particulière dans laquelle il y a deux ou trois pièces destinées aux sublimations, aux solutions et aux distillations. L'alchimiste doit être silencieux et discret. Il ne doit révéler à personne les résultats de ses opérations. Il vivra dans la solitude, à l'écart. Sa maison devrait avoir deux ou trois pièces entièrement consacrées à l'Œuvre.

Le local ne doit contenir que les objets et instruments strictement nécessaires aux diverses phases de la transmutation. On songe au « Temple du Saint-Esprit » de la Fraternité des Rose-Croix[411], un refuge qui permettait aux adeptes d'apprendre à soigner les malades et de pratiquer l'alchimie dans la piété chrétienne.



Bruges est surnommée la « ville en forme d'œuf », par analogie à celle des anciens remparts médiévaux. Dans le domaine de l'alchimie, le vase en forme d'œuf est le creuset, l'athanor alchimique, au sein duquel la matière pourra se transformer en or.

Marguerite Yourcenar a choisi *L'Œuvre au noir*[412] comme titre de son drame centré sur Bruges. Celui-ci met en scène Zénon, un médecin alchimiste aux fréquentations hérétiques qui par bien des aspects évoque le personnage historique de Paracelse.

Bruges est, selon moi, l'athanor, comme un modèle réduit de la Création, d'où sortira la pierre philosophale douée du pouvoir de transfiguration. Aux yeux de Rodenbach, la ville à la tonalité grise semble en tout cas réaliser la synthèse du jour et de la nuit, du noir et du blanc, du bien et du mal. Dans le récit, Bruges prétendue morte, associée à la pluie, à la couleur grise, à la cendre, cette matière première de la Pierre philosophale, s'apparente davantage à la phase de purification, à la pénitence suivie de la régénération, d'un nouveau cycle revivifié pareil à celui du Phénix qui renaît de ses cendres. La cité facilite la résolution ou la fusion des forces opposées, du moins en apparence, mais surtout le retour à l'unité primordiale de la matière, une théorie conforme à la pensée alchimique :

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une ***unité de songe****, à un* ***amalgame*** *de somnolence plutôt grise*[413].

Bruges-la-Morte, « la plus grande des Villes Grises »[414], contient pas moins de dix-huit occurrences en lien avec le mot « gris », cette fusion subtile du voile du deuil et de la lumière. Comme un montage complexe de poupées russes, la chambre reliquaire du Rosaire, où Viane rend un culte à son épouse défunte,

---

411 Un Frère Rose-Croix devait changer de nom et de domicile tous les dix ans. Or, Viane a vécu dix ans avec son épouse avant d'arriver à Bruges.

412 Geneviève Spencer-Noël, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au noir de Marguerite Yourcenar, suivi de notes*, Nizet, Paris, 1981.

413 *Bruges-la-Morte*, Chap. 6.
Le mot « amalgame », alliage du Mercure avec un autre métal, appartient au lexique alchimique.
Dans ce champ sémantique, il signifie l'union du Soufre et du Mercure.

414 *Ibid.*, Chap. 6.

jouerait également le rôle de l'Œuf philosophique, de l'Athanor à l'instar de Bruges. Pour les alchimistes, « la chambre » où s'enferment un roi et une reine en est même le synonyme : en l'espèce, Viane et la chevelure, la quintessence de sa bien-aimée.

Rodenbach a conféré aux boucles blondes de la Morte, vénérées comme une relique, une valeur comparable à celle de la Toison d'Or qui, selon les propres paroles du duc de Bourgogne Philippe le Bon, « rayonnante de lumière devrait élever l'âme vers les hauteurs ».

Dans le roman même, il a glissé plusieurs allusions à cette transformation alchimique. De sa bien-aimée, il évoque les « cheveux d'or rare et d'un alliage qui semblait introuvable »[415], « une chevelure qui irradiait »[416], opposés à ceux « d'un or faux et teint »[417] de la comédienne. Cette natte d'un « or clair »[418] que Viane manie comme un trésor fait songer à la contemplation de l'accomplissement du Grand Œuvre ou de l'or vivant qui croît et s'augmente et que les alchimistes appellent la « multiplication ».

La teinture, qui joue un rôle dynamique dans le récit grâce aux différentes couleurs que prennent les cheveux de la danseuse, représente les phases de la transmutation positive des corps naturels et corrompus, soit des métaux vils. Elle conduit à la perfection des choses imparfaites. Dans *Aurora consurgens*, le mot « teindre » est employé dans le sens d'un transfert d'énergie qui pénètre, imbibe « l'objet » qui subit le transfert[419]. Dans ce registre, la relique d'or de l'épouse symbolise à la fois par le choix du vocabulaire l'épreuve qui purifie, la lumière initiatique et la connaissance de la Gnose nécessaires à la réalisation du Grand Œuvre. Notons que les possibilités de teinture de la pierre philosophale sont infinies.

Trois éléments sont indispensables à la réalisation de la pierre philosophale : le Soufre, le Mercure et le Sel, des termes qui, il est utile de le rappeler, ne recouvrent pas les propriétés scientifiques des corps chimiques du même nom. De plus, il existe parfois des contradictions flagrantes d'un traité à l'autre pour ce qui concerne l'interprétation à donner aux différents symboles. Ces confusions reflètent le plus souvent la propension volontaire de l'alchimiste à égarer le profane ou, plus simplement, les tâtonnements inhérents à une quête ardue, voire illusoire.

Le soufre

L'épouse morte figurerait le Soufre : actif et fixe, le soleil et l'or, le principe masculin, mais surtout la couleur, la lumière en son rayonnement visible[420]. Le Soufre allégorise l'âme des métaux auxquels il peut offrir vie et croissance. Comme principe fixe de permanence, de durée et de transcendance, il unit (« coagula ») ce qui est épars. La disparition de sa bien-aimée suivie de l'apparition dérégulatrice de son « sosie » n'est-il pas le mal qui le fait dépérir ?

Lors de sa visite au mausolée de marbre noir de Marie de Bourgogne, Viane assimile la duchesse à l'épouse défunte, à l'amour mystique. Le bronze du gisant (ou cuivre selon le poète), doré au feu, y est expressément mentionné, ce métal qui suit immédiatement l'or et l'argent dans les traités d'alchimie et qui

---

415 *Ibid.*, Chap. 4.
Le mot « alliage » fait clairement référence à l'alchimie et à ses métaux.

416 *Ibid.*, Chap. 7.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 141, note a.
Le mot « irradiait » a été remplacé par « reposait » dans l'édition définitive. La notion théologique d'Esprit saint est souvent associée au terme « irradier » en tant que lumière invisible qui se diffuse et qui réchauffe.

417 *Ibid.*, Chap. 12.

418 *Ibid.*, Chap. 5.

419 Alexandre Roob, *Musée hermétique : Alchimie et mystique*, Taschen, Cologne, 1997, p. 396.

420 Oswald Wirth écrivait : « Envisagé dans son unité omniprésente, ce Centre est la source de toute existence, de toute pensée et detoute vie. Il se manifeste dans les êtres comme le foyer de leur énergie expansive, laquelle semble se rapporter à un feu interne qui serait entretenu par ce que les alchimistes appellent leur SOUFRE. »

est le symbole par excellence de la déesse Vénus-Aphrodite. Viane poursuit en ce lieu funéraire la première opération du Grand Œuvre que j'évoquerai plus loin.
La visite au tombeau de Marie amorce la rencontre fatale, à la sortie sud de Notre-Dame, du héros avec la comédienne, la femme aux cheveux couleur cuivre teints en blond. Ici débute sa descente aux Enfers : à l'opposé, le côté nord de Notre-Dame ne se nomme-t-il pas « Portail du Paradis » ? L'extrait qui suit résume le désir de conjonction parfaite, de fusion définitive que Viane éprouve à l'égard de la Morte :

Mais, tout à côté, le néant de la vie s'éclairait par la constante vision de l'amour se perpétuant dans la mort, et c'est pour cela que Hugues venait souvent en pèlerinage à cette église : c'étaient les tombeaux célèbres de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, au fond d'une chapelle latérale.
Comme ils étaient émouvants ! Elle surtout, la douce princesse, les doigts juxtaposés, la tête sur un coussin, ***en robe de cuivre****, les pieds appuyés à un chien symbolisant la fidélité, toute rigide sur l'entablement du sarcophage. Ainsi sa morte reposait à jamais sur* ***son âme noire****. Et le temps viendrait aussi où il s'allongerait à son tour comme le duc Charles et reposerait auprès d'elle. Sommeil côte à côte, bon refuge de la mort, si l'espoir chrétien ne devait point se réaliser pour eux et les joindre.*

Le Mercure

À Jane Scott, le « double » inversé qui sans cesse change de forme, aussi antagoniste que complémentaire de l'épouse défunte, correspondrait le Mercure ou vif-argent, passif et volatil, instable. Il est allégorisé par la femme, la lune, l'argent, l'eau, le serpent, les forces inconscientes et chthoniennes… Le mercure est un métal toxique qui possède un grand pouvoir d'oxydation et par conséquent de transformation radicale. Selon Fulcanelli, le mercure est « le moteur, l'animateur du grand ouvrage, car il le commence, l'entretient, le perfectionne et l'achève »[421]. Comme Jane, par son arrivée impromptue à Bruges, constitue le puissant ressort involontaire de l'intrigue : elle oblige Viane à sortir de sa léthargie mortifère, à revenir dans le monde des vivants, à la réalité quotidienne. Au début du roman, le héros confie, en termes alchimiques, avoir placé la chevelure dans un écrin de cristal « pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal »[422].

Jane Scott est la Vénus apparentée au cuivre, la couleur naturelle des cheveux de l'actrice. Secrète et nocturne, cette créature possède des qualités de souplesse, de fluidité et d'adaptabilité. Elle représente en l'espèce l'élément dissolvant (« solve »). Ne dissout-elle pas l'existence monotone et trop bien réglée de Viane ? Avec sa « voix de métal grave, comme d'argent avec un peu de bronze »[423], l'actrice relève indubitablement des métaux impurs. En effet, selon le *Mundus symbolicus* de Picinelli[424], s'il est évidemment un métal noble, l'argent symbolise malgré tout l'âme déchue : de même qu'il s'oxyde à l'air ambiant, l'âme se corrompt en descendant dans la matière. Métal blanc et sonore, l'argent est attaché à la femme, dont les apparences de pureté spirituelle cacheraient la nature vénale et hypocrite, contaminant celui qui l'approche : une vision qui rejoint sur ce point les poncifs de l'École décadente à l'égard de l'autre sexe. Dans ce cadre, Bruges figure l'action du milieu sur Viane en le faisant changer de nature.

---

421 Fulcanelli, *Les demeures philosophales : tome 2*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1977, p. 281.
422 *Bruges-la-Morte*, Chap.1.
Le fait d'utiliser les mots « métal » (et tout l'extrait) et « teinture » pour qualifier la chevelure justifie à lui seul cette lecture alchimique de *Bruges-la-Morte*.
423 *Ibid.*, Chap. 3.
424 Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus*, Georg Olms, Hildesheim, 1979.

Jane joue également le rôle du « souffleur », ce chercheur qui pratique l'alchimie dans un but mercantile, d'enrichissement matériel. À la fin de l'intrigue ne s'introduit-elle pas chez Viane pour évaluer ses biens dans l'unique espoir d'un héritage fructueux ? Personnage antagoniste de la Morte, elle est pourtant irrésistiblement attirée vers la chambre où se trouve la chevelure, comme le Mercure converge vers le Soufre[425] : la relique paraît posséder les propriétés d'un puissant aimant.

Le Sel

Le Sel ou arsenic selon certains auteurs est l'un des trois principes, quoiqu'il ne soit pas absolument indispensable à la réalisation du Grand Œuvre. Il est le médiateur, le catalyseur qui stabilise et régule les deux éléments séparés. Tel un prêtre, il est habilité à les rassembler, à célébrer leurs noces. Le Sel est la substance cristallisée de la pierre philosophale et représente le monde matériel, le corps. Soufre et Mercure ont besoin du Sel pour manifester leurs énergies en s'unissant. Il semble que cette tâche incombe à Bruges − le Sel alchimique est en effet synonyme de « cendre morte » que Rodenbach associe à la ville[426] comme réceptacle des énergies. Bruges accomplit une mission réparatrice et réconciliatrice et joue un rôle rédempteur qui est plus particulièrement dévolu à la Procession du Saint-Sang. Son influence occulte en tant que « personnage essentiel associé aux états d'âme, « qui conseille, dissuade, détermine à agir »[427] permet la rencontre de Viane et de Jane Scott à la sortie de Notre-Dame, hors de la demeure sanctifiée du Rosaire. Il la retrouve au Théâtre municipal, l'endroit profane et libertin par excellence. Le dénouement survient lors de la Procession du Saint-Sang, lieu et moment de paroxysme sacré dans la vie de la cité. Bruges la mystique favorise donc l'union des deux « soeurs ennemies » mais complémentaires, le Soufre-la Morte et le Mercure-Jane.

L'Œuvre au noir

La réalisation du Grand Œuvre passe par trois phases principales. Chacune d'entre elles est associée à une couleur : noir, blanc et rouge. Détaillons-les à travers le prisme de *Bruges-la-Morte*.
L'Œuvre au noir a pour finalité de libérer les principes emprisonnés dans la matière, de les séparer et de commencer à les purifier. « Il faut passer par la porte de la noirceur avant de gagner la lumière permanente », nous dit l'alchimiste médiéval Georges Ripley, l'auteur de *L'édifice d'alchimie ou les douze portes* (1470-1471). Dans le roman, cette première opération de « putréfaction » et de « mortification » de la matière est assimilée au veuvage, à la mélancolie, à « l'âme noire »[428] et aux vêtements sombres du héros, lui-même exilé dans une ville qui est de « la cendre morte du temps »[429]. Cette névrose que Rodenbach associe à la Bruges déchue signifie « la putréfaction de la matière », nécessaire au rejaillissement de la vie et annoncée dès la première mention de la chevelure :

---

425 Oswald Wirth, *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec la Franc-Maçonnerie*, Dervy, Paris, 1995.
« Ainsi la Lumière-Principe se manifeste par rapport aux êtres sous deux aspects opposés : elle converge vers leur centre sous le nom de MERCURE, puis elle rayonne de ce foyer radical à titre d'émanations sulfureuses. »

426 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1 et 6.

427 *Ibid.*, Avertissement.

428 *Bruges-la-Morte*, Chap. 2.

429 *Ibid.*, Chap. 1.
La « cendre morte » où se cache le Sel. Purifié, il est indispensable pour la phase suivante : l'Œuvre au Blanc.

Sur le cadavre gisant, Hugues avait coupé cette gerbe[430]*, tressée en longue natte dans les derniers jours de la maladie. N'est-ce pas comme une pitié de la mort ? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures.* ***Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre.*** *Les cheveux ne se décolorent même pas.* ***C'est en eux seuls qu'on se survit !***[431]

Selon Dom Pernety, « la tristesse et la mélancolie sont des noms que les Adeptes donnent à leur matière parvenue au noir. » Cette descente aux Enfers – le veuvage et l'exil à Bruges –, indispensable à la première phase de purification.Elle atteint son point culminant au Chapitre 7 du roman : Viane échoue piteusement dans sa tentative d'unifier la Morte et la comédienne lors de l'essayage des robes surannées de la bien-aimée. Jane ne sera pas sublimée en délaissant ses toilettes affriolantes d'actrice de théâtre pour celles plus sobres de la défunte sacralisée. Viane rate l'occasion de lui faire changer d'état, aussi bien sur le plan physique que spirituel. Rappelons que la Shekinah (ou Sophia) est étroitement liée au « vêtement de Lumière de Dieu »…[432] Pire ! telle la Mélusine du samedi fatal, elle apparaît au veuf dans sa véritable nature, sans fard. Elle est percée à jour dans sa nature quotidienne, folâtre et vénale.

L'union physique des corps, Viane et Jane, ne signifie rien sans la conjonction des âmes conformément à Swedenborg (cf. chapitre 23). C'est pourquoi les deux principes alchimiques fondamentaux, le Soufre-la Morte et le Mercure-Jane, s'éloignent progressivement l'un de l'autre après l'essayage manqué. Cette épreuve, cette opération de mise à distance, constitue toutefois un premier pas sur le chemin de la transmutation, de la transfiguration et de la perfection.

L'Ordre Martiniste de Papus demandait à l'Adepte de tout faire pour réconcilier les ennemis jumeaux (Jane et la Morte en l'espèce) afin de rétablir l'Élément d'équilibre[433].

L'Œuvre au blanc

L'Œuvre au blanc, ainsi nommé parce que le métal devient de l'argent, équivaut au deuxième cycle de purification et à l'illumination en puissance comme suite de la putréfaction de l'Œuvre au noir. Il s'agit de poursuivre la séparation du pur et de l'impur et de rendre la matière encore plus précieuse, plus subtile. C'est le stade de la fermentation, de la distillation ou purification et de la sublimation, de la manifestation progressive de l'Esprit et de la transformation positive en gestation. Le blanc est généralement considéré comme la couleur de la Vérité, de la Grâce et de la Sagesse, entre autres par Swedenborg. La première phase de cette opération délicate se déroule au sein du béguinage, à la fin du mois de mars à l'occasion du dimanche pascal, où la sœur Rosalie apprend à la servante Barbe l'inconduite de son maître. L'enclos mystique, ce vase scellé, ce creuset situé dans… le creuset de Bruges, est propice à la transmutation de la matière en pur esprit. Le chapitre 8 constitue une véritable symphonie en blanc, comme un tableau de Whistler ou de Khnopff. Ses quelques pages comportent pas moins de six occurrences en rapport avec la blancheur. Cette deuxième opération en cours est encore plus flagrante lors d'une promenade de Viane au Quai Vert. Il y assiste au chant d'un cygne.

Dans le *Phédon* de Platon, Socrate interprète ce chant non pas comme une plainte de douleur, mais comme un hymne d'allégresse : oiseau consacré à Apollon, le cygne pressentirait les biens de l'au-delà et

---

430 Le terme « gerbe » est choisi : il fait également référence à la végétation et au feu.

431 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1.

432 Teder, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016, p. 71-73.
Dans la *Pistis Sophia*, le « vêtement » possède une importance toute particulière.
L'Ordre martiniste fait du « manteau », lié au chiffre cinq, son symbole fondamental. C'est l'insigne de l'Initiation et de la Connaissance, mais aussi de la prudence face au monde profane.

433 Ibid., p. 69.

chanterait de joie avant de rejoindre le divin. Et les religieuses du béguinage, dont les coiffes rappellent des ailes, ne sont-elles pas « les sœurs des cygnes des longs canaux[434]? Les trois chapitres qui suivent annoncent le remords, la contrition et la possible renaissance spirituelle de Viane perdu dans le labyrinthe de ses passions et de ses illusions. Ainsi, après un pèlerinage de ressourcement à la cathédrale du Saint-Sauveur et à l'église de Jérusalem ou du Saint-Sépulcre – Viane semble s'y purifier en passant devant la réplique brugeoise du tombeau du Christ –, l'amant dépité décrit minutieusement la châsse en or de Sainte Ursule conservée au musée Memling de l'Hôpital Saint-Jean. Ce passage amorce l'Œuvre au rouge qui va s'accomplir lors de la Procession du Saint-Sang. En effet, la phase au noir nécessitait la mise à mort des innocents, en l'occurrence « les onze mille Vierges » criblées de flèches. Après cette épreuve de la pureté des vierges, il sera temps de teinter la pierre, de lui donner une nouvelle couleur, la rouge.

Cet extrait de *Bruges-la-Morte* est semé d'expressions à connotation alchimique : « transsubstantiation », un terme liturgique synonyme de transmutation, et gouttes de sang « durcifiées » en… rubis, comme c'est le cas du Saint-Sang, « âme projetée »[435], etc. La scène se termine sur une vision du chef-d'œuvre de Memling qui évoque la rosée céleste, cette nourriture du Phénix ou bien la force divine omniprésente nécessaire au processus naissant de rédemption et de régénération. Quant à la flèche, elle correspond pour l'alchimiste à la mort initiatique, au feu purificateur, à l'alliance nouvelle avec Dieu. En effet, l'action de percer le flanc pour en recueillir le sang, d'un rouge alchimique, équivaut à en prendre la quintessence, c'est-à-dire l'âme de la matière. La mise à mort de l'innocent, de sainte Urusule en l'occurrence, est nécessaire à sa rédemption, à sa régénération, à la naissance de la Pierre philosophale.

Par ces fines subtilités, l'artiste avait exprimé que l'agonie, pour les Vierges pleines de foi, n'était qu'une ***transsubstantiation****, une épreuve acceptée en faveur de la joie très prochaine. Voilà pourquoi la paix, qui régnait déjà en elles, se propageait jusqu'au paysage, l'emplissait de* ***leur âme comme projetée****. Minute transitoire : c'est moins la tuerie que déjà l'apothéose ;* ***les gouttes de sang commencent à se durcifier en rubis pour des diadèmes éternels*** *; et,* ***sur la terre arrosée****, le ciel s'ouvre,* ***sa lumière est visible****, elle empiète…*[436]

L'illumination, appelée baptême de lumière ou de feu par l'Esprit Saint, est proche . Ce chapitre 11 a été ajouté lors de l'édition définitive. Il a été publié en primeur dans la revue… *Le Saint Graal* du mois de mai 1892.

Le massacre symbolise la mort philosophique, la mort de la matière sous sa forme initiale. Pour créer la Pierre Philosophale, il faut « tuer » ou dissoudre la matière impure afin de libérer ses composants essentiels. Cette sorte de « Massacre des Innocents » ne désigne donc pas une destruction aveugle, mais une étape indispensable de décomposition nécessaires, de la purification de la matière avant leur renaissance (l'Œuvre au Blanc).

L'Œuvre au rouge

La Procession du Saint-Sang, l'apparition du Christ-Lapis (Pierre) des alchimistes, marque sans ambiguïté l'accomplissement de l'Œuvre au rouge dans le roman. Le Précieux Sang y est comparé à un rubis, dont le nom latin signifie « rouge parfait ». D'une façon plus générale, le rubis est censé repousser le

---

434 *Bruges-la-Morte*, Chap. 8.
435 Une référence à la « poudre de projection » ?
436 *Bruges-la-Morte*, Chap. 11.
La rosée purificatrice est l'eau de la Sagesse.

démon et protéger contre les mauvaises influences. Il est considéré comme une panacée qui dispense son énergie contenue dans sa couleur. Pour Raymond Lulle, la pierre philosophale se présente quelquefois sous l'aspect d'un rubis.

Pour l'alchimiste, cette pierre précieuse symbolise la lumière dans la mesure où elle est « l'âme qui teint » et qui transmute, quoique cachée dans l'eau. Le « rubis » du Saint-Sang contenu dans une fiole de cristal ferait ainsi parfait écho à la chevelure-âme du monde du coffret de cristal. L'ultime étape du Grand Œuvre se nomme généralement « rubification ».

La Procession et la présence de Jane dans le sanctuaire de Viane et de sa Morte font en sorte que toutes les conditions nécessaires à la transmutation sont désormais réunies.

Au dernier chapitre, un passage partiellement crypté devrait confirmer mon interprétation alchimique de *Bruges-la-Morte*. C'est le moment où Viane poursuit la comédienne qui vient de s'emparer de la chevelure de la défunte :

Mais Jane, tandis qu'il s'élançait, se retrancha derrière la table, comme par jeu, le défiant, de loin suspendant la tresse, l'amenant vers son visage et sa bouche ***comme un serpent charmé****, l'enroulant à son cou,* ***boa d'un oiseau d'or****…*[437]

Le poète compare donc la tresse qui étrangle Jane au « boa d'un oiseau d'or », ce qui lui permet, grâce à la dualité de sens du terme « boa », qui désigne aussi bien un reptile qu'une écharpe de fourrure ou de plumes des élégantes de la Belle Époque, d'associer le « serpent » au « phénix ». Ce dernier est surnommé « l'oiseau d'or » (l'expression est reprise dans *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck[438]), l'emblème par excellence de la mort suivie de la résurrection, de la « Pierre parfaite » et de l'accomplissement du Grand Œuvre dont il est le couronnement. L'oiseau au plumage d'or (le Phénix), le métal des dieux, éclatant, pur et sans fin, est l'âme régénérée, au-delà de la vie, qui a atteint l'Unité d'Être par la résolution de ses aspects contraires. Il est symbole de transmutation radicale, de purification de l'âme par le feu divin.

L'oiseau (Soufre) qui fusionne avec le serpent (Mercure) au moment où Jane porte la chevelure « vers son visage et sa bouche comme un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or… » rappellerait le dragon ailé gardien d'un fabuleux trésor. Il élimine tous ceux qui ne sont pas dignes d'approcher la Toison d'Or, ce présent du dieu Hermès.

Et voici que Jane s'apparente à Mélusine, la fée anguipède et ailée, ou la vouivre qui porte sur elle une immense escarboucle, c'est-à-dire un rubis, et qui joue le rôle de « serpent de feu », ce qui permet un nouveau jeu de miroirs avec la Morte. Cette analogie est-elle annoncée par la procession où Rodenbach évoque des instruments peu courants, comme les « ophicléides »[439] et la « musique des serpents »[440]?

Julien Behaeghel synthétise la symbolique alchimique qui sous-tend l'association du serpent-mercure et du feu-chevelure-soufre au moment de la rubification ou de la réalisation de l'Œuvre au rouge :

Le dernier voyage est celui du feu, le feu de la rubedo, dernière phase de l'œuvre alchimique, l'eau est devenue feu et le mariage entre l'eau et le feu permet la naissance de l'être nouveau. Le feu conduit vers le Zénith d'illumination, « il est flèche et éclair, prolongement igné de la lumière », dit le rituel. On pourrait

---

437 *Ibid.*, Chap. 15.
Dans l'Alchimie mystique, le phénix ou l'oiseau d'or, ce Feu-Principe, représenterait le prolongement de l'essence divine, soit l'Esprit saint.

438 *Pelléas et Mélisande*, Acte III, scène II.

439 Cet instrument de la famille des cuivres, à la justesse douteuse, signifie « serpent à clé ».

440 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.

ajouter qu'il est révélateur de la lumière. Le feu dévore la matière inconsciente pour en faire de l'Esprit. Le serpent verticalisé dans l'Air se met en cercle dans le feu, comme l'ouroboros du centre. « Au centre est le feu qui engendre. Ce qui germine brûle. Ce qui brûle germine. » C'est dans le feu que le germe de l'âme mûrit et se manifeste dans toute sa puissance d'amour. « L'amour n'est qu'un feu à transmettre. »[441]

Le cortège favorise donc la rencontre du rubis-sang du Christ rédempteur et de l'or, ou la Madeleine gnostique, par le biais de sa chevelure préservée. Le sang et l'or sont les deux éléments constitutifs du Graal à en croire certains courants hermétiques. Dans l'Apocalypse, le rubis du Saint-Sang de *Bruges-la-Morte*, l'or et le cristal, soit le coffret et la tresse blonde, sont les emblèmes de la Jérusalem céleste. Selon un traité d'alchimie, « La Jérusalem céleste est un corps fixe [ndr : le soufre] qui a le pouvoir de pénétrer tous les autres corps et de les perfectionner. »[442] Dans le domaine qui nous occupe ici, il s'agit de cette opération sensible appelée « Projection », c'est-à-dire la mise en contact du Christ-Lapis (pierre) avec de l'or très fin, pour que celle-ci devienne transmutatoire, qu'elle change en or ou en argent les métaux moins purs. L'Œuvre au rouge constitue l'apothéose de la quête de la pierre philosophale dans l'allégresse de la renaissance : c'est l'épiphanie de l'Esprit. La matière est comme transfigurée, transsubstantiée. Mais dans le récit cette ultime opération a lamentablement échoué puisque Jane l'usurpatrice meurt étranglée. Ceci dit, en posant au balcon du Rosaire avant le passage de la Procession, elle avait commis une première profanation :

Puis elle revint à la croisée, ses cheveux à nu, clairs attirant l'œil avec leurs lueurs de ***cuivre***[443].

En réalité, il s'agit du signe précurseur de la conjonction alchimique, de la régénération qui aurait dû se produire. Le « cuivre » des cheveux de Jane-Vénus attend sa transmutation en or pur grâce à la poudre de projection et la puissante action concomitante du rubis-Saint-Sang et de l'or-chevelure ou tresse-or, cet « abrégé de lumière », de l'épouse défunte. Unissant leurs forces, le rubis-Saint-Sang et le phénix-oiseau d'or-chevelure (en latin et en grec ancien, « rubis » et « phœnix » sont presque synonymes) figurent l'accomplissement de l'Œuvre au rouge, la fin de la recherche périlleuse avant le perfectionnement et la transfiguration. Ce que nous résume un pseudo-Nicolas Flamel dans *Le Désir désiré* :

[…] *le Corps incorpore l'Esprit et l'Esprit mue le Corps en Esprit, le teint et le colore de Sang, puisque tout ce qui a l'Esprit a aussi le Sang et le Sang est une humeur spirituelle qui conforte la Nature*[444].

Comme je viens de l'écrire, le poète a terminé son récit sur un constat d'échec en lui ajoutant un ultime paragraphe : les cloches, dont le « chant » avait été décrit comme « or, ouaté » au chapitre 6 de *Bruges-la-Morte*, n'effeuillent plus désormais sur la ville morte que « des fleurs de fer ! »[445], les mots conclusifs du

---

441 Julien Behaeghel, *Hiram et la reine de Saba : un mythe maçonnique*, Maison de vie, Paris, 1997.
Les deux dernières citations entre guillemets sont de Gaston Bachelard.

442 Alexandre Roob, *Musée hermétique : Alchimie et mystique*, Taschen, Cologne, 199, p. 342.

443 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
La Procession passe au son des… cuivres !
L'assimilation forcée par Georges Rodenbach du Saint-Sang au rubis, soit l'Œuvre au Rouge, accrédite la lecture alchimique de *Bruges-la-morte*. La pierre philosophale est souvent décrite comme un « précieux cristal rouge » : c'est le cas de la relique du Saint-Sang (cristal de roche teinté de sang).

444 Alexandre Roob, *Musée hermétique : Alchimie et mystique*, Taschen, Cologne, 1997, p. 529.
Pour Robert Fludd, le sang véhicule dans le corps l'esprit divin qui est la source de vie et qui nous vient du soleil porté par les quatre vents.

445 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.

récit. La tentative de transmutation en or aurait tourné à l'aspersion de Bruges la répudiée avec un métal dévalué : le fer. D'après le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

D'origine chthonienne, voire infernale, le fer est un métal profane, qui ne doit pas êtres mis en relation avec la vie. […] *De même, les druides ne pouvaient user d'instruments de fer ; ils coupaient le gui sacré avec une faucille d'or. Le fer symbolise une* ***force dure****, sombre, impure, diabolique*[446].

Précisons que le fer qui rouille, s'alourdit et prend une couleur rougeâtre au contact de l'air ne constitue-t-il pas lui-même une parodie du précieux métal ? C'est ainsi que les alchimistes surnommaient « l'or des fous » la pyrite, ou sulfure de fer, qui ressemblait à de l'or et qui pouvait induire en erreur le chercheur peu averti. Dans cette même perspective, Jacob Böhme compare incidemment le christianisme à l'or :

Où est la chrétienté ? N'est-elle pas devenue une prostituée sans foi ? Où est l'amour chrétien ? N'est-il pas devenu ***cuivre****, acier ou* ***fer*** *? À quoi peut-on maintenant reconnaître la chrétienté ?*[447]

Jane, métamorphosée en cloche musicale de pourrait jouer le rôle Mélusine errant sans fin au-dessus de la ville. Comme c'est le cas du « Carillonneur » qui se pend au battant de la cloche du beffroi (cf. annexe 1 de l'étude). Georges Rodenbach aurait alors frappé Bruges d'une sorte de malédiction symbolique en l'aspergeant d'un métal vulgaire : la ville n'avait-elle pas troqué l'amour de la beauté contre l'esprit de lucre, l'argent facile et la modernité jugée malsaine en privilégiant son projet de nouveau port de mer, ce monstre d'acier… La Rose mystique contre « des fleurs de fer ». Seconde hypothèse : la Morte libérée de sa geôle de cristal plane de la cité mystique, les cloches symbolisant la résurrection.

En résumé, il faut considérer tout ce qui précède comme des clins d'œil, des échos symboliques et des jeux de correspondances, au sens baudelairien du terme, compréhensibles pour un lettré plutôt qu'une systématisation applicable à tout le récit.



Le texte semble toutefois montrer que Rodenbach était un homme de son temps, imprégné par le climat ésotérico-scientifique de la Belle Époque, et qu'il a su diffuser ces motifs dans son roman comme des petites touches de peinture pour enrichir son imaginaire, sans pour autant transformer son chef-d'œuvre en manuel pratique de transmutation des métaux[448].

---

[446] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris, 1985, p. 433-434. Mots surlignés dans l'ouvrage même. Le fer est dur contrairement à l'or qui est ductile et malléable.

[447] Jakob Böhme, *De la vie au-delà des sens*, Arfuyen, Paris, 2013, p. 14.

[448] Illustration : Nicolas Van den Eeden. *Portrait de Georges Rodenbach*, 1881.

Savants, occultistes et alchimistes fin de siècle

Dans le prolongement de la pensée alchimique, des scientifiques contemporains de Rodenbach, comme Marcelin Berthelot (1827-1907), qui s'est attaché à retrouver les *Origines de l'Alchimie* (Steinheil, Paris, 1889), ou Albert Poisson (1868-1893), collaborateur de Papus et auteur des *Cinq traités d'Alchimie des plus grands philosophes* (1890) et de la *Théorie & symboles des alchimistes : le Grand Œuvre* (1891)[449], ainsi que la théosophe Helena Blavatsky (1831-1891) s'intéressaient avec passion à la recherche de la pierre philosophale. Tous y voyaient des possibilités d'interprétation nouvelle concernant les atomes et les fluides dans le domaine de la physique. Berthelot est considéré comme le fondateur de la chimie organique moderne et de la thermochimie. Son intérêt marqué pour l'alchimie à tendance gnostique ne l'a pas empêché de terminer au… Panthéon ! L'on sait également que Maeterlinck accordait du crédit aux effluves odiques, un phénomène magnétique découvert par Reichenbach, à l'alkaest de Paracelse qui apparaît dans certains rituels rosicruciens, c'est-à-dire un dissolvant universel capable de ramener tous les corps de la nature à leur état originel et même de rendre liquide l'or philosophal (or potable), et au télesma de *La Table d'Émeraude* d'Hermès, la « force forte de toutes les forces » susceptible de pénétrer tout corps solide. Helena Blavatsky parlait quant à elle de *Pater omnipotens Æther*, soit « le Père Tout-Puissant Éther » ou l'Esprit.

Dans un ouvrage publié à Bruges, *Dialogue entre nous* (1895), le peintre symboliste Jean Delville, membre éminent de la branche belge de la Société de Théosophie, définit la lumière astrale, non démontrée, comme une matrice invisible et universelle, qui entoure tous les règnes existant dans l'univers. Elle enveloppe et sature également les âmes humaines. Enfin, elle permettrait la renaissance de celles-ci dans de nouveaux corps. À l'heure actuelle, cette théorie reste à l'état de chimère.

Péladan lui-même s'intéressait « à la nature des fluides naturels et magnétiques, des vibrations qui unissent chaleur, lumière, pensée ». Selon Roland van der Hoeven, spécialiste du Symbolisme musical en Belgique, le Sâr « ne recourt aux découvertes scientifiques contemporaines que lorsqu'elles servent ses théories : son assimilation de la radioactivité universelle aux fluides magnétiques vitaux est exemplaire ». Et Stanislas de Guaita ne doutait pas « qu'il y ait un étroit rapport entre l'Électricité et les courants de Lumière astrale puisque tout cela – Chaleur, Lumière, Magnétisme, Électricité, Son – ne constitue que les différentes manifestations modales d'un seul et unique principe universel : la Vibration de la Lumière Astrale. »[450] Cette vision des choses était largement partagée par Camille Mauclair, l'ami fidèle de Maeterlinck et Rodenbach, auteur d'une *Religion de la Musique* (Librairie Fischbacher, Paris, 1909).

Dans *L'Arbre*, son dernier récit, Georges Rodenbach élabore une théorie des fluides magnétiques qui émanent des forces mystérieuses de la nature (le passage qui suit fait songer aux Vierges noires la plupart du temps découvertes dans un chêne) et des humains qui les subissent :

Joos et Neele s'enlacèrent de nouveau et ne parlèrent plus… L'enchantement du grand chêne des Trois-Chemins opérait. C'est d'y venir qu'ils s'aimaient ainsi. ***L'amour est un fluide, et les fluides se localisent, se transposent.*** *On peut douer un arbre de* ***fluide magnétique****. Il y a des arbres chargés de foi,* ***où des miracles s'accomplissent à cause d'une Vierge, et qui communiquent la foi.*** *De même le vieux chêne de l'île était chargé d'amour, tout l'amour exhalé ici par des millions d'amants, au long des siècles, et qu'il assuma, aspira, mêla à sa sève, à ses racines, à son tronc, à ses feuilles. Il vécut dans de l'amour comme dans une atmosphère spéciale, une serre chaude aux vitres invisibles. Il eut, pour chaleur, des baisers ; pour*

---

449 Albert Poisson, *Théorie & symboles des alchimistes : le Grand Œuvre*, Éditions traditionnelles, Paris, 1991.

450 Roland Van der Hoeven, *L'idéalisme musical. Musique et musiciens autour du Sâr Péladan*, Revue de la Société liégeoise de Musicologie, 2, 1995, p. 5-34. En ligne.

pluie, des larmes. À jamais, il est tout amour. Il dégage sans cesse celui qu'il a résorbé… Tout lieu de rendez-vous fréquenté : une grotte, une berge de canal, un banc solitaire, pourrait devenir un bon conducteur de cette ***électricité d'amour****. Mais cela arrive surtout aux arbres, mystère de nature, souvenir héréditaire de l'Éden dont la scène constitue le seul Drame humain, toujours le même,* ***au pied de l'arbre identique qui peut tout le bien et tout le mal****, toute la joie et toute la douleur…*[451]

Jules Bois, un auteur oublié de nos jours mais célèbre à la Belle Époque, était lié de près aux milieux rosicruciens. Il aurait été l'un des « Supérieurs Inconnus » de l'Ordre Martiniste, syncrétiste et œcuménique, de Papus, tout comme sa maîtresse la cantatrice Emma Calvé. Il avait fondé *L'Ordre de l'Étoile* et était le rédacteur en chef des revues occultistes *La Haute Science* et *L'Étoile.* Jules Bois a tenu à assister personnellement aux obsèques de Rodenbach. Il nous a laissé du poète de *Bruges-la-Morte* un témoignage d'une touchante sincérité, qui en dit long sur la profondeur de leur amitié littéraire et spirituelle (chapitre *Avant-propos*) :

Toutes les fois que j'ai eu la joie d'un entretien avec le chantre de la Jeunesse blanche et du Silence, j'en suis sorti l'esprit exempt de ces souillures qui imposent les causeries du boulevard. Je ne l'ai jamais entendu discuter que de ***théories transcendantes*** *et désintéressées. Il est de la réclame et ne consentirait point à une production exagérée pour des motifs de lucre. J'ai rarement rencontré artiste plus respectueux de son art. Rien ne saurait me toucher davantage que cette discrétion et ce légitime orgueil. Par cette fin de siècle tapageuse et mesquine, le noble écrivain a compris la valeur de la solitude, du renoncement et du silence. Il les a pratiqués. Mais il aura sa juste récompense de lauriers et de palmes, et nos cœurs le saluent à l'avance Prince des doux poètes ingénus et subtils*[452].

Dans *L'Ève nouvelle* (1896) ou *Le Mystère des deux mondes* (1898), cet ami intime de Rodenbach mêlera ésotérisme et féminisme, affirmant que la femme possède une intuition mystique et fluidique supérieure, appelée à régénérer l'humanité déchue.

Dans son *Diptyque de Flandre/Triptyque de France*, Robert de Montesquiou consacre un article au disparu qu'il surnomme *Le Pasteur de Cygnes*[453]. Avant de clore son éloge par un solennel « jeune Maître » – alors que Rodenbach était né la même année que lui et qu'il comptait plus de vingt ans de carrière ! –, il évoque en termes alchimiques son œuvre littéraire :

Il était abstracteur de quintessence. *On sait ce que signifiait ce mot pour les vieux alchimistes. En possession des quatre essences, autrement dit des quatre éléments, ils s'évertuaient à la recherche d'un cinquième, l'absolu, le générateur de l'or,* ***la pierre philosophale***[454].

---

451 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 1*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 529.

452 Dominique Dubois, *Jules Bois (1868-1943) : le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la belle époque*, Arqa, Marseille, 2006, p. 99-100.
Pour Jules Bois, Marie-Madeleine représente la « matière rédemptée ».
Sa relation amoureuse avec la diva Emma Calvé, autre « Supérieur inconnu » supposé, est régulièrement mise en exergue dans la fumisterie de Rennes-le-Château. Elle assista quelquefois aux Mardis de Mallarmé où brillait Rodenbach de tous ses feux.
Ce dernier a écrit à Jules Bois, qu'il connaissait au moins depuis 1890, une lettre dithyrambique sur *La Porte héroïque du Ciel* (1894) où l'on voit le Christ inciter un poète à remplacer la Vierge Marie par la déesse Isis !
En 1900, Jules Bois fit représenter des « messes d'Isis » au Théâtre de la Bodinière, qui attiraient le Tout-Paris.

453 Le Christ et Hermès sont également des pasteurs. Ici, il s'agit plus que probablement d'une allusion à Lohengrin, le chevalier du Graal qui se déplaçait dans une nacelle tirée par un cygne. Le jeu de mots avec « signes » (« cygnes ») est probable.

454 Robert de Montesquiou, *Diptyque de Flandre/Triptyque de France. Au pays des ciels sonores (Alfred Stevens, Georges Rodenbach) – Au-delà des formes (Adolphe Monticelli, Rodolphe Bresdin, Stéphane Mallarmé)*, Paris, Éditions E. Sansot, 1921.

19. Tarot et numérologie

Ce chapitre aurait pu paraître délirant, si Éliphas Lévi, Stanislas de Guaita et Papus ne s'étaient intéressés de près au Tarot, à la Kabbale et à la numérologie. À l'instar du 9[455] de Dante dans *La Vita nova* et *La Divine Comédie* de Dante, 5, et ses multiples, domine *Bruges-la-Morte*. L'occultiste Stanislas de Guaita affirmait que le quinaire recelait les plus profonds arcanes.

Viane, qui est veuf depuis 5 ans, marmonne le chiffre à plusieurs reprises au premier chapitre, comme si l'auteur désirait insister sur l'importance de la numérologie et l'arithmosophie dans son roman :

*Voilà **cinq** ans qu'il vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. Cinq ans déjà ! 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*[456].

Viane a passé 10 ans de pure félicité avec sa femme. Le nombre 10 marque l'accession à un plan supérieur ainsi que la sublimation parfaite et fusionnelle des éléments masculins et féminins. Le dénaire exprime le principe transcendant, l'unité primordiale, laquelle est créatrice du monde. Il est celui de la perfection divine, de l'unité magnifiée affranchie de la matière corruptible et corruptrice.

L'épouse est morte au seuil de la trentaine : le 30 est un multiple de cinq. C'est également l'âge du Christ au début de l'exercice de son ministère qui succède à sa vie cachée. Et Madeleine a vécu 30 ans en Provence. La Sophia supérieure, l'Âme du monde qui induit la Sophia déchue, est le 30e Éon selon la gnose de Valentin. Enfin, la servante de Viane réside depuis 30 ans à Bruges. Ce qui en fait le reflet inversé de la défunte idéalisée.

Viane est âgé de 40 ans (Rodenbach avait d'abord écrit 50[457]). Sur le plan alchimique, c'est la durée requise pour la réalisation du Grand Œuvre, à en croire Paracelse. La tradition enseigne qu'il faut avoir atteint l'âge de quarante ans avant d'entreprendre l'étude de la Kabbale. Plus généralement, 40 est le nombre de l'épreuve.

Le roman comporte 35 similigravures (5 × 7) et se trouve découpé en 15 chapitres (3 × 5). Sans illustrations, il compterait exactement 153 pages de plein texte, hormis l'*Avertissement*). Coïncidence ou non : si l'on applique le code de la gématrie (chaque lettre correspond à un nombre), le surnom « Magdala » en grec ancien donnerait 153 comme résultat. Dans l'évangile de Jean (21:1-2), le chiffre 153 surgit de façon délibérée lors de la pêche miraculeuse[458].

Dans *Pastiches et Mélanges* (NRF, Paris, 1921), Marcel Proust parle sur le ton de l'humour des « **théories cabalistiques** du poète de *Bruges-la-Morte* » au chapitre réservé au *Journal des Goncourt*.

455 Dans ce chapitre, j'utilise des chiffres arabes pour une question de lisibilité.

456 *Bruges-la-Morte*, Chap. 1. Au monosyllabe « veuf » répondra en écho « morte » à la fin du roman.

457 Georges Rodenbach. *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 65, note a.

458 Les multiples interprétations du nombre 153 sont en ligne. Elles jouent sur plusieurs tableaux. C'est la gématrie grecque du surnom Madeleine qui donne 153.
L'édition illustrée par Lévy-Durmer en 1930 compte 144 pages : il s'agit du nombre de la Jérusalem céleste (cf. chapitre 25).

À l'origine, le 5, qui semble irriguer *Bruges-la-Morte*, tire son symbolisme de la somme du premier nombre pair et du premier impair (2 + 3) et de sa place au milieu des 9 chiffres fondamentaux. En ce sens, pour les pythagoriciens, il représente un symbole nuptial. Il est celui du centre de l'harmonie et de l'équilibre. Il est donc celui des hiérogamies, le mariage sacré des principes terrestre et céleste, de la matière et de l'esprit. D'une façon générale, le 5 est associé à l'Homme-Dieu dans ce qu'il recèle de plus noble, le cinquième élément qui sublime la matière (Quintessence). C'est aussi le nombre du Christ, du Verbe-Logos ou de l'Androgyne primordial. Mais le 5 signifie aussi l'emprise du monde et l'attachement à la matière, voire l'impossibilité d'échapper au pouvoir de celle-ci. Pour Louis Claude de Saint-Martin, dont l'enseignement illuministe a influencé le courant occultiste de la Belle Époque, le quinaire symbolise la Chute primordiale dans l'espace et le temps, l'incarnation, le chaos, mais aussi, par réaction positive, la fonction réparatrice du Sauveur. Le 5 marque la limite entre le monde spirituel et le monde corporel : il est la clef qui permet à l'homme de briser les chaînes de sa prison matérielle s'il oriente sa volonté vers le Bien et l'Amour. Comme Pythagore, Saint-Martin était d'avis que le 5 figurait la résolution des contraires. Mais il figure aussi… la quintessence !

Hypothèses gratuites ? Éliphas Lévi[459] avait établi un lien entre le Tarot et la Kabbale et en 1887, Stanislas de Guaita, son disciple zélé, avait demande à son secrétaire l'érudit Oswald Wirth de retrouver la pureté graphique des vingt-deux Arcanes majeurs du Tarot. Ce dernier publie son *Tarot Kabbalistique* en 1889. La même année, Papus en personne écrit un ouvrage qui a pour titre *Clé absolue des sciences occultes : le Tarot des Bohémiens.* Il y cite intégralement une étude de Charles Barlet intitulée *Le Tarot initiatique* qui avait paru dans la revue *L'Initiation* l'année précédente. De son côté, Péladan prétendait détenir une méthode divinatoire secrète du jeu de cartes. En 1893, Iwan Gilkin, un ancien collaborateur de Rodenbach à *La Jeune Belgique*, composait ses *Stances dorées*[460] qui riment assez laborieusement la symbolique des vingt-deux Lames. Pour les occultistes, chaque nombre et chaque lettre possèdent une vibration occulte. Les manipuler permet de décoder la face cachée de l'univers et d'expliquer l'évolution de l'âme à travers les différents plans de la réalité.

Joris-Karl Huysmans lui-même aurait divisé *Là-Bas*, le livre précurseur de *Bruges-la-Morte*, en vingt-deux chapitres, soit le nombre total de Lames du Tarot, si l'on inclut celle du Fou qui n'est pas numérotée[461]. Ainsi, le chapitre 15, relatif à l'Arcane du Diable, commence et se termine par une évocation de Satan. Et Durtal s'y décide à approcher le très controversé chanoine Docre de Bruges par l'intermédiaire de Chantelouve, la « jolie satanique » (chapitre 9). Les deux romanciers se sont peut-être bornés à utiliser le tarot sur un mode ludique ou comme simple structure narrative. Au stade de mes recherches, je ne puis parler de système tarologique dans le récit de Rodenbach. Même s'il existe de curieuses coïncidences comme le chapitre 6 correspondant à la Lame de l'Amoureux, articulé autour du thème de la ressemblance dans l'amour et de la dualité, ou le chapitre 7 à la Lame du Chariot, qui voit Viane placer la malle de robes de son épouse défunte dans un fiacre afin de les faire essayer par Jane Scott. Le chapitre 15 (fin du récit) correspond à la Lame du Diable.

Dans le tarot d'Oswald Wirth, la Lame du Pape, la 5e du jeu, est associée à la lettre Hé de l'alphabet hébraïque et au signe zodiacal du Bélier. L'idéogramme du Hé est semblable à une fenêtre. Il concerne l'action de franchissement, de passage, de Vie universelle, cette Nature naturante au souffle créateur, cette Vierge perpétuellement enceinte. Le texte contient vingt-et-une occurrences de « fenêtre » et « croisée », dont… onze au dernier chapitre. Il est curieux de constater que *Bruges-la-Morte* commence par une

---

459 Éliphas Lévi, *La clef des grands Mystères*, Baillière, Paris, p. 13-75.
460 Iwan Gilkin, *Stances dorées, commentaire sacerdotal du Tarot*, plaq. ill., Chamuel, Paris et Lacomblez, Bruxelles, 1893.
461 Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas*, Folio classique n° 1681, Paris, p. 368-372.

description d'une maison aux vitres obscurcies par le jour déclinant et que la première version du roman se terminait sur des croisées ouvertes, source de lumière :

Très tranquille, il avait été s'asseoir dans un fauteuil. Les fenêtres étaient restées ouvertes…[462]



Enfin, la Lame XXI[463] du Tarot de Marseille, capitale de la Provence de Madeleine, intitulée Le Monde qui termine le jeu (comme le préconise Oswald Wirth) ne représente-t-elle pas une femme dénudée au centre d'une mandorle, signe de béatitude et de perfection, tressée de lauriers et entourée des emblèmes des quatre évangélistes (les tétramorphes), semblable à un Christ en Gloire ? Elle est la Madeleine-Sophia en quintessence entourée des 4 éléments, la nouvelle Ève qui a régénéré l'Humanité pour avoir témoigné en premier de la Résurrection du Christ, ainsi que le montre la Lame XX nommée le Jugement, et triomphé du profond désarroi, de la lâcheté et de l'incrédulité des disciples masculins. La jeune femme est littéralement « l'Âme du Monde », immortelle et éternelle, la source de vie ! Elle est le réservoir des occultistes, la Lumière astrale ou l'énergie psychique qui pénètre la matière et la nature tout entière pour les revivifier selon l'Esprit[464]. Cette relecture avait cours chez certains écrivains fin de siècle. Pour Oswald Wirth, « C'est la Vérité qui se manifeste sans réserve, en écartant le voile des apparences afin de communiquer le secret de l'essence des choses, » Et pour l'Ordre Martiniste fondé par Papus et que Rodenbach connaissait, le nombre 5 est le symbole central de la structure, du pouvoir et de la doctrine de l'Ordre.

---

462 *Bruges-la-Morte*, Chap. 15.
Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.
Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998, p. 1138, note b.
Au milieu du roman (Chap. 7), le manuscrit précise que les persiennes de la maison du Rosaire sont « entre-closes ». Ce qui me semble marquer une progression de l'ombre vers la lumière.

463 Le nombre 21 (3 × 7) symbolise la Sagesse divine, le miroir de la lumière éternelle qui, grâce à sa pureté, pénètre tout.

464 Jean-David Jumeau-Lafond, *Naissance du fantôme : Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Lorrain, Dujardin, Rodenbach*, Éd. La Bibliothèque, Paris, 2002, p. 125-131.
Un contemporain de Rodenbach a pu dire que celui-ci avait « hypostasié son âme » dans *Bruges-la-Morte*. Il aurait pu parler de « l'immortalité de l'âme », « l'étincelle divine », « L'Âme du monde » ou « l'Esprit Saint » dans un sens occultiste.
Dans *Le Miroir de l'âme*, le mystique Henri de Langenstein écrit que l'Âme réside dans une chambre cachée et qu'elle regarde le monde extérieur par les fenêtres de celle-ci.
Dans la nouvelle *La chambre parallèle*, Rodenbach évoque une vierge et une chambre allégorisant « l'âme extériorisée ».

20. *Pelléas et Mélisande* : un jeu de miroirs



Plus que Rodenbach, Maeterlinck (1862-1949) a recueilli l'héritage occultiste de Villiers de l'Isle-Adam, ainsi qu'il le confie dans ces deux passages extraits de ses souvenirs, *Bulles bleues*, rédigés soixante ans après la mort de l'auteur d'*Axël*. Ce témoignage mêlé d'admiration et de gratitude de la part d'un Prix Nobel de Littérature (1911) qui ne devait plus rien à personne en renforce la valeur et l'authenticité. D'autant qu'il survient à une époque où l'écrivain breton était quasi tombé dans l'oubli : « Tout ce que j'ai fait c'est à Villiers que je le dois, à ses conversations. » Il était « l'homme providentiel qui, au moment prévu par je ne sais quelle bienveillance du hasard, devait orienter et fixer ma destinée ». Et de conclure sur ces mots :

La Princesse Maleine, Mélisande… et les fantômes qui suivent attendaient l'atmosphère que Villiers avait créée en moi pour y naître et respirer enfin[465].

Il n'est pas indispensable de revenir ici sur l'immense intérêt que Maeterlinck éprouvait pour l'occultisme et l'illuminisme chrétien sous toutes ses formes : Plotin, les mystiques rhéno-flamands, Böhme, Novalis, Saint-Martin, Joseph de Maistre, etc. Mais retenons à ce stade que son illustrateur de prédilection et « frère spirituel », le Lillois Charles Doudelet (1861-1938), était membre du *Rito filosofico* d'Arturo Reghini, un mathématicien qui développa au sein de la Franc-maçonnerie italienne un puissant mouvement initiatique néo-pythagoricien. Et la *Séraphîta* de Balzac, une nouvelle inspirée des idées de Saint-Martin et Swedenborg, était l'un des livres de chevet de Maeterlinck. Ce passage du conte initiatique semble correspondre à la symbolique de l'épouse défunte de *Bruges-la-morte* et, dans une moindre mesure, de Mélisande[466] :

Cette mystérieuse créature semblait être le centre rayonnant d'un cercle qui formait autour d'elle une atmosphère plus étendue que ne l'est celle des autres êtres : quiconque y entrait, subissait le pouvoir d'un tourbillon de clartés et de pensées dévorantes[467].

Il existe un parallèle chronologique et thématique, qui selon moi n'est pas fortuit, entre *Bruges-la-Morte* et *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, une œuvre rendue universelle grâce à la magistrale adaptation lyrique de Claude Debussy.

---

[465] Maurice Maeterlinck, *Bulles bleues, Souvenirs heureux*, Éd. du Rocher, Monaco, 1948.
[466] Fernand Khnopff. *Mélisande*, 1907.
[467] Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La mort de Tintagiles.* Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerkhove. Renaissance du Livre, Coll. Espace nord, Bruxelles, 2010, p. 144.

L'intrigue de *Pelléas et Mélisande*, un ouvrage qui a été rehaussé de dessins de Khnopff[468], est d'une grande sobriété. Un soir, le prince Golaud rencontre près d'une source une jeune fille abandonnée dans la forêt. Il ne connaît rien de Mélisande et pourtant il l'épouse peu après sans se poser la moindre question sur la conséquence de son acte solennel. Il écrit à Pelléas, son « demi-frère » – ce qui semble montrer le caractère bâtard de Golaud – afin de lui faire part de ce mariage impromptu. Geneviève, leur mère, transmet cette missive au patriarche Arkël, roi d'Allemonde.

Mélisande fait la connaissance du jeune Pelléas dès l'arrivée de celui-ci dans le royaume. Insensiblement, ils tombent amoureux l'un de l'autre, suscitant désormais la jalousie paranoïaque de Golaud. Le récit se termine sur la mort tragique de Mélisande qui, sans reprendre conscience, accouche d'une petite fille, ce qui induit une régénération ou, dans son interprétation pessimiste, une perpétuation de la souffrance. Son mari, à cause de son comportement primaire et instinctif, ne connaîtra jamais la nature exacte des liens qui unissaient Pelléas et Mélisande.

Les œuvres des deux Gantois sont publiées le même mois, en mai 1892, l'une à Bruxelles (Maeterlinck) et l'autre à Paris. Au moment de la parution de *Bruges-la-Morte* dans le *Figaro*, *Pelléas et Mélisande* est en voie d'achèvement. Le thème de la chevelure y joue un rôle prépondérant.

Maeterlinck semble recourir à l'onomastique comme c'est le cas de Rodenbach. Dans *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory, Sir Pelleas (ou Pelléas) est un chevalier réputé pour sa bravoure et son amour inconditionnel. Dans la quête du Graal contée par Thomas Malory, Pelleas est l'un des rares chevaliers de la Table Ronde à éviter les pièges de la trahison et des combats fratricides., notamment par Gauvin. Pelleas échange la gloire spirituelle du Graal contre une immortalité paisible et amoureuse dans le monde d'Avalon. Maurice Maeterlinck admirait Alfred Tennyson qui s'inspira en prose de la version du Graal de Thomas Malory.

Le patronyme Golaud pourrait être une allusion sous forme d'allitération au Galaad polymorphe du Cycle arthurien qui meurt pour avoir vu le Graal. En effet, Golaud, ce chevalier de pacotille perdu dans une forêt lors d'une chasse au sanglier, animal symbole de la connaissance, de l'initié et de l'autre monde, ne comprend pas que la princesse éplorée représente le Graal spirituel. Et, comme Perceval, il ne pose aucune question. Golaud est un être brutal et primaire qui ne parvient jamais à décoder correctement les intersignes qui lui sont envoyés tout au long du récit. Ou plus certainement à Golo, le héros négatif de *Geneviève de Brabant*[469].

La Mélisende historique, métagramme de Mélisande, est une princesse intrigante qui, par son mariage avec Foulques, un chevalier templier, offrit aux Anjou le trône de Jérusalem. Ils furent les premiers monarques à être couronnés dans la Rotonde de l'Église du Saint-Sépulcre. L'épouse, en tant que fille de Baudouin II, était revêtue d'un pouvoir plus légitime que celui de Foulques. À la mort de ce dernier, Mélisende (1101-1161) devint la régente du Royaume jusqu'à la majorité de son fils. Elle se fit la protectrice des arts et fonda l'abbaye de Béthanie. Elle dota richement de nombreux lieux saints à Jérusalem. Mélisende est inhumée dans l'église Notre-Dame de Josaphat ou de l'Assomption qui abriterait le tombeau de la Vierge Marie au Mont des Oliviers.

---

[468] Illustration de début de chapitre : Fernand Khnopff. *Mélisande*, 1907.

[469] Golo est l'intendant du comte Siegfried de Trèves. Il tente de séduire la femme de son maître, la belle Geneviève de Brabant. Repoussé par cette dernière, il la calomnie par vengeance en l'accusant d'infidélité, ce qui la condamne à l'exil dans la forêt avec son enfant.

Certains exégètes estiment que la souveraine atypique pourrait avoir inspiré la légende de Mélusine : ce nom résulterait de la contraction de Mélisende et Lusignan[470]. Initialement, l'héroïne de Maeterlinck aurait dû s'appeler Claire, selon les notes du *Cahier bleu*[471].

La chevelure emblématique constitue le thème central qui unit *Pelléas et Mélisande* à *Bruges-la-Morte*. Dans la célèbre scène de l'acte III, les cheveux de Mélisande « descendent de la tour » – la tour est associée à Madeleine[472] – pour venir inonder son soupirant comme si un philtre d'amour lui était instillé. Maeterlinck, comme Rodenbach, compare la chevelure à un « oiseau d'or », au phénix, profond symbole de mort et de résurrection[473]. La dénomination rare et choisie de « l'oiseau d'or », ce prolongement de l'essence divine, crée une connivence indubitable entre les deux auteurs. Dans le drame, la chevelure possède une fonction de lumière médiatrice entre Pelléas et sa bien-aimée, entre la terre et le ciel, entre la matière et l'esprit :

PELLÉAS : Non, non, non… Je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande !… Vois, vois ; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur… Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel !… ***Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière !****… Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir… Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule*[474]*… Ils s'échappent de toutes parts… Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains* ***comme des oiseaux d'or*** *; et ils m'aiment,* ***ils m'aiment mille fois mieux que toi !…*** [475]

La chevelure, cette lumière qui cache et dévoile la Lumière divine, joue donc un rôle d'intercesseur entre le ciel et le monde terrestre, comme c'est le cas de l'Esprit Saint, de la Sophia et de la Shekinah. Pour Pelléas, n'est-elle pas l'expression tangible d'un amour supérieur à celui de Mélisande ou sa quintessence ?

Golaud écrit à son frère Marcellus, un nom qui apparaissait déjà dans *Les sept princesses*, une pièce de Maeterlinck publiée l'année précédente, pour lui faire part de son mariage avec la jeune Mélisande :

Au moment où je l'ai trouvée près des sources, une couronne d'or avait glissé de ses cheveux, et était tombée au fond de l'eau. Elle était d'ailleurs vêtue comme une princesse, bien que ses vêtements fussent déchirés par les ronces[476].

On retrouve plusieurs allusions possibles à Madeleine dans ce passage : les sources font penser à la grotte de la Sainte-Baume, abondamment alimentées, selon la légende, par les saintes larmes. Le lieu est d'ailleurs surnommé « L'Antre pleureur ». Golaud a trouvé Mélisande près de ronces qui ont déchiré sa robe dans un décor de sources. Les ronces évoquent de prime abord la couronne d'épines que le Christ portait pendant la Passion. De plus, la princesse (comme c'est le statut de Madeleine dans *La Légende dorée*) a reçu une couronne d'or de ceux qui l'ont abandonnée au cœur de la forêt. Le fait de l'avoir laissé tomber évoque l'unité perdue, la déchéance et la profanation. De même la perte de l'anneau figure la rupture de l'alliance avec le divin, la déperdition dans la matière, comme c'est le cas de la Sophia déchue de la Gnose.

---

470 Henri de Lens, *Trésors enfouis de France*, Laffont, Paris, 1972, p.122-132.

471 Maurice Maeterlinck, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La mort de Tintagiles.* Édition établie et commentée par Fabrice van de Kerkhove. Renaissance du Livre, Coll. Espace nord, Bruxelles, 2010, p. 259.

472 Ce détail est important dans le cadre de mon étude.

473 *Pelléas et Mélisande*, Acte III, scène II. Le texte intégral est en ligne. Cf. chapitre 22.
Dans les *Proverbes* (18:10), « Le nom de l'Éternel est une tour forte. »

474 Le saule est un symbole de vie et d'immortalité ancestral

475 *Pelléas et Mélisande*, Acte III, scène II.
Comme dans *Bruges-la-Morte*, la chevelure semble dotée d'une vie autonome.

476 *Ibid.*, Acte I, scène III.

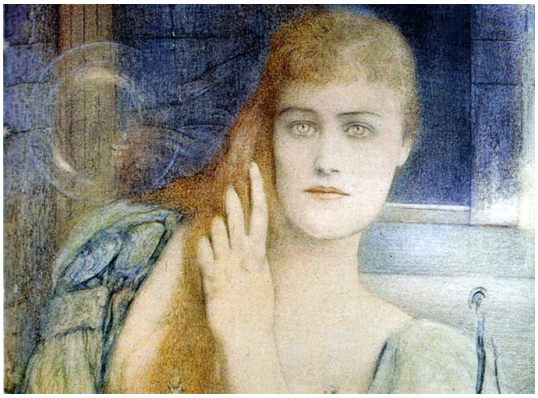
Le thème de la chevelure qui parcourt tout le drame et la réplique « Ne me touchez pas ! »[477] lancée à Golaud, soit la traduction exacte du *Noli me tangere* du Christ au jardin du Sépulcre, confirment la concordance de Mélisande avec une Marie-Madeleine sacralisée. Les trois moments forts du drame, c'est-à-dire la perte de l'anneau d'or, symbole de pureté et d'innocence, parfois assimilé au Graal ou au mariage mystique avec le Christ, la scène de la chevelure déployée, favorisant le rapprochement intime de Pelléas et Mélisande, et celui du baiser fatal qui précipite le dénouement du drame se déroulent dans un jardin. Comme c'est le cas des évangiles au moment de la découverte du Sépulcre vide par Madeleine et de la vision du Christ en jardinier :

MÉLISANDE : Comme nos ombres sont grandes ce soir !…
PELLÉAS : Elles s'enlacent jusqu'au fond du jardin… Oh ! qu'elles s'embrassent loin de nous !… Regarde ! Regarde !…[478]

L'endroit où Mélisande pense avoir perdu son anneau est décrit comme une caverne froide, humide et sombre, un archétype du lieu initiatique, où seraient cachés de grands trésors. Pétrarque, dans son *Carmen de Beata Maria Magdalena*, avait recouru à des termes similaires pour décrire la Sainte-Baume qui a abrité Marie-Madeleine durant trente années, le terme « baume » voulant dire « grotte » en provençal.

Ce passage de *Pelléas et Mélisande* permet au dramaturge d'évoquer l'éclosion des roses, l'emblème de l'Amour mystique, qui fleurissent mais qui sont déjà « l'ombre de la tour » (ou Madeleine), peu avant midi, une heure paroxystique synonyme de révélation initiatique :

Il y a là un air humide et lourd comme une rosée de plomb, et des ténèbres épaisses comme une pâte empoisonnée… Et maintenant, tout l'air de toute la mer !… Il y a un vent frais, voyez, frais comme une feuille qui vient de s'ouvrir, sur les petites lames vertes… Tiens ! on vient d'arroser les fleurs au pied de la terrasse, et l'odeur de la verdure et des roses mouillées s'élève jusqu'à nous… ***Il doit être près de midi,*** *elles sont déjà* ***l'ombre de la tour****… Il est midi ; j'entends sonner les cloches et les enfants descendent sur la plage pour se baigner… »*[479]



Située près de la mer, la cavité contient des « épaves d'anciens naufrages »[480]. Madeleine est elle-même une naufragée de la Méditerranée. Seul un guide peut y conduire les curieux en toute sécurité. Maeterlinck introduit ensuite un symbole central de *Bruges-la-Morte* : le cristal. En effet, l'éclat de la grotte est dû à « des fragments de cristal ou de sel qui brillent ainsi dans le rocher »[481].

Dans une union mystique, Pelléas se retrouve totalement enveloppé par la masse de cheveux blonds qui se déverse du haut de la tour. Il parle d'une « pluie de lumière », d'oiseaux

[477] *Ibid.*, Acte I, scène II.
[478] *Ibid.*, Acte IV, scène IV.
[479] *Ibid.*, Acte III, scène IV.
La même expression se retrouve dans l'*Avertissement* de *Bruges-la-Morte* : « l'ombre des hautes tours ».
[480] *Ibid.*, Acte II, scène III.
Illustration : Fernand Khnopff. *Près de la mer*, 1890, détail.
[481] *Ibid.*, Acte II, scène III.
Le « rocher de la pénitence » est associé à Madeleine.

d'or pris au piège ou de flots étincelants qui le lient à elle pour toujours. La chevelure y franchit la frontière du corps physique. Tout comme la tresse conservée par Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte*, les cheveux de Mélisande deviennent une entité vivante, solaire et quasi magique, capable de transmuter la matière et de relier le monde profane au domaine des esprits.

Pour l'anecdote, l'importance de la « fontaine des aveugles » et de l'anneau dans la progression de *Pelléas et Mélisande* pourrait trouver son origine dans une coutume gantoise liée à Sainte Godelieve de Gistel et qui se pratiquait au Petit Béguinage de Gand, dans le quartier de Maeterlinck et Rodenbach dont les maisons familiales se dressaient toutes deux au Boulevard Frère-Orban[482] :
À Gand la fête de sainte Godelieve ou « begangenis van sinte Godelieve » attire un grand concours de monde au Petit-Béguinage, où se vénère une relique de la sainte et où se conserve de l'eau de son puits. Pendant les neuf jours que dure cette solennité, les pèlerins y affluent, de tous côtés pour baiser la relique et pour boire de l'eau, afin de se préserver des maux de gorge et d'yeux. Aussi ne manquent-ils jamais d'y acheter de petits anneaux qui ont touché la relique de la sainte[483].

Une œuvre de Maeterlinck, plus mince et plus confidentielle, *Les Sept Princesses*, possède un intérêt en rapport avec mon étude. Publiée en 1891, la pièce est donnée deux fois en privé au mois d'avril 1892, soit quelques semaines avant l'édition définitive de *Bruges-la-Morte* qui avait déjà paru en feuilleton dans *Le Figaro* en février. L'intrigue, assez dépouillée, semble décliner à rebours le conte des Frères Grimm, *La Belle au bois dormant*, comme le fit remarquer le meilleur spécialiste du symbolisme belge, Paul Gorceix. Celui-ci la résume en quelques lignes :

*Après une absence de **sept années**, le Prince Marcellus revient au palais royal. Il trouve le Roi et la Reine, ses grands-parents, très vieillis. À travers une vitre, le Prince peut apercevoir confusément **sept belles princesses**, ses cousines, qui dorment sur un escalier de marbre à **sept marches**[484]. Il est venu chercher l'une d'entre elles, Ursule, pour l'épouser. En dépit des réticences de la Reine, Marcellus décide de pénétrer dans la salle de marbre à laquelle il ne peut accéder que par un inquiétant passage souterrain. Les grincements de la dalle qu'il soulève éveillent six des sept princesses. Seule Ursule, celle qui l'aime, ne se réveille pas. Au moment où il parvient jusqu'à elle et la touche, elle expire*.

Au moment où Marcellus s'approche de sa fiancée, dans ce qui ressemble à un palais de cristal, il découvre que celle-ci est morte. Maeterlinck ne manque pas de donner des noms à haute valeur mystique ou archétypale aux cousines de la malheureuse princesse : Geneviève, Hélène, Claire, Claribelle, Christabelle (« la belle du Christ » !) et bien évidemment Madeleine.

Plusieurs éléments des *Sept Princesses* se retrouvent dans *Bruges-la-Morte* : Ursule, prénom peu usité qui évoque la châsse de Memling à Bruges décrite par Rodenbach ; un grand vase de cristal sur un trépied à l'entrée de l'espace où dorment les jeunes filles ; la chevelure omniprésente. L'endroit où se trouve Ursule ressemble à un tombeau, comme la chambre reliquaire imaginée par Rodenbach. Pour y accéder, le prince doit s'engouffrer dans un passage souterrain caché par des lierres et défendu par une dalle tumulaire couverte

---

[482] Les demeures des deux écrivains francophones situées situés sur le Boulevard Frère-Orban, respectivement aux numéros 9 pour Rodenbach, celle-ci ayant été rehaussée d'une plaque commémorative en 1948, et 22, pour Maeterlinck, seul Belge Prix Nobel de Littérature, ont été détruites avec la bénédiction des autorités de la ville de Gand.
En 2008, la maison natale de Maeterlinck, située Peperstraat 6, a aussi été démolie…

[483] Baron Reinsberg-Düringsfeld, *Traditions et légendes de la Belgique : 2 tomes*, Ferdinand Claassen, Bruxelles, 1870.
Une des premières pièces de Maurice Maeterlinck s'intitule *Les Aveugles* (1890).

[484] Le sept correspond au nombre d'opérations nécessaires à l'accomplissement du Grand Œuvre, de l'Androgyne reformé par le mariage sacré.

d'inscriptions. On n'est pas très éloigné du tableau évangélique du Saint Sépulcre ou des initiations antiques. Enfin, la dulcinée promise à Marcellus est la seule à ne pas avoir noué ses cheveux qui semblent doués d'une existence autonome, comme c'est le cas dans *Pelléas et Mélisande* et *Bruges-la-Morte*. Le détail pourrait indiquer que la princesse pour avoir épousé un principe supérieur d'origine céleste se retrouve délivrée de toute contrainte, de toute allégeance matérielle et terrestre.

Pelléas et Mélisande lui-même fait écho aux *Sept princesses* puisqu'il y est dit au début du drame que le roi Arkël avait cru rendre Golaud heureux en lui conseillant de demander la main d'Ursule, mais ce dernier avait refusé sa proposition. La mort de la jeune femme annonce celle de Mélisande comme le martyre d'Ursule préfigure dans *Bruges-la-Morte* la fin tragique de Jane sur fond de Procession du Saint-Sang.

Collaborateur de la revue *Le Saint-Graal,* Maurice Maeterlinck était tout comme Rodenbach et Barrès, l'un des quarante chevaliers censés veiller sur le Saint Calice (sic). À ce stade de mes recherches, je n'ai trouvé que trois autres périodiques à orientation « occultiste » directement liés au chantre de Bruges : il s'agit du mensuel *Le Cœur, Revue d'ésotérisme, de littérature, de science et d'art*, axé sur le thème de la femme dans une perspective hermétique et prophétique et qui publia sa nouvelle *La chambre parallèle* dans son numéro de juillet-août 1893[485]. La plaquette était financée par Antoine de La Rochefoucauld, l'instigateur des Salons de la Rose+Croix, et Jules Bois en était le rédacteur en chef. Ce dernier profitait de sa position pour faire la publicité de ses « cours d'occultisme ». Parmi ses collaborateurs : Paul Verlaine, Édouard Schuré, Louis Ménard, traducteur des écrits attribués à Hermès Trismégiste, Erik Satie, Knut Hamsun, et comme illustrateurs, Odilon Redon ou Paul Cézanne. Et la *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg* (1887-1893) de Lady Caithness a permis au poète de *Bruges-la-Morte* d'y côtoyer Péladan, Pierre Quillard, le traducteur des gnostiques Porphyre et Jamblique, Villiers, Catulle Mendès, etc. Enfin, Georges Rodenbach aurait fait paraître des poésies dans *L'Étoile* fondée par Jules Bois et Alber Jhouney, un autre passionné de christianisme ésotérique apparenté au martinisme. Le périodique avait pour objectif de favoriser « l'action occulte du Saint-Esprit dans la Chrétienté tout entière ». Sans compter les probables contributions sous pseudonyme ou non signées qui, par définition, demeurent à ce jour inconnues des chercheurs[486].



[485] Jean-David Jumeau-Lafond, *Naissance du fantôme : Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Lorrain, Dujardin, Rodenbach*, Éditions La Bibliothèque, Paris, 2002, p. 125-131.

[486] Illustration : *Mary Garden à la création de Pelléas et Mélisande.*

Mademoiselle Jaïre

Je conclurai ce chapitre littéraire « belge » en évoquant le dramaturge Michel de Ghelderode (1898-1962)[487], l'autre admirateur de la cité du Saint-Sang. Cet archiviste bruxellois féru de sciences occultes[488], qui appréciait le poète Rodenbach mais détestait *Bruges-la-Morte*, c'est du moins ce qu'il prétendait dans son abondante correspondance truffée de contradictions, semble avoir compris le sens mystique de l'œuvre de son compatriote[489]. Au point d'en imaginer la caricature, lui qui ambitionnait de s'emparer du titre enviable à l'époque de « chantre de Bruges ».

En 1935, il écrit *Mademoiselle Jaïre*[490], une pièce burlesque, un « plain-chant métaphysique » ou un « Mystère en quatre Tableaux » selon ses propres termes, qui s'inspire de trois événements du Nouveau Testament : le « réveil » de la fille de Jaïre[491], prêtre de la synagogue, la résurrection de Lazare et la Passion du Christ.

La Bruges de l'époque bourguignonne sert de décor fantomatique à *Mademoiselle Jaïre* et l'intrigue se termine sur fond de Procession du Saint-Sang que Ghelderode fait coïncider avec la période d'un carnaval sorti de l'univers exubérant du peintre James Ensor, d'une kermesse endiablée comme il y en avait tant en Flandre ! La maison-dieu Goderickx aurait inspiré le dramaturge qui rendait régulièrement visite à son ami le poète Marcel Wyseur. Celui-ci habitait au n° 19 de la Moerstraat, juste en face de l'hospice médiéval Goderickx. Les deux demeures dépendaient de la paroisse de l'église Saint-Jacques, comme le Prinsenhof des puissants ducs de Bourgogne. Pour l'anecdote, Saint-Jacques conserve dans la nef collatérale gauche un tableau de Garemijn représentant la *Résurrection de Mademoiselle Jaïre*…

Comme *Bruges-la-Morte*, le récit débute en automne et s'étale sur trois saisons. Fille de commerçants mesquins et cupides, Blandine se croit sur le point de mourir et reste alitée. En vérité, l'adolescente est comme plongée dans un état cataleptique. Pour la sauver, son fiancé, Jacquelin[492] (le prénom signifie « Qui protège ») appelle « Le Roux », un thaumaturge anarchiste qui méprise l'ignorance des gens bornés, qui recherche le scandale et qui finit par s'attirer la jalousie du clergé. Le guérisseur la réveille puis disparaît sans demander son reste. Mais Blandine exprime son dépit quand elle constate qu'elle est revenue à la vie alors qu'elle espérait accéder à la divine béatitude par la mort.

Un jour, un « Inconnu », l'Homme Arbre lui promet que lorsqu'il trépassera il l'emmènera loin de la ville. Il vient en initié auprès de Blandine Jaïre pour lui révéler le mystère terrifiant du « retour à la vie » comme ce fut le cas de Lazare. Aux fêtes de Pâques, le Roux/Christ (le thaumaturge ou le faux Christ) est arrêté pour exercice illégal de la médecine et condamné à être crucifié entre deux larrons.

« Peut-on savoir si un mort est un mort ? », s'écrie son fiancé, car lui seul ne croit pas à la mort irréversible de Blandine. Il est ici l'équivalent de Viane qui espère revoir un jour sa bien-aimée.

Jacquelin traduit l'incompatibilité absolue entre l'amour charnel et le monde spirituel. Son effroi marque la frontière infranchissable entre l'illusion d'ici-bas et l'Ailleurs. Il croit au « miracle » de la résurrection de la matière périssable dont l'Esprit est prisonnier. Par ignorance, il se révèle incapable de comprendre que la

---

[487] Né Adhemar Martens, Ghelderode pourrait avoir choisi un pseudonyme lié au chanoine du Saint-Sang qui sauva la relique pendant la période révolutionnaire, Charles ou Karel de Gheldere. Mais il existe bien d'autres hypothèses…
Sa dramaturgie influencera Ionesco (*L'Escurial* pour *Le Roi se meurt*) et Beckett.

[488] Georges Fabry, *Jean-Jacques Gailliard, le voyageur de la lumière fantasque*, Erel, Ostende, 1972.
Le peintre Jean-Jacques Gailliard l'avait initié très jeune à l'enseignement mystique de Swedenborg.

[489] *Correspondance de Michel de Ghelderode*, édition établie, présentée et annotée par Roland Beyen, Labor, Bruxelles, 1991.

[490] Michel de Ghelderode, *Théâtre : vol. 1*, Gallimard, Paris, 1950. Édition de référence de ce chapitre.

[491] Jaïre est cité dans les évangiles de Marc (5:21-43), de Matthieu (9:18-26) et de Luc (8:49-56).

[492] Dans certains textes apocryphes et récits du Graal, Joseph d'Arimathie et la figure de Jacques le Mineur, frère du Christ, incarnent la transmission d'une tradition gnostique ou secrète transmise directement par le Christ en marge du ministère public des Apôtres.

véritable libération de Blandine ne passera que par le détachement radical du corps, du temps et de l'espace afin de lui permettre, par la mort terrestre, d'accéder à un stade supérieur.

Dans le récit, Ghelderode donne d'ailleurs une valeur positive à la Camarde qui semble plus séduisante que la vie, ce qui concorde avec la conception gnostique du monde.

Enfin, dérision suprême, les trois Marie des évangiles sont chargées d'accompagner l'agonie de Blandine. Elles se transforment en vulgaires pleureuses à gages qui s'expriment par comptines ou devinettes dans une langue bariolée aux tonalités bruxelloises et gantoises proches du sabir. Dans la pièce, le Mont du Calvaire ou Golgotha se change en « Mont de Cavalerie », une allusion probable, via la langue des oiseaux, à la Kabbale ou Cabale. Pour Ghelderode, la ville du nord est assimilée à une Jérusalem bouffonne. On le voit, les décors brugeois – l'action principale est censée se dérouler dans une maison-dieu sacralisée –, le thème de la belle endormie, la Gnose, la Kabbale, le rôle catalyseur de la Procession du Saint-Sang à Bruges forment autant de rapprochements sarcastiques avec le conte mystique de Rodenbach.

Dans le corps du texte, l'auteur ne s'est pas privé de glisser des allusions relativement claires à *Bruges-la-Morte* pour les fins connaisseurs de l'intrigue. Relevons-en quelques-unes : le prénom « Népomucène » (p. 186) évoque la statue qui fait face à la demeure de Viane au Quai du Rosaire. Les passages suivants font irrésistiblement penser à son épouse décédée à trente ans et à la relique du coffret de cristal, mais également au personnage provençal de Marie-Madeleine, à travers la citation des aromates et de la robe de madone : « Voyez-la sur son lit, n'est-ce pas le visage d'une femme de trente ans, de plus même ? » (p. 214) ; « Je t'embaumerai avec des herbes, je te mettrai une robe de madone et tu resteras toute droite pour toujours dans une cage de verre… » (p. 263). L'allusion est d'autant plus appuyée que Blandine est âgée de seize ans et que par conséquent il est impossible qu'elle puisse sembler avoir trente ans. La « cage de verre » est sans doute l'équivalent dénigrant du coffret de cristal de *Bruges-la-Morte*. Plus loin, Ghelderode évoque à la fois les Vierges noires et Marie-Madeleine en décrivant l'agonie de Blandine, une fresque digne de la Passion du Christ (p. 258). L'on se souviendra que le pape offrit à Charles d'Anjou la relique complémentaire de la mâchoire supérieure de Madeleine qui était conservée à Saint-Jean-de-Latran (cf. chapitre 17) :

[…] *Ah ! Se délivrer vite attendre que ce dieu araignée rousse clouée ait exprimé tout son jus Mon dieu mon père boit et ma mère est en folie tout devrait s'enflammer ou s'éteindre le Ciel jouer du couteau l'orage je ne demande pas d'aide mais s'il pleuvait oh si je pleurais l'étoile où je vécus se dérègle si je pouvais me fendre du haut en bas ou peser moins* ***ou noircir*** *ou rapetisser* ***ah j'aurai mal Si lourde ma mâchoire la retenir avec un mouchoir*** *oh Blandine tu es vieille moisie tu faisandes…*

L'atelier du menuisier qui se propose de fabriquer le cercueil de Blandine se trouve à l'enseigne du… Compas (p. 192), un des deux outils principaux, sinon le principal, de la Franc-maçonnerie. Blandine semble associée au Saint-Esprit par l'expression insolite « spiritus à la fillulique » (p. 201), une allusion au concept théologique du Filioque promu par l'Église orthodoxe qui a fusionné les trois Maries des évangiles. Agonisante, la demoiselle imagine qu'une fois morte elle sera semblable à « une robe jaune étalée par terre » (p. 256), ce qui évoque la Shekinah, le vêtement de Lumière de Dieu d'après la Kabbale.

Jacquelin, le fiancé de Blandine, un « si gentil homme de la fillulike » et à « la bouche aux cantiques »[493] (p. 208 et 241), est un « gardien » qui contrôle l'accès des « visiteurs » à la chambre de Blandine (p. 237). L'adolescente y est comparée à un « lys », un « ange » ou un « pigeon » (Colombe ou Paraclet ?) entré au Paradis (p. 208). Jacquelin, devenu « maître » par l'aube et qui a « l'aurore » (l'Orient)[494] avec lui (p. 216-

[493] On songe au *Cantique des Cantiques* et à la Bien-Aimée.
[494] L'Orient.

217), pourrait figurer Jean le Baptiste ou l'apôtre Jean dont *La Légende dorée* a fait le fiancé de Marie-Madeleine : quand Blandine rejoindra le « Seigneur », il s'en ira « courir les plaines pour annoncer sa loi ». (p. 262)

Dans *Mademoisele Jaïre*, on retrouve la même obsession de fusionner deux chevelures aux teintes différentes : « Elle attend que cheveux roux se marient à cheveux blonds » (p. 206). Ghelderode semble également avoir compris l'amalgame volontaire que Rodenbach a établi entre la Vierge Marie et Marie-Madeleine, comme le montre cet extrait d'une chansonnette des trois Marieke (« Mariette », le diminutif de Marie, en dialecte bruxellois) qui forment un chœur de pleureuses délirantes :

Nous – som – mes – les – trois – Ma – rie – kes – qui – met – tons des – bas – aux morts – et mou – chons – les – chandel –les – et pleu – rons – ***com – me – des Ma – rie –kes – qui – se – raient – des Ma – de – lei – nes.*** (p. 200)

Ghelderode indique que ces pleureuses à gages « plaignent et consolent la mère ou l'épouse, une coutume de chez nous » (p. 212), ce qui pourrait vouloir dire que Vruges vénère dans la même piété la Vierge Marie la mère et Madeleine l'épouse. Pour son père, Blandine possède plusieurs visages (p. 213).

Le cinq, emblématique de *Bruges-la-Morte*, fait également son apparition dans le drame : citons au hasard le nom de Blandine et le mot « dormir » qui sont répétés cinq fois comme s'il s'agissait d'une formule magique (p. 220-221).

L'Inconnu qui se penche sur le cas de Blandine évoque pour Jacquelin un « jardinier » (p. 238). C'est la forme sous laquelle le Christ ressuscité apparaît à Madeleine. À la même page, il est fait allusion, sur un ton sarcastique, à l'onction de Béthanie : le « lavement des pieds » et le « parfum »… de Marie-Madeleine.

Le sobriquet de la sorcière, Antiqua Mankabéna, qui allégorise la Mort, est sans doute un métagramme de « Mac Benac » ou « Macbénach », le titre d'un chapitre du *Voyage en Orient*[495] de Nerval qui décrit avec un luxe de détails le meurtre de Maître Hiram, le grand mythe de la Franc-maçonnerie, tout en conférant le rôle central à une femme, la Reine de Saba. Il convient de préciser ici que l'un des Compagnons de l'initiation à la Maîtrise pousse un cri d'effroi à la vue du cadavre de l'architecte de Salomon : « Macbenae ». Il en existe d'innombrables graphies. Elle signifierait : « La chair quitte les os ! » ou bien « Le corps est corrompu », « tout se désunit ». Une sentence à connotation alchimique et gnostique[496]. À la mort de Blandine, la sorcière s'écrie : « Elle se décompose… » Et Jacquelin de répondre : « L'âme est partie… fleurit ailleurs… Il y a des anges… » (p. 262)

« L'Antiqua » ou la « vieille » Mankabéna[497] allégoriserait la Franc-maçonnerie. La sorcière décrit un étrange cortège de « femmes liées à elle par un long cordon de rayon bleu au ventre » (p. 195). « Sarepta », la ville du Royaume de Tyr nommée dans le drame, est associée au culte d'Artémis et au récit de l'Ancien Testament évoquant une « veuve de Sarepta » qui aurait nourri le prophète Élie (I Rois 17:8-24). Cet épisode biblique préfigure la résurrection de Lazare en présence de sa sœur Marie-Madeleine (p. 196). Semblable à Viane qui contemple la chevelure dans le coffret de cristal, la matrone voit la lune « dans une boule de cristal » (p. 195). Pour l'anecdote, en dialecte bruxellois, Mankabéna pourrait également se traduire, sur un mode sarcastique, par « jambe qui boite », c'est-à-dire la contraction de « mank » (« boiteux ») et de « been » (« jambe »).

---

[495] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, GF Flammarion, Paris, 1987.

[496] Daniel Ligou, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, PUF, Paris, 1991, p. 749-750.
D'autres traductions ont été proposées, mais « la chair quitte les os ! » est la plus répandue.

[497] Coïncidence ou nom, lors de la programmation de la pièce au Théâtre du Rideau à Bruxelles (1968-1969), « Mankabéna » se change en « Makabena », plus proche de l'expression maçonnique.

Le docteur Cloribus, une sorte de rebouteux qui examine sommairement l'état physique de la pauvre Blandine, est probablement une caricature à la Molière de Constantin Rodenbach, qui était professeur à l'École de médecine de Bruges, médecin légiste et responsable de l'Hôpital Saint-Jean, ainsi que de plusieurs maisons-dieu, dont l'une s'appelait… Gloribus. Rappelons que, de 1821 à 1823, Constantin était le Vénérable de la seule Loge à Bruges, d'inspiration chrétienne. Dans la pièce, le docteur est le « doyen » de sa corporation, l'équivalent d'un Vénérable (p. 231). Il a prescrit à Blandine un remède qui rougit et se coagule, soit une parodie de la relique du Saint-Sang régénérateur dans *Bruges-la-Morte* (p. 233). Mais c'est son « opiat » qui aurait plongé Blandine dans le sommeil. Selon le vicaire, la déposition du docteur fera « toute la lumière » sur la maladie de la jeune fille (p. 269). En quelques mots bien choisis, Ghelderode, qui connaissait de nombreux notables dans la ville flamande, résume les grades et qualités du grand-père de Georges Rodenbach : le jour de la crucifixion du Roux, le docteur Cloribus, appelé sans arrêt « Maître » (par trois fois à la p. 230), apparaît « en grande tenue » pour figurer « parmi les officiels, sur le mont de Cavalerie », c'est-à-dire au sommet de la Kabbale, comme je l'ai expliqué. En tant que « médecin légiste » qui « sait l'anatomie » (p. 230) – le vrai titre académique de Constantin Rodenbach –, il est chargé de constater le décès des suppliciés. Enfin, une réplique du docteur Cloribus semble évoquer le Souverain Prince Rose-Croix, un grade dont Constantin Rodenbach était revêtu. Ce rituel est centré sur la Passion du Christ et la Résurrection : « On fait comme qui dirait une reconstitution historique. Des croix, des porte-croix, c'est dans la tradition […] » (p. 247). Ghelderode décrit la procession comme à la fois « profane et sacrée » (p. 245) tout en parodiant l'évocation de celle-ci qui figure au dernier chapitre de *Bruges-la-Morte* (p. 250). Le texte recèle une allusion sur un ton parodique aux trente-trois degrés de la Maçonnerie classique ou au nombre de lumières nécessaires à la cérémonie d'initiation Rose-Croix, à l'âge symbolique des initiés de ce grade christique :

…Sur le chemin de Calverie
Y a ***trente-trois*** *estaminets*
Ousque le Roux à chaque entrait
Boire le ***caliche*** *jusqu'eulalie !…*[498] (p. 255)

Cet autre passage évoquerait la Dernière Cène et les conflits entre l'Église et la Maçonnerie ; le mot « lazaret » fait allusion à Marie-Madeleine et Lazare. Dans le cas précis, le rôle de l'Esprit Saint, ou Sophia-Madeleine, constitue l'enjeu d'une querelle fondamentale qui aurait compliqué le message universel des deux institutions rivales :

Jaïre : ***Le plus sage*** [Cloribus], *je dis le moins fou entend qu'on s'empare de la patiente,* ***puisque l'Église ne le veut faire pour éclairer sa religion****, et que nous enfermerons la dite patiente* ***au lazaret où nous treize éclairerions la nôtre de religion****, en pratiquant* ***tour à tour*** *sur ce corps singulier…*[499] (p. 231)

---

[498] Dans les *Entretiens d'Ostende* (L'Arche, Paris, 1956), Ghelderode lui-même a confié que *La Farce des Ténébreux* (1936), qui suit *Mademoiselle Jaïre*, était « une parodie de la Franc-Maçonnerie ».
Ce qui confirmerait ma grille d'analyse de *Mademoiselle Jaïre*. La pièce fut publiée en 1942.
Le mot « calice » plaisamment déformé en « Caliche », un terme bruxellois banal, se traduit par « réglisse ».

[499] Michel de Ghelderode, *Théâtre : vol. 1*, Gallimard, Paris, 1950.
On y remarque la présence du terme « Sage », l'un des titres du Vénérable d'un Chapitre maçonnique, soit le « Très Sage », et de l'expression « tour à tour » dont j'ai expliqué la connotation magdaléenne (p. 134).
Le lazaret est lié à la mythologie de Marie-Madeleine (Marie de Béthanie).

Lors de la Passion du Roux, la foule et un personnage nommé « La Cagoule », une allusion au mouvement d'extrême droite antimaçonnique des années trente, entonnent « Vive la calotte » en faisant irruption dans la maison de Blandine que Mankabéna presse contre sa poitrine. « À bas la calotte » était naguère l'une des expressions favorites des libres exaministes (p. 260-261) et l'on sait que Ghelderode n'aimait pas les francs-maçons. Le peuple accuse la sorcière de sucer le sang de Blandine. Encerclée par des sbires masqués, Mankabéna les met en fuite par un sortilège.

Une littérature violemment hostile associait les Maçons à la magie noire et au sacrifice d'enfants. Durant cette Passion grotesque, Mankabéna qui berce le corps agonisant de Blandine prend l'aspect d'une Mater dolorosa. Ne murmure-t-elle pas : « On dit que le Roux est mon fils. » (p. 259)[500]

Au début du récit, Cloribus demande aux parents de Blandine quel nom sacré (« sacré nom » selon l'humour de Ghelderode) ils honorent (p. 193). Dès que le nom est crié, la sphère est brisée, Blandine tombe à terre, comme si le nom ineffable de Dieu avait été profané (p. 219). D'une manière générale, les animaux emblématiques des Compagnons du Devoir sont énumérés dans la pièce : le lapin (p. 188 et 255), le renard (via le nom bruxellois « Vos » d'une des pleureuses), le chien (p. 188 et 253) et le singe (p. 252 et 255).

Dans la nouvelle de Rodenbach intitulée *L'Arbre* (1899), la construction du chemin de fer et un suicide perturbent la tranquillité immémoriale des habitants d'un village de Zélande et l'idylle d'un jeune couple. Le pendu était surnommé… « l'homme roux », tout comme le mage de la pièce de Ghelderode. Pour quitter ce monde, l'étranger s'est servi de l'arbre magique, le « chêne-aux-trois chemins » (encore un symbole trinitaire !) où Neele et Joos fixaient leurs rendez-vous amoureux. La bourgade et les deux tourtereaux sont désormais frappés de malédiction.

Le dramaturge possédait en commun avec les artistes symbolistes une vive passion pour la Gnose et l'occultisme. Malgré son style quelque peu débridé, la tirade qui suit constitue une référence incontestable au courant hermétique. L'auteur y mentionne peut-être « l'œuf d'or », ou l'Œuf cosmique[501], la matière originelle des alchimistes amenée à se transformer en Pierre de la Sagesse. Dans un autre registre, l'œuf évoque ici la chaîne des Éons, l'espoir d'abolir le temps, de remonter les sphères célestes afin de réintégrer le Grand Tout, Dieu qui est Connaissance et Amour éternel : la quintessence. Rappelons que Ghelderode connaissait la mystique de Swedenborg :



L'inconnu. — Quand je bourgeonnerai, quand ma chair donnera des fleurs… Au printemps. Toi qui fus morte comme je fus mort, tu le sais dans ta nouvelle science, tu sais que nous perdons pied…
Blandine. — Je m'aimante, je le sens… Un fer de lance alors crèvera ***les cieux hermétiques.*** *Les rêves seront pourpres, saintement sanglants.* ***Comme des bulles à la surface nous monterons pour éclater***[502]***.*** *Je ne savais ces choses que par mes songes.*
L'inconnu. — L'attente et le désir d'amour. Nous ne pouvons que rêver Dieu et l'amour qu'il promit, en rêver les transes… L'éveil en Dieu sera dur. Voilà pourquoi il y a dans l'extase des anges toute une mimique de l'effroi. Petite ? Quel était ton dernier songe ?…

[500] Cette phrase est ambivalente dans la mesure où Judas est également surnommé « le roux », ce mélange du sang versé, le rouge, et de la couleur de la félonie, le jaune.

[501] Dante Gabriel Rossetti a dessiné une Marie-Madeleine (*Mary Magdalen, 1877)* avec un œuf ou une sphère.
Dans l'imagerie préraphaélite et symboliste, la sphère renvoie à la réflexion de l'âme. Elle figure la forme parfaite de la plénitude spirituelle et de l'Absolu. On la retrouve chez Maeterlinck et surtout dans l'univers de Khnopff.

[502] Cette expression fait écho à celle du dernier chapitre de *Bruges-la-Morte* : la mort de Jane est comparée au « souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau ».

Blandine. — Non, non, c'est un rêve de femme. Enfin, je réchauffais ***un œuf d'or*** *dans mes paumes. Puis je le mis entre mes seins. L'œuf vivait à l'intérieur. Il en sortait des sons. Ami,* ***les anges ces grands éperviers*** *couvent-ils ? Je me retrouvais en larmes, souffrant d'être encore de chair et sans ailes, et les cris que j'ai poussés étaient ceux de* ***la plus vieille mère du monde****.*
L'inconnu. — C'est l'approche de cette splendide, solennelle tristesse des immortels. Tu es encore faite du limon du fond des océans. ***Tu passeras par bien des formes, en remontant le temps aboli****, et quand tu ne seras plus qu'une minuscule étoile de sel, tu fondras sous la langue de Dieu. Résorbée, tu deviendras* ***une infime vibration de l'universelle lumière****. Un atome qui chante. Et tu participeras au songe vivant de Dieu, cette roue qui songe…* […][503]

Dans ce passage profondément gnostique, l'âme divine est étouffée dans la matière (« faite du limon du fond des océans »). Le salut gnostique n'est pas une simple résurrection des corps, mais une dématérialisation progressive pour réintégrer la lumière divine d'origine : « Tu passeras par bien des formes… et quand tu ne seras plus qu'une minuscule étoile de sel, tu fondras sous la langue de Dieu. » « Résorbée, tu deviendras une infime vibration de l'universelle lumière. » Cette idée d'une âme « résorbée » dans le Tout divin (le Plérôme) est au cœur des textes gnostiques.

Dans le même registre, l'Inconnu s'adresse à Blandine en disant : « Toi qui fus morte […] tu le sais dans ta nouvelle science ». Pour les gnostiques, le salut ne vient pas du dogme ou de la foi aveugle, mais de la Gnose – une connaissance révélée, intérieure et mystique de sa propre nature divine, acquise par l'expérience de la mort et du réveil.

Avec « les cieux hermétiques », l'adjectif fait directement référence à l'hermétisme (courant très proche du gnosticisme antique), où les cieux physiques sont des sphères closes (hermétiques) maintenues fermées par les Archontes, soit les puissances qui emprisonnent l'esprit. La percée du ciel (« un fer de lance alors crèvera les cieux hermétiques ») symbolise la libération de l'âme hors de la prison cosmique.

Le Créateur gnostique n'est pas le Dieu qui juge du catéchisme, mais une puissance cosmique en transe (« la roue qui songe »), dont la création est une sorte de rêve ou d'illusion. Le commentaire de l'Inconnu – « Voilà pourquoi il y a dans l'extase des anges toute une mimique de l'effroi » – rappelle la distinction gnostique de l'angoisse sacrée. L'approche de la lumière absolue n'est pas une simple béatitude suave, mais un déchirement violent de l'illusion terrestre. La mort angoissante qui précède la nouvelle vie débarrassée de la Matière est une initiation. En somme, la destination finale de l'être est de redevenir une vibration de lumière dans le grand Tout.

Semblable à un mot de passe transmis à travers les siècles, l'expression magdaléenne « Ne me touchez pas ! » (p. 220), déjà citée dans *Pelléas et Mélisande* et *Bruges-la-Morte*, surgit comme un aveu de ce démarquage du roman de Georges Rodenbach. La sentence évangélique signifie qu'il persiste une frontière entre les plans humain-terrestre et divin-céleste difficilement franchissable pour un simple mortel.

Pour Jean Decock, « Blandine suggère l'immobilité, apanage de la Divinité, de l'Idée, de l'Éternel, de l'Être, comme dans la *Balade du Grand Macabre*. » D'après le même auteur, « il se pourrait donc que le christianisme de Ghelderode fût erreur et équivoque, voire blasphème et sacrilège »[504]. La Gnose et la doctrine de Swedenborg sont en effet ses principales sources ésotériques.

Relevons deux autres allusions à l'œuvre du poète de Bruges : une des Marieke évoque dans son délire « le rêve des pendus » et des « belshommes à battants de cloches » (P. 209). Il s'agit d'une référence manifeste au *Carillonneur* qui se pend au battant de la cloche du beffroi de Bruges. Enfin, comme dans la

[503] Michel de Ghelderode, *Théâtre : vol. 1*, Gallimard, Paris, 1950, p. 239-240.
[504] Jean Decock, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté*, A. G. Nizet, Paris, 1969.

version initiale de *Bruges-la-Morte*, le récit de Ghelderode se termine sur une symbolisation de la lumière, l'envahissement des ténèbres – un phénomène qui se produit également lors de la mort du Christ – au moment où Blandine, qui EST la Lumière, meurt dans les bras de la sorcière Mankabéna (p. 264) :

Voix de l'épouse Jaïre : Si noir !… Elle s'est éteinte… Mon Dieu… de la lumière !… Un peu de lumière…

Le titre même de la pièce, *Mademoiselle Jaïre*, est explicite dans le cadre de cette recherche. Selon la légende, elle aurait été la fille de Syrus le « Jaïrite », un haut dignitaire d'une synagogue dont la charge était héréditaire. Dans les évangiles, Mademoiselle Jaïre, littéralement « celle qui éclaire », sauvée de la mort grâce à la qualité de sa foi, annoncerait le personnage de Marie-Madeleine « l'illuminatrice ». comme la surnomme Voragine.

Ghelderode s'est toujours montré curieux de connaître la vérité sur les agissements du chapelain du Saint-Sang qui avait fait l'objet d'accusations détaillées de la part de Joris-Karl Huysmans (cf. chapitre 9). Dans *Mademoiselle Jaïre*, le prêtre exorciste de la paroisse Saint-Jacques, le vicaire Kaliphas (p. 229), incarne avec une quasi-certitude le sulfureux Louis Van Haecke, qui était également… le vicaire de l'église Saint-Jacques. D'autant que lors de la Procession du Saint-Sang, Kaliphas « trotte derrière l'évêque » conformément au protocole ecclésiastique (p. 248).

Après-guerre, à l'occasion du 50e anniversaire de la mort de Rodenbach, le dramaturge publie coup sur coup plusieurs articles d'hommage au poète dans le *Journal de Bruges*, dont le plus pertinent porte le titre compatissant *Quand les Morts ont raison* (25 décembre 1948). Le docteur De Winter, son médecin traitant à l'hôpital Saint-Jean, présidait l'association *Les Amis de Bruges* (cf. fin du chapitre 24) qui accueillit le comité souscripteur de la plaque commémorative à Bruges. Parmi les donateurs figurait le fils et la famille du poète, mais aussi l'écrivain Marcel Wyseur, le meilleur ami de Ghelderode. Ces éléments concordants permettent de penser que ce dernier, malgré ses commentaires acerbes sur Rodenbach, admirait l'imaginaire poétique et l'univers occultiste de son compatriote.

21. *Vertigo* : une lecture libre de *Bruges-la-Morte*

En 1958, Alfred Hitchcock (1899-1980), le maître du suspense, tourne *Vertigo* (*Sueurs froides* dans la version française) avec James Stewart et Kim Novak dans les rôles principaux. Le scénario résulte d'une libre adaptation du roman policier *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac[505]. Il s'agit d'un titre à consonance biblique qui fait songer au Christ « ressuscité d'entre les morts » (Jean 20:9, I Corinthiens 15:20) ou à Lazare (Jean 11:43). Par sa culture britannique et son enfance londonienne, Hitchcock connaissait sans doute l'œuvre de Rodenbach traduite en anglais dès 1903. Pierre Boileau (1906-1989) et Thomas Narcejac (1908-1998), de nationalité française, encore plus certainement. Il faut garder à l'esprit que l'opéra de Korngold, *Die tode Stadt*, avait remis *Bruges-la-Morte* à l'honneur (1920)[506]. En 1955, l'Argentin Hugo del Carril avait adapté le roman au cinéma sous l'appellation *Más allá del olvido*.

Voici les éléments essentiels du scénario du film. John Ferguson (joué par James Stewart), surnommé « Scottie »[507], est un ancien policier qui souffre du vertige, d'où le titre anglais *Vertigo.* Il revoit un ami de jeunesse, Gavin Elster[508], entrepreneur dans la construction navale grâce à son mariage, qui le charge d'enquêter sur le comportement morbide de son épouse (Kim Novak). Celle-ci semble perdre la raison. Elle est fascinée par sa grand-mère, Carlotta Valdes, une dame de la bonne société de San Francisco qui a mis fin à ses jours dans des circonstances obscures. Scottie suit la jeune femme et en tombe rapidement amoureux. Lors d'une filature, il réussit à la sauver d'une tentative de suicide par noyade au Golden Gate Bridge (« Pont de la Porte d'Or »). Un jour, elle se rend à la Mission espagnole où Carlotta est inhumée. Après s'être longuement recueillie sur la tombe de son aïeule, elle monte au clocher de la tour et se jette dans le vide. Incapable de la suivre à cause de son vertige, Scottie ne peut esquisser le moindre geste pour éviter le drame. Il se sent coupable de sa mort et sombre dans une profonde mélancolie. Il commence à errer dans les ruelles labyrinthiques et anciennes de San Francisco, tout comme Viane le dépressif dans celles de Bruges. Jusqu'au jour où il rencontre une jeune employée de bureau un peu vulgaire, à la chevelure rousse. Judy[509] ressemble fortement à l'épouse défunte que Scottie croit ainsi avoir retrouvée. Il la suit jusque dans sa chambre d'hôtel et parvient à la séduire. Peu à peu, il l'oblige à s'habiller, à se teindre les cheveux et à se coiffer de la même façon que la femme aimée, comme Viane avait procédé avec Jane dans *Bruges-la-Morte*. Un gros plan insiste sur le chignon en forme de colimaçon de l'héroïne. Le thème de la spirale ou du vertige est prépondérant dans le film : ainsi l'escalier à vis carré donne-t-il accès à la tour fatale du suicide[510]. Sous son

---

505 Boileau-Narcejac, *Sueurs froides* (D'entre les morts), Gallimard, Folio Poche, Paris, 2006.

506 La Morte s'appelle… Marie et le sosie Marietta.

507 Scottie signifie « Petit Écossais ». Un John Ferguson, passionné d'alchimie, a réellement existé.
Sa bibliothèque contenait des titres sur la l'alchimie en grand nombre, la Franc-maçonnerie, le rosicrucianisme, les sciences occultes, la Kabbale, etc. Le catalogue est en ligne. Ferguson réédita une compilation de la *Philosophie hermétique* d'un certain… Ethan A. Hitchcock.

508 « Gavin » est une version anglicisée de « Gauvain » Ce chevalier du roi Arthur cherche le Graal comme il chercherait une aventure courtoise classique : pour la gloire, l'honneur terrestre et la renommée et non pour le salut de son âme ou l'amour de Dieu. « Elster » signifie « pie », un oiseau voleur. Ici, Gavin Elster manipule la santé mentale de Scottie pour s'en servir d'alibi.
Une anagramme (en anglais) de GAVIN ELSTER donne le mot EVERLASTING (« éternelle » et « immortelle »), ce qui fait écho au thème de la réincarnation et du fantôme du passé qui traverse le film.

509 Comme variante de Judith, c'est un nom chargé de références bibliques. Il représente la femme castratrice ou libératrice.

510 On retrouve ce même thème ambivalent de la tour-beffroi régénératrice avant de devenir le lieu d'un suicide dans *Le Carillonneur* (Passé Présent, Bruxelles, 1987, p. 24-32).

aspect positif, cette figure formée par la coiffure pourrait être un symbole d'ascension vers la connaissance (divine), d'immortalité, d'éternel retour grâce au pouvoir de transfiguration de l'élu qui la contemple. Symbole de Vie et de Temps, la spirale rappelle que tout ce qui est manifesté se trouve à la fois en mouvement et en inachèvement. Elle évoque l'infini ou Dieu, mais également le Nombre d'Or, soit la divine proportion, l'harmonie universelle, la force, la beauté, la sagesse. L'Amour par la régénération et le passage cyclique d'un état à un autre qui lui est supérieur. Mais selon l'interprétation du philosophe français Jean-Pierre Dupuy, *Vertigo* « met en scène des cercles qui ne parviennent pas à se refermer sur eux-mêmes, dégénérant en une spirale descendante, une plongée tourbillonnante dans l'abîme »[511]. L'escalier à vis évoque aussi la descente en soi-même, à la recherche d'une vérité cachée dans son être le plus profond. De toute façon, les deux interprétations se complètent. Enfin, telle une initiée, la femme aimée de *Vertigo* est le plus souvent gantée de blanc ou de noir dans les scènes clé du film.



À un moment donné, Judy commet l'erreur de choisir de porter un bijou de la « morte », qui correspond à la chevelure/relique de Rodenbach, ce qui permet à Scottie de découvrir la supercherie[512]. En réalité, il a servi de couverture au meurtre de la femme de son ami qui désirait accaparer son héritage. Supposant avec raison que le détective, à cause de sa phobie, ne grimperait pas jusqu'au haut du clocher, Elster a jeté le cadavre de son épouse assassinée pour faire croire à un suicide : Scottie en serait le témoin oculaire assermenté de par sa qualité d'ancien inspecteur de police. Pour confondre le sosie de la victime, Scottie l'emmène de nouveau à la Mission espagnole. Guéri de ses vertiges, il parvient à l'accompagner au sommet de la tour et lui montre qu'il a compris la machination du couple adultère. Mais à l'instant où il veut embrasser celle qu'il aime en dépit de ses manigances surgit la silhouette d'une nonne. Prise d'effroi, Judy tombe dans le vide au même endroit que l'épouse de Gavin Elster. Les deux femmes se confondent désormais jusque dans la mort comme à la fin de *Bruges-la-Morte*.

Plusieurs coïncidences entre les deux œuvres, trop marquées pour être fortuites, sont à mettre en exergue. Bruges et San Francisco, perdues dans les brumes, aux tonalités tristes et monotones – ainsi, le jour de sa mort, la femme aimée porte un tailleur gris – possèdent un important patrimoine religieux hérité de la période espagnole qui détermine sensiblement la psychologie de ces villes mythiques et la destinée des héros principaux, Scottie et Viane. Comme la cité flamande, San Francisco est un lacis de rues qui se ressemblent et qui désorientent le visiteur imprudent, non initié.

Midge[513] (interprétée par Barbara Bel Geddes), l'ex-fiancée du policier semble jouer le rôle dévolu à Barbe dans *Bruges-la-Morte*.

Intrigué par les secrets qui hantent Madeleine, Scottie se rend à la librairie *Argozy* pour en savoir davantage sur l'histoire ancienne de San Francisco. Hitchcock s'est inspiré d'une enseigne toujours en activité, le fameux *Argonaut Bookstore*. Elle évoque la Toison d'Or et Jason, le chef des argonautes.

L'adaptation, confiée un moment à l'écrivain Alec Coppel, a finalement échu à Samuel Taylor. Volontairement, il se refusera à parcourir le texte original des deux Français. Hitchcock a donc largement influencé la lecture libre de l'intrigue imaginée par Boileau et Narcejac. Elle est devenue la sienne, il se l'est

---

511 Jean-Pierre Dupuy, *La marque du sacré : Essai sur une dénégation*, Carnets Nord, Paris, 2009.

512 Le thème du bijou porté par le sosie figure dans *Le Mirage*, l'adaptation théâtrale de *Bruges-la-morte.*

513 « Midge » est également le nom d'un célèbre moustique qui sévit dans les Highlands. La camarade de Scottie serait une sorte d'aiguillon qui fait avancer l'intrigue, comme c'est le cas de la servante Barbe dans *Bruges-la-Morte*, qui s'interdit de cautionner l'intrusion de Jane Scott au Quai du Rosaire.

appropriée : « Ce qui m'intéressait le plus, c'était les efforts que faisait James Stewart pour recréer une femme, à partir de l'image de la morte », commentera le Maître du suspense. Mais rien ne prouve que le réalisateur a dit la vérité…

Dans un pénétrant article intitulé *De la ressemblance : Georges Rodenbach-Alfred Hitchcock*[514], la professeure Ana Gonzalez Salvador avait expliqué que le canevas et la symbolique de *Vertigo* devaient davantage à l'univers de *Bruges-la-Morte* qu'au roman de Boileau et Narcejac.

La tentative de suicide de « l'épouse » dans les eaux de San Francisco, où elle vient de lancer une poignée de pétales de roses, rappelle le dessin frontispice de Khnopff de *Bruges-la-Morte*, lui-même inspiré de l'*Ophelia* de John Everett Millais. Bien plus probant, pour ce qui concerne mon étude, le personnage central de l'histoire s'appelle… Madeleine[515]. Dans les Vanités, un genre pictural en vogue au 17e siècle, les motifs de la chevelure, nouée ou déployée, le collier, le miroir, le sablier, la chandelle, les fleurs printanières, voire les bulles, sont fréquemment associés à l'univers iconographique de Madeleine. Dans la scène cruciale qui permet à Scottie de découvrir l'imposture de Judy, celle-ci porte le pendentif de son « ancêtre » Carlotta Valdes. Il est composé de rubis sertis d'or et de trois perles. S'agit-il d'un symbole trinitaire (illustration en fin de chapitre).

Un gros plan du thriller montre la tombe blanche de l'épouse. Un nom y figure en lettres capitales, sans mention de dates, tel une appellation sacrée ou divine : MADELEINE[516]. Ferguson s'y recueille longuement. Alfred Hitchcock met volontairement en évidence ce prénom chargé d'une portée mystique, comme s'il avait compris le sens profond de *Bruges-la-Morte*, même si, concédons-le, il apparaît déjà dans le roman de Boileau et Narcejac. Dans cet esprit, les missions religieuses espagnoles qui jouent un rôle déterminant dans le film portent le nom de Dolores pour Nuestra Señora de los Dolores (Notre-Dame-des-Sept-Douleurs) et de San Juan Bautista (saint Jean-Baptiste) où se déroule la scène finale. Le réalisateur fait également d'une religieuse un facteur déclencheur du drame, comme c'est le cas de la scène des nonnes de *Robert le Diable* et de l'intervention décisive de sœur Rosalie au béguinage qui ouvre les yeux de la servante sur la situation libertine de Viane. Enfin, la tour, reconstruite pour les besoins du film, fait partie de l'iconographie conventionnelle et du patronyme même de Marie-Madeleine. Elle constitue le lieu focal du dénouement tragique de l'histoire. À l'instar de *Bruges-la-Morte*, l'ultime tintement des cloches du monastère marque la renaissance de Scottie : il a vaincu son vertige, surmonté ses illusions délétères et retrouvé son unité primordiale.

Quant à la fascinante bande-son, elle a été écrite par Bernard Herrmann : il s'agirait d'une réminiscence du *Tristan et Iseult* de Wagner. Je montrerai plus loin que des thématiques du *Parsifal* parcourent en filigrane *Bruges-la-Morte* (cf. chapitre 22). Enfin, la gamme chromatique de *Vertigo* tourne autour du rouge mais davantage encore du vert, couleurs traditionnelles de Marie-Madeleine dans l'iconographie religieuse.

Dans la chambre d'hôtel, « Madeleine » apparaît à Scottie entourée d'un halo vert fluorescent. Elle évoque ainsi la Lumière Astrale, c'est-à-dire le corps astral/aura associé à l'âme, chère aux occultistes du 19e siècle. Cette lumière souvent associée à la couleur verte (émeraude du Graal, Serpent vert, feu secret, etc.) constituerait le facteur nécessaire à la réussite du Grand Œuvre. Elle est considérée comme une énergie « universelle » imprégnant toute chose, à l'instar de la Shekinah, de la Sophia ou de la Vierge céleste. De l'épouse de *Bruges-la-Morte.*.. Elle est surtout le Feu central, l'Âme immortelle, la Lumière du monde qui

---

514 Jean-Pierre Bertrand, *Le Monde de Rodenbach*, Labor, Bruxelles, 1999, p. 105-117.

515 Dans sa tentative de noyade, « Madeleine » porte une robe noire et des gants blancs, telle une initiée.

516 Alexandre Roob, *Musée hermétique : Alchimie et mystique*, Taschen, Cologne, 1997, p. 460.
Dans le récit, c'est Madeleine qui ressuscite « d'entre les morts », ce qui en fait un Christ féminin. Böhme évoque la Sophia en ces termes : « Le Christ détourna Adam des vanités pendant son sommeil et il lui redonna la vision angélique » en ce qu'il créa Ève « de son essence », de l'aspect féminin de son être ». « Elle est la matrice d'Adam, de céleste nature (Sophia) » destinée à le sauver.

luit dans les ténèbres les plus profondes du prologue de l'évangile de Jean ou encore la Sophia – une piètre contrefaçon de cette Sophia dans le cas de Judy –, le miroir sans tache de l'activité de Dieu, le resplendissement de la lumière éternelle, comme en témoigne cette réponse quasi johannique d'une « Madeleine » tourmentée (la Sophia déchue) à son amant désemparé (cf. chapitre 17) :

Je descends un long couloir qui était autrefois en miroir et les fragments de miroir pendent toujours là, obscur et ténébreux, reflétant une sombre image de moi… et qui n'est cependant pas moi… Mais quelqu'un d'autre, dans d'autres vêtements, d'un autre temps, faisant des choses que je n'ai jamais faites… Mais qui est tout de même moi… Et je ne peux pas m'arrêter de me demander pourquoi, je dois continuer à marcher. Au fond du couloir, il n'y a rien que les ténèbres et je sais que lorsque je marcherai dans les ténèbres, je mourrai[517].



Cette tirade révèle la présence de tous les thèmes de la Gnose : « …reflétant une sombre image de moi… et qui n'est cependant pas moi… Mais quelqu'un d'autre […] Mais qui est tout de même moi… » C'est le concept gnostique central du double illusoire (ou « eidolon » qui adonné le mot « idole »). Dans la pensée gnostique, l'être humain vivant sur Terre est divisé entre son Moi véritable, l'étincelle divine ou pneuma, et une image sombre/un reflet matériel façonné par le monde (la chair ou le soma). Le miroir brisé (« fragments de miroir ») symbolise la réfraction de la lumière divine originelle en de multiples fausses identités matérielles. Le personnage prend conscience que l'image qu'il projette dans le monde terrestre n'est qu'un costume (« dans d'autres vêtements, d'un autre temps »).

« Je descends un long couloir […] obscur et ténébreux […] faisant des choses que je n'ai jamais faites » Dans les mythes gnostiques (comme le fameux *Hymne de la Perle*), l'âme descend du monde de la lumière dans le monde de la matière, décrit comme un royaume d'ombres, d'obscurité et d'oubli. L'âme y subit une forme d'amnésie : elle agit sans comprendre, effectue des actions qui ne lui appartiennent pas en propre (« des choses que je n'ai jamais faites »), soumise au destin de la matière.
« Et je ne peux pas m'arrêter de me demander pourquoi, je dois continuer à marcher. » Pour les gnostiques, le monde matériel est gouverné par la Heimarméné (la fatalité ou le déterminisme aveugle imposé par les Archontes). L'individu n'est pas libre : il est poussé vers le bas, incapable d'arrêter sa marche automatique dans le couloir de l'existence matérielle. « Au fond du couloir, il n'y a rien que les ténèbres et je sais que lorsque je marcherai dans les ténèbres, je mourrai » Sur le plan ésotérique, la traversée des « ténèbres » finales représente le passage obligé par le néant du monde matériel pour que le faux moi (l'image du miroir) s'anéantisse, permettant au vrai Moi de cesser d'être trompé.

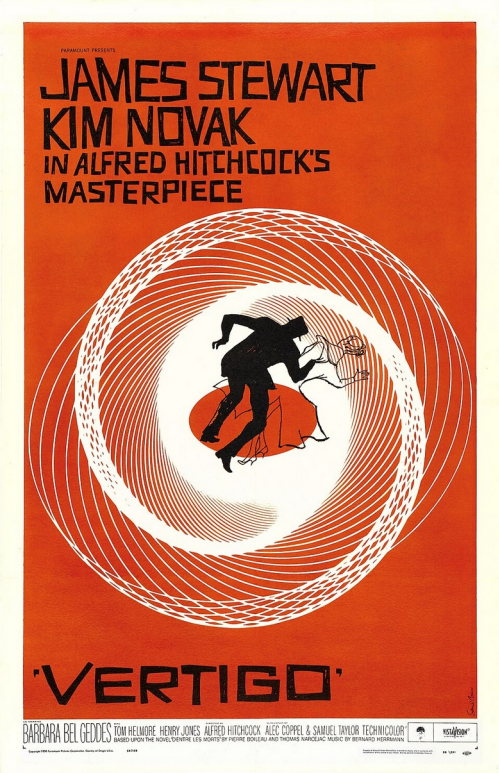
En résumé, ces paroles décrivent exactement l'expérience gnostique : la crise d'un esprit qui réalise que son existence terrestre n'est qu'un reflet sombre, captif d'un monde d'illusions et de miroirs brisés. La mort représente la libération de l'illusion.

---

[517] Le script en anglais est repris sur le site *https://www.dailyscript.com/scripts/vertigo.html* (consulté en 2023)
Traduction libre de cet extrait par l'auteur de cette étude. Ce passage fait penser au prologue de l'évangile de saint Jean : « la Lumière luit dans les ténèbres, mais les ténèbres ne l'ont point reçue. »
Madeleine est persuadée qu'elle mourra à ving-six ans comme sa grand-mère qui la hante. Coïncidence remarquable : 26 est égal à la somme des lettres du nom sacré de Dieu en hébreu, YHWH, soit 10 + 5 + 6 + 5, et de GOD, 7 + 15 + 4.

Vertigo ou *Sueurs froides* et par son intermédiaire *Bruges-la-Morte* ont continué à inspirer de très nombreux cinéastes. Citons en premier lieu Brian De Palma (1940) qui réalisera une variation, *Obsession* (1975), à partir du film culte. Cette fois, la ville anthropomorphisée est Florence, bien plus proche de Bruges par son passé et son patrimoine que ne l'est San Francisco. La musique est de nouveau confiée à Bernard Herrmann. Mais que faut-il réellement penser de la tombe de l'épouse défunte ? Chez De Palma, elle se transforme en… mausolée colossal qui s'avère la réplique de l'église San Miniato al Monte de Florence ! Le jeune réalisateur faisait-il partie de ceux qui avaient compris la symbolique du film d'Alfred Hitchcock, elle-même inspirée de *Bruges-la-Morte* ? Il semble que l'on puisse répondre par l'affirmative : le double de la morte s'appelle Sandra Portinari, le nom de famille de Béatrice, la Bien-aimée et l'inspiratrice mystique de Dante. Dans le film, l'héroïne restaure *La Madone* de Bernardo Daddi (une Vierge à l'Enfant). Apparaissent également à un moment de l'intrigue l'*Ève* de Masaccio et la *Vénus* de Botticelli, soit des références archétypales au principe féminin universel.

Toujours est-il que les commissaires de l'exposition *Hitchcock et l'art : Coïncidences fatales*, qui a eu lieu au Centre Pompidou en 2001, ont jugé indispensable d'accrocher aux cimaises le dessin original de Khnopff qui ouvre le chef-d'œuvre de Georges Rodenbach[518].



[518] *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*. Exposition au Centre Pompidou (Paris), du 6 juin au 24 septembre 2001.

Sueurs froides

À dire vrai, j'avais pensé, un peu hâtivement, faire l'économie de la lecture du roman de Boileau et Narcejac puisqu'il ne jouait apparemment qu'un rôle effacé de passeur entre *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*. Par acquit de conscience, au moment d'achever cette étude, je l'ai lu avec une attention redoublée. Afin de ne pas alourdir mon propos, je me contenterai de relever les passages qui viennent conforter ou éclairer la symbolique spiritualiste de *Bruges-la-Morte*. L'édition que j'ai prise pour référence est la suivante : Boileau et Narcejac, *Sueurs froides*, Folio policier, n° 70.

Au début de l'intrigue, il nous est dit, en termes discrets, que le commanditaire de l'enquête sur son épouse, Gévigne, possède « un complexe réseau de relations et d'influences » : il est probablement membre d'une société secrète, la Franc-maçonnerie selon les clichés de l'époque (p. 14). Son ancien condisciple Roger Flavières l'a perdu de vue depuis quinze ans, un nombre symbolique qui surgit dès la première page du récit (p. 13). L'héroïne Madeleine ressemblerait étrangement à un acteur allemand (sic) qui dans un film muet joue le rôle du… mystique Jacob Böhme ! On a vu que la spiritualité de ce dernier centrée, entre autres, sur la Sophia avait influencé l'univers de Maeterlinck et de Rodenbach (p. 17-18). Ce dialogue entre Gévigne et Flavières, que son ami a choisi pour ses connaissances dans les domaines de la psychologie et de… l'ésotérisme (p. 24), est capital pour mon étude :

— *Tu as eu l'impression qu'elle mentait ?*
— *Pas du tout. J'ai eu l'impression, au contraire, qu'elle était effrayée. Je vais même t'avouer une chose qui va, peut-être, te faire sourire : tu te rappelles ce film allemand que nous avons vu, aux* ***Ursulines****, vers 23, 24…* ***Jacob Boehme...***
— *Oui.*
— *Tu te rappelles l'expression du personnage, quand on le surprenait au milieu d'une crise mystique et qu'il essayait de nier, de s'excuser, de cacher ses visions…* ***Eh bien, Madeleine… elle a le même visage que l'acteur allemand…*** *ce visage un peu égaré, un peu ivre, ces yeux qui tâtonnent…*
— *Allons donc !* ***Tu ne vas pas prétendre que ta femme est sujette à des crises mystiques !***

Il n'y a évidemment aucune raison objective de citer ici le théosophe, surtout en évoquant le visage d'une femme ! Et le film allemand auquel il est fait allusion à Böhme relève, à ma connaissance, de l'invention pure et simple. Sans doute pour les besoins symboliques du roman. En effet, il s'agissait pour les auteurs d'annoncer la tournure mystique que la relation amoureuse entre Flavières et « Madeleine » allait prendre quelques pages plus loin.

La jeune femme habite à Paris, près de l'Étoile (p. 23), une Lame du Tarot de Marseille qui a toutes les raisons d'être associée au Principe féminin (cf. chapitre 19). Le siège de la société de Gévigne jouxte *Le Figaro*, le journal qui a publié en feuilleton le roman de Rodenbach (p. 27). Flavières, l'équivalent de l'inspecteur Scottie de *Vertigo*, découvre pour la première fois Madeleine à « la chevelure trop lourde » au théâtre, comme dans *Bruges-la-Morte* (p. 29). Cependant, elle ne s'y trouve pas en tant que comédienne, mais comme spectatrice : « La loge dessinait autour d'elle un cadre d'or pâle » (p. 31)[519]. Une formule rendue ambiguë par le mot « Loge » et qui évoque le début de l'évangile de Jean : « Et la lumière luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point reçue. »

[519] Le chapitre 3 de *Bruges-la-morte* utilise une expression voisine : « la vision persistante qui ouvrait toujours devant lui, même dans la nuit noire, son cadre de lumière… »

La maison de la grand-mère de Madeleine, Pauline Lagerlac[520], dont le suicide hante la jeune femme, se situe rue des Saints-Pères[521], une artère ancienne de Paris où résidèrent longtemps Remy de Gourmont et sa maîtresse Berthe de Courrière, un des modèles possibles de Jane Scott et de Hyacinthe Chantelouve, l'héroïne diabolique de *Là-Bas*. Cette rue abritait aussi la pension de famille où descendait Van Haecke, le prêtre exorciste de Bruges (cf. chapitre 9). Lors de sa filature, Flavières se demande si elle ne se rend pas à des séances… d'occultisme (p. 43). Le magasin d'antiquités, selon Boileau et Narcejac, est devenu un hôtel où elle se rend régulièrement (p. 41 et 47).

Sur place, Flavières décrit sur un mode proustien le « parfum de Madeleine »[522] qui lui rappelle son enfance, du temps heureux où il aimait se perdre sur la falaise de Saumur afin d'explorer « le monde interdit des galeries, des couloirs, des passages multipliés à l'infini **dans le cœur du rocher**[523] […] »

De toutes parts, la terre sentait, sentait… le parfum de Madeleine » (p. 44). Les deux auteurs semblent également s'amuser avec la numérologie et le Tarot puisque Madeleine veut absolument louer la chambre 19 du troisième étage, qui donne sur la cour, pour bénéficier d'un ensoleillement maximal. Or, la Lame XIX est celle du… Soleil (p. 46). Madeleine est une sorte de médium que Flavières a décidé de surnommer sa « petite Eurydice » en relation avec le mythe d'Orphée (p. 62-64 et 141. D'une façon plus générale, le mythe d'Orphée est omniprésent dans le thriller et les allusions à la réincarnation nombreuses (p. 157). Flavières, qui est originaire de Saumur en Anjou, semble comparer Madeleine à Mélusine l'Angevine : il l'attendait depuis sa treizième année, « depuis l'époque où il se penchait vers le cœur de la terre, le pays noir des fantômes et des fées… ». (p. 62) Celui-ci lui déclare son amour pendant une visite au Musée du Louvre, après avoir parcouru une salle « dans une fraîcheur de cathédrale, parmi les dieux égyptiens », un détail qui fait songer aux Vierges noires ou à la déesse Isis (p. 66), traversé une galerie de madones, de pietà et de Golgotha, dont une toile de maître est détaillée comme suit : « une croix, un corps blafard, la tête basculée sur l'épaule, un filet de sang sur le sein gauche[524]. Un peu plus loin, un visage de femme se levait vers le ciel » (p. 69). Une allusion incontestable à la disciple du Christ.

Après l'apparent suicide de Madeleine qui s'est jetée du clocher d'une église aux environs de Sailly (p. 86 et 116), il conserve en souvenir d'elle un briquet d'or, ce feu secret qu'il compare au « grain d'un chapelet », synonyme du « Rosaire » évoqué par Rodenbach (p. 130). Cet avatar d'une relique joue sans équivoque le rôle de la chevelure sacralisée de *Bruges-la-Morte* (p. 86 et 95). Le briquet pourrait également suggérer le collier de la Toison d'Or dont le bélier est attaché par le milieu du corps à une chaîne d'or composée de « fusils », ou « briquets », stylisés en forme de B (l'initiale de Bourgogne et de Bruges) qui encadrent des pierres à feu[525]. Similaire à la tresse blonde vindicative de *Bruges-la-Morte*, le briquet d'or relève à ses yeux de ces objets « qui possèdent un pouvoir sournois, qui sécrètent un venin et empoisonnent lentement la vie » (p. 123). Flavières évoque aussi la possibilité d'un mariage mystique post-mortem en examinant l'alliance de Madeleine gisant au pied du clocher : « S'il avait osé, il aurait pris la bague et l'aurait passée à son doigt. »

---

520 Pour la coïncidence, LAGERLAC est l'anagramme de GRAAL CLE.

521 Un professeur « Lavarenne » certifie que Madeleine n'est pas folle (p. 16). Or, Gourmont et sa maîtresse (cf. chapitre 9) ont vécu longtemps rue de Varenne avant d'emménager rue des Saints-Pères…

522 Article d'Alain Montandon, *Trois figures de Marie-Madeleine à l'époque moderne (Gautier, Proust et Jouve)*
Repris dans le livre d'Alain Montandon et alii *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, p. 322-325.
L'auteur y démontre de façon convaincante le caractère à la fois mystique, provençal et érotique de la « madeleine » que Marcel Proust évoque dans *Du côté de chez Swann*.

523 Le cœur de la grotte de la Sainte-Baume s'appelle le « Rocher de la Pénitence ». Mais il pourrait plus simplement s'agir du Rocher de la Fondation sous le Dôme à Jérusalem.

524 C'est le flanc droit du Christ qui a été percé par Longin.

525 L'Ordre a pour devise *Ante ferit quam flamma mincet* : « qui frappe avant que la flamme jaillisse », ce qui pourrait faire songer à la « langue de feu » de l'Esprit Saint (*Actes des apôtres,* 2:1-13).

(p. 88) Après la mort de Madeleine, Flavières s'imagine en moine reclus dans une cellule. Mais une cellule où une photo de Madeleine aurait remplacé le crucifix traditionnel (p. 96). Le même motif surgit à la page 160 du récit. Perdu dans ses souvenirs, Flavières se rappelle la foi simple de son enfance idéalisée et, en particulier, l'épisode du tombeau vide le troisième jour, celui de la Résurrection qui réunit pour une dernière fois le Christ et Madeleine (p. 160) :

J'ai failli croire au Dieu des chrétiens… à cause de la promesse de la résurrection. Ce cadavre enseveli au fond d'une caverne ; la pierre roulée devant ; les légionnaires veillant en armes. Et puis, le troisième jour… Quand j'étais gamin, comme j'y pensais à ce troisième jour… J'allais en secret à l'entrée des carrières et je poussais un grand cri et mon cri courait longuement sous la terre, mais il n'éveillait personne. Il était encore trop tôt… Maintenant, je crois qu'il a été entendu. Je voudrais tellement le croire !

Le héros découvre par hasard les peintures de Madeleine qui possède des dons artistiques manifestes. Elles sont parsemées d'animaux à haute valeur symbolique : une licorne, symbole christique, alchimique mais aussi de l'Esprit Saint, des oiseaux de paradis, proches du phénix et autres (p. 90).

En l'absence de sa bien-aimée, Flavières ne voit plus Paris, omniprésente dans *Sueurs froides*, que comme une ville morne et « privée de lumière » (p. 96). La France, en pleine débâcle suite à l'offensive allemande de 1940, est assimilée à la femme aimée : « Il pria pour la France, pour Madeleine. Il ne faisait plus de différence entre la catastrophe nationale et la sienne. La France, c'était Madeleine écrasée et saignante au pied d'un mur. » Flavières l'associe au personnage de Jeanne d'Arc[526] (p. 100). Recourant au même procédé, Rodenbach confond la Bruges médiévale et la morte dans une passion unique.

Ce que Flavières admire en Madeleine, « c'était qu'elle ne fût pas tout à fait réelle » (p. 138). Son image idéale est « perpétuellement dressée en lui, comme une icône » ; elle est « différente des autres femmes : d'une autre espèce » (p. 147). La phrase emblématique des évangiles liée à la Résurrection et à Marie-Madeleine, « Ne me touche pas ! », apparaît à la page 155 du roman lorsque Flavières tente de pousser aux aveux le sosie manipulé de Madeleine, Renée Sourange, qu'il a rencontrée en 1945[527]. Un peu plus loin, il est dit que l'enquêteur est « veuf » de Madeleine depuis cinq ans (p. 159), comme c'est le cas de Viane dans *Bruges-la-Morte*. Il n'a de cesse de reconstituer, à travers le personnage de Renée, la « noble et pudique masse de cheveux qui donnait au portrait de Madeleine la grâce sereine d'un Vinci », une allusion possible à la *Joconde* (p. 31 et 162). Mais il se demande si, en désirant Renée, il n'est pas occupé à profaner « quelque chose de très profond et de très pur » (p. 133)[528].

À un moment donné, il se persuade qu'il est le jouet d'une « vision intérieure, semblable à ces images qu'on finit par distinguer dans une boule de cristal » (p. 163). On pense évidemment au coffret de cristal de *Bruges-la-Morte*. Après avoir longuement contemplé Renée, qu'il a tenté de coiffer à la façon de Madeleine, il se sent « comme un alchimiste qui a touché de l'or » (p. 163). Peu auparavant, Flavières avait exigé qu'elle retire ses « bijoux arrogants », ce qui fait songer aux deux faces de Marie-Madeleine : la pécheresse et la pénitente (p. 141). Madeleine et Renée incarnent en réalité les diverses formes de la Sophia, comme c'est le cas de l'épouse défunte et de Jane dans le récit de Rodenbach :

---

[526] Les auteurs s'amusent avec le lieu de naissance de Renée : Dambremont, un petit village des Vosges traversé par une rivière (p. 143), évoque Domrémy, la Meuse et Jeanne d'Arc. D'autre part Renée prétend avoir côtoyé à Londres son oncle Charles. Difficile de ne pas penser à de Gaulle résistant depuis Londres à l'envahisseur dans le même état d'esprit que Jeanne d'Arc face aux Anglais.

[527] Une réplique de *Vertigo*, Judy lance à Scottie sur un ton de reproche : « You don't even want to touch me. » Ce qui se traduit par : « Vous ne voulez même pas me toucher. »

[528] Flavières rencontre Renée Sourange le « sosie de Madedeleine » en 1945, après la guerre.
Le prénom Renée signifie « née une seconde fois », c'est-à-dire « deux fois née », « initiée » ou « ressuscitée ».

Et de même qu'elle avait semblé un peu perdue dans le rôle de Pauline, de même elle paraissait égarée dans celui de Renée [ndr : la Sophia déchue], ***comme si son esprit eût hésité à choisir entre tant d'enveloppes.*** » (p. 147)

La date de naissance de Renée est le 24 octobre 1916, le jour de la percée décisive de Verdun par la prise du Fort de Douaumont (p. 148), ce qui établit un rapport avec les sauveurs de la France. Et en particulier avec Jeanne d'Arc. Pendant la débâcle, Flavières loge un temps à Orléans (p. 99-101), la ville emblématique de la Pucelle…

Pour l'offrir à Renée, Flavières achète un bouquet de mimosas et d'œillets qui lui rappelle « une ancienne odeur ». Le mimosa est la fleur de l'acacia, un symbole de la Franc-maçonnerie et de la vie éternelle, et l'œillet blanc celui de la monarchie ou de la résurrection (p. 149).

La scène finale du roman se déroule à Marseille, la cité portuaire intimement liée à la légende provençale de Marie-Madeleine. Plus précisément entre le Quai des Belges – un clin d'œil à la nationalité de Rodenbach ? – et le Fort Saint-Jean (p. 176). Ultime allusion à Mélusine : « une sirène [ndr : de bateau ou de la créature fabuleuse] mugissait comme une bête dans la nuit » (p. 179) Renée, qui continue à nier être la vraie Madeleine, meurt étranglée des mains de son amant (p. 188). Une fin identique à celle de *Bruges-la-Morte*. Jusque dans la typographie, le dernier paragraphe étant séparé du texte par une ligne de pointillés !

Ainsi les romanciers Boileau et Narcejac, à l'instar d'Alfred Hitchcock, ont-ils vraisemblablement compris la nature gnostique de la femme aimée qu'ils nomment sans ambiguïté « Madeleine ». Ce que Rodenbach s'est abstenu de faire, peut-être pour éviter une polémique dans la très pieuse ville de Bruges où il comptait encore de nombreuses relations et de proches parents en 1892 ou plus simplement pour conserver à son conte un parfum de mystère…

En mentionnant, de façon totalement incongrue, le penseur rosicrucien Jacob Böhme au début de leur roman policier, les deux Français auraient discrètement dévoilé le courant mystique de la Sophia qui irrigue *Bruges-la-Morte* et leur propre texte. Enfin, en une seule phrase, « comme un alchimiste qui a touché de l'or » (p. 163) et par le truchement d'un unique objet, le briquet d'or, ils rappelleraient le lien concret qui existe entre *Bruges-la-Morte*, le Grand Œuvre et la Quête de la Toison d'Or.

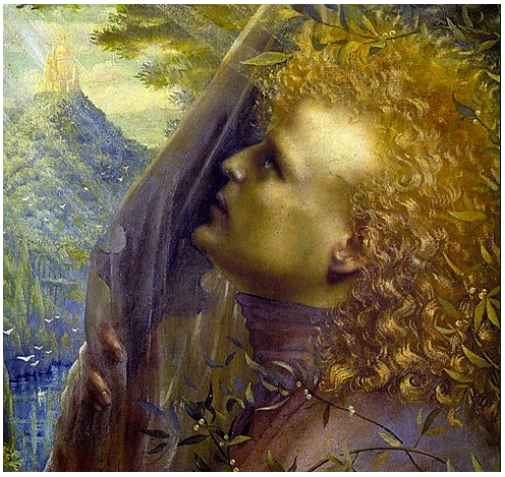


Fernand Khnopff.
Étude de femmes, 1887.

22. *Parsifal* et *Bruges-la-Morte*

Parsifal le chef-d'œuvre divin de la musique.
Georges Rodenbach[529]

Et le poète, comme Lohengrin, se sent traîné par eux [les cygnes] *vers les agonisantes banlieues et les sites choisis du Minnewater, un nom aux résonances exquises, « le lac d'amour »* […]
Georges Rodenbach[530]



À ma connaissance, les liens thématiques entre le dernier opéra de Richard Wagner, *Parsifal*[531] et *Bruges-la-Morte*, écrit dix ans après sa création au deuxième Festival de Bayreuth (26 juillet 1882), n'ont jamais été mis en évidence. L'influence de *Tristan et Ysolde* sur *Pelléas et Mélisande* et l'*Axël* de Villiers a déjà fait l'objet d'études fouillées[532].

Dans le sillage des articles admiratifs de Baudelaire, la jeunesse littéraire française s'était prise de passion pour Wagner, contrairement à la bourgeoisie patriote qui le rejetait pour des raisons politiques. Suite au désastre de la guerre de 1870, la France officielle avait jeté l'anathème sur l'art allemand et en particulier sur l'œuvre de Wagner qui magnifiait les anciens mythes germaniques. À contre-courant de son milieu social et religieux, Péladan, auteur d'une *Wagnérie chaldéenne*, avait fait de *Parsifal* son thème de prédilection, à tel point qu'aux funérailles de son père Louis-Adrien, le 9 mars 1890, il avait commandé l'exécution d'un large extrait de l'opéra. Au vernissage du premier Salon de la Rose+Croix, moins d'un mois après la parution de *Bruges-la-Morte* dans le *Figaro*, il fit jouer le prélude de *Parsifal* par un ensemble de trompettes. Rodenbach lui-même avait défendu, avec les frères Khnopff et Jean Delville, la pensée de Wagner dans les cénacles bruxellois.

On sait que Villiers de l'Isle-Adam, Camille Saint-Saëns, Catulle Mendès[533] et son épouse Judith Gautier, la fille du romancier Théophile Gautier, se sont rendus en Allemagne en juillet 1869 pour saluer Wagner. Judith s'était même permis de réfuter en sa présence l'origine arabo-persane du patronyme Parsifal que le compositeur d'avant-garde défendait, en dépit du bon sens. La belle Judith aurait été son dernier amour. Dans un billet de 1894, Rodenbach appelle « maître » cette férue d'ésotérisme. En 1900, elle publiera de

---

529 Le *Figaro*, 17 mai 1898. Rodenbach a écrit des articles pour encenser l'œuvre de Wagner. Notamment *La question Wagner à Paris* (*Le Figaro*, 27 janvier 1891), *Tannhauser et le snobisme*, (*Le Figaro*, 4 juin 1895) et *La musique de Wagner en France* (*Le Patriote*, 16 novembre 1897).

530 *Le Figaro*, 16 juin 1889. *Agonie de Villes.*

531 Illustration de Jean Delville. Parsifal, 1894.

532 Timothée Picard : *Tristan et Isolde de Wagner, et sa postérité littéraire*, *Cahiers de recherches médiévales*, *n° 11*, 2004. Le texte est en ligne.

533 Il prononcera l'oraison funèbre de Georges Rodenbach.

façon anonyme *Le Livre de la Foi nouvelle* où elle montrera son intérêt marqué pour la gnose et le martinisme. Le but de l'existence est de purifier cette matière opaque par l'amour divin et la connaissance, afin de réaliser une « réintégration » finale dans l'unité originelle.

Dans ce court chapitre, je me bornerai à énumérer des scènes communes aux deux œuvres. Dans un courrier adressé à Mathilde Wesendonk daté du mois d'août 1860, Richard Wagner a confié qu'il aurait eu une perception claire du thème central de son opéra après avoir compris que la sorcière Kundry et la servante du Graal ne devaient former qu'un seul et même personnage, ce qui introduit la notion du double féminin antagoniste si présente dans *Bruges-la-Morte* :

Vous ai-je déjà dit que la messagère fabuleusement sauvage du Graal ne doit faire qu'un avec la séductrice du deuxième acte ? Depuis que cette idée s'est levée en moi, je me sens maître de presque toute ma matière[534].

Effectivement, dans le livret de Wagner, Kundry joue, comme c'est le cas de Jane Scott et la Morte, un rôle bipolaire : elle est à la fois ange démoniaque et annonciatrice du Salut, tantôt soumise aux sortilèges du mage Klingsor ou sorcière elle-même, tantôt servante des Chevaliers du Graal[535] qui brûle de les seconder. Pour s'être moquée, dans une vie antérieure, du Christ lors de la Passion, Kundry n'a plus qu'un seul désir : racheter sa faute. L'héroïne de Wagner représente par ce fait un énième avatar du principe féminin gnostique et de l'âme errante : tour à tour pécheresse et démoniaque, repentante et rédemptrice, Ève de la Chute primordiale et nouvelle Ève mythique en devenir. D'une manière traditionnelle, comme Marie-Madeleine, Kundry, son double germanique, porte sur elle un baume. Dans l'opéra, la comparaison entre les deux personnages est transparente lorsque la femme maudite, rachetée par le pur chevalier Parsifal, se met entièrement à son service : elle lui lave les pieds, les oint et les essuie avec ses cheveux, imitant les gestes de la Madeleine évangélique à l'égard du Christ.

Pour Guy de Pourtalès[536], *Parsifal* est une transposition du récit de Jésus et de Marie-Madeleine tel qu'esquissé dans le *Jésus de Nazareth* de Wagner, une parabole inachevée du renoncement par la foi et la compassion. Dans son drame occultiste *Axël* (1886), Villiers de l'Isle-Adam présente aussi le personnage féminin, Sara, comme une Madeleine invitée à se repentir :

Ta beauté, c'est de l'enfer qui apparaît : tes cheveux te tentent ! tes regards sont des éclairs de scandale ! […] *Tu ne saurais te voir telle que tu es en ce moment sans mourir. − T'imagines-tu que Madeleine n'était pas aussi belle ? Sache-le bien, dès qu'elle se fut reconnue, éclairée par un regard de Dieu, la sublime pécheresse en garda toute sa vie un tremblement d'horreur. Prie, comme elle pria, pour obtenir ce qui nous éclaire ! Qu'elle soit ton exemple, jusqu'au dernier soupir ! Et tu seras notre sœur, notre sainte, notre enfant !*[537]

Dans un brouillon daté de 1865, le compositeur décrit Kundry comme un être dont la vie ne connaît pas de terme et dont l'existence est faite de renaissances constantes qui l'assimilent à la Sophia déchue des gnostiques, celle qui souffre d'avoir perdu sa pureté originelle par ignorance. Il est par exemple révélateur que Wagner la représente vêtue d'une robe en peau de serpent. Or, cet animal mythique, du fait qu'il mue

---

534 *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : Journal et lettres (1853-1871)*, Éd. Parution, Paris, 1986.
535 La tourterelle qui orne le manteau des chevaliers du Graal évoque la Colombe de l'Esprit Saint.
536 Guy de Pourtalès, *Wagner, histoire d'un artiste*, Gallimard, Paris, 1932.
537 Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986, p. 558.

pour se renouveler, est également un symbole de régénération de la matière, d'éternel retour, d'éternité. Il suffit de songer à l'Ouroboros qui se mord la queue.

Il existe d'autres rapprochements possibles entre les deux œuvres. En voici quelques-uns non exhaustifs et cités sans ordre de pertinence.

Parsifal et Viane sont tous deux des initiés par la douleur, l'un par la perte de son père puis de sa mère, la Dame veuve, et la blessure d'Amfortas qui se rouvre à la vue du Graal, l'autre par la mort de son épouse et son séjour contrit à Bruges, une cité morte similaire à la Terre Gaste du mythe du Graal.

Les deux « femmes maléfiques » viennent toutes deux de l'étranger : la France (Lille) pour l'une qui de surcroît porte un nom britannique, l'Arabie pour la seconde (une allusion à la Reine de Saba ?). La comédienne Jane Scott, qui va de ville en ville au hasard des contrats de sa troupe théâtrale ou de ses passades, suit un destin parallèle à celui de Kundry décrite comme une créature hybride et fantomatique qui, de monde en monde intermédiaire, part à la recherche du Graal, d'une spiritualité. Jane Scott surgit tel un fantôme du cimetière des nonnes dans *Robert le Diable* ; Kundry, réveillée par Klingsor, émerge de sa léthargie. Comme l'atteste la présence insistante du dieu Hypnos dans l'œuvre de Khnopff, le sommeil constitue la porte de passage entre les deux existences des personnages créés par Wagner et Rodenbach et qui semblent flotter entre des univers antagonistes mais perméables.

Walter Keller[538], un mélomane averti, a pointé de troublantes ressemblances entre l'acte III de *Robert le Diable* de Meyerbeer, celui qui est relaté dans *Bruges-la-Morte*, et l'acte II de *Parsifal*, l'épisode des « filles-fleurs » tentatrices. Wagner connaissait par cœur l'opéra de Meyerbeer, son premier Maître. Mais son antisémitisme forcené l'avait poussé à renier ce dernier. En 1838 à Paris, il avait même personnellement dirigé l'œuvre Meyerbeer. Il pourrait dès lors s'agir d'une simple influence inconsciente, d'une réminiscence.

Le ricanement « sonore » de Jane Scott – « Et elle se mit à rire d'un rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies »[539] – semble évoquer le rire « mauvais » de Kundry, mi-femme, mi-animal, comme la fée Mélusine[540].

Le cygne, comme le phénix, symbole de sublimation et d'élévation spirituelle (l'âme), apparaît dans les deux canevas comme un témoin fatal du drame qui se prépare, mais également comme le support privilégié d'une prise de conscience salutaire du héros. Parsifal tue un oiseau considéré comme sacré au Royaume d'Amfortas et Viane au retour de sa promenade quotidienne assiste à l'agonie d'un cygne :

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. Il se rappela la croyance populaire. Oui ! le cygne chantait ! Il allait donc mourir, ou du moins sentait la mort dans l'air ! Hugues frissonna. Était-ce pour lui ce mauvais présage ?

Relevons encore deux analogies : Kundry qui s'endort du sommeil de la mort, l'âme purifiée, repentie, baptisée et rachetée par Parsifal à la fin de l'opéra fait écho au meurtre de Jane qui constitue le dénouement de *Bruges-la-Morte*. Ce parallélisme ne permet donc pas de conclure avec certitude à une fin négative du roman, principalement en ce qui concerne le devenir métaphysique de Jane. On peut songer ici aux paroles de Jacob Böhme qui évoque une transfiguration par le feu : « Lorsque le corps se brise, alors l'âme est

---

538 *From Meyerbeer's* Robert le Diable to Act 2 of *Wagner's Parsifal.*
Publiée en mai 1992 dans la revue *Wagner*, Vol. 13, n° 2, p. 83-89).

539 *Bruges-la-Morte*, Chap. 12.

540 Mélusine représente l'âme divine enchaînée dans la matière, la Sophia déchue.

pénétrée de l'amour divin et illuminée de la lumière divine, comme le feu embrase le fer pour lui faire perdre son opacité.[541] »

Enfin, les œuvres trouvent leur paroxysme lors d'un moment sacralisé : le Vendredi saint dans *Parsifal*, auquel répond la Procession du Saint-Sang du lundi dans *Bruges-la-Morte*. En évoquant la relique sous la forme d'un rubis, Rodenbach privilégie la version germanique du Graal de Wolfram von Eschenbach conçu comme une pierre sacrée dont Wagner s'est inspiré pour d'évidentes raisons culturelles. Le dénouement des deux récits s'achève d'ailleurs dans un concert de cloches, menant au sanctuaire. Pour le deux artistes, le tintement des cloches sont des courroies de transmission vers le divin.

Chez Wagner, elles signifient l'entrée dans une autre dimension : le chemin intérieur de la conscience et de l'initiation par la transfiguration, chez Rodenbach la fin d'une illusion. Un dernier détail topographique scelle cette parenté : le Graal wagnérien est conservé au *Burg* (château), tandis que la relique du Saint-Sang à Bruges repose dans la basilique située sur la place qui s'appelle… le Burg !

En 1903-1904, le Théâtre de la Monnaie met *Parsifal* à l'affiche. Il confie à Fernand Khnopff le dessin des costumes et supervise la vision plastique générale et la composition d'ensemble des tableaux scéniques pour en assurer l'harmonie symboliste. Les décors proprement dits avaient été confiés au décorateur officiel du théâtre, Émile Bertin, mais sous l'orientation esthétique stricte de Khnopff.

Début 1914, le peintre dessine l'intégralité des décors, mais aussi des costumes afin de créer une œuvre d'art totale (« Gesamtkunstwerk ») – comme le souhaitait Wagner – d'un dépouillement mystique remarquable, parfaitement adaptée au rituel de l'opéra. C'est la production la plus aboutie et la plus célèbre de sa collaboration avec la Monnaie.

Peu avant la parution du roman de Georges Rodenbach, le peintre idéaliste Jean Delville, un disciple du Sâr Péladan, illustra à plus d'une reprise le chef-œuvre de Wagner.

[541] Jakob Böhme, *De la vie au-delà des sens*, Arfuyen, Paris, 2013, p. 63.

23. Contexte occultiste de *Bruges-la-Morte*



Après 1850, la France connaît un véritable regain d'intérêt et un renouveau du culte pour Marie-Madeleine, à la fois sur le plan religieux, intellectuel et artistique[542]. La mouvance occultiste, ésotérique et gnostique française s'empare elle aussi de la figure évangélique.

Alors que l'Église catholique la met en avant comme figure de la pénitence, les occultistes de l'époque la réinventent complètement : elle devient l'Initiée suprême, la détentrice des secrets du Christ et la figure du Féminin Sacré. Porté par des figures comme Éliphas Lévi puis Papus, ce courant s'intéresse de près aux premiers textes chrétiens marginaux (apocryphes gnostiques déjà connus et *Pistis Sophia*). Marie-Madeleine n'y est plus la pécheresse repentie, mais le disciple préféré du Christ, qui a compris son enseignement ésotérique là où les apôtres masculins.

Dans une lecture strictement gnostique de *Bruges-la-Morte* basée sur les textes apocryphes cités plus haut, la Morte peut être interprétée comme le symbole de la Sophia supérieure : la Sagesse divine, pure, céleste et intemporelle. Elle est assimilée à Sophia (la Sagesse divine) descendue dans la matière pour guider l'humanité.

Elle repose sur un parallèle frappant entre le récit de Rodenbach et le mythe cosmologique de la gnose, soit la doctrine ésotérique des premiers siècles chrétiens. Ce mythe met en scène le dédoublement de l'entité féminine divine, appelée Sophia (ou Sagesse), en deux visages où l'un est supérieur et l'autre déchu. Dans la **gnose**, la *Sophia* céleste est l'Esprit pur, l'Émanation divine restée dans le Plérôme, le monde de la lumière absolue. Elle est inaccessible directement, invisible, mais elle est la source de toute beauté et de toute vérité spirituelle. L'absence de nom la dépouille de son humanité terrestre pour en faire une Idée pure, un principe intemporel. Quant à la Sophia « déchue », elle s'est enlisée dans la matière.

Bruges-la-Morte croise également la mystique européenne à travers la théosophie chrétienne de **Jacob Böhme** (1575-1624). Le roman résonne de manière spectaculaire avec deux concepts cardinaux de la pensée de Böhme : la doctrine des signatures et le drame de l'Androgyne[543] originel lié à la Sophia. Dans son traité la *Signature des Choses* (*De Signatura Rerum*), le monde matériel n'est pas une création inanimée ; chaque objet, chaque paysage porte en lui la « signature », l'empreinte extérieure, d'une réalité spirituelle invisible. Le monde physique est le miroir textuel de l'âme. C'est exactement le moteur stylistique et narratif de *Bruges-la-Morte*. Rodenbach applique la doctrine des signatures à la ville de Bruges. La cité médiévale n'est pas un simple décor : son architecture, ses canaux stagnants et ses cloches sont les « signatures » visibles du deuil, de la stagnation et de la décomposition psychique de Viane. Rodenbach le théorise d'ailleurs dans sa préface :

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

---

[542] Fernand Khnopff. *Le rideau bleu*, 1909.

[543] L'androgynat est une obsession chez Fernand Khnopff.

Le cœur du drame de Viane s'éclaire par la théogonie – la genèse des principes divins – de Böhme : le mythe de l'Androgyne et la scission de la Sophia. Selon le mystique allemand, l'homme originel (Adam) était un être céleste et androgyne, vivant en parfaite unité avec sa contrepartie divine, la Vierge Sophia (la Sagesse). En chutant dans la matière et le désir charnel, Adam s'est séparé de la Sophia céleste. Pour compenser cette perte spirituelle, Dieu lui a donné une compagne terrestre, Ève, faite de chair et de dualité. Cette conception ne parle donc pas d'une Sophia déchue.

Le Miroir constitue un autre thème récurrent chez Böhme Celui dans lequel le divin se contemple pour se connaître, mais où l'homme peut se perdre s'il prend le reflet pour la réalité. Tout le roman de Rodenbach est une dynamique de miroirs trompeurs : le miroir de son propre vide intérieur après la disparition de son épouse. Viane passe son temps à regarder Bruges, à se refléter dans ses canaux ; il voit en Jane le reflet miroitant et lunaire de la Morte. Cette quête lancinante du reflet est précisément ce qui provoque sa perte. Au lieu de s'élever spirituellement vers le souvenir pur de l'absente, il s'accroche à l'illusion de la ressemblance de l'actrice.

En conclusion : sans que Rodenbach ait nécessairement cherché à écrire un roman théosophique, le climat intellectuel symboliste de son époque était saturé par les traductions et l'engouement pour Jacob Böhme. En faisant de Bruges la « signature » de l'état d'esprit de Viane, et en mettant en scène le déchirement mortel d'un homme entre son Idéal céleste (Sophia-La Morte) et sa tentation terrestre (Ève-Jane), *Bruges-la-Morte* s'inscrit directement dans la lignée de la grande mystique boehmienne.

Emmanuel Swedenborg (1688-1772), admiré par Fernand Khnopff, apporte une autre clé métaphysique : le monde physique n'est qu'un immense dictionnaire de symboles révélant notre état spirituel intérieur. Rodenbach transpose cette idée dans la chair et la géographie : la dépression d'un homme fusionne avec une ville déchue, menant au meurtre sacrificiel du double illusoire.

Parallèlement à Böhme, l'ombre d'Emmanuel Swedenborg (1688-1772) — auteur très admiré par Fernand Khnopff et lu par les symbolistes de Baudelaire à Balzac — apporte une autre clé métaphysique au roman : la Loi des Correspondances et la doctrine de l'Amour conjugal éternel.

Swedenborg est le grand cartographe du monde invisible. Le savant suédois, devenu mystique, a affirmé avoir visité le Ciel et l'Enfer, et ses théories s'appliquent de manière presque littérale au calvaire de Viane. Pour lui, le monde naturel tout entier correspond au monde spirituel. Le visible est un alphabet qui permet de lire l'invisible. Chez Rodenbach, cette correspondance devient une fusion pathologique. Les objets de la Morte (ses miroirs, ses meubles, ses rideaux) ne sont pas de simples souvenirs, ils sont les vaisseaux physiques de son esprit. La ville elle-même répond aux humeurs de Viane. Les cloches de Bruges ne font pas que sonner l'heure, elles correspondent à des voix d'outre-tombe qui avertissent ou pleurent avec le protagoniste. Viane vit dans un univers purement swedenborgien où la matière palpite d'une présence spirituelle constante.

Pour Swedenborg, le mariage n'est pas une institution terrestre qui s'arrête à la mort. Dans son traité *Du Ciel et de ses Merveilles*, il explique que les véritables époux se retrouvent dans l'au-delà pour n'y former qu'un seul Ange. L'amour authentique est éternel et survit à la dissolution du corps. Son deuil n'est pas une acceptation de la fin, mais le maintien farouche d'un pont spirituel avec sa femme. Il refuse de rompre le lien car, au sens swedenborgien, elle est toujours sa moitié dans le monde invisible. Sa quête d'un sosie (Jane) est une tentative désespérée de matérialiser cette éternité. Viane cherche une faille dans la réalité pour ramener son « âme sœur » du monde des esprits vers le monde physique.

Swedenborg décrit une zone intermédiaire entre le Ciel et l'Enfer : le *Monde des Esprits*, où les âmes récemment désincarnées conservent temporairement leur apparence humaine et où les vivants peuvent parfois entrer en contact avec elles. Mais Swedenborg met en garde : dans ce monde invisible, les esprits

trompeurs peuvent prendre l'apparence d'êtres chers pour égarer l'homme. Jane est précisément cette fausse apparence swedenborgienne : elle a le visage, les yeux, les cheveux de la Morte. Elle en est le spectre trompeur, une illusion optique projetée dans la réalité matérielle. En succombant à Jane, Viane commet un péché contre la spiritualité pure : il choisit le simulacre charnel plutôt que la communion d'esprit avec l'épouse céleste.

Pour le Suédois, le mal naît lorsque l'on tente de subordonner le spirituel au matériel. Lorsque Jane s'empare de la tresse d'or ou la relique spirituelle pour s'en faire une parure de comédienne dans un moment de vanité matérielle, elle brise violemment la loi des correspondances. Elle introduit le mensonge et la parodie là où Viane exigeait du sacré. Le meurtre de Jane est l'acte de folie d'un homme qui réalise que le monde de la matière (Jane) a menti. En la tuant, Viane détruit le faux miroir pour retourner à la seule vérité que Swedenborg aurait validée : la présence invisible, purement spirituelle, de la Morte dans le silence de Bruges. Il reste à jamais tout seul dans Bruges après avoir compris que le divin ne se réincarne pas dans la matière profane. Si la Gnose et Böhme offrent au roman sa structure cosmique (Sophia/Ève), Swedenborg lui insuffle sa dynamique onirique, spirite et fantomatique : celle d'un homme qui vit avec les morts plus intensément qu'avec les vivants.

Mais c'est **Lady Caithness** qui a joué un rôle de premier plan dans la résurgence de la Madeleine gnostique à la fin du 19e siècle. Cette égérie, pionnière du féminisme, était l'une des figures les plus riches, influentes et excentriques du Tout-Paris occultiste. Théosophe proche d'Héléna Blavatsky, elle fonda en 1884 la *Société Théosophique d'Orient et d'Occident*. C'est dans son salon mystique, aménagé en véritable temple, que Jules Doinel affirme avoir eu sa vision décisive à l'automne 1889 : lors d'une séance de spiritisme et de méditation haute en couleur, Doinel aurait été contacté par l'esprit d'un évêque cathare puis par la présence de la Sagesse divine (Sophia/Marie-Madeleine). Lady Caithness soutint financièrement et spirituellement Doinel pour qu'il fonde l'Église Gnostique de France en 1890. Elle y recevra même le titre hautement symbolique d'Évêque gnostique. Parallèlement, elle finança la *Revue de Saint-Petersbourg* à laquelle collabora Rodenbach. Il déclare l'Église Gnostique comme la restauratrice de la doctrine valentinienne antique plaçant le mythe de la réintégration de Sophia au cœur de sa théologie et de sa liturgie.

Dans son livre *The Mystery of the Ages*[544], Lady Caithness défend la thèse que le véritable enseignement ésotérique du christianisme reposait sur le rôle initiatique des femmes. Elle présenta Marie-Madeleine comme la première à avoir compris la doctrine du Christ et comme la gardienne du « Vrai Graal », c'est-à-dire la Connaissance ou la Gnose. Lady Caithness prophétisait l'avènement d'une « Ère de l'Esprit Saint » ou du Féminin sacré. Dans cette vision, Marie-Madeleine sert de prototype à la femme nouvelle, libérée du joug patriarcal ecclésiastique et réinvestie de son pouvoir sacerdotal. Mais elle ne s'est pas contentée que d'en parler : elle a été le mécène, la muse et la théoricienne qui a permis à la figure de la Madeleine gnostique de passer des écrits apocryphes peu connus aux salons occultistes du 19e siècle. Ce milieu occultiste et ésotérique parisien (porté par le mouvement néo-gnostique, l'Ordre Martiniste ou la Rose-Croix) a d'une façon générale connu un engagement pour cette Marie-Madeleine mystique et initiée. Ce mouvement de redécouverte s'appuyait sur une culture fin de siècle passionnée par les hérésies, le féminin sacré et la recherche de doctrines catholiques alternatives. Il était farouchement opposé au matérialisme, au rationalisme et au scientisme ambiants.

Parallèlement, la figure de Marie-Madeleine devient l'un des piliers symboliques du **protoféminisme**, c'est-à-dire les mouvements d'émancipation féminine précédant le féminisme structuré du 20e siècle.

Face à une société patriarcale et à une Église catholique dominée par des figures masculines, des intellectuelles et des militantes investissent son image pour légitimer la parole, le savoir et l'autonomie des

[544] Lady Caithness, *Le Mystère des Âges* publié en français à Paris chez Ollendorff en 1887.

femmes. Pendant des siècles, la tradition romaine avait fusionné Marie de Magdala avec la pécheresse anonyme et Marie de Béthanie, la réduisant au rôle de la tentatrice repentie. Les penseuses et théologiennes protoféministes du 19e siècle révisent les textes bibliques pour séparer la sainte de son cliché de prostituée. Elles mettent en avant le fait historique qu'elle a été la première à voir le Christ ressuscité et la première mandatée pour enseigner cette nouvelle aux hommes. Dans les cercles intellectuels et mystiques (notamment le saint-simonisme et les mouvements spiritualistes), la question de la place de la femme dans la cité et le culte est centrale. Ces courants partagent les analyses précédentes concernant Madeleine. En résumé, l'infériorité spirituelle de la femme est une construction sociale, non un mandat divin.

La figure de Marie-Madeleine offre un espace de réflexion unique sur le corps des femmes à la fin du 19e siècle : alors que le dogme de l'Immaculée Conception (1854) impose une femme idéale mais biologiquement inaccessible (la vierge sans tache), Marie-Madeleine incarne la femme réelle, incarnée et autonome. Pour plusieurs auteures et penseuses romantiques, comme George Sand, le personnage illustre la primauté du cœur et de l'amour pur sur les lois sociales ou morales rigides imposées aux femmes.

Dans ses visions et enseignements ésotériques (publiés à titre posthume dans l'ouvrage *Clothed With The Sun* en 1889 par son collaborateur Edward Maitland), Marie-Madeleine apparaît dans un cadre gnostique et réinterprété par **Anna Kingsford** (1846-1888). Elle y est dépeinte non pas comme une pécheresse soumise, mais comme une participante active aux mystères entourant la passion du Christ. Dans certaines de ses illuminations, Kingsford décrit des scènes où Marie-Madeleine apporte des baumes pour soigner Jésus, une perspective qui s'écarte du dogme traditionnel pour mettre en valeur la connaissance et la dévotion pratique des disciples féminins. Présidente de la *London Lodge* de la *Société Théosophique* (1883) puis fondatrice de la *Hermetic Society* (1884), Anna Kingsford utilise ces intuitions spirituelles pour articuler sa vision du monde. À l'image du mouvement gnostique de l'époque et de Lady Caithness, elle instrumentalise la figure de Marie-Madeleine pour remettre en question le patriarcat ecclésiastique. Pour elle, l'esprit et l'âme, souvent associés au principe féminin, doivent être réhabilités au même titre que la parole divine. Elle se sert de cette autorité mystique pour appuyer ses combats pour les droits des femmes, le végétarisme et l'anti-vivisection.

Il serait incomplet de passer sous silence la mouvance occultiste masculine qui avait tendance à démoniser et sublimer Madeleine comme femme à la fois tentatrice et idéalisée Ce monde, Rodenbach, Maeterlinck et Khnopff le connaissaient bien. Même si cette vision des choses n'est pas émancipée au sens sociétal du terme mais transfigurée.

Pour **Joséphin Péladan** (1858-1918), Marie-Madeleine est une figure obsessionnelle majeure. Pour lui, l'être parfait n'est ni purement masculin ni féminin, mais androgyne. Il élève Marie-Madeleine au-dessus de la condition féminine ordinaire qu'il déprécie souvent dans ses écrits misogynes ou manichéens (*Le Vice suprême*). Celle-ci dépasse son sexe en possédant la sensibilité extrême de la femme associée à la volonté et l'intelligence initiatique réservées, selon lui, à l'esprit masculin. Elle n'est pas une simple disciple, mais l'apôtre des apôtres, seule capable de comprendre la vraie nature métaphysique du Christ, conformément à l'ésotérisme chrétien de son temps.

Péladan réutilise explicitement l'étymologie hébraïque/sémitique du mot *Magdala* (Migdal signifie la Tour). Il la qualifie de « Tour de force et de foi » ou de « Citadelle de la Grâce ». Au pied de la Croix, alors que les apôtres hommes ont fui par lâcheté, Madeleine reste debout. Elle incarne le rempart inébranlable et la « Tour de garde » du christianisme naissant. Elle joue l'éveilleuse.

Le Sâr ne nie pas son passé de courtisane ou sa charge sensuelle ; au contraire, il célèbre sa capacité d'aimer. Madeleine a transmuté la passion de la chair (Éros) en extase mystique pure (Agapè), en Amour absolu. Elle montre que l'énergie du désir, au lieu d'être supprimée, doit être sublimée vers le Sacré.

Dans ses écrits d'art (*L'Art Idéaliste et Mystique*), Péladan demande aux artistes Rosicruciens (comme Jean Delville, Alexandre Séon ou Fernand Khnopff) d'invoquer Madeleine comme muse. Il la décrit comme l'Idéal plastique et mystique : une figure à la chevelure torrentielle, au regard en extase, peinte non pas comme une pénitente misérable en décomposition, mais comme une prêtresse de la Beauté transcendante qui incarne la possibilité pour l'Humanité de passer de la déchéance matérielle à la noblesse spirituelle grâce à la force de l'Amour et du culte du Beau.

Pour **Papus** (Dr Gérard Encausse, 1865–1916), chef de file du martinisme, de l'occultisme et de la Rose-Croix de la fin du 19e siècle, la vision de Marie-Madeleine se distingue de celle de Péladan : elle est moins poétique/esthétique et beaucoup plus opérative, kabbalistique et gnostique. Contrairement aux dogmes de l'Église romaine qu'il juge figés, Papus s'appuie sur la tradition gnostique chrétienne, notamment les évangiles apocryphes comme la *Pistis Sophia*. Elle est l'initiée primordiale pour avoir reçu du Christ l'enseignement oral secret (la Gnose).

Dans ses ouvrages consacrés à la Kabbale et au Tarot, il applique une grille de lecture ésotérique à la figure de la sainte : en tant que pécheresse, elle représente le monde de la matière brute (Malkhout, la création la plus basse dans l'Arbre de Vie). Mais par son amour pour le Christ, elle remonte toute la hiérarchie des sphères cabalistiques pour atteindre la lumière pure (Kether). Elle est la preuve Vivante qu'une âme plongée dans la matière la plus dense peut devenir un réceptacle de la divinité.

En tant que médecin et occultiste passionné par la théorie des « fluides », Il ne voit pas le pardon accordé à Marie-Madeleine comme un simple acte moral, mais comme une action scientifique et psychique : le repentir absolu de Madeleine a provoqué une purification de son corps astral par l'évacuation des « sept démons » évangéliques, interprétés comme sept entités ou nœuds d'énergies viciées. Elle devient la figure de proue de la Théurgie martiniste : la prière et la volonté d'amour agissent comme un levier magique capable de dissoudre les pires miasmes spirituels.

Enfin, chez le marquis **Stanislas de Guaita** (1861-1897), poète kabbaliste et cofondateur avec Péladan de l'*Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, la figure de Marie-Madeleine prend une dimension poétique, ténébreuse et alchimique. Il est l'auteur entre autres du traité de haute magie intitulé *Le Serpent de la Genèse*.

Pour Guaita, le monde est parcouru par la Lumière Astrale, un fluide magique aveugle souvent représenté par l'image du Serpent ou du Dragon. Dans son état de pécheresse, Madeleine est possédée par cette force astrale sauvage (les « sept démons » de l'Évangile). Lors de sa conversion, elle ne détruit pas cette force, elle la dompte. Guaita chante en elle la femme mystique capable de plier le venin du serpent pour en faire un fluide de guérison et d'extase divine (cf. chapitre 18 l'apparition fatale du « boa ». Guaita est également fasciné par l'épisode du vase d'albâtre au nard précieux versé sur les pieds du Christ. Dans *Bruges-la-Morte*, c'est le coffret de cristal qui joue ce rôle. L'œuf philosophal ou « vas hermeticum » représente la matrice où s'opère la transformation de la matière brute en esprit. C'est le réceptacle scellé dans lequel la matière brute (les passions humaines, le parfum terrestre) se transfigure en esprit (la grâce divine, la Gnose). D'autre part, le flacon/coffret devient l'équivalent mystique de la coupe du Graal destinée à recueillir le sang ou la lumière christique.

Enfin, dans cette liste non exhaustive, citons Édouard Schuré pour qui le Christ est le restaurateur et le libérateur de la femme[545].

On le constate l'auteur à succès Dan Brown, et son *Da Vinci Code*, est loin d'avoir inventé le féminin sacré ! Celui-ci existe depuis le fin fond de l'Histoire avec le culte des déesses antiques célébrant la vie et la fertilité. Il s'oppose à la pulsion de mort d'un monde patriarcal.

---

[545] Edouard Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Perrin, Paris, 1960. Publié en 1889.

24. *Bruges-la-Morte* à travers la Gnose

La plupart des commentaires de *Bruges-la-Morte* se focalisent sur le récit qui ne décrirait que la dérive d'un névrosé incapable de surmonter la mort de son épouse. Compte tenu de l'environnement occultiste de Rodenbach que j'ai détaillé, je me permets d'évoquer l'œuvre à travers la cosmogonie valentinienne (cf. chapitre 23).

Dans cette version de la gnose – courant ésotérique et théologique chrétien fondé par Valentin au 2e siècle –, le mythe de Sophia (la Sagesse) constitue l'élément dramatique central de sa cosmogonie. Il explique à la fois la chute, l'origine de la matière, la création du monde visible et le chemin de la rédemption.

En voici un résumé : le domaine divin — le Plérôme (la Plénitude) — est composé d'une chaîne d'entités spirituelles (les Éons) émanées du Père primordial inengendré. Sophia est la plus jeune de ces entités. Contrairement à d'autres récits gnostiques où la chute est due à l'orgueil ou au mal, la passion (pathos) de Sophia chez Valentin naît par excès d'amour : elle veut connaître directement le Père inconnaissable sans passer par la hiérarchie des Éons ou engendrer seule sans son partenaire qui forment la quinzième et dernière syzygie, soit l'union sacrée des opposés complémentaires.

Pour restaurer l'harmonie du Plérôme qui a été indirectement scindé, le divin (le Principe, l'Inconnaissable) procède à une séparation : la Sophia supérieure (céleste) purifiée de son ignorance et de sa passion dévoyée est réintégrée au Plérôme et la Sophia inférieure (Achamoth) dominée par son corps est expulsée hors du Plérôme : elle est reléguée dans le Kénôme (le Vide).

La doctrine valentinienne propose une transformation psychologique du monde visible : il devient la matérialisation des émotions de Sophia en détresse : ses larmes deviennent l'élément liquide (l'eau), sa frayeur et sa tristesse se résument à la matière dense et ténébreuse (la terre, l'air).

C'est le fils de Sophia, le Démiurge (un dieu ignorant mais non pervers chez les valentiniens), qui façonne le monde matériel à partir de ces substances chargées d'émotions, sans savoir qu'il est mû par l'influence invisible de sa mère.

Le drame gnostique valentinien doit s'achever par une restauration de l'ordre originel.

Bruges-la-Morte

Dans *Bruges-la-Morte* d'inspiration gnostique, Viane met en pratique un culte du Souvenir de la Morte : il érige sa demeure-musée en sanctuaire. Les reliques (la chevelure d'or sous verre, le portrait, sa chambre intacte) fonctionnent comme la mémoire du Plérôme : la préservation d'une étincelle divine qui n'appartient plus à la matière déchue, mais est désormais inaccessible au monde matériel.

Quant à Jane le sosie illusoire, elle est l'incarnation charnelle et dégradée de l'archétype céleste, le miroir exact de la Sophia déchue (Achamoth). Elle possède pourtant la même nature essence-substance que la Sophia du Plérôme, mais se trouve reléguée dans la matière. Si Jane possède les mêmes traits physiques, la même chevelure d'or et le même visage que la défunte, c'est dans une condition matérielle « inférieure ». De même, la danseuse apparaît dans *Robert le Diable*, une œuvre axée sur la séduction infernale et la profanation. Elle incarne la chair, le mensonge et l'illusion, soit autant d'attributs de la matière et des passions.

Dans le dénouement, lorsque Jane manipule et tresse la chevelure sacrée de la défunte de manière profane, elle commet la faute de la Sophia déchue : tenter de s'approprier ou de souiller le pur Esprit avec ses mains profanes en commettant un sacrilège.

Si la Morte est la Sophia céleste et Jane la Sophia déchue, Viane joue le rôle du Démiurge. Il est le créateur d'illusion : le Démiurge valentinien crée le monde matériel en croyant façonner une œuvre divine, mais il est aveugle à la véritable nature des choses. De même, il cherche à « récréer » la défunte à travers Jane. Il façonne une illusion, drapant Jane dans les habits et les attitudes de la Morte, car il est fasciné par le reflet de la Sophia supérieure.

Le drame de Viane naît de son incapacité à comprendre que la matière (Jane) ne peut pas remplacer le principe pneumatique pur symbolisé par l'épouse défunte. Le meurtre de Jane avec la chevelure-relique scelle l'impossibilité de cette fusion matérielle. La chevelure était l'étincelle divine reliant le monde d'en bas au Plérôme.

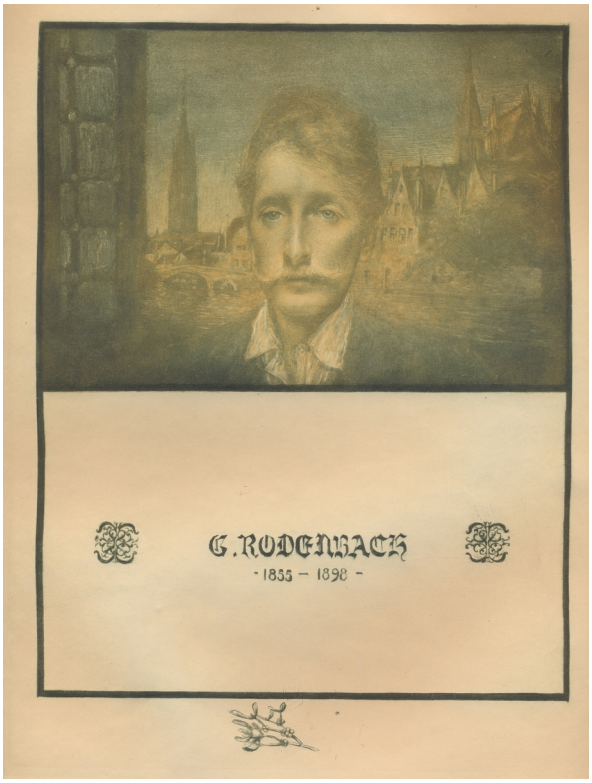
La Bruges moderne ne représente plus que le Monde matériel. C'est une cité-nécropole, prison matérielle de l'âme, avec ses eaux stagnantes, son brouillard, ses cloches et son immobilité, qui fonctionne comme le Kénôme valentinien : un espace d'exil, d'ombre et de mélancolie où l'âme est emprisonnée dans la matière. La Bruges désertée reflète le pathos de la Sophia déchue : la tristesse, la peur et l'aspiration constante vers une lumière perdue. En l'occurrence celle de Bruges autrefois florissante transformée en ville abandonnée à l'instar du veuf et de la Sophia déchue. La Bruges médiévale florissante est devenue la mémoire de la Sophia du Plérôme (la Plénitude originelle). D'ne façon plus particulière, la musique du carillon et des cloches qui traverse le brouillard de la ville morte agit comme un écho lointain de la musique des Éons — une résonance de la Lumière perdue qui tente de réveiller l'étincelle divine (pneuma) endormie dans le Kénôme habité par la Sophia déchue.

En conclusion, le meurtre final n'est plus seulement un crime passionnel ou un accès de folie, mais la scission tragique et inévitable entre le Pneuma/Esprit (la Morte) et la Hylé/Matière (Jane). Elle est orchestrée par un Démiurge (Viane) trompé par ses illusions – remplacer l'Esprit par la Matière – et incapable d'accomplir les noces mystiques. La rédemption par le Christ n'aura pas lieu. La Procession du Saint-Sang accélère même la fin de Jane en donnant l'occasion à celle-ci de pénétrer dans le temple de la Morte et de le profaner.

Dans son *Traité méthodique de science occulte* l'année précédant *Bruges-la-Morte*, Papus avait évoqué par le menu la gnose valentinienne.

Dans *Bruges-la-Morte*, sa défunte épouse, la Morte anonyme, représente la Sophia céleste, l'état d'unité spirituelle perdue dont il tente désespérément de conserver l'énergie spirituelle dans un coffret de cristal. La tragédie de Viane, selon la grille de lecture de la Gnose, consiste à commettre erreur rédhibitoire : confondre la Sophia faite d'Esprit et d'or et une femme conduite par ses sens. En voulant posséder le reflet (Jane) pour retrouver l'original (la Morte), il s'enfonce dans le plan matériel et génère son chaos.

25. Le Tableau de *Bruges-la-Morte*



En 1930, Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953), qui avait fait du poète un célèbre pastel aujourd'hui propriété du Musée d'Orsay, est choisi pour illustrer *Bruges-la-Morte* (le titre n'a pas de tirets !). Camille Mauclair (1872-1945), qui venait de préfacer une réédition de *Modeste et Vanité* de Péladan, écrit pour cette belle circonstance un commentaire élogieux tout en nuances sur la vie et l'œuvre du chantre de Bruges. Une croix grecque rouge pattée de gueules, qui renvoie à l'initiation chevaleresque templière, au grade de Rose-Croix ou au christianisme liturgique décore les endroits essentiels de l'exemplaire personnel d'Anna Rodenbach conservé à Bruxelles aux Archives et Musée de la Littérature[546]. Des dessins, soit des « remarques » selon le jargon des graveurs, ornent le bord inférieur des états d'épreuve en couleurs des dix-huit eaux-fortes et pourraient révéler l'aspect symbolique du roman dans la mesure où la veuve du poète a dû suivre de très près la conception de cette édition de luxe et donner des indications à Lévy-Dhurmer ou au graveur. Et qu'elles figurent sur son exemplaire personnel.

---

[546] *Bruges-la-Morte*, préface de Camille Mauclair. Édition illustrée de dix-huit pastels de Lucien Lévy-Dhurmer, Javal et Bourdeaux, Paris, 1930. Document BR ML B157 des Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.
Le texte du roman illustré par Lévy-Durmer compte exactement 144 pages : coïncidence ou non, il s'agit du nombre de la Jérusalem céleste (cf. chapitre 19).

Le choix des symboles, qui forment une sorte de Tableau, pourrait confirmer la thèse du conte initiatique que serait *Bruges-la-Morte*. Sans pousser l'interprétation trop loin dans la mesure où pour l'heure je ne puis certifier l'intention réelle de l'artiste, du graveur ou de la veuve du poète.

L'ordre de présentation original des illustrations a été établi par Élodie Le Beller[547] (cf. fin de chapitre) :

1. Portrait de Georges Rodenbach sur le modèle du pastel du Musée d'Orsay
Rameau de gui ou rameau d'or
2. Cathédrale entourée de corneilles
Médaillon ou bulle avec silhouette (chimère?)
3. Deux cygnes et rangée de maisons à l'arrière-plan
Soleil rayonnant
4. Alignement de peupliers
Barque arrimée
5. Beffroi
Pélican
6. Franc de Bruges
Colombe
7. Pont Saint-Boniface
Cygnes et dragons fusionnés (chimère – difficile à distinguer)
8. Deux femmes (ou béguines) en mante
Récipient à anse double (cassolette d'encens, Graal ?)
9. Porte Maréchale (Smedenvest, ancienne Porte Madeleine)
Satyre
10. Lac d'Amour avec nénufars
récipient à fonction indéterminée (hosties/Saint Sacrement ?)
11. Christ aux outrages de la crypte Saint-Basile et orante
Lampe à huile
12. Trois cygnes au Pont Saint-Jean
Pont arqué
13. Demeure brugeoise à double pignon (domicile du grand-père, 6 Biskajersplein ?)
Sphinx
14. Sept cygnes
Poisson
15. Beffroi et Quai du Rosaire, basilique du Saint-Sang en filigrane
Escargot
Procession du Saint-Sang avec le Christ portant la croix
Glaive (glaive de lumière ?)
17. Visage de la Morte dédoublé
Chauve-souris
18. Initiale gothique couronnée de Bruges, cloches dans le ciel et « Fin »
*Livre ouvert avec chandelier à deux branches (*cf. illustration en fin de chapitre*)*

---

[547] Élodie Le Beller, *Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach* (mémoire) sous la dir. de Deryng Xavier (dir.), Rennes, Université Rennes 2, 2017.
Nombre de ses précisions m'ont permis de peaufiner ce chapitre.

À titre indicatif, je donne ci-dessous la liste complète par chapitre (en chiffres romains) des paysages qui font l'objet d'une similigravure dans *Bruges-la-Morte*, l'accent étant mis sur les monuments situés à l'avant-plan :

1. Pont du béguinage (I)
2. Pont du béguinage – gros plan (I)
3. Quai du Rosaire, actuel Rozenhoedkaai, beffroi, chapelle du Saint-Sang (I)
4. Quai Vert, actuel Groenerei (II)
5. Cathédrale du Saint-Sauveur (II)
6. Quai du Rosaire (Maison de *Bruges-la-Morte* à droite) et Notre-Dame (III)
7. Beffroi (III)
8. Quai Vert (III)
9. Quai Vert et Quai des Marbriers, actuel Steenhouwersdijk – gros plan (IV)
10. Porte Sainte-Croix (V)
11. Béguinage et Notre-Dame (V)
12. Cathédrale du Saint-Sauveur et rue des Pierres, actuelle Steenstraat (V)
13. Quai des Marbriers et Franc de Bruges – gros plan (VI)
14. Beffroi vu de la maison de *Bruges-la-Morte*, au coin du Quai du Rosaire et de la rue aux Laines, actuelle Wollestraat 53 (VI)
15. Quai Vert (VII)
16. Lac d'Amour et Notre-Dame (VII)
17. Entrée du Béguinage – gros plan (VIII)
18. Béguinage, en réalité **le petit béguinage Notre-Dame ter Hoyen à Gand !** (VIII)[548]
19. Hôpital Saint-Jean (VIII)
20. Quai Vert et Quai des Marbriers (IX)
21. Chapelle du Saint-Sang (IX)
22. Beffroi vu du Théâtre municipal, rue Flamande, actuelle Vlamingstraat (X)
23. Porte de Gand, actuelle Gentpoort (X)
24. Beffroi, Notre-Dame et Cathédrale du Saint-Sauveur – panorama (XI)
25. Cathédrale du Saint-Sauveur – intérieur (XI)
26. Chapelle de l'Hôpital Saint-Jean – châsse de Sainte-Ursule (XI)
27. Place Jean Van Eyck et maison dite du « Rode Steen » (XII)
28. Quai des Marbriers et Franc de Bruges – gros plan (XII)
29. Quai des Marbriers (XII)
30. Lac d'Amour et Notre-Dame (XII)
31. Porte des Baudets ou Ezelpoort dans le quartier de l'Ordre du Temple (XIII)
32. Place Van Eyck et maison dite du « Rode Steen » – gros plan (XIV)
33. Hôtel de Ville et chapelle du Saint-Sang (XV)
34. Châsse reliquaire du Saint-Sang (XV)
35. Quai du Rosaire, Beffroi, chapelle du Saint-Sang (XV)[549]

---

[548] *La photographie non identifiée de Bruges-la-Morte. Tentative de percée d'un mystère, lui-même fonction de l'interprétation du lecteur. In: Actes du colloque Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités (New York University à Paris, 26-27 octobre 2012). Ed. Paul Edwards, Vincent Lavoie and Jean-Pierre Montier.*
Dans son article *La photographie non identifiée* de *Bruges-la-Morte*, Xavier Fontaine a prouvé qu'il s'agissait du Petit Béguinage de Gand situé dans le quartier de jeunesse de Rodenbach. Cette exception gantoise pourrait suggérer qu'il a lui-même choisi les illustrations. Un éditeur impartial n'aurait pas commis cet impair : la qualité de l'image, décalquée d'une toile de Louis Tytgadt, fort différente des similigravures.

[549] La dernière vue correspond à l'arrière-plan du pastel de Fernand Khnopff : *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte* (1889). Cf. chapitre 12.

Si l'on ne tient compte que des gros plans (le beffroi étant omniprésent et incontournable à Bruges, comme fond d'écran si je puis dire), sur un total de 35 similigravures[550], le Quai vert (Groenerei) et son prolongement via le Quai des Marbriers qui a abrité les tenues de *La Réunion des Amis du Nord* en face du Franc de Bruges arrivent largement en tête des paysages traités par Lévy et Neurdein (8 illustrations). Ce qui dénote l'importance de ce lieu emblématique aux yeux du poète. Suivi de Notre-Dame et du beffroi à l'avant-plan (6). Puis du béguinage et de la basilique du Saint-Sang (5).

Plusieurs symboles pourraient se rapporter à Marie-Madeleine/la Morte ou au Graal : la patène, la cassolette d'encens, la lampe à huile, le poisson et le pélican, la barque arrimée de la *Légende dorée* ou du Roi Pêcheur, la colombe ou l'Esprit Saint, le Christ aux outrages et l'orante dans la crypte de Saint-Basile…

À Jane, la Sophia déchue, correspondraient les corneilles autour de la cathédrale, l'escargot et le satyre, symboles de dépravation, ainsi que la chauve-souris, animal nocturne et maléfique qui représente l'obstacle à l'ascension spirituelle.

Par ailleurs, la corneille (corvidé), la colombe, le cygne et le dragon, le soleil rayonnant, le poisson et le pélican, emblématique de la Pierre philosophale, pourraient s'inscrire dans l'iconographie traditionnelle de l'Alchimie…

Les sept cygnes feraient allusion à la légende du chevalier du Graal Lohengrin, pendant masculin du mythe de Mélusine.

Le visage féminin dédoublé, illustrerait le thème de la dissemblance, des opposés et de l'antagonisme et de la fusion dans la mort.

La Smedenpoort (ancienne Porte Madeleine) et son satyre en « remarque » feraient allusion à l'affaire Berthe de Courrière l'envoûtée retrouvée nue non loin de là.



Le Rédempteur est figuré par le Christ aux outrages qui se trouve dans la crypte Saint-Basile, la Procession du Saint-Sang, le Pélican, le poisson, premier symbole populaire du christianisme, la lampe à huile inextinguible de la Lumière éternelle et de l'immortalité qui est parfois associée au Graal… Le Livre ouvert avec un chandelier à deux branches, qui clôt les illustrations, sous le « Fin », représenterait la Bible et le double luminaire, Jean le baptiste et Jean l'apôtre. D'une façon plus générale la dualité, la lutte de la lumière contre les ténèbres (prologue de l'évangile de Jean). Ce chandelier rappelle celui de l'Église gnostique de Jules Doinel (cf. chapitre 23). Il fait également songer aux deux chandeliers en or fin porté par des « valets » qui précèdent la demoiselle porteuse du Graal dans le récit de Chrétien de Troyes. Enfin, il serait l'image parfaite de l'Amour qui rassemble par l'Esprit le poète Georges et sa bien-aimée, à l'imitation de *La Mort des Amants* de Baudelaire et de la mystique d'Emmanuel Swedenborg.

Le Soleil rayonnant, l'un des premiers symboles du Vénérable d'une Loge avant même le compas, d'après les Constitutions d'Anderson de 1721 et le glaive, qui pourrait rappeler le « glaive de lumière », pourraient être maçonniques. Ces éléments font-ils allusion à son grand-père Constantin ?

---

[550] Dans un article très précis qui a pour titre *Henri Magron, photographe d'inspiration littéraire*, David Cocksey a montré que *Bruges-la-Morte* était loin d'être le premier roman illustré. Mais Georges Rodenbach s'inscrivait comme de coutume dans la modernité artistique. L'étude de David Cocksey a été publiée dans *Histoires littéraires*. Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIXème et XXème siècles. Juillet-août-septembre 2004–n° 19.

Le sphinx, emblème du secret, est le nom donné à une Loge martiniste fondée par Papus. L'animal à visage humain ornait la couverture de la revue *Mysteria* (1914), la continuation de *L'Initiation.* Il symboliserait le contenu ésotérique du roman, l'énigme qui le traverse.

Le rameau, probablement de gui[551], placé sous le portrait liminaire de Rodenbach constitue un puissant symbole de quintessence, de connaissance et d'immortalité. C'est le rameau, qui préfigure le caducée du dieu psychopompe Hermès trismégiste, le trois fois grand en tant qu'incarnation du Verbe (Logos), de la Sagesse (Sophia) et de messager des dieux de l'Élysée. Hermès l'avait reçu d'Apollon en échange d'une harpe destinée à dompter les puissances chthoniennes et infernales. Le gui, fruit du chêne, possède des propriétés magiques et passe pour donner accès au monde souterrain, comme c'est le cas du Rameau d'or d'Énée ou de la lyre d'Orphée. Dans les traditions traditionnelles et ésotériques, le gui – qui pousse suspendu entre ciel et terre sans toucher le sol – est le symbole de la porte entre les mondes. Dans le chant VI de l'*Énéide* de Virgile, le « Rameau d'or » (assimilé mythologiquement au gui) est le talisman indispensable offert à Proserpine pour pouvoir descendre aux Enfers et en revenir vivant.

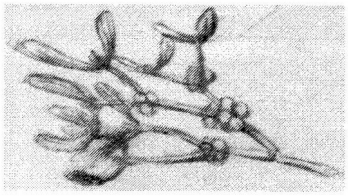
Les deux entrelacs qui entourent les nom et prénom du poète (illustration en début de chapitre) ressemblent au motif du « briquet » du collier de la Toison d'Or (illustration).



[551] L'équivalent anversois de la Loge martiniste *Kumris*, à laquelle s'intéressaient Fernand Khnopff et son frère Georges le compositeur du cercle, se nommait *Viscum*, traduction latine de « gui ».

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930.

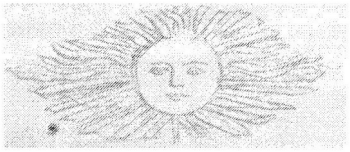
Remarques anonymes associées aux illustrations de Lucien Lévy-Dhurmer.



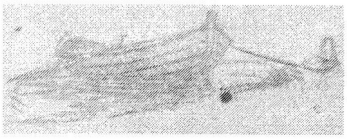
Remarque n° 1 (rameau de gui)



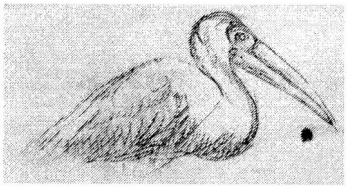
Remarque n° 2 (médaillon avec personnage)



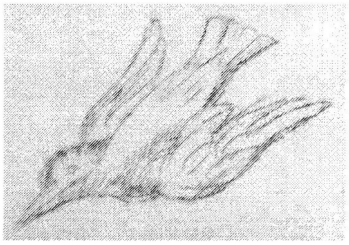
Remarque n° 3 (soleil rayonnant)



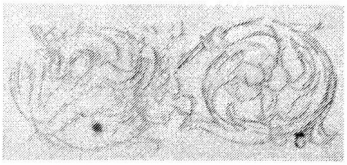
Remarque n° 4 (barque arrimée)



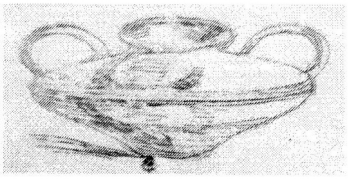
Remarque n° 5 (pélican)



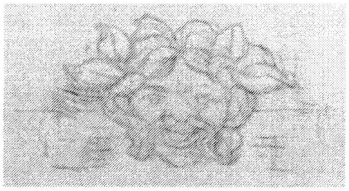
Remarque n° 6 (colombe)



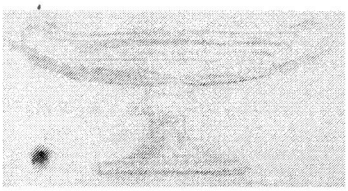
Remarque n° 7 (cygnes et dragons)



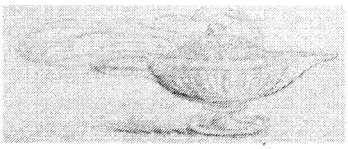
Remarque n° 8 (récipient à anse double)



Remarque n° 9 (satyre)



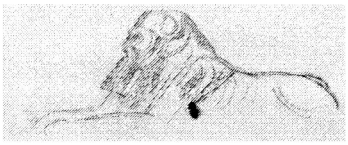
Remarque n° 10 (récipient)



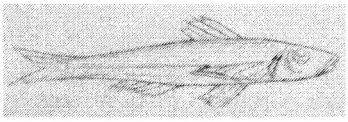
Remarque n° 11 (lampe à huile)



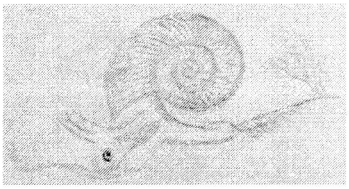
Remarque n° 12 (pont arqué)



Remarque n° 13 (sphinx)



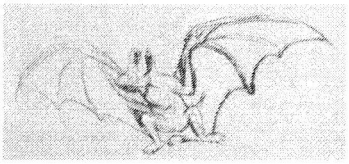
Remarque n° 14 (poisson)



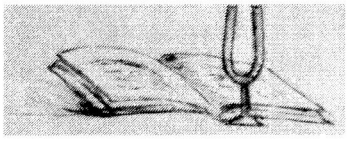
Remarque n° 15 (escargot)



Remarque n° 16 (glaive)



Remarque n° 17 (chauve-souris)



Remarque n° 18 (livre ouvert et chandelier à deux branches)

26. Un curieux monument funéraire

La mort nous apparaît comme la véritable naissance de l'âme au monde spirituel.
Papus



Si les divers guides du Père-Lachaise ne citent que depuis peu le poète parmi les célébrités du lieu, il est connu des flâneurs sous le nom de « L'homme à la rose ». Il est vrai que les critiques littéraires belges n'y ont jamais prêté la moindre attention… L'œuvre est attribuée à Charlotte Besnard (1855-1930)[552], l'épouse du peintre monumental Albert Besnard à qui l'on doit, entre autres, la décoration du Grand Palais à Paris. Elle aurait été inaugurée en 1902[553] d'après les précisions fournies par l'association *Les amis et passionnés du Père-Lachaise*. La sépulture de Rodenbach centrée sur la résurrection et intitulée *Le défunt soulevant la pierre de son tombeau, marbre* aurait inspiré celle de Jules Verne, mort en 1905[554]. Charlotte Besnard était la fille du sculpteur Vital-Gabriel Dubray. L'écrivain et polémiste Octave Mirbeau, qui était fort lié à Rodenbach, la qualifiait de « noble artiste au si clair génie, au sens critique si profond, au goût si pur et si vrai.[555] » On lui doit entre autres un *Judith et Holopherne* et un buste de la femme du peintre Edmond Aman-Jean (1902)[556], le premier à s'être rallié au rêve esthétique des Salons de la Rose+Croix de Péladan. Il est

[552] Elle s'intéressait de près aux sciences psychiques, au spiritisme et à la théosophie, des sujets très en vogue dans la haute société de la IIIe République.
[553] Achevé en 1899, selon son biographe Pierre Maes. Il n'y aurait pas eu de cérémonie officielle.
À l'origine, il avait été question d'un simple buste.
[554] L'œuvre d'Albert Roze se trouve au cimetière de la Madeleine à Amiens.
Son intitulé *Vers l'Immortalité et l'Éternelle Jeunesse* fait songer à l'Élixir de longue vie, cet or potable de la Rose-Croix.
[555] Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, Nouvelles Éditions Séguier, Paris, 1993.
[556] Ce buste est sous-titré… Madeleine. Musée de la Piscine de Roubaix.

possible que le tombeau, qui a dû coûter une petite fortune, ait fait l'objet d'une souscription auprès des admirateurs et des amis du poète. Mais je n'en ai pas trouvé trace.

Revenons au monument proprement dit. On y voit un homme de teinte verte, symbole de régénération et de renaissance, surgir de la tombe une rose à la main et comme ébloui par une violente lumière. Georges Rodenbach a le flanc droit dénudé. La dalle brisée esquisse une « bandoulière » ou un « cordon » qui part de l'épaule gauche vers la hanche. Du côté antérieur du tombeau, à droite, on remarque une croix latine pattée de gueules de type templier ou rosicrucien. Comme pour les templiers, la croix se trouve sur le flanc gauche, du côté du cœur du poète. La gestuelle ample ébauche un demi-cercle qui va de la rose vers la croix. Représente-t-elle la seconde partie de la devise des Rose-Croix historiques *Per Rosam ad Crucem* évoquant « la nécessité, pour le Rose-Croix, de revenir, tel un *renatus* ou « deux fois né », vers ce monde de souffrance qui est le nôtre, soit la croix, afin d'y témoigner de la lumière de Dieu et du message du Christ[557] » ? La rose représente traditionnellement l'Amour.

Une diagonale qui partirait de la rose vers le centre de la croix toucherait le troisième œil[558] du poète, la glande pinéale, ou le siège de l'âme. Situé au milieu du front, il a été décrit par Descartes. Ce concept est depuis longtemps réfuté.

Paracelse n'avait-il pas expliqué dans son *Liber de resurrectione et corporum glorificatione* que l'homme régénéré par la croix reçoit ensuite un corps spirituel dont la rose symbolise la glorification[559] ?

Des souscripteurs fortunés, l'artiste elle-même[560], ou encore la veuve de Rodenbach, très érudite, ont donné à la sépulture une orientation clairement symbolique : comme le Christ, Rosenkreutz ou Osiris, le poète, *sub rosa*[561], sous le secret de la rose, est régénéré par la puissance de l'amour et la perfection de l'œuvre réalisée. Son âme est immortelle. Il devient l'Homme-Dieu.

Une inscription relativement énigmatique orne le monument funéraire :

Seigneur, donnez-moi donc cet espoir de revivre
Dans la mélancolique éternité du Livre[562].

De quel livre parle-t-on dans le cas précis ? La majuscule permet de supposer qu'il s'agit du Livre par excellence : la Bible ou, plus pompeusement, le Volume de la Loi sacrée ou de la Sainte Loi. Ou celui de la Nature, le grand Livre Muet, le *Liber Mutus* des alchimistes et des Rose-Croix ? L'œuvre de Rosenkreutz ou la Table d'Émeraude d'Hermès dont les livres étaient enfermés dans leur tombeau ? Plus simplement, le livre littéraire ? Le distique choisi par Charles Guérin clôt l'avant-dernier sonnet, d'une facture assez lâche, de *La Jeunesse blanche* (1886). Il s'intitule *La Passion*. Dans ce poème, Rodenbach s'identifie totalement au Christ : l'artiste n'est-il pas, pour les symbolistes, l'équivalent d'un dieu en tant que créateur d'un nouvel univers à la forme parfaite ?

Mais, ô surprise ! voici que surgit dans le corps même du poème complet… cette chère Madeleine, sur un ton qui rappelle la célèbre madeleine de Marcel Proust :

---

557 Robert Vanloo, *Les Bijoux Rose-Croix : 1760-1890*, Dervy, Paris, 2003, p. 83.
558 Selon la théosophe Helena Blavatsky, contemporaine de Rodenbach.
559 Marie Delclos et Jean-Luc Caradeau, *Mystères de l'Ordre du Temple*, Trajectoire, Paris, 2011, p. 163.
560 Soulignons ici que l'occultiste Jules Bois était fort lié aux Besnard et à Rodenbach.
561 Littéralement « Sous la rose ». Une devise des Rose-Croix historiques disait : *In cruce sub sphera venit sapientia vera*, soit « La vraie sagesse vient dans la croix sous la sphère (divine). »
562 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1044-1045.
Dans ce cas, le mot « Livre » est polysémique.

Parfums de Madeleine, où vous répandez-vous ?
Il est enfui le temps où ma belle Jeunesse
Passait […]

Dans l'épilogue du *Règne du silence*[563], Rodenbach reprendra de façon plus élaborée le thème de l'identification de l'Artiste élu au Christ de la Passion. J'en fais l'analyse à la fin de cet ouvrage (Épilogue).



Un an plus tard, le 19 juillet 1903, en écho à ce temple funéraire surprenant à plus d'un titre, des représentants officiels du monde littéraire et politique inaugurent à Gand un monument commémoratif. Il faut savoir qu'un projet de médaillon confié à Rodin devait prendre place sur le terre-plein en face du béguinage de Bruges, mais il avait fait l'objet d'une vaste et virulente campagne de protestation des milieux catholiques conservateurs et flamingants de la ville chantée par le poète. Suite au retrait circonspect de Rodin, le sculpteur George Minne, invité régulier des Salons de la Rose+Croix et auteur du célèbre groupe *Les trois saintes femmes au tombeau*, mais aussi d'une troublante *Marie-Madeleine avec une croix* (env. 1895), a ciselé une œuvre dédiée à Rodenbach qu'il a intitulée *La Résurrection*. Il avait recueilli les suffrages du comité rehaussé de la présence de Verhaeren et Maeterlinck grâce à sa « prédilection pour le symbole et le mystère » d'après le témoignage de Firmin Van den Bosch, un ami du poète.

On peut y voir une jeune femme, recouverte d'un linceul, sortant d'une tombe. Est-ce la même qui assiste en témoin solitaire et privilégié à la résurrection du Christ alors que Pierre, qui a renié son Maître, se cache depuis le jugement du Sanhédrin ? Celle qui annonce la Passion, comme l'indique son attitude de pleureuse, de « sœur douloureuse » : la Madeleine, cette « apôtre » qui incarne la « messagère » par excellence. À l'origine, un catalpa, symbole de longévité ou d'éternité, véritable arbre de vie veillait sur le monument, mais il a disparu.

Une première version de Georges Minne représentait un personnage allongé sur une table de roche, moulé dans un suaire et esquissant un geste qui prend la forme d'une aile d'Hypnos, le dieu du sommeil (frère jumeau de Thanatos, la Mort sereine) omniprésent dans l'imaginaire de Khnopff.

Voici un extrait du discours de l'écrivain Georges Virrès à l'occasion de l'inauguration de l'œuvre :

Hors d'un sarcophage se soulève la Résurrection : une figure de femme pensive, mais sereine et ***dont le songe demeure attaché au poète !*** *Le linceul glisse sur son épaule. Elle est déjà la vie, elle est encore la mort. Et les lignes de toute l'œuvre animent d'un frisson moderne le rappel de l'art médiéval*[564].

L'intrigante composition, en écho au tombeau du Père-Lachaise, orne le jardin de l'ancien Grand Béguinage Sainte-Élisabeth de Gand, désaffecté depuis le 19e siècle, mais largement décrit dans *L'Art en exil*, le premier roman de Rodenbach. Trois vers tirés d'un poème, *Les Femmes en mante*, de son ultime recueil *Le Miroir du Ciel natal* sont repris au bas de la sculpture. Curieusement, le premier distique n'a pas de lien direct avec le dernier vers qui tombe de façon quelque peu incongrue, hormis le fait que les cloches célèbrent en principe la mort suivie de la Résurrection :

---

563 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2,* Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1150-1151.

564 Firmin Van den Bosch, *Ceux que j'ai connus*, Collection Durendal, Paris-Bruxelles, 1940.
Une version intitulée *Résurrection I* de la même époque représenterait un ressuscité. Il éclaire le monument Rodenbach du Père-Lachaise : Christ et Marie-Madeleine forment un couple jusque dans la mort et la résurrection.

Quelque chose de moi dans les villes du Nord,
Quelque chose survit de plus fort que la mort. […]
Quelque chose de moi meurt déjà dans les cloches[565].

Cet amour « plus fort que la mort »[566] se rapporte naturellement à la jeune femme représentée et la formulation évoque *Le Cantique des Cantiques* (8:6) :

Pose-moi comme un sceau sur ton cœur,
Comme un sceau sur ton bras ;
Car ***l'amour est fort comme la mort****,*
La jalousie est dure comme le séjour des morts ;
Ses fièvres sont des fièvres brûlantes,
Une flamme de l'Éternel.

À relever ce curieux commentaire à caractère magdaléen du journaliste qui recueillit sur le tard le témoignage d'Anna Rodenbach concernant les derniers moments du poète de Bruges :

Oh ! l'accent d'infinie tristesse avec lequel ces souvenirs sont évoqués ! Et quelle impression j'emporte de cette heure passée auprès de ***Celle qui, dans le sanctuaire d'un cœur meurtri, entretient si pieusement le culte de l'Absent !***[567]

En 1923, le *Mercure de France* entame l'édition des poésies complètes à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la disparition de Georges Rodenbach. Le poète est jugé suffisamment important pour faire l'objet d'une commémoration solennelle le samedi 22 décembre de la même année, au boulevard Berthier, son dernier domicile parisien : « Sur l'initiative de la Société des Gens de Lettres et l'Association de la Critique Littéraire une Plaque Commémorative sera posée, en présence des Délégués des gouvernements belge et français […] », comme l'annonce l'invitation de l'époque. Le discours de M. Georges Lalou, Président du Conseil municipal, est publié dans le *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris* du 28 décembre 1923.



En 1948, pour marquer le cinquantième anniversaire de la disparition du poète, l'éditeur Eugène Fasquelle propose un choix de poèmes de Rodenbach, préfacé par le tribun socialiste wallon Louis Piérard apparenté à Anna Rodenbach. De leur côté, la famille et le docteur De Winter, Président de l'association *Les Amis de Bruges*, font apposer à leurs frais un modeste hommage sur la façade du *Rode Steen*, littéralement « la pierre rouge » ou, plus largement, le « manoir rouge » (illustration contemporaine du musée), à première vue dépourvu de lien direct avec Rodenbach[568].

---

565 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1256.
566 *Le Mirage*, Ollendorff, Paris, 1901, 97.
Cette sentence est reprise par le spectre de l'épouse de Hugues dans *Le Mirage* : « Notre amour est plus fort que la mort. »
567 *La Dernière Heure*, Bruxelles, 26 décembre 1923.
568 La proximité de la demeure de son grand-père Constantin Rodenbach aurait servi de prétexte (cf. chapitre 2).

L'inscription reprend le premier vers d'un poème du *Règne du silence* où Rodenbach s'identifie complètement à sa ville d'élection comparée à… une sœur douloureuse, cette « soror dolorosa » de *Bruges-la-Morte* :

Ô ville, toi ma sœur, à qui je suis pareil
Ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux
Nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux
Tendant comme des seins leurs voiles au soleil,

Comme des seins gonflés par l'amour de la mer.
Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort
Et n'a plus de vaisseaux parmi son port amer,
Les vaisseaux qui jadis y miraient leurs flancs d'or ;

Plus de bruits, de reflets… les glaives des roseaux
Ont un air de tenir prisonnières les eaux,
Les eaux vides, les eaux veuves, où le vent seul
Circule comme pour les étendre en linceul…

Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port
Toi, ville ! Toi ***ma sœur douloureuse*** *qui n'as*
Que du silence et le regret des anciens mâts ;
Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort ! […][569]

Il faut préciser que cette belle et imposante demeure de la Place Van Eyck fut la première à être restaurée aux frais de la municipalité. À l'époque de l'hommage au chantre de Bruges, elle portait toujours le nom de Musée Tulpinck-Roerich, même si ses deux initiateurs venaient de décéder presque simultanément. Il s'agit de Camille Tulpinck (1861-1946), artiste décorateur, archéologue et collectionneur, et du Russe Nicolas Roerich (1874-1947), peintre, explorateur et promoteur de la paix dans le monde. On lui doit le Pacte Roerich qui prévoit la protection des biens patrimoniaux et des œuvres d'art en cas de conflit armé. Les rosicruciens contemporains revendiquent l'héritage philosophique et humaniste de Nicolas Roerich. Bruges a été étroitement associée à ce projet d'envergure planétaire.

Robert Vanloo, dans *L'Utopie Rose-Croix, du XVIIe siècle à nos jours* rappelle que la ville flamande a accueilli en septembre 1931 une Conférence internationale en présence de nombreuses personnalités européennes. Elle sera suivie d'une seconde rencontre en 1932 sur le même thème. Pour l'anecdote, Tulpinck avait été le secrétaire général de la première grande rétrospective brugeoise consacrée aux « Primitifs flamands » en 1902 et l'un des fondateurs des *Amis de Bruges*, la même association qui rendit hommage à Rodenbach en 1948. Les idées de Roerich devaient trouver leur accomplissement en 1954 lors de la signature de l'acte terminal de la Conférence intergouvernementale de La Haye centrée sur la protection des biens culturels. Celle-ci prit la décision d'insérer dans les annexes la Convention de 1907 intitulée « Pacte Roerich » et de reprendre la « Bannière de Paix » qui lui était associée, à savoir un pavillon orné d'un cercle amarante à trois besants. Il devait signaler aux belligérants les églises, les monuments historiques, les musées et institutions des Beaux-Arts qu'il fallait protéger à n'importe quel prix. Dès l'origine (1929), son

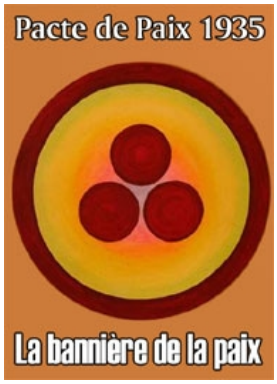
[569] Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1114.

projet avait reçu le soutien de personnalités comme Tagore, Roosevelt, Albert Ier ou Maeterlinck, l'ami fidèle de Rodenbach. Ce dernier publia plusieurs articles pacifistes.

Roerich, lors d'un entretien accordé au *New York Times* le 16 mars 1930, a donné sa propre interprétation de cette symbolique particulière mais universelle, même s'il concédait qu'elle représentait avant tout l'évolution de la conscience dans les diverses sphères spirituelles. Le pavillon devait avoir une fonction de protection analogue à celui de la Croix-Rouge vis-à-vis de la population civile :

De même que le drapeau de la Croix-Rouge s'impose à l'esprit le moins cultivé, le nouveau drapeau, gardien des trésors culturels, parlera à toutes les intelligences (illustration). N'est-il pas facile d'expliquer, fût-ce à un ignorant, la nécessité de sauvegarder l'Art et la Science ? Nous répétons souvent que la pierre angulaire de la civilisation de l'avenir repose sur la Beauté et le Savoir. Maintenant, nous devons transformer cette pensée en actes et agir rapidement. La Société des Nations, qui tend à l'harmonie internationale, ne peut qu'approuver la création de ce pavillon. N'est-il pas l'expression de son idéal : l'unité du Monde ? […] *Sur un fond blanc, ce drapeau présenterait trois sphères rouges enfermées dans un cercle, emblème d'éternité et d'unité*[570].

Tout comme Rodenbach a mené un combat littéraire et politique pour préserver la Beauté de Bruges, lui qui désirait voir sa ville transformée en « Porte de l'Art et but de pèlerinage pour l'élite de l'humanité »[571].



[570] Robert Vanloo, *L'Utopie Rose-Croix, du XVIIe siècle à nos jours*, Dervy, Paris, 2001.
[571] *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987.

Conclusions provisoires

Le contexte historique, littéraire et spiritualiste de la création de *Bruges-la-Morte* qui a imprégné Georges Rodenbach donne à penser qu'il s'agit d'une œuvre chargée d'une haute valeur symbolique. La résurgence de l'intérêt pour les théories occultistes, les écrits gnostiques et le personnage de Madeleine-Sophia en particulier comme source d'inspiration artistique vont de pair avec le développement des revendications féministes à la fin du 19e siècle.

Georges Rodenbach a-t-il lui-même fait partie d'une société secrète ou discrète ? Même si de nombreux membres de sa famille, tant la branche flamande de Roulers que celle de Bruges, étaient très actifs en Maçonnerie, rien ne permet de l'affirmer[572]. Si le poète était entré dans une Obédience officielle, il aurait probablement été fièrement revendiqué par celle-ci[573]. Mais j'ai montré que son attention se tournait davantage vers l'occultisme, les courants paramaçonniques et spiritualistes chrétiens, c'est-à-dire rosicruciens, théosophiques et surtout martinistes. Pour preuve, son amitié avec Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Péladan et Jules Bois pour ne citer que les plus connus. Pour n'en citer qu'un, Victor-Émile Michelet rattache Rodenbach à cette sensibilité fin-de-siècle qui, sans nécessairement pratiquer la magie ou adhérer à une société secrète, insufflait une dimension hermétique, spirituelle et sacrée (hiérophanique) à sa poésie et à ses romans comme *Bruges-la-Morte*[574].

À l'époque de *Bruges-la-Morte*, Papus, surnommé le « Balzac de l'occultisme », s'activait à soucher sur le martinisme revisité, cette branche majeure de l'illuminisme chrétien, la théosophie, la Kabbale, le Tarot, l'alchimie et la Gnose qui était remise à la mode par Jules Doinel. L'appartenance de Rodenbach à une « Franc-maçonnerie christique », comme le Rite de Swedenborg et la Loge templière *Kumris* des Khnopff, ou à une Obédience « sauvage » oubliée de nos jours est possible...

Parallèlement, dès 1878, Rodenbach connaissait plus que probablement les œuvres d'Angelus Silesius, de Jacob Böhme, de Louis-Claude de Saint-Martin, le Philosophe inconnu, ce dernier grâce aux cours de Caro, ainsi que celles de l'écrivain ésotérique Joseph de Maistre qui se réclamait d'une Tradition primordiale et qui avait exercé une influence déterminante sur Charles Baudelaire[575] à travers la théorie des correspondances. Il est certain que Rodenbach était instruit de la mystique rhéno-flamande, notamment des écrits de Ruysbroeck et d'Hadewijch que Maeterlinck avait fait découvrir au grand public. Ceux-ci attribuaient un rôle prépondérant à l'Esprit Saint, au pur esprit. La passion de Rodenbach pour le mouvement des béguines en atteste à suffisance. Enfin, la vision du monde de Novalis, l'un des rares auteurs cités en exergue dans son

---

572 Notons toutefois que Rodenbach a fait son stage d'avocat (1878-1879) à Paris chez Maître Paul Oulif, fils d'un franc-maçon militant. Ensuite, il a collaboré au cabinet d'Edmond Picard (1836-1924), également franc-maçon.
Henri La Fontaine (1854-1943), Prix Nobel de la Paix en 1913 et membre éminent des *Amis Philanthropes,* y travaillait à la même époque que notre poète. Ce sont les francs-maçons Catulle Mendés et Charles Potvin, que Rodenbach avait pourtant écorné, qui lui rendront hommage, le premier lors des funérailles et le second à l'Académie. Enfin, Jules Claretie qui contre toute attente ouvrit à « l'étranger » Rodenbach les portes de la Comédie-Française était Maçon.
À Bruges, en tout cas, l'œuvre de Rodenbach était jugée anticatholique. Et anticlérical *Le Journal de Bruges*, codirigé par le Maçon Philippe Popp, auquel il collabora activement dans sa jeunesse.
Son cousin flamand Raphaët était membre de *La Flandre* depuis 1891.

573 François Ruchon, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Pierre Cailler éditeur, Genève, 1949.
François Ruchon (1897-1953), qui a annoté la correspondance échangée entre les Mallarmé et les Rodenbach, était un franc-maçon éminent et très érudit.

574 Victor-Émile Michelet, *Les Compagnons de la Hiérophanie*, Dorbon Aîné, Paris, 1931.

575 Dans son premier roman, *L'Art en exil*, Rodenbach cite Hugo et Baudelaire comme ses poètes préférés.

œuvre poétique, lui était familière. Même si les conceptions théosophiques du philosophe allemand Franz von Baader s'accordent davantage avec les thématiques que j'ai évoquées dans cette étude. Ce théosophe, disciple de Jacob Böhme, était sensible à des sujets tels que l'Androgyne, la Sophia, les chutes successives dans le monde, le sacrifice, le magnétisme et l'Amour rédempteur… L'enseignement johannique puisé dans l'Évangile ésotérique de Jean, pour qui Dieu est avant tout Esprit, Lumière et Amour, et la mystique de Swedenborg sont bien présents dans l'univers de Rodenbach et de Khnopff. Sur le tard, le peintre n'était-il pas un habitué de l'Église de la Nouvelle Jérusalem à Bruxelles ? Enfin, cette théorie des correspondances chère à Swedenborg et Baudelaire irrigue l'œuvre de Rodenbach, jusqu'à son style et ses critiques artistiques.

Bruges-la-Morte, à l'instar du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes « baillé » par Philippe d'Alsace, aurait pu résulter d'un projet concerté par des membres de sociétés néo-gnostiques et rosicruciennes, de Péladan, du Brugeois Jules Du Jardin et de Huysmans en particulier, sur fond de lancement médiatique du premier Salon de la Rose+Croix (1892). Mais c'est bien entendu Rodenbach, le collaborateur du *Figaro* et l'ami intime de la directrice du *Journal de Bruges*, qui s'est chargé d'attirer l'attention des cénacles littéraires parisiens sur les puissantes ressources hermétiques de la ville du Nord. L'œuvre constituerait au bout du compte une ode spiritualiste qui amalgamerait habilement la dévotion à la Vierge Marie et la fascination pour la Marie-Madeleine de la Gnose, dont la résurgence était manifeste en ce 19e siècle finissant. Mais aussi pour la Sophia chère à Böhme et Novalis, ainsi que pour le principe féminin. Une confusion que Bruges elle-même semble avoir entretenue dès le moyen-âge, tel un profond courant souterrain. Du temps de Rodenbach, le lecteur érudit, encore saturé de culture religieuse, était capable de percer à jour une thématique relativement transparente, une fois que tous les indices (trop nombreux pour résulter du simple fruit du hasard) semés dans la trame du récit avaient été reliés entre eux, comme j'ai tenté de le montrer dans cette étude. Le message initiatique se résume à un seul mot : SAGESSE[576]. Ou plus simplement : SOPHIA. D*ans* le roman, Bruges ne signifie-t-il pas que la ville et la chevelure de l'épouse défunte allégorisent le Graal, la Toison d'Or, la nouvelle Jérusalem et la Béatrice du Dante, soit la Madeleine-Sophia ?

Plus prosaïquement, les manifestations tapageuses de Péladan auraient fourni l'occasion à Rodenbach d'écrire une œuvre en osmose avec les attentes d'un public parisien féru d'occultisme et d'exotisme, ce qui devait lui assurer un succès de librairie, voire de scandale, comme cela avait été le cas du *Là-Bas* sataniste de son fidèle ami Joris-Karl Huysmans.

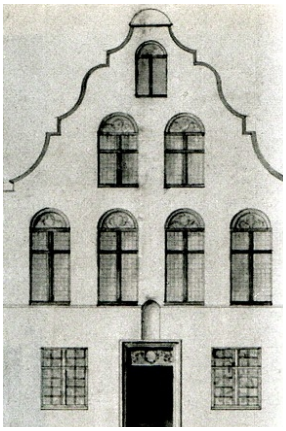
Enfin, le nombre de ténors de la littérature occultiste que Rodenbach a réussi à convaincre de venir au Cercle littéraire *Excelsior !*, *d*ans une bourgade provinciale loin de tout qu'était Bruges au début des années 1890. Citons ici le secrétaire de Papus, Péladan lui-même, Catulle Mendès, Jules Bois, Mallarmé… Cet entregent constitue selon moi un des éléments déterminants en faveur de la nouvelle grille de lecture que j'ai livrée de *Bruges-la-Morte*. Jusqu'à présent, ce lobby brugeois autour de Rodenbach n'avait jamais été mis en évidence par les critiques littéraires. Parallèlement, les œuvres de Fernand Khnopff posent autant de jalons qui facilitent le déchiffrement des thématiques du roman brugeois. Tout comme celles des artistes qui semblent être parvenus à transmettre la symbolique ésotérique de l'intrigue, que ce soit sur un mode admiratif, discret, voilé ou sarcastique : Barrès, Maeterlinck, Ghelderode, Boileau-Narcejac, Hitchcock...

Mon essai me paraît conforté par le monument évocateur du Père-Lachaise et par celui, plus énigmatique, de Gand, ainsi que par le choix du lieu de commémoration du poète à Bruges même, un lieu dédié aux idéaux rosicruciens de beauté par l'Art, de paix universelle et de perfectionnement individuel. Il est probable que l'étude pèche par quelques interprétations purement subjectives. Pour autant, celles-ci ne doivent pas jeter le discrédit sur l'ensemble de mes recherches qui tracent de nouveaux sillons pour de futurs exégètes. Il

[576] L'aspect sophianique et swedenborgien est davantage marqué dans *Le Mirage*, l'adaptation théâtrale de *Bruges-la-Morte.* Principalement dans les dialogues entre le fantôme de la Morte et Viane.

subsiste de toute façon de très nombreux documents inédits de l'auteur de *Bruges-la-Morte* : je songe plus particulièrement à sa correspondance, dont une partie se trouve aux Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, à ses chroniques et articles publiés dans d'innombrables journaux et revues, parfois sous pseudonyme comme il le fit par exemple pour *Le Progrès*[577]. Leur analyse systématique devrait nous éclairer davantage sur la pensée et les croyances de l'écrivain. E travail a été réalisé partellement par l'auteur.

Malheureusement, l'étiquette de « morte » qu'il est parvenu à faire accoler à la ville de Bruges, alors en plein renouveau économique grâce au projet de Zeebruges, et la vision occultiste qu'il en a donné en langue française pour son public parisien lui auront valu l'inimitié tenace et unanime des catholiques pointus, des Francs-maçons adogmatiques et du mouvement flamand en phase émergente dont il entachait la réputation (encore davantage dans *Le Carillonneur*). D'autant qu'il était le cousin du poète flamingant Albrecht Rodenbach (1856-1880), figure de proue des revendications politiques du Nord de la Belgique. Cette réalité autorise Tom Lanoye, l'un des meilleurs auteurs flamands contemporains, à écrire que « Georges Rodenbach est le plus honni de tous les écrivains flamands d'expression française »[578]. En effet, de nos jours, Rodenbach est encore persona non grata dans la ville de Bruges.



Au musée d'Orsay, un célèbre pastel de Lévy-Dhurmer[579] (1896) représente Georges Rodenbach comme fusionné avec sa ville d'élection grâce à un camaïeu bleu qui est la couleur de la sagesse, de la spiritualité et de l'au-delà.

Un détail se révèle surprenant : Rodenbach a choisi comme arrière-plan le Quai Vert et le Franc de Bruges (cf. illustration en début de chapitre) avec ses pignons élancés. Les silhouettes de l'église Notre-Dame et du pont du Béguinage surgissent de façon insolite puisque, dans la réalité, ils ne se situent pas dans cet axe spatial. Par contre, la chapelle du Saint-Sang se trouve dans l'exact prolongement du visage du poète. Celui-ci incarne-t-il le vase d'émeraude, ce cristal vert – comme son veston – qui tel un Graal est destiné à recueillir le Sang du Christ au pouvoir de régénération illimité ? Ainsi que je l'ai dit, ce panorama apparaît sur 8 des 35 similigravures de *Bruges-la-Morte*, comme s'il revêtait une importance exceptionnelle aux yeux de l'écrivain.

Rodenbach est adossé à une croisée à petits carreaux, des cives en verre soufflé selon le jargon. Pas n'importe laquelle ! Il s'agit sans doute de la fenêtre de la maison du Quai des Marbriers 3[580], l'endroit même où se sont rassemblés pendant près de trente ans les membres de l'Atelier de son grand-père Constantin, le Vénérable de *La Réunion des Amis du Nord.* Un dessin de 1819, reproduit dans l'inventaire patrimonial de Bruges[581], montre en effet que la demeure aux sept fenêtres trilobées qui venait d'être modifiée, peut-être pour les besoins fonctionnels et spécifiques de la Loge, était ornée de ce type de vitraux (illustration ci-dessus). Depuis lors, la façade a été fortement transformée. Ainsi le pignon chantourné a-t-il disparu au profit d'un second étage. Seule la porte massive est sans doute d'origine (cf. chapitre 2).

Prenant la place de son glorieux ancêtre, à l'intérieur même de son Atelier, saturé de lumière, Rodenbach a-t-il voulu signifier qu'il était le dépositaire et le messager de l'enseignement secret de la Sagesse de

---

577 Une grande partie de celle-ci vient d'être dépouillée (2017).

578 L'essai *Ville morte, auteur honni* de Tom Lanoye (2016). L'article n'est plus en ligne…

579 Il s'agit d'une commande de Geoges Rodenbach qui admirait Lucien Lévy-Dhurmer et dont il favorisa la carrière à ses débuts. Un peintre peu orthodoxe puisqu'il fit l'objet d'un bel essai de Léon Thévenin intitulé *La Renaissance Païenne, étude sur Lévy-Dhumer* (Vannier, Paris, 1898). Il y est question du christianisme des origines et des *Mystères d'Éleusis*.
Illustration : *Lucien Lévy-Dhurmer. Portrait de Georges Rodenbach,* c. 1895.

580 Cf. le chapitre 2 (p. 14, note 9) de cette étude.
Steenhouwersdijk 3 en néerlandais. Actuellement, la demeure fait partie de l'hôtel *Die Swaene* (« le cygne » en néerlandais ancien). Le pastel a la forme d'un carré long, soit celle d'un « temple » maçonnique.

581 Luc Devliegher, *Les maisons à Bruges. Inventaire descriptif*, Pierre Mardaga, Liège, Lannoo, Tielt, 1975, illustration n° 895.

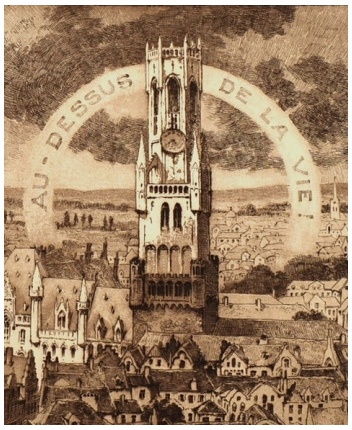
Bruges ? A-t-il joué le rôle du conquérant de la Toison d'Or ? Semblable à Parsifal ou à son fils Lohengrin a-t-il été le Roi du Graal ?[582]

Pour un artiste symboliste, le hasard n'existe pas : tout est symbole.



[582] La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1923, p. 22.
Dans son premier article consacré à Bruges (1888), *Agonies de villes*, le poète se comparaît déjà à Lohengrin !
Illustration : Lucien-Lévy-Dhurmer. *Portrait de Georges Rodenbach*, 1895. Musée d'Orsay.

Annexe 1 : *Le Carillonneur*, roman à clé ?



Joris Borluut, l'architecte officiel de Bruges, une cité qu'il désire voir transformée en « Porte de l'Art » et en « but de pèlerinage pour l'élite de l'humanité », est nommé au poste de carillonneur municipal après un brillant concours. Chaque lundi, il rejoint un groupe d'hommes influents placé sous la sage autorité de l'antiquaire Van Hulle. Tous militent pour l'autonomie de la Flandre. Borluut y fait la connaissance de la sensuelle jeune fille de son ami Van Hulle. Il finit par épouser Barbe. Mais bien vite, il est déçu par le caractère imprévisible et violent de celle-ci. Dans ce climat délétère, il noue une relation amoureuse avec sa belle-sœur, la douce et mystique Godelieve. Parallèlement, Joris Borluut continue à s'impliquer dans la restauration des anciens bâtiments de la Bruges médiévale, mais une querelle éclate entre lui, le défenseur de la Beauté intangible de la cité, et les pragmatiques qui désirent sa renaissance économique grâce à la création de Bruges-Port-de-mer (l'actuel Zeebruges). Même au prix de destructions urbaines comme ce fut le cas pour d'autres villes d'art en proie à l'industrialisation forcenée. Le drame se conclut sur le départ au béguinage de Dixmude de la tendre Godelieve, effrayée à l'idée de tomber enceinte hors des liens sacrés du mariage, la victoire du projet de Zeebruges et en conséquence du tout le suicide de l'architecte carillonneur au sommet du beffroi de Bruges.

J'examinerai ici, de façon sommaire, les différents aspects du *Carillonneur* (1897)[583] qui pourraient éclairer les thématiques de *Bruges-la-Morte* et conforter des hypothèses de mon étude tout en sachant que le récit est davantage ancré dans l'histoire contemporaine de Bruges, ce qui signifie qu'il s'y montre à la fois symboliste et naturaliste. Tel un triptyque de Van Eyck, *Le Carillonneur* comporte trois parties bien distinctes : *Le rêve*, *L'amour*, *L'action*, elles-mêmes subdivisées en chapitres. L'intégralité du texte se trouve en ligne. Il est donc aisé d'y retrouver les citations qui balisent l'article. J'ai surligné les mots clés des extraits du roman.

D'un point de vue onomastique, le choix est encore plus clair que dans *Bruges-la-Morte*. Le carillonneur s'appelle Joris Borluut. Il s'agit d'un décalque de Georges Rodenbach. En effet, Joris est la version flamande de Georges et le patronyme Borluut celui d'une noble famille gantoise, la ville de jeunesse de l'écrivain. Depuis le Moyen Âge, elle a toujours combattu pour l'indépendance de la Flandre contre ses envahisseurs multiples. L'épouse du donateur de *L'Adoration de l'Agneau mystique* de la cathédrale Saint-Bavon à Gand se nomme Élisabeth Borluut. Le carillonneur et architecte en chef de la ville de Bruges évoque également le personnage de Louis de la Censerie (1838-1909), natif de Tournai comme Rodenbach. Il fut l'élève et le successeur de Jean-Brunon Rudd. Louis de la Censerie a restauré avec minutie et parfois reconstruit la cité médiévale dans le style néo-gothique, de 1870 à 1891-1892, moment où il fut remplacé par le Brugeois Karel

---

583 Illustration de couverture de Louis Titz (1859-1932), *Le Carillonneur*, L. Carteret, Paris, 1926.
Louis Titz était un franc-maçon fort actif à Bruxelles. Il fut membre du cercle *Kumris* comme les frères Khnopff. À noter que les remarques des gravures de Titz n'ont aucune signification symbolique.
La devise « Au-dessus de la vie » du *Carillonneur* évoquerait la survivance de l'âme après la mort.
L'arc-en-ciel de couverture pourrait représenter l'Alliance de Dieu avec sa ville (la Nouvelle Jérusalem) ou l'intercession de Marie entre le ciel et la terre.

Dewulf (à l'époque de la rédaction de *Bruges-la-Morte*). Borluut se fait-il le porte-voix de La Censerie à travers Rodenbach quand il considère avec fierté son œuvre réalisée (*Le rêve*, XIV) ? :

Décidément ***il était le bon génie de la cité, qui la révélait à elle-même, lui mettait au jour d'occultes trésors, qu'elle ignorait.***

Le nom de l'antiquaire Van Hulle, le meneur du mouvement flamand à Bruges dans *Le Carillonneur*, pourrait constituer un simple clin d'œil à l'architecte paysagiste de Gand Hubert Van Hulle qui dessina le parc de la Citadelle et aménagea les promenades sur les remparts de Bruges. Mais c'est loin d'être une certitude. Un Van Hulle a peut-être réellement existé à Bruges. D'autre part, ce personnage n'est pas sans évoquer le grand-père du poète, Constantin Rodenbach, le Vénérable de la seule Loge de Bruges sous le régime des Pays-Bas (cf. chapitre 2). Une hypothèse d'autant plus plausible que les termes « vieil antiquaire » (*Le rêve*, II) et « vénérable » sont proches sur le plan sémantique : ils se rapportent tous deux à la notion de garant du passé et de la tradition[584]. Une curieuse manie anime les vieux jours de Van Hulle : au premier étage de sa demeure, dans une « chambre mystérieuse » (*Le rêve*, IV), il collectionne les horloges anciennes, poursuivant le désir obsessionnel de les faire toutes sonner au même instant. Van Hulle serait-il un adepte du Dieu de Voltaire et des Francs-maçons du 18e siècle : « Le Grand Horloger de l'Univers » ? Ou bien s'agit-il de « l'heure exacte » (*Le rêve*, X) qui marque celle de la mort de Van Hulle, du Jugement dernier, de cette Apocalypse au sens de Révélation suprême pour tout être humain, quel que soit son statut ? Dans *Le Carillonneur*, Georges Rodenbach prend plaisir à décrire avec minutie l'horloge de style Empire qu'il avait héritée de son grand-père et que l'on peut voir sur la cheminée de son salon parisien (cf. illustration de tête du chapitre 4). L'horloge y est comparée au cadran du beffroi, le cœur battant de Bruges. Ce prestigieux souvenir de famille se trouve aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Tournai en Wallonie picarde (*Le rêve*, IV) :

Alors il confrontait l'heure du beffroi avec celle marquée au cadran de sa pendule, une petite pendule Empire, sur la cheminée, à quatre colonnettes de marbre blanc, supportant un bref fronton embelli de bronzes dorés aux cous sinueux de cygnes[585].

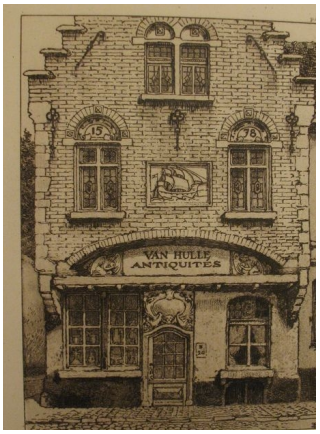
Le lundi joue, comme dans *Bruges-la-Morte*, un rôle déclencheur et maléfique. Le concours qui permet d'élire Borluut à la fonction de carillonneur municipal se déroule le premier lundi d'octobre. Les réunions animées chez l'antiquaire ont lieu tous les lundis soir. Elles suggèrent les tenues régulières d'une Loge dont le jour de réunion hebdomadaire est immuable. D'autant qu'il faut assister aux soirées avec assiduité. (*Le rêve*, VII) Après sa victoire au concours, Borluut fut à peine entré chez Van Hulle que « ses amis lui pressèrent les mains, l'étreignirent contre leur poitrine dans une effusion silencieuse ». (*Le rêve*, II), ce qui fait songer à des accolades et des attouchements « fraternels ». L'écrivain ajoute une précision : « De penser la même chose, **ils semblaient détenir ensemble un secret.** » (*Le rêve*, II) Les participants à ces rencontres prennent un air de conspirateurs : « Soirs mémorables où ils conspirèrent, mais *pour* **la beauté** de Bruges ! ». Le concours de carillon a commencé à seize heures lorsque « les aiguilles du cadran qui se cherchent, se fuient tout le jour, **s'ouvrent maintenant en compas** », c'est-à-dire qu'elles passent de l'équerre, quinze

584 Au moment de sa mort, l'architecte Van Hulle est considéré comme un « élu ». (*Le rêve*, XVI)

585 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire* : tome 03 : 1887-1896, Laffont, Paris, 1989, p. 899. C'est Edmond de Goncourt qui semble lui avoir fourni le canevas de ce passage.

heures, au compas, seize heures. (*L'action*, I) Dans le glossaire maçonnique, « passer de l'équerre au compas » signifie accéder à la Maîtrise.

Tel un clin d'œil à *Bruges-la-Morte*, le chiffre cinq est à nouveau bien présent : c'est la durée de l'amitié entre l'antiquaire et le carillonneur… Au chapitre 20, j'ai tenté de démontrer que *Mademoiselle Jaïre* de Michel de Ghelderode était une parodie plus ou moins subtile de *Bruges-la-Morte*, mais que le drame comportait également des allusions au *Carillonneur*. En voici un bel exemple : un « menuisier-ébéniste », avatar parodique de l'antiquaire Van Hulle (leurs deux professions sont liées au bois), vient s'enquérir de l'état de Blandine dans la perspective de sa mise en bière imminente. Il tient enseigne au « Compas », l'un des deux outils emblématiques de la Maçonnerie, et son atelier de menuiserie est situé rue des Corroyeurs (blancs ou noirs, Witte ou Zwarteleertouwersstraat en néerlandais), là même où se réunissent chaque lundi les amis de Borluut ![586] En plein quartier de la Madeleine, précisons-le. Rodenbach imagine que la demeure de Van Hulle a abrité autrefois la maison de la corporation des Bateliers. Elle est ornée d'un cartouche portant le chronogramme 1578, l'année du début de la scission des grands Pays-Bas entre protestants et catholiques et du déclin de la Flandre suite à ces troubles, et d'un « bas-relief représentant un navire aux voiles gonflées comme des seins » (*Le rêve*, II), un détail qui évoque le poème reproduit au chapitre 24 (« Ô ville toi ma sœur à qui je suis pareil… »), mais aussi la devise de la Loge *La Flandre, Fluctuat nec mergitur*.



Une planche de Louis Titz (illustration), donne à penser que la maison élue par Rodenbach correspond à celle qui est nommée « Het Paradijs » (Le Paradis) située au coin de la Zwarteleertouwersstraat, n° 20. Trois bas-reliefs toujours visibles relatent la chute d'Adam et Ève, une thématique qui s'accorde avec celle du *Carillonneur*.

Une étude minutieuse du roman permet de certifier que le peintre du silence Bartholomeus[587], qui s'est réfugié dans la partie séculière du béguinage, s'inspire largement de Fernand Khnopff, l'auteur du dessin frontispice de *Bruges-la-Morte*. Précisons que l'artiste avait passé sa prime enfance à Bruges. Autre indice fixé dans sa biographie : il se croyait davantage doué pour l'art monumental que pour les toiles intimes et mystérieuses qui ont fait sa renommée internationale. Comme en témoigne a contrario la salle des mariages de l'Hôtel de Ville de Saint-Gilles (Bruxelles) aux couleurs évanescentes, aux allégories conventionnelles. Dans *Le Carillonneur*, l'artiste qui vit reclus espère obtenir la commande de la décoration de l'Hôtel de Ville de Bruges. (*Le rêve*, I)

Comme dans *Bruges-la-Morte*, les deux jeunes filles de l'antiquaire, Barbe et Godelieve, par leur caractère inconciliable opposent la foi catholique à la fois rigoureuse et sensuelle avec un côté obscur, cette foi que l'auteur appelle « espagnole », à celle mystique et « hermétique » (le terme est cité) de l'Europe du Nord personnifiée par la blonde Godelieve (*L'amour*, 7)[588] :

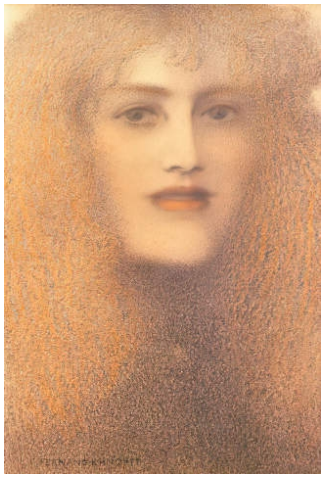
Elle avait un teint étrange, comme ***soufré*** *d'un orage intérieur. Et* ***sa bouche trop rouge*** *lui faisait trouver fades* [à Joris], *par moments, les lèvres rosées de Godelieve. Pourtant Godelieve lui avait plu ; elle lui plaisait encore, certes ; c'était une si jolie petite vierge ; et bien flamande, bien selon son idéal de Bruges et son orgueil exclusif de la race.* ***Barbe semblait l'étrangère ; oui ! mais quel arôme et quelle promesse de voluptés montait d'elle !***

---

586 Michel de Ghelderode, *Théâtre : vol. 1*, Gallimard, Paris, 1950, p. 192.

587 Une recherche sur « Bartholomeus » effectuée à travers la version numérique du *Carillonneur* permet de dégager un portrait original et vraisemblable de Fernand Khnopff.

588 Illustration de Fernand Khnopff. *Les lèvres rouges*, 1897. Elle a été dessinée l'année de parution du… *Carillonneur*.



Godelieve signifie « aimée ou amour de Dieu ». Elle porte le nom d'une sainte vénérée dans les Flandres, Sainte Godelieve de Gistel, qui a le pouvoir de guérir les aveugles. Dans le roman, Rodenbach dévoile lui-même son procédé onomastique. En effet, le carillonneur se plaît « à prononcer son nom sans savoir pourquoi, ce doux nom de litanies, ce nom dont « God », c'est-à-dire Dieu en néerlandais, est la racine et où on dirait que le nom de Dieu s'enjolive ». Comme c'est le cas de la Sophia ![589] *L'action*, IV) La jeune fille au sourire indéfinissable fait penser à la Joconde. (*Le rêve*, VII) Rodenbach semble la comparer à Mélisande qui au début du drame de Maeterlinck est perdue dans la forêt, mais aussi à la coupe de Thulé, symbole de la limite de la connaissance humaine, à une cathédrale et à un Temple (de Salomon ?) ou encore à la Bien-aimée du *Cantique des Cantiques* (*L'amour*, 2) :

Godelieve était tombée là comme ***un sachet de silence dans la forêt****, comme* ***la coupe de Thulé*** *dans la mer. Elle apparaissait si amène, avec son* ***visage ogival****, son front lisse et pur comme le mur d'un* ***temple****, ses beaux* ***cheveux de miel.***

Plus loin, Van Hulle évoque Godelieve comme s'il s'agissait de la Shekinah, la présence de Dieu dans le monde, l'Agent universel qui donne vie à toutes choses. (*Le rêve*, IV) Dans ce cas, Van Hulle serait Dieu tout-puissant et Godelieve sa manifestation concrète dans le monde, l'Esprit Saint ou la Sophia :

Mais il la chérissait surtout comme la conscience de lui-même, la preuve de sa propre existence. Il lui semblait que, sans elle, il serait un mort.

Elle pourrait personnifier l'épouse défunte de *Bruges-la-Morte* et, par analogie, l'Esprit Saint ou la Sophia fonctionne comme l'intériorité même de la conscience divine, qui scrute et connaît les profondeurs de l'Être suprême[590]. Mais aussi l'Androgyne primordial, le couple originel dans son désir de fusionner harmonieusement les principes masculin et féminin, selon l'allégorie de l'antiquaire (*Le rêve*, IV) :

Elle lui était complaisante ***comme un miroir. Il se voyait en elle, car elle lui ressemblait.*** […] *Ils passaient souvent des heures dans la même chambre, sans se parler, heureux d'être ensemble, heureux* ***du silence***[591]***.***
Ils n'avaient pas la sensation d'être distincts l'un de l'autre.
Elle était vraiment **sa chair.** ***On aurait dit qu'elle le continuait, qu'elle le prolongeait hors de lui-même.***
Dès qu'il désirait une chose, elle l'exécutait aussitôt, comme il l'aurait fait lui-même. Il sentait en elle les mains et les pieds de sa volonté. Et c'est vraiment, à la lettre, qu'il voyait par ses yeux.

L'antiquaire avoue qu'il ne quittait jamais Godelieve, qu'il était le « gardien minutieux de son trésor », ce qui assimile la jeune femme à la chevelure vénérée par Viane. Godelieve elle-même préfère rester avec « *notre* père » comme elle le nomme au grand dépit de sa sœur effarouchée, un parfait synonyme du « Dieu le Père ». Le mot « notre » est d'ailleurs appuyé par des italiques. (*Le rêve*, XIII)

---

589 C'est quasi la définition de la Sophia, de l'Esprit saint, émanation du Principe divin.

590 (Sagesse 7, 26) : *Elle* [la Sagesse divine] *est un rayonnement de la lumière éternelle, un* ***miroir sans tache*** *de l'activité de Dieu, une image de sa bonté.*

591 La Gnose associe le Silence au Plérôme un couple archétypal (syzygie). Il existe quinze syzygies formées de trente éons.

Barbe l'épouse de Borluut, ou Barbara, qui signifie « étrangère », n'est-elle pas un avatar catholique de Marie-Madeleine qui annonce la splendeur mystique ? Dans *Le Carillonneur*, Rodenbach n'hésite pas à la comparer à la martyre de *La Légende dorée* (*Le rêve*, VIII), ce qui renforce l'idée que mon rapprochement de la servante de Viane avec la sainte est fondé[592] :

*Tout cela Barbe allait le porter, l'assumer dans sa fine main, comme la sainte Barbe du triptyque soutient dans sa paume un petit clocher en or qui se fie à elle et se briserait si le caprice lui venait de changer son geste. Joris s'extasia devant le tableau du vieux maître. Il regarda Barbe avec tendresse : **« Ma tour est dans ta main, et mon cœur est dans la tour**[593]**. »***

L'avocat et militant flamingant Farazyn, l'ardent partisan de Bruges Port-de-Mer, serait une déformation de pharisien, synonyme d'hypocrite et de faux dévot. Mais, en Flandre occidentale, ce patronyme existe réellement. Des recherches sont dès lors nécessaires pour savoir si un notable brugeois de ce nom a été actif au temps de notre écrivain. En tout cas, de par sa position influente, il rappelle la figure de Julius Sabbe (1846-1910), l'un des principaux promoteurs du projet de renouveau économique représenté par Zeebruges. Gantois comme Rodenbach, il était membre fondateur de la Loge *La Flandre* créée en 1881 (cf. fin du chapitre 13) et professeur de néerlandais à l'Athénée Royal de Bruges. De plus, le thème central du *Carillonneur* semble faire allusion à son célèbre poème *Klokke Roeland* (*La Cloche Roeland*, 1877) mis en musique par Edgar Tinel (1854-1912). Sabbe était également le rédacteur en chef du magazine libéral flamand *Brugsche Beiaard* (*Le Carillon de Bruges)*, le concurrent du très francophone *Journal de Bruges* animé par des amis intimes de Rodenbach. Le fils aîné de Julius Sabbe, l'écrivain Maurits Sabbe (1873-1938), prendra le contre-pied de *Bruges-la-Morte* en décrivant une ville populaire et pleine de vie dans plusieurs récits. En récompense de son œuvre politiquement correcte écrite en néerlandais, son buste trône à deux pas du béguinage, là où aurait dû s'ériger un médaillon de Rodenbach ciselé par Rodin, mais qui fut refusé par les autorités après une campagne de dénigrement menée principalement par des associations catholiques et flamingantes.

Difficile de confirmer si dans le passage qui suit l'auteur dénonce une « entente » maçonnique, à tout le moins un puissant lobby dont Farazyn-Julius Sabbe serait le pivot, destinée à concrétiser rapidement le projet de Zeebruges (*L'action*, II) :

*Pour cette affaire de Bruges-Port-de-Mer, comme pour les autres affaires, **tout se passa dans l'ombre**, en conciliabules étroits, en audiences de fonctionnaires, en tactiques de commissions. Des ingénieurs conspiraient avec des financiers et des hommes politiques. Farazyn était l'âme de ces combinaisons.*

Toujours est-il que l'architecte Borluut, qui pressent sa destitution pour insoumission et rébellion contre le projet de Bruges Port-de-Mer, semble également pointer du doigt, sur un mode sardonique, les agissements de la Loge *La Flandre* (*L'action*, IV) :

*Désormais, on allait abîmer son œuvre. On nommerait, en son remplacement, **quelque maçon.***

Les conceptions de l'architecte malheureux diffèrent radicalement de celles de son successeur flamand puisqu'il fustige sa manie de rénover qui impose aux touristes des simulacres de bâtiments gothiques, quitte

[592] Le Concile de Vatican II a retiré sainte Barbe du calendrier universel.
[593] Le mot « tour » apparaît à deux reprises.

à transformer une partie de la ville en « Walt Disney » médiéval au détriment de l'authenticité historique. (*L'action*, VII)

Comme c'est le cas de la ville entière dans *Bruges-la-Morte*, la Tour du Beffroi est le personnage essentiel du roman. Elle détermine dès le début l'évolution fatale des principaux protagonistes du récit. Citons la cloche offerte par la ville d'Anvers à Notre-Dame et baptisée « Marie ». Affectée au beffroi en 1800, la cloche monumentale que le carillonneur a tôt fait de surnommer « L'étrangère » (la traduction de Barbe-Barbara ou quand Marie devient Madeleine !) le surprend par sa décoration qui serait baroque et luxurieuse (illustration en fin de chapitre) : elle annonce son mariage contre nature avec la sensuelle Barbe. La Tour joue également un rôle archétypal et initiatique : l'ascension du beffroi s'effectue péniblement, comme s'il s'agissait d'une épreuve intitiatique. Le carilloneur quitte l'ombre et la terre pour aller vers la pleine lumière, la « Porte du Ciel ». (*Le rêve*, III) Après avoir traversé les Limbes, sur le modèle de l'Alchimie mystique qui voit dans les principaux épisodes de la Passion du Christ l'accomplissement de la Pierre philosophale, Borluut accède au but de sa quête :

Il montait toujours ; à présent l'escalier s'éclairait ; par des baies, les plates-formes crénelées, l'architecture ajourée, une lumière ***blanche et vierge*** [ndr : sans doute la Sagesse divine ou l'Esprit saint] *arrivait, coulait sur les marches, déferlait en écumes, les* ***soufrait*** *d'un subit éclair.*
Borluut se sentit une joie d'armistice, de convalescence, de liberté, ***après ces cachots et ces limbes.*** *Il se retrouvait lui-même. Il avait cessé d'être identifié avec la nuit, incorporé par elle.* ***Il se voyait enfin.*** […]

D'ailleurs dans le même chapitre, la Tour magdaléenne-beffroi est le symbole même du baptême de lumière et de la rédemption :

Ma vie, confie Joris à Godelieve, a été comme l'ascension noire que nous venons de faire ; mais qui toujours s'acheva dans de la lumière. C'est ***la tour*** *qui m'a sauvé.*

À l'instar de la chevelure sacralisée de *Bruges-la-Morte*, la Tour fait office de feu symbolique dès les premières lignes du roman : « En ces Flandres méditatives, parmi les brumes humides et rebelles aux prestiges du feu, le carillon en tient lieu. » (*Le rêve*, I) La Tour est pleinement associée à la Lumière qui luit dans les Ténèbres, comme l'annonce l'évangéliste Jean, ou encore à l'Arbre de Vie, celui de la Connaissance, encerclé par le Serpent (*Le rêve*, III) Mais on songe aussi au caducée du dieu Hermès entouré de serpents :

L'escalier de pierre tournait en courbes brèves, tortueux, repliant sans cesse sur lui-même ses ***nœuds de serpent, de maigre vigne.*** *Il montait à l'assaut de la tour comme à l'assaut d'un mur. De temps en temps, une meurtrière,* ***une fente dans la maçonnerie****, d'où tombe un jour livide, une fine estafilade qui défigure l'ombre.*

Pour atteindre le sommet du beffroi, qui compte trois étages, il faut gravir 365 marches, soit le nombre de jours nécessaire à la révolution de la terre autour du soleil. Ce détail n'a pas échappé à l'écrivain : « Chaque marche de l'escalier obscur créait **la distance d'une année.** » (*Le rêve*, XI)

La Tour qui se dresse « à égale distance de Dieu et de la terre » (*Le rêve*, III) est-elle le symbole de l'Esprit Saint intercesseur de Dieu pour l'humanité ?

Confirmant ce combat de l'ombre et de la lumière, l'ultime concert de Borluut est joué à la tombée de la nuit, dans les ténèbres : il préfigure la mort tragique du carillonneur…

Lors d'une discussion chez Van Hulle, il est possible que Rodenbach fasse allusion à la demeure de Perez de Malvenda du Quai du Rosaire de *Bruges-la-Morte* en évoquant une « Maison Espagnole avec une façade à pignons, des vitres glauques, un perron d'où la mort souvent descendait ». (*Le rêve*, II) Et le domicile du carillonneur se situe au Dyver, probablement au n° 7, un lieu qui comme celui du Rosaire abrita la relique du Saint-Sang ou du Graal durant les guerres de religion (cf. chapitre 11).

En matière d'occultisme, Rodenbach, paradoxalement, se découvre davantage dans *Le Carillonneur* en énumérant la panoplie des phénomènes paranormaux : le pouvoir de guérison par les fluides et l'imposition des mains, les « avertissements préalables de la destinée » (*Le rêve*, VIII), les pressentiments, les superstitions et les songes qu'il convient de décrypter correctement, l'astrologie, la télépathie mentale et astrale, la communication avec le monde invisible, et bien sûr les revenants y sont tour à tour cités ! (*L'amour*, I) Le début du chapitre XVI du *Rêve* en récapitule quelques-uns et c'est Barbe la profonde névrosée qui en est le médium et le capteur le plus sensible. La force mystérieuse et inéluctable du Destin, plus puissant que la volonté, constitue également un thème récurrent du *Carillonneur* (*Le rêve*, VII et *L'amour*, II) :

Notre vie s'accomplit d'elle-même. Tout ce que nous combinons minutieusement, à la dernière minute nous échappe ou change.

Sur le plan des croyances religieuses, l'écrivain qui se définit comme un spiritualiste[594] imagine avec minutie l'union mystique et sacrée entre Joris et Godelieve. Elle se déroule sans l'intervention dun prêtre – c'est Godelieve elle-même, une femme, qui énonce les formules habituellement prononcées par un prêtre – dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale du Saint-Sauveur, située dans le prolongement du chœur, c'est-à-dire dans l'axe du Saint des Saints du sanctuaire (*L'amour*, VI) :

Elle s'était agenouillée sur une chaise, s'enveloppa d'un signe de croix, chercha dans son Paroissien la messe pour la bénédiction du mariage. Quand elle l'eut trouvée, elle se signa de nouveau et commença à lire l'Introït, les yeux sur la page, épelant les mots avec un lent remuement des lèvres, pour éviter toute distraction qui aurait été sacrilège.

Le « visiteur » que je suis à Bruges a découvert que face à la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale Saint-Sauveur, à l'extrémité du chœur devant le caveau des évêques, se trouvent une Madone en majesté et des médaillons de Jésus et de Madeleine (ou de la Mater Dei, la Vierge Marie) qui se regardent dans les yeux comme le feraient des amoureux…

L'architecte de Bruges compare implicitement la ville qu'il est occupé à momifier (sic) au Mythe égyptien d'Osiris par l'évocation de la déesse Isis, dont le lotus est l'attribut principal (*Le rêve*, XI) :

Il fut l'embaumeur de cette ville. Morte, elle se fût décomposée, désagrégée. ***Il l'avait faite momie****, dans les bandelettes de ses eaux inertes, de ses régulières fumées ; avec des dorures, aux façades, de la polychromie, comme de l'or et des onguents aux ongles, à la denture ; et le lis de Memling en travers du cadavre,* ***comme l'ancien lotus sur les vierges d'Égypte****.*

[594] Se définit comme spiritualiste à l'époque celui qui croit à la primauté de l'âme sur la matière, à la survie de l'esprit après la mort, ou aux forces invisibles.

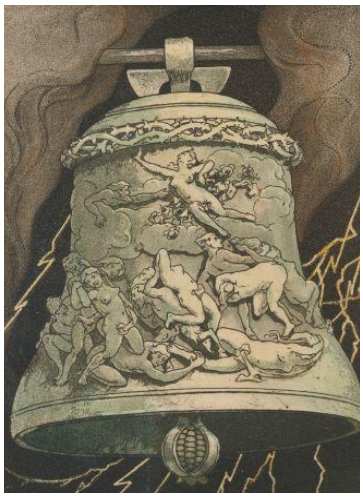
À la fin du roman, le carillonneur confie qu'il ne croit pas au dieu des simples gens, mais en « un Dieu *toute-Intelligence* »[595] (*L'action*, IX) : il est déiste. Fidèle à sa conception symboliste et occultiste de l'Artiste-Dieu, Rodenbach compare Joris Borluut qui va se suicider au Christ de la Passion : « [il] frémit. Il eut sa minute de défaillance, sa sueur d'agonie **du jardin des Olives.** » (*L'action*, IX)

Quant à Godelieve, elle se cloître au béguinage de Dixmude, l'arrière-pays de Bruges, afin de faire pénitence et d'expier ses supposés péchés. Ultime clin d'œil à un Christ féminin, si présent dans l'imaginaire des artistes symbolistes, la frêle béguine porte une croix trop lourde lors de la spectaculaire Procession des Pénitents de Furnes.

Au temps de leur amour, Godelieve était perçue par Borluut comme une Madeleine pourvoyeuse de baume au chevet du Christ : « Elle allait, de l'un à l'autre, semblait-il, porter des baumes, les guérir, les réconcilier, comme une Sœur de charité entre deux malades » (*L'amour*, II), « une Sœur de charité qui le panserait **chaque fois qu'il serait blessé et en sang** » comme c'est le cas du Christ en croix. (*L'amour*, III) Le passage qui suit prend un tour encore plus évangélique puisque son amoureux n'ose pas toucher Godelieve à l'instar du Christ et de Madeleine (il s'agit d'une variante inversée du « Noli me tangere » de l'évangile) : elle se contente du « baume » de son regard pour le rassurer (*L'amour*, II) :

Godelieve l'épiait. Un moment après, comme il s'était retourné, elle vit qu'il avait les yeux pleins de larmes. Douleur de voir pleurer un homme ! ***Alors, miséricordieuse, plus que sœur, devenue maternelle par la pitié***[596]*, elle s'approcha de lui, prit ses mains en silence, ne trouvant pas une parole,* ***n'osant pas toucher*** *à cette blessure intime et profonde où* ***le baume du regard devait suffire.***

Le suicide par pendaison de Borluut au battant d'une cloche du carillon conclut le récit du *Carillonneur*. Mais cette fin tragique laisse un parfum d'ambiguïté. En effet, l'Âme résonante de Joris Borluut/Georges Rodenbach plane désormais pour l'Éternité sur la ville de Bruges en lui transmettant ses vibrations occultes…



Louis Titz. *Le Carillonneur.*

[595] Quiconque croit en un « Dieu Tout-Intelligence », refuse l'image d'un Dieu anthropomorphe moraliseur pour lui préférer l'idée d'un Principe supérieur spirituel, conscient, rationnel et harmonieux, qui régit l'univers par sa seule pensée.

[596] Il y a de nouveau amalgame entre Marie, Mère de Dieu, et Marie-Madeleine, épouse du Christ.

Annexe 2 : *Remémoration d'amis belges*



En 1893, le cercle littéraire brugeois *Excelsior !* comptait une quarantaine de membres et une centaine d'abonnés à sa bibliothèque riche de deux mille ouvrages. En une décennie, le comité plein d'enthousiasme et d'imagination avait organisé 137 conférences sur les sujets les plus divers. Sans compter celles plus ardues des confrères parisiens de Rodenbach (Péladan, Maurice Barrès, Jules Bois et autres). Pour le dixième anniversaire du Cercle Littéraire *Excelsior !* chaque orateur fut invité à écrire un texte destiné à être publié dans un livre jubilaire. Pour l'événement, Stéphane Mallarmé composa un sonnet intitulé, dans un premier temps, *Sonnet. À ceux de l'Excelsior* (publié en en août 1893). Par la suite, il lui donnera un titre plus conforme à son style compliqué et ambitieux, *Remémoration d'Amis belges*[597]. Dans sa *Bibliographie des Poésies* (Éd. Deman, Bruxelles, 1899), Stéphane Mallarmé a expliqué avec sobriété les circonstances à l'origine du texte : « J'éprouve un plaisir à envoyer ce sonnet au livre d'or du Cercle Excelsior où j'avais fait une conférence et connu des amis. »

À ceux de l'Excelsior[598].

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve
Sinon d'épandre pour baume antique[599] *le temps*
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve

Ô très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

---

[597] Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Gallimard-Poésie, Paris, 1979, p. 76. Cf. chapitre 3.

[598] Paru dans le livre jubilaire *Excelsior ! 1883-1893* (Popp, Bruges, 1893). Ensuite, dans *L'Art littéraire*, novembre 1893. Republié dans cette revue en juillet-août 1894. Les Popp étaient fort liés à Rodenbach et dirigeaient *Le Journal de Bruges.* Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque de Bruges.

[599] La version du sonnet de *L'Excelsior* mentionne « utile » à la place de « antique ».

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
À prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit.

Le poème de Stéphane Mallarmé rappelle l'univers mélancolique de *Bruges-la-Morte*. Le poète hemétique, grâce à une syntaxe sibylline à dessein – le sonnet n'est pas ponctué –, ne voulait pas vexer ses « très chers rencontrés » à Bruges. Dès lors aurait-il rendu un hommage discret à Rodenbach, l'un de ses poètes préférés, alors que le pronom relatif (« lesquels) est au pluriel et renvoie aussi bien à ses amis belges qu'il s'agissait de ne pas rendre jaloux en portant au pinacle son ami personnel ?

Remarquons d'emblée que le « sang », ce fluide intimement lié à la ville grâce à la célèbre relique, apparaît aux trois premiers alexandrins du sonnet sous forme d'homophonies : « sans », « encens » et « je sens ». Il est difficile de confirmer une intention de l'auteur.

Le vol de la Colombe emblématique de l'Esprit Saint irradie les poètes sublimés. Dans l'acte final de *Lohengrin* (1850), le cygne qui conduit le chevalier ne se change-t-il pas… en colombe envoyée par le Graal ? Rodenbach est-il Lohengrin le fils de Perceval Roi et Gardien du Graal ? Placé au dernier vers du sonnet, le verbe « irradier »[600], qui signifie aussi l'action de se propager en s'écartant d'un centre pour rayonner comme le fait la présence divine dans le monde manifesté, apparaît également dans l'hommage de Mallarmé à un autre grand artiste, Richard Wagner (*Hommage à Wagner*, 1886). Ce n'est pas un hasard : *Parsifal* et *Bruges-la-Morte* ont en commun plus d'un thème (cf. chapitre 21).

Dans *Le Miroir du Ciel natal* (1898)[601], Rodenbach a écrit un poème sans titre qui par le choix des termes (« épars », « flotte », « encens », « se déplie et se replie », « aile », etc.) semble prolonger et commenter la description de *Bruges-la-Morte* :

Le brouillard indolent de l'automne est épars…
Il flotte entre les tours comme l'encens qui rêve
Et s'attarde après la grand-messe dans les nefs ;
Et il dort comme du linge sur les remparts.

Il se déplie et se replie. Et c'est une aile
Aux mouvements imperceptibles et sans fin ;
Tout s'estompe ; tout prend un air un peu divin ;
Et, sous ces frôlements pâles, tout se nivelle.

Tout est gris, tout revêt la couleur de la brume :
Le ciel, les vieux pignons, les eaux, les peupliers,
Que la brume aisément a réconciliés
Comme tout ce qui est déjà presque posthume.

Brouillard vainqueur qui, sur le fond pâle de l'air,
A même délayé les tours accoutumées
Dont l'élancement gris s'efface et n'a plus l'air
Qu'un songe de géométrie et de fumées.

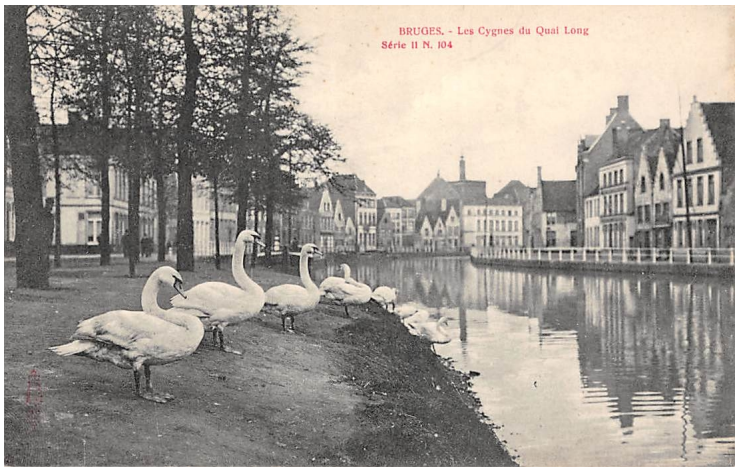
---

600 L'Esprit saint est souvent associé au terme « irradier ».

601 Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : tome 2*, Le Cri, Bruxelles, 2000, p. 1265.

L’encens de la messe solennelle, l’aile ou encore le linge flottant font songer à l’Esprit qui enveloppe la cité « posthume », ce qui induit qu’elle participe déjà de l’Éternité comme la Jérusalem céleste : « tout y prend un air un peu divin. ».

Dans son interprétation mystique de Bruges, Rodenbach y compare le brouillard à un linge qui dort sur les remparts. Il peut s’agir – l’explication la plus probable – du Linge de Véronique (sainte Face) qui aurait essuyé le visage de Jésus lors de la montée au Calvaire. Dans l’évangile de Jean, la tête du Christ est recouverte d’un « linge », c’est le mot biblique utilisé, le Jeudi saint peu avant la Dernière Cène (Jean 13:4), ainsi qu’au moment de la Mise au tombeau (Jean 20:7). Cette analogie donnerait un sens nettement ésotérique au texte de Georges Rodenbach[602]. Il faut savoir que dans la littérature et l'art spirituel de la fin du 19e siècle, le mot « linge » dépassait la simple réalité domestique pour revêtir une connotation nettement évangélique et liturgique. Il évoque tour à tour le linge du lavement des pieds, le voile de Véronique imprégné de l'image sainte et le suaire du tombeau (Jean 20:7). Chez Rodenbach, comparer le brouillard à un linge étendu sur les remparts revient à draper la cité dans un linceul sacré, faisant de Bruges un corps mystique conservé dans l'attente de la transfiguration.



Le mot « esprit » clôt le sonnet de Mallarmé et « souffle », pour souffle créateur, surgit au vers initial, cet Esprit divin qui plane sur Bruges et se manifeste dans la matière « pli selon pli », cette Jérusalem du Nord depuis des temps immémoriaux, comme j’ai essayé de le montrer dans cette étude. Rodenbach insiste quant à lui sur la puissance de synthèse et de réconciliation des contraires que possède la cité. Elle unit la terre au ciel, le blanc au noir. Elle fusionne l’eau, l’air et la terre, conformément aux principes de l’alchimie mystique : « Le ciel, les vieux pignons, les eaux, les peupliers, / Que la brume aisément a réconciliés. » « L’encens » ou les « fumées » jouent ici le rôle du feu divin purificateur et quintessencié.

D’une façon plus générale, les deux poèmes semblent évoquer le Grand Œuvre alchimique résumé par la formule « Solve et Coagula » (« Dissous et coagule », « Purifie et intègre » ou encore « Rassemble ce qui est épars »), une opération délicate que Bruges seule, ville élue entre toutes, est à même de réaliser, elle qui parvient à « multiplier l’aube » (cf. Remémoration d’amis belges, vers 10), à atteindre la fameuse « Heure d’Or », l’Aurore exaltée dans les traités d’alchimie. Le Christ des alchimistes n’est-il pas considéré comme le multiplicateur et le transfigurateur par excellence (comme au Mont Thabor), lui qui a accompli les miracles de la multiplication des pains et des poissons, ainsi que le changement de l’eau en vin aux Noces de Cana ?

Le terme « fumée », au sens voisin de « l’encens » du poème de Mallarmé, figure le Feu secret (philosophique) **:** c’est l’énergie divine cachée au cœur même du monde physique, le principe de vie et de conscience et l’énergie spirituelle invisible qui dissout la matière morte (Bruges) pour la faire passer de l’état terrestre à l’état céleste et éternel.

Dans les deux textes, il s’agit de séparer le subtil de l’épais au travers des quatre éléments fondamentaux : ils débutent par la description de la ville de pierre, la ville palbable et réelle, pour se clore, le premier sur

[602] Un article du *Journal de Bruxelles* (10 décembre 1888) consacré au peintre Gustave Moreau utilise le mot « linge » dans ce sens évangélique. On le retrouve dans bien d’autres textes de Rodenbach.

l'aile de l'esprit qui irradie, le second sur la géométrie, la fumée et le songe, c'est-à-dire la cité impalpable, comme céleste, encensée et spiritualisée à jamais[603].

Comme conclusion de cet essai, je reproduis l'un des poèmes les plus mallarméens de Rodenbach : *Pour la gloire de Mallarmé* (1896)[604]. Fondé sur la théorie des correspondances du mystique Swedenborg et concrétisée par Baudelaire, il rend un hommage raffiné et appuyé au Maître vénéré depuis toujours :

C'est tout mystère et tout secret et toutes portes
S'ouvrant un peu sur un commencement de soir ;
La goutte de soleil dans un diamant noir ;
Et l'éclair vif qu'ont les bijoux des reines mortes.

Une forêt de mâts disant la mer ; des hampes
Attestant des drapeaux qui n'auront pas été ;
Rien qu'une rose pour suggérer des roses thé ;
Et des jets d'eau soudain baissés, comme des lampes !

Poème ! Une relique est dans le reliquaire,
Invisible et pourtant sensible sous le verre
Où les yeux des croyants se sont unis en elle[605].

Poème ! Une clarté qui, de soi-même avare,
Scintille, intermittente afin d'être éternelle ;
Et c'est, dans de la nuit, les feux tournants d'un phare !

---

603 Les deux poètes partent de la terre (la ville) pour arriver au feu quintessencié en passant par l'air et l'eau (les canaux).

604 *Œuvres de Georges Rodenbach : 2 tomes*, Mercure de France, Paris, 1923 et 1925, p. 296.
Ce poème a été publié pour la première fois dans la revue *La Plume* en juin 1894.
Il n'a jamais été repris dans un quelconque recueil de Georges Rodenbach. Mais il figure dans le célèbre *Album* offert à Mallarmé en mars 1897 par ses amis.

605 Ce tercet rappelle la t*hématique du coffret de cristal qui abrite la chevelure dans Bruges-la-Morte.*

Annexe 3 : Barrès ou la clé ! *Les deux femmes du bourgeois de Bruges*

Voici le texte intégral d'une nouvelle de Maurice Barrès (1862-1923) qui a été publiée dans Le Figaro *du 29 juillet 1892, soit dans le même journal qui avait fait paraître en feuilleton* Bruges-la-Morte *et deux mois après l'édition définitive du roman de Georges Rodenbach pour le compte de Marpon-Flammarion. Plus tard, le récit sera inséré dans le recueil* Du sang, de la volupté et de la mort[606]. *Il a également été reproduit dans l'album jubilaire du Cercle littéraire* Excelsior ! *évoqué à l'annexe 1 de cette étude. Les Brugeois, à l'esprit frondeur, ont-ils joué un bon tour à l'écrivain « parvenu » qu'était le « Parisien » Rodenbach en proposant à leurs lecteurs érudits un pastiche ou une satire de* Bruges-la-Morte *? Toujours est-il que, pour sa contribution personnelle, Rodenbach s'est borné à envoyer au cercle littéraire une pièce très moyenne intitulée* Nénuphar *qui n'est reprise dans aucun de ses recueils.*

L'intrigue de Barrès, sommaire et frivole, est écrite dans un style relâché – par exemple, par la répétition de mots très proches dont il n'est pas coutumier. Il pourrait donc bien s'agir d'une parodie d'un goût douteux de Bruges-la-Morte. *Elle posséderait néanmoins le mérite de fournir les clés du récit de Rodenbach : la compétition entre la Vierge Marie et Marie-Madeleine telle que la Gnose et les apocryphes l'induisent. La comparaison des deux œuvres[607] que je propose ici s'appuie principalement, mais pas seulement, sur l'onomastique de la nouvelle.*

Il est utile de rappeler que Barrès, avant de devenir l'écrivain nationaliste des Déracinés, *était l'ami d'enfance d'un autre Lorrain, Stanislas de Guaita, et à ce titre un fervent rosicrucien parfaitement introduit dans le milieu occultiste au début de sa carrière. Il aurait dès lors acquis les connaissances suffisantes pour décrypter l'aspect ésotérique de* Bruges-la-Morte, *d'autant qu'il était contemporain de l'auteur et qu'il le côtoyait aux* Mardis *de Mallarmé.*

Georges Rodenbach n'aurait pas été dupe de ce coup bas à en juger par une critique sarcastique à l'égard du Lorrain relatée dans Le Journal des Goncourt *à la date du 24 juin 1894 :*

Rodenbach proclame que « Barrès est une vraie sangsue des vivants à la peau desquels il se colle, leur suçant toute la notation qu'il y a en eux de la vie vivante – lui, Barrès, qui n'a que des lectures de livres[608]. »

Dans Le Jardin de Bérénice (1891), *admiré de Maeterlinck, Barrès évoque, non seulement une ville abandonnée, Aigues-Mortes, mais aussi un voyage aux Saintes-Maries-de-la-Mer en Camargue. On y trouve cette réplique prêtée au philosophe Sénèque censé disserter avec Lazare :* « Avez-vous jamais mieux goûté la pudeur que dans les bras de Marie-Madeleine ? » *Une citation qui semble étayer l'une de mes hypothèses : la relation de Viane avec Jane ne sert qu'à mettre en exergue la Connaissance et l'Amour tels que définis par les apocryphes et la Gnose. En notes de bas de page, j'indique les rapprochements qu'il convient d'effectuer avec la thématique de* Bruges-la-Morte.

---

606 Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1894.

607 La nouvelle fait également allusion à la *Légende des deux femmes du bourgeois de Bruges* (parfois appelée le conte du *Chevalier aux deux femmes*), célèbre récit du folklore de la littérature flamande médiévale.

608 Dès 1889, Rodenbach a consacré plusieurs articles moqueurs au « député-littérateur » (sic) boulangiste. Notamment celui du 11 août 1890 dans *Le Journal de Bruxelles.* En ligne.

Les deux femmes du bourgeois de Bruges[609]

Au temps de la Renaissance, il y eut, à Bruges, un riche bourgeois que ne distrayaient pas les grands festins où ses compatriotes s'amusent à beaucoup manger et à bouffonner. Il se fut plu au tir de l'arc, car sa vanité était flattée qu'on l'y proclamât roi, mais il ne sentait pas de plaisir réel à être admiré par les commères brugeoises. Et il était aussi un peu dégoûté de sa femme, quoiqu'elle lui fût fidèle et fraîche, mais j'ai vu son portrait, et c'était une petite Memling, scrupuleuse de tout ce qui gît au modeste enclos d'une vie régulière et nullement avertie des frivolités et des emportements qui seuls eussent contenté ce mélancolique désœuvré[610].
Dans ces sentiments, il forma le vœu de voyager en Terre Sainte. C'était tout à la fois pour accomplir des choses sublimes et pour se distraire.
Il faut toujours rabattre de nos rêves ; le Flamand ne dépassa pas l'Italie, car une femme qui avait une beauté de ce pays et qui par là lui parut incomparable, retint sur ses seins nus la tête carrée de cet étranger[611]. Elle avait été la maîtresse de Laurent de Médicis[612] et, durant une nuit, du jeune Pic de La Mirandole[613]. J'ai vu leurs portraits qu'avec elle, dans la suite, elle transporta en Flandre, et qui sont à Anvers, dans la maison Plantin. Laurent de Médicis est gros et sale comme un professeur de dessin, et La Mirandole a la figure pure et glacée d'un jeune juif élégant, gauche et cérébral. Parfumée et vêtue de soie, cette Clorinde[614] lisait à son amant l'Arioste[615], dont la magnificence aisée ajoutait encore à sa grâce voluptueuse, et la mélancolie du jeune homme, qui jusqu'alors tendait à la bouderie, devint une tristesse enivrée[616].
Quand ils eurent dissipé leurs ressources et jusqu'à leurs bijoux, le Flamand, pour qui c'était insupportable d'imaginer qu'un jour elle serait, loin de lui, vieille et pitoyable, la pria de l'accompagner dans les Flandres, où ils trouveraient l'abondance.
Clorinde, en même temps qu'elle enseignait son cher barbare à goûter toutes les belles choses, avait désappris de les aimer, et c'est de lui seul qu'il lui eût coûté de se séparer ; aussi accepta-t-elle ce pénible exil. Mais à mesure que leur voyage s'avançait, ils étaient bien tristes, car la nature devenait plus pauvre et ils allaient du côté de l'hiver.
Quand ils arrivèrent en vue de Bruges, ils comprirent l'un et l'autre qu'en franchissant ce dernier espace ils terminaient une partie de leur vie qui avait été leur jeunesse. La campagne était comme glacée de soleil, un faible soleil de midi qui tombait du ciel le plus gris. Le cœur de l'étrangère se serrait, car elle craignait qu'il

---

609 Il est possible que Barrès ait donné le sobriquet de « bourgeois de Bruges » ou de « Flamand » à Rodenbach lui-même, dont lafamille était d'origine germanique. Les milieux nationalistes français n'appréciaient guère les Belges qui avaient observé une neutralité prudente pendant la guerre franco-prussienne de 1870-71. Le désastre de Sedan avait provoqué l'annexion de la Lorraine, la région natale de Maurice Barrès, par l'Allemagne. L'hypothèse du pastiche est étayée par le fait que Rodenbach est surnommé « le bourgeois de Bruges » dans *Le Journal des Goncourt* à la date du 6 janvier 1895. Selon *Le Figaro* du 24 avril 1902, et ses amis le surnommaient « le bourgeois gentilhomme ».

610 Hugues Viane est également un « mélancolique désœuvré ».

611 « Tête carrée », terme d'origine… lorraine. Surnom péjoratif donné aux Allemands et d'une façon générale aux peuples germaniques dont les Flamands (Rodenbach dans ce cas) font partie intégrante.

612 Les Médicis, passionnés d'alchimie et de Kabbale, ont favorisé la résurgence du courant néo-platonicien qui influença desartistes comme Botticelli, Léonard de Vinci ou le jeune Michel-Ange. Le succès du *Corpus hermeticum* de Marsile Ficin est là pour en témoigner. Péladan se profilait comme sa réincarnation.

613 Pic de la Mirandole est le fondateur de la Kabbale chrétienne ou philosophique, une thématique qui parcourt *Bruges-la-Morte*. Il était membre de l'Ordre des Fidèles d'Amour (cf. chapitre 15).

614 C'est le prénom de l'héroïne de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Amazone guerrière, fille du roi chrétien d'Éthiopie, elle combat dans le camp des païens. Elle est tuée en duel par son amant Tancrède qui la baptise in extremis. La mention de l'Éthiopie fait songer à la Reine de Saba la plupart du temps assimilée à la Bien-aimée du *Cantique*.
Comme Marie-Madeleine l'est également par l'usage du nard et du baume (*Cantique des Cantiques* 1:12 et 4:10).

615 Son *Roland furieux* est une parodie des romans chevaleresques.

616 Le portrait que Barrès dresse de Clorinde ressemble à celui de Marie-Madeleine dans l'iconographie religieuse.
D'autre part, la liaison amoureuse de Viane et de Jane se transforme peu à peu en « tristesse enivrée ».

l'aimât moins que sa vraie femme et qu'il la renvoyât. Et lui, d'autre part, à revoir les premières images dont s'étaient remplis ses yeux de petit garçon, s'apitoyait de l'idée qu'il mourrait un jour.

Ils atteignirent ainsi jusqu'au quai du Rosaire et s'accoudèrent au-dessus du petit étang qui baigne les basses maisons de briques çà et là teintées d'ocre[617]. Son odeur fiévreuse leur rappelait le paradis de Venise. Ils regardaient ce miroir mélancolique encadré de l'herbe des béguines qui croît sur les vieilles pierres[618], et leur pensée allait avec cette eau froide se perdre sous les voûtes obscures. Le ciel était si près de tous ces petits toits bizarrement découpés, que le clocher de Notre-Dame semblait le toucher. Alors, sans doute, comme aujourd'hui, l'estaminet de la Vache avançait sur l'eau sa délicate et modeste terrasse, supportée par des colonnettes. Et peut-être aussi, comme je l'entendis, jouait-on de la musique triste sur le petit marché aux poissons. Il se tourna vers elle qui était tremblante et lui dit :

« En revenant avec vous à cet endroit d'où je suis parti avant que je vous connusse, je veux vous dire du profond de mon âme, mon amie, combien je vous dois de choses. Vous avez été bien bonne pour moi qui étais un vrai sauvage, et je me sens envers vous très reconnaissant. »

Elle fut si émue qu'elle, qui percevait toujours très finement les choses qui prêtent un peu au ridicule, elle eut les yeux pleins de larmes et elle lui répondit :

« Je ne sais pas comment cela se fait, mon ami, mais vous qui êtes parfois si dur et, je peux bien vous le dire, un peu grossier, vous trouvez parfois aussi des choses tellement délicates que personne ne vous vaut[619]. Et soyez bien sûr que personne au monde ne compte pour moi, sinon vous. »

Et ils s'embrassèrent, moins comme deux amoureux que comme un frère et une sœur qui se sentent de même race, à ce point qu'ils mourraient sans effort l'un pour l'autre, convaincu chacun que sa vraie vie n'est pas en soi, mais dans l'autre[620].

Cependant ils arrivèrent à la maison du Flamand, où sa femme fut sincèrement contente de son retour, et quoique à voir cette confiance il fût apitoyé sur le tort qu'il lui avait fait, il ressentait cruellement ce que devait souffrir sa belle amie qui les regardait à quelques pas. Il les présenta l'une à l'autre : « Ma chère femme, embrassez cette étrangère, car c'est le plus grand bonheur de ma vie. C'est une infidèle que j'ai convertie durant ma croisade et que je ramène pour qu'elle ne retourne pas derrière moi à ses idoles. »

Alors le bruit se répandit dans Bruges que le noble pèlerin avait converti une infidèle et qu'il la ramenait, et tout le peuple lui offrit un banquet où il eut la place d'honneur, ayant à sa droite l'étrangère[621] et à sa gauche sa femme. Il jouit beaucoup de voir comme on admirait la beauté brillante de son amante, mais l'un et l'autre pourtant étaient pensifs, ce qui les fit considérer par tout le monde comme deux saints.

Quand fut sonnée l'heure de prendre le repos, sa femme, qui avait perdu beaucoup de sa gaieté à le pleurer durant sa croisade, lui dit avec gravité : « Je suis bien fanée et bien déshabituée du plaisir, mon seigneur, il ne faut pas que vous veniez dans mon lit, mais je veux être la servante de celle à qui vous avez donné le Paradis, et je la prendrai avec moi pour la nuit. »

---

617 La maison de *Bruges-la-Morte* située au Quai du Rosaire est de couleur ocre (cf. chapitre 11).
Docre, homophone de « d'ocre », c'est le nom du chanoine « sataniste » brugeois de *Là-Bas* évoqué au chapitre 9.

618 Il s'agit peut-être d'un raccourci de ce passage de *Bruges-la-Morte* (Chap. 5) : « herbe de la médisance qui, dans les villes mortes, croît entre tous les pavés. »

619 Cette phrase ressemble à un portrait-charge de Georges Rodenbach : le dandy à la conversation exquise ne parvenait pas toujours à faire oublier ses origines nordiques. Ainsi, la comédienne Marguerite Moreno dans *Souvenirs de ma vie* (Phébus, Paris, 2002) évoque le léger accent « belge » que le Gantois semblait avoir conservé loin de ses terres natales.

620 Il s'agit peut-être de l'Amour mystique qui traverse *Bruges-la-Morte*.

621 Ce passage fait songer à la Dernière Cène où le disciple bien-aimé, en général figuré par saint Jean, se trouve à la droite du Christ. « L'étrangère » est l'un des surnoms de Madeleine et la traduction de Barbe, sa concurrente médiévale. Le poète s'identifiait parfois au Christ.

Clorinde était épouvantée à l'idée de reposer seule, tandis que celui qu'elle adorait serait dans les bras de sa femme ; aussi accueillit-elle cette solution avec un extrême bonheur. Il les aida l'une et l'autre à se déshabiller, puis prit place lui-même dans le second lit de la même pièce.

Ainsi vécurent-ils tous trois, et souvent, dans le long hiver des Flandres, comme le froid était rigoureux, l'une ou l'autre de ses femmes venait lui tenir compagnie.

Bruges est une ville voilée d'arbres et mirée dans des canaux, sur laquelle sans trêve fraîchit le vent du nord et sonne le carillon. Mais quand ils regardaient les cygnes frôler sans bruit les quais, ils se souvenaient que si Bruges a mis sur ses canaux ces cygnes glacés, Venise y met des femmes passionnées. L'un et l'autre aimaient que la nuit emplît d'ombre les trop minutieuses élégances de l'art flamand et ne laissât subsister que l'élan impérieux des masses architecturales. Sur la grande place des Halles, quand le soir faisait du beffroi simplifié une noble citadelle florentine, elle se rappelait les hommes hardis qui habitaient là-bas de durs palais analogues et qui les premiers l'avaient serrée dans leurs jeunes bras, et lui se souvenait aussi que sur les larges dalles des rues toscanes, des choses confuses avaient passionné son âme.

Ainsi ne pouvaient-ils, sans une douloureuse ivresse, se rappeler leurs jours d'Italie. Non point que ce temps, à tout prendre, eût été préférable aux lentes promenades qu'ils faisaient maintenant dans la brume de la mer du Nord et aux soirées qu'ils passaient derrière les vitres à reflets métalliques de la rue aux Oies ! Mais leur caractère était de repousser la médiocrité, tandis que la Flamande se contentait, si elle leur avait préparé un bon repas ou bien chauffé la maison[622].

Philippe[623] mourut d'une maladie de cœur et ses deux femmes, comme on disait à Bruges, firent de la peine à tous ; mais, quoique son épouse lui donnât de grands témoignages, sa douleur[624] n'approcha pas du sentiment de l'infidèle. Elle perdait celui qui lui avait fait connaître la vérité[625].

Cette belle personne entra aux Rédemptoristines, que le peuple nomme les Sœurs rouges[626], parce qu'elles sont vêtues de chemises et de bas en soie rouge[627]. Encore qu'elle voulût faire pénitence, elle se condamnait à n'envelopper que de soie son beau corps, précisément pour expier les voluptés que jadis elle avait connues, hors des bras de son mort. À chacun de ses pas le froissement de la soie lui rappelait ses affreux péchés[628].

On dit qu'elle voulut mourir la première, pour être quelques instants encore couchée seule avec lui dans la tombe.

L'autre femme vécut fort longtemps dans le béguinage où elle s'était retirée. J'y suis allé chercher leur mémoire. Rien ne saurait que la douceur mouillée de ce mot « béguinage » évoquer ces eaux qui entraînent des algues, ces saules déchevelés, ce tiède soleil adoucissant la teinte des briques, le souffle léger de la mer, le carillon argentin et la tristesse de cet enclos où elle continua sa pauvre vie qui n'avait jamais été qu'une demi-vie. Par-dessus les maisons basses, rien ne pénètre cet endroit désert, ni les appels de la volupté, ni les bruits de l'opinion. Mais de l'amour et de la vanité emplissant le monde, qu'avait-elle jamais su ? Rien ne fleurissait en son âme qui fût plus compliqué qu'en la cour du béguinage, carré irrégulier tendu d'une prairie que coupent d'étroits sentiers et d'où montent, comme des palmes de Pâques, de longs peupliers frêles.

Ses derniers vœux de petite vieille furent qu'on l'ensevelit aux pieds des deux siens, et cela ne surprit personne, car on les tenait pour des bienheureux. Elle voulait aussi qu'on la figurât en bronze sur leur tombe, à leurs pieds et en place du chien de fidélité qu'on y place pour l'ordinaire. Mais cette modestie parut

---

622 La description pourrait s'appliquer au personnage évangélique de Marthe.

623 Ce prénom fait probablement allusion au héros du *Jardin de Bérénice* de Barrès (1891).

624 J'ai montré que le mot « douleur » jouait un rôle essentiel dans *Bruges-la-Morte*.

625 Comme le Christ enseigne la vérité à Madeleine dans les écrits gnostiques tels que la *Pistis Sophia*.

626 Les Rédemptoristines vouées au Christ Rédempteur et à leur « Mission de l'Invisible » (sic) avaient leur maison-mère à Bruges. Cet Ordre religieux est cité dans *Bruges-la-Morte* (Chap. 15).

627 Dans l'iconographie chrétienne, le rouge, souvent associé au vert, est la couleur traditionnelle de Marie-Madeleine.

628 Allusion à Madeleine, la pécheresse repentante. Le mot « pénitence » apparaît dans le même paragraphe.

excessive et contraire au sentiment de famille ; aussi dans l'église les voit-on installés tous trois comme des pairs, côte à côte, et tenant chacun la banderole sur laquelle sont inscrites les pieuses paroles qu'elle avait choisies : « Marthe, Marthe, pourquoi vous agitez-vous ? Marie a choisi la meilleure part. »[629]

Pour moi, je proteste contre cette négligence où l'on tint sa juste volonté, je m'oppose à cette injurieuse égalité où la voilà haussée malgré elle ! Et quand tout le monde loue les misérables primitifs, tous les Memling et toutes les vertus assoupies, je magnifie la splendeur italienne, la passion qui ne sommeille pas et qui a les gestes de la passion : la passion active.

Ah ! s'il eût dépendu de moi, celle qui naquit pour être servante serait dans l'éternité couchée aux pieds de ses maîtres. Dieu n'eût pas fait naître en Flandre une âme dont il eût pu faire une Vénitienne ! Que la petite Flamande se contente d'être estimée ! nous n'aimons et n'honorons que la chère rédemptoriste, et si je m'émeus dans un béguinage, c'est que, du fond de la médiocrité, je me retourne plus ardemment encore vers les magnificences de la passion tendre et décorative.

Décembre (sic) 1892. Maurice BARRÈS[630].



[629] Cette citation évangélique apporte sans doute la signature cachée du récit. D'autant que la banderole, a priori, n'a pas de rapport immédiat avec l'intrigue de Barrès. D'une façon générale, Marthe et Marie représentent deux pôles de la ferveur chrétienne au féminin : la pragmatique et la mystique contemplative.

[630] Dans la nouvelle de Théophile Gautier (1811-1872) intitulée *La Toison d'Or* (1839), Tiburce recherche désespérément dans la ville flamande d'Anvers le double vivant de son amour idéal qui n'est autre que la Madeleine éplorée de la *Descente de croix* de Rubens conservée dans la cathédrale. Son choix se porte par dépit sur une ingénue du coin qui est toujours accompagnée de sa servante… Barbara (l'équivalent de Barbe). Notons que le titre choisi par Gautier établit un lien formel entre l'Ordre chevaleresque (la Toison d'Or est en majuscules) et la Bien-aimée du Christ amorçant ainsi la thématique de *Bruges-la-Morte*.
Le texte intégral est en ligne.
Gautier avait écrit l'année précédente une *Magdalena*, texte poétique repris dans le recueil *La Comédie de la mort*. L'amour plus fort que la mort est l'un des thèmes favoris de Gautier, que ce soit dans *La Morte amoureuse* ou *Spirite*.
La Toison d'Or doit sans doute aussi quelque chose au *Tableau d'Église* de Musset (1830).
Illustration : Fernand Khnopff. *Sans titre*, 1890-1892.



Allégorie de Bruges. Affiche 1900.

Tout ce qui est caché et à découvert, je l'ai appris ; car la Sagesse, ouvrière de toutes choses, me l'a enseigné. En Elle, en effet, il existe un esprit intelligent, saint, unique, multiple, immatériel, actif, pénétrant, sans souillure, infaillible, impassible, aimant le bien, sagace, ne connaissant pas d'obstacle, bienfaisant, bon pour les hommes, immuable, assuré, tranquille, tout-puissant, surveillant tout, pénétrant tous les esprits, les intelligents, les purs et les plus subtils. Car la Sagesse est plus agile que tout mouvement ; Elle pénètre et s'introduit partout, grâce à sa pureté.

Elle est le souffle de la puissance de Dieu, une pure émanation de la gloire du Tout-puissant ; aussi rien de souillé ne peut tomber sur Elle.

Elle représente le resplendissement de la lumière éternelle, le miroir sans tache de l'activité de Dieu, et l'image de sa bonté.

Étant unique, Elle peut tout ; restant la même, Elle renouvelle tout ; se répandant, à travers les âges, dans les âmes saintes, Elle en fait des amis de Dieu et des prophètes. Dieu, en effet, n'aime que celui qui habite avec la Sagesse. Car Elle est plus belle que le soleil, et que l'arrangement harmonieux des étoiles. Comparée à la lumière, Elle l'emporte sur elle ; car la lumière fait place à la nuit, mais le mal ne prévaut pas contre la Sagesse.

Le Livre de la Sagesse (7:21-30)

Bibliographie

Robert AMADOU, *L'Occultisme, esquisse d'un monde vivant*, Julliard, Paris, 1950.
AML, Archives et Musée de la Littérature, Bibliothèque Royale de Belgique (KBR), Bruxelles.
Marie-Sophie ANDRÉ et Christophe BEAUFILS, *Papus, biographie : La Belle Époque de l'occultisme*, Berg International, Paris, 1995.
Eugène ANITCHKOF, *Le saint Graal et les rites eucharistiques*, Romania, Année 1929.
Pierre ASPESLAGH, *Chapelle du Saint-Sang, Bruges*, Ėditions A.V.M., Oostende, 1988.
Barbara BAERT, *Maria Magdalena, zondares van de Middeleeuwen tot vandaag*, Museum voor Schone Kunsten, cahier 4, Gent, 2002.
Robert BALDICK, *La vie de J. K. Huysmans*, Denoël, Paris, 1958.
Johan BALLEGEER, *Gids voor oud Brugge*, Uitg. Bartje van de Loge, Brugge, 2000.
Johan BALLEGEER, *Het Oosten Brugge*, Standaard, Antwerpen, 1983.
Maurice BARRÈS, *Du sang, de la volupté et de la mort*, G. Charpentier et E. Fasquelle, Paris, 1894.
Matilde BATTISTINI, *Astrologie, magie et alchimie*, Hazan, Paris, 2005.
Christophe BEAUFILS, *Joséphin Péladan : 1858-1918 : Essai sur une maladie du lyrisme*, Jérôme Million, Grenoble, 1993.
Pierre-Yves BEAUREPAIRE, *Dictionnaire de la Maçonnerie*, PUF, Paris, 2004.
Julien BEHAEGHEL, *Apocalypse : une autre Genèse*, Éd. Mols, Grâce-Hollogne, 1997.
Julien BEHAEGHEL, *Hiram et la reine de Saba : un mythe maçonnique*, Maison de vie, Paris, 1997.
Maxime BENOIT-JEANNIN, *Georgette Leblanc : 1869-1941 : biographie*, Le Cri, Bruxelles, 1998.
Marian BERLEWI, *Encyclopédie des mystiques : 2 tomes* , Seghers, Paris, 1977.
Évelyne BERRIOT-SALVADORE, *Le mythe de Jérusalem : du Moyen Âge à la Renaissance*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 1998.
Jo BERTEN, *Brugge en de Franstalige letterkunde, een gids voor literaire wandelingen*, Centrum voor culturele vorming, Brugge, 1998.
Jean-Pierre BERTRAND et al., *Le Monde de Rodenbach*, Labor, Bruxelles, 1999.
Jean-Louis de BIASI, *ABC de la Kabbale chrétienne*, Grancher, Paris, 2008.
Jakob BÖHME, *De la signature des choses*, trad. par Pierre Deghaye, Grasset, Paris, 1995.
Jakob BÖHME, *De la vie au-delà des sens*, Arfuyen, Paris, 2013.
BOILEAU-NARCEJAC, *Sueurs froides*, Folio policier n° 70, Paris, 2006.
Fernand BONNEURE, Dr. Marcel VAN HOUTRYVE, Karel PUYPE, *Het Stille Brugge : 100 jaar Bruges-la-Morte*, Stichting Kunstboek, Brugge, 1992.
Herman BOSSIER, *Un personnage de roman*, Les Écrits, Bruxelles-Paris, 1943.
Jean-Claude BOURRE, *Villiers de L'Isle-Adam : Splendeur et misère*, Belles-Lettres, Paris, 2002.
André BRETON, *Nadja*, Folio plus n° 37, Paris, 2004.
Joanny BRICAUD, *Huysmans : Occultisme et Satanisme*, Bibliothèque Chacornac, Paris, 1913.
Lady CAITHNESS, *Le Mystère des Âges* publié en français à Paris chez Ollendorff en 1887.
CEDOM, Centre d'études et de documentation maçonniques du Grand Orient de Belgique, Bruxelles.
Jacques CHAILLEY, *Parsifal de Richard Wagner, opéra initiatique*, Buchet-Chastel, Paris, 1979.
Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1985.
CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*, Traduction de Lucien Foulet, Stock, Paris, 1947.
CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, Édition Ch. Méla, Paris, 1990, Le Livre de Poche : collection Lettres Gothiques, 9066 v. (édition bilingue).
Jean-Paul CLÉBERT, *Le bestiaire fabuleux*, Albin Michel, Paris, 1971.
Jean-Paul CLÉBERT, *Guide de la Provence mystérieuse*, Tchou, Paris, 1982.
Sébastien CLERBOIS, *L'ésotérisme et le symbolisme belge*, Pandora publishers, Brasschaat, 2012.

Antoine COEN, *Dante et le contenu initiatique de la Vita Nuova*, Éd. Jean Vitiano, Paris, 1958.
Alphonse-Louis CONSTANT (Éliphas Lévi), *L'Assomption de la femme ou le livre de l'Amour*, chez l'éditeur Aug. Le Gallois, 1841.
Alexis CURVERS, *Les Van Eyck, Chapitres inédits présentés par A.M. Garant*, Céfal, Liège, 2009.
Luc DEVLIEGHER, *Les maisons à Bruges*, Pierre Mardaga, Liège, Lannoo, Tielt, 1975.
DANTE, *Vita nova*, Gallimard-Poésie, Paris, 1992.
Émile DANTINNE, *L'œuvre et la pensée de Péladan*, Dervy, Paris, 1948.
Marie-Madeleine DAVY, *Nouvelle encyclopédie des mystiques*, 4 vol., Payot, Paris, 1996.
Jean DECOCK, *Le Théâtre de Michel de Ghelderode, une dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté*, A.G. Nizet, Paris, 1969.
Robert L. DELEVOY, Catherine de CROËS et Gisèle OLLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff : 1858-1921 : Sa vie, son œuvre. Catalogue de l'Œuvre*, Lebeer Hosmann, Bruxelles, 1987.
G. DESDEVISES du DÉSERT, *Don Carlos d'Aragon, Prince de Viane. Étude sur l'Espagne du Nord au XVe siècle*, Armand Colin, Paris, 1889.
Luc DEVLIGHER, *Les maisons à Bruges. Inventaire descriptif*, Pierre Mardaga, Liège, Lannoo, Tielt, 1975.
Michel DRAGUET, *Fernand Khnopff ou l'ambigu poétique*, Flammarion, Paris, 1995.
Dominique DUBOIS, *Jules Bois (1868-1943) : le reporter de l'occultisme, le poète et le féministe de la belle époque*, Arqa, Marseille, 2006.
Ève DUPERRAY, *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres : actes du colloque international, Avignon 20-21-22 juillet 1988*, Beauchesne, Paris, 1989.
Jean-Pierre DUPUY, *La marque du sacré : Essai sur une dénégation*, Carnets Nord, Paris, 2009.
Paulette DUVAL, *La pensée alchimique et le Conte du Graal*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1979.
Arnaud de l'ESTOILE, *Qui suis-je ? Papus*, Pardès, Grez-sur-Loing, 2006.
Arnaud de l'ESTOILE, *Qui suis-je ? Péladan*, Pardès, Grez-sur-Loing, 2007.
Georges FABRY, *Jean-Jacques Gailliard, le voyageur de la lumière fantasque*, Erel, Ostende, 1972.
Antoine FAIVRE, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Gallimard, Paris, 1986.
Antoine FAIVRE, *Toison d'Or et Alchimie*, Archè Édidit, Milano, 1990.
Abbé FAILLON, *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence et sur les autres apôtres de cette contrée, saint Lazare, saint Maximin, sainte Marthe et les saintes Maries Jacobé et Salomé, par l'auteur de la dernière Vie de M. Olier*, Migne, Paris, 1848.
Guy FAU, *Le puzzle des Évangiles*, SER, Paris, 1970.
Ernest FLAMMARION, *La mort et son mystère*, J'ai Lu, Paris, 1974.
James George FRAZER, *Le Rameau d'or*, Éd. Paul Geuthner, Paris, 1924.
Gérard GALTIER, *Maçonnerie égyptienne, Rose-croix et néo-chevalerie*, Éd. du Rocher, Paris, 1989.
Marie-Louise von FRANZ, *Aurora consurgens : le lever de l'aurore*, Éd. La Fontaine de vie, Paris, 1982.
FULCANELLI, *Les demeures philosophales : 2 tomes*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1977.
Marie-Louyse des GARETS, *Bruges et ses Maisons-dieu*, Soledi, Liège, [s.d.].
Flaurette GAUTIER, *Jean Delville et l'occulture fin de siècle*, dir. France Nerlich et Pascal Rousseau (Mémoire de Master II, 2011-2012). Université Rabelais, Tours.
Michel de GHELDERODE, *Théâtre, vol. 1, Mademoiselle Jaïre*, Gallimard, Paris, 1950.
Michel de GHELDERODE, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, édition établie, présentée et annotée par Roland Beyen, Labor, Bruxelles, 1991.
Michel de GHELDERODE, *Entretiens d'Ostende*, L'Arche, Paris, 1956.
Étienne GILSON, *La théologie mystique de saint Bernard. (Études de philosophie médiévale)*, J. Vrin, Paris, 1934, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1935, vol. 96, n° 1.
Joël GOFFIN et al, *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*, Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, 2005.

Joël GOFFIN, *Sur les pas des écrivains de Bruges à Damme*, Éd. de l'Octogone, Bruxelles, 2006, édition revue et augmentée.
GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire* : tome 03 : 1887-1896, Laffont, Paris, 1989.
Bernard GORCEIX, *La Bible des Rose-Croix*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1970. Traduction de l'allemand et commentaire des trois premiers écrits rosicruciens (1614, 1615, 1616) ; rééd. P.U.F., « Quadrige », Paris, 2010.
Paul GORCEIX, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Honoré Champion, Paris, 2006.
Remi de GOURMONT, *Histoires magiques*, Ombres, Toulouse, 1994.
Robert GRAVES et Raphael PATAI, *Les Mythes hébreux*, Fayard, Paris, 1987.
Françoise de GRUBEN, *Les Chapitres de la Toison d'Or à l'époque bourguignonne : 1430-1477*, University Press, Leuven, 1998.
Stanislas de GUAITA, *Au Seuil du Mystère*, Carré, Paris, 1886.
Stanislas de GUAITA, *Essais de Sciences Maudites (Livre II), Le Serpent de la Genèse, Première septaine, Le temple de Satan*, Chamuel, Paris, 1891.
René GUÉNON, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, Éd. Traditionnelles, Paris, 1954.
Claude GUÉRILLOT, *J'ai ce bonheur ! : une monographie sur le XVIIIe degré de Chevalier Rose-Croix*, Guy Trédaniel, Paris, 2002.
Pierre HADOT, *Le Voile d'Isis*, Gallimard, Paris, 2004.
Elisabeth HAICH, *Sagesse du Tarot : les vingt-deux niveaux de conscience de l'être humain*, Éd. du Signal, Lausanne, 1972.
Christopher HOLLIS et Ronald BROWNRIGG, *Les Lieux Saints de Jérusalem. Monuments juifs, chrétiens et musulmans de la Terre Sainte*, Paris, Hachette, 1971.
Jeffery W. HOWE, *Symbolist Spirituality : religious themes in the Art of Fernand Khnopff*, Brill Academie Publishers, Boston, 2004.
Joris-Karl HUYSMANS, *Là-Bas*. Édition d'Yves Hersant, Folio classique n° 1681, Paris, 1985.
Jean-David JUMEAU-LAFOND, *Naissance du fantôme : Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Lorrain, Dujardin, Rodenbach*, Éditions La Bibliothèque, Paris, 2002.
Carl Gustav JUNG, *Mysterium Conjunctionis : 2 tomes*, Albin Michel, Paris, 1982.
Carl Gustav JUNG, *Psychologie et Alchimie*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.
Jacqueline KELEN, *Marie-Madeleine ou la beauté de Dieu*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2003.
Alexandre KOYRÉ, *La philosophie de Jacob Boehme*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
Paul-Alexis LADAME, *Dante, prophète d'un monde uni*, Jacques Grancher, Paris, 1996.
Marcus LANDAS, *Brugge, een corpus hermeticum : een esoterisch fragment van een stad*, Flandria Nostra, Zedelgem, 1989.
Michel LAUWERS, *Noli me tangere. Marie Madeleine, Marie d'Oignies et les pénitentes du XIIIe siècle.* Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes. T. 104, N°1. Paris, 1992.
LE BELLER Élodie, *Lucien Lévy-Dhurmer, portraitiste et illustrateur de Georges Rodenbach* (mémoire). Deryng Xavier (dir.), Rennes, Université Rennes 2, 2017.
René LE FORESTIER, *La Franc-Maçonnerie templière et occultiste aux XVIIIe et XIXe siècles*, Éd. A. Faivre, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, reprint Paris, La Table d'Émeraude, 1987.
P. LEGARDIEN, *Une œuvre initiatique : Parsifal de Richard Wagner*, Bulletin n° 5968 du Grand Orient de Belgique, Bruxelles, 1968.
H. LEISEGANG, *La Gnose*, Payot, Paris, 1951.
Henri de LENS, *Trésors enfouis de France*, Laffont, Paris, 1972.
Daniel LIGOU, *Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, PUF, Paris, 1991, p. 749-750.
Rostislav LOPOUCHKINE, *Le Règne de l'Esprit Pur*, La Table d'Émeraude, Paris, 1983.
Pierre MAES, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, J. Duculot, Gembloux, 1952.
Maurice MAETERLINCK : *œuvres : 3 volumes*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1999.

Maurice MAETERLINCK, *Bulles bleues, Souvenirs heureux*, Éd. du Rocher, Monaco, 1948.
Maurice MAETERLINCK, *Le « Cahier bleu »*, Éd. de La Fondation Maurice Maeterlinck, Gand, 1977.
Maurice MAETERLINCK, *Trois petits drames pour marionnettes : Intérieur ; Alladine et Palomides ; La mort de Tintagiles.* Édition établie et comment0ée par Fabrice van de Kerkhove. Renaissance du Livre, Coll. Espace nord, Bruxelles, 2010.
Silvia MALAGUZZI, *Bijoux, pierres et objets précieux*, Hazan, Paris, 2007.
Bernard MARILLIER, *B.A.-BA Templiers*, Pardès, Puiseaux, 2004.
Jean MARKALE, *Mélusine*, Albin Michel, Paris, 1993.
Stéphane MALLARMÉ, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Gallimard-Poésie, Paris, 1976.
Stéphane MALLARMÉ, *Poésies*, Gallimard-Poésie, Paris, 1979.
Florence MARRYAT, Lovell-Coryell & co, New York, 1891.
Victor-Émile MICHELET, *Les Compagnons de la Hiérophanie*, Dorbon Aîné, Paris, 1931.
Victor-Émile MICHELET, *De l'ésotérisme dans l'art*, Librairie du Merveilleux, Paris, 1890.
Jacques-Paul MIGNE (abbé), *L'Encyclopédie Théologique : tome 23*, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge, Paris, 1856.
Antoine MONLONGUET et Pierre BOUCHE, *Maître Eckhart peint par Van Eyck*, Éditions du Regard, Paris, 2001.
Alain MONTANDON et al., *Marie-Madeleine, figure mythique dans la littérature et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999.
Christian MONTÉSINOS, *Dictionnaire raisonné de l'alchimie et des alchimistes*, Éditions de La Hutte, Bonneuil-en-Valois, 2010.
Robert de MONTESQUIOU, *Diptyque de Flandre – Triptyque de France. Au pays des ciels sonores (Alfred Stevens, Georges Rodenbach) – Au-delà des formes (Adolphe Monticelli, Rodolphe Bresdin, Stéphane Mallarmé)*, Paris, Éditions É. Sansot, 1921.
Louis NAVEZ, *Bruges monumental et pittoresque*, Lebègue et Cie, Bruxelles, 1886.
Gérard de NERVAL, *Les Filles du feu* ; *Aurélia*. Gallimard-Poésie, Paris, 1980.
Elaine PAGELS, *Les Évangiles secrets*, Gallimard, Paris, 1982.
PAPUS, *La Kabbale, tradition secrète de l'Occident*, Carré, Paris, 1892.
PAPUS, *L'Occultisme contemporain*, Carré, Paris, 1887.
PAPUS, Docteur Gérard Encausse, *Traité élémentaire de science occulte*, Éd. Dangles, Paris, 1979.
Michel PAZDRO, *L'Avant-Scène Opéra n° 202, Avril-Mai 2001* **:** *Erich Wolfgang Korngold : La ville morte*, Éd. Premières Loges, Paris, 2001.
Marie-Madeleine de Pazzi, *Les huit jours de l'Esprit Saint*, Jérôme Millon, Grenoble, 2004.
Régine PERNOUD, *Hildegarde de Bingen : Conscience inspirée du XII*ème *siècle*, Éditions du Rocher, Monaco, 1994.
Timothée PICARD : *Tristan et Isolde de Wagner, et sa postérité littéraire*, Cahiers de recherches médiévales, n° 11, 2004.
Filippo PINICELLI, *Mundus symbolicus*, Georg Olms, Hildesheim, 1979.
Élisabeth PINTO-MATHIEU, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*, Beauchesne, Paris, 1997.
Émile PIRARD, *Fernand Khnopff (1858-1921) à Fosset : Menil, Sprimont, Héropont*, chez l'auteur, 2012.
Albert POISSON, *Théorie & symboles des alchimistes : le Grand Œuvre*, Éditions traditionnelles, Paris, 1991.
Guy de POURTALÈS, *Wagner, histoire d'un artiste*, Gallimard, Paris, 1932.
Henri-Charles PUECH, *En quête de la gnose*, Gallimard, Paris, 1978.
Jean-Marie RAGON, *De la Maçonnerie occulte et de l'initiation hermétique*, Maison de vie Éditeur, Paris, 2009.
Jean-Marie RAGON, *Tuileur Général de la Franc-Maçonnerie*, Teletes, Paris, 2000.
Ernest RAYNAUD, *La Mêlée Symboliste : 1870-1910. Portraits et souvenirs*, Nizet, Paris, 1971.
Baron REINSBERG-DURINGSFELD, *Traditions et légendes de la Belgique : 2 tomes*, Ferdinand Claassen, Bruxelles, 1870.
Ernest RENAN, *Vie de Jésus*, Gallimard, Paris, 1993.
Anne REY, *Satie*, Seuil, Paris, 1995.

Madame Georges RODENBACH, *Constantin Rodenbach, député au Congrès national de Belgique et ses frères, 1830*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1930.
Georges RODENBACH, *Le Carillonneur*, L. Carteret, Paris, 1926 (illustration de Louis Titz).
Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, préface de Camille Mauclair. Édition illustrée de dix-huit pastels de Lévy-Dhurmer, Javal et Bourdeaux, Paris, 1930.
Georges RODENBACH, *Bruges-la-Morte*. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Flammarion, GF nº 1011, Paris, 1998.
Georges RODENBACH, *Le Carillonneur*, Passé Présent, Bruxelles, 1987.
Georges RODENBACH, *Œuvres en prose et Œuvres poétiques : 2 tomes*, Le Cri, Bruxelles, 2000.
Georges RODENBACH, *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*, Musée départemental Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine, 2005.
Alexandre ROOB, *Musée hermétique : Alchimie et mystique*, Taschen, Cologne, 1997.
J.-H. ROSNY aîné, *Torches et Lumignons : souvenirs de la vie littéraire*, Éditions La Force française, Paris, 1921.
Paul de SAINT-HILAIRE, *Histoire secrète de Bruxelles*, Albin Michel.
A. SCHOUTEET, *De straatnamen van Brugge : oorsprong en betekenis*, Vanden Broele, Brugge, 1977.
Édouard SCHURÉ, *Les Grands initiés : Esquisse de l'Histoire secrète des religions : Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*, Perrin, Paris, 1960.
Marcel SCHWOB, *Double cœur*, Paul Ollendorf, Paris, 1891.
Carole SÉDILLOT, *ABC de l'Alchimie*, Grancher, Paris, 2001.
Paul SÉDIR, *Le Bienheureux Jacob Boehme, le Cordonnier philosophe. Sa vie, ses œuvres, sa doctrine, et un vocabulaire de la terminologie*, Chamuel, Paris, 1897.
Jean SERVIER, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, PUF, Paris, 1998.
Geneviève SPENCER-NOËL, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au noir de Marguerite Yourcenar, suivi de notes*, Nizet, Paris, 1981.
Raphaelle TACCONE, *Marie-Madeleine en Occident : les dynamiques de la sainteté dans la Bourgogne des IXème-XVème siècles* (thèse de doctorat), Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, Avignon, 2012.
TEDER, *Rituel de l'Ordre martiniste dressé par Teder*, Éditions Télètes, Paris, 2016.
Robert-Jacques THIBAUD, *Perceval : de Peredur à Parzival : une source de spiritualité occidentale*, Dervy, Paris, 1997, p. 127.
Raymond TROUSSON, *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, Labor, Bruxelles, 1999.
Baron Andries VAN DEN ABEELE, *In Brugge onder de Acacia. De vrijmetselaarsloge « La Parfaite Égalité » (1765-1774) en haar leden*, Brugge, 1987.
Firmin VAN DEN BOSCH, *Ceux que j'ai connus*, Collection Durendal, Paris-Bruxelles, 1940.
Roland VAN DER HOEVEN, *L'idéalisme musical. Musique et musiciens autour du Sâr Péladan.*
Revue liégeoise de Musicologie, n° 2, Liège, 1995.
Raoul VANEIGEM, *La résistance au christianisme : Les hérésies des origines au XVIIIe siècle*, Fayard, Paris, 1993.
Jacques VAN LENNEP, *Alchimie : contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Crédit Communal, Bruxelles, 1984.
Charles VAN LERBERGHE, *Lettres à Albert Mockel, 1887-1906*, Labor, Bruxelles, 1990.
Robert VANLOO, *L'Utopie Rose-Croix, du XVIIe siècle à nos jours*, Dervy, Paris, 2001.
Paul VAN ZEIR, *Wandelen langs de historische kerken van Brugge*, Halewijn, Brugge, 2002.
Jan VERCAMMEN, *Bruges*, Paul Legrain, Bruxelles, 1973.
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Œuvres complètes, 2 tomes*, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1986.
Jean-Marc VIVENZA, *Qui suis-je ? Boehme*, Pardès, Grez-sur-Loing, 2005.
Ornella VOLTA, *Correspondance presque complète d'Erik Satie*, réunie et présentée par Ornella Volta, Fayard/Imec, Paris, 2001.
Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée de Jacques de Voragine nouvellement traduite par l'abbé J.-B. Roze*, Édouard Rouveyre, Paris, 1902.
Angelus SILESIUS, *Le Voyageur chérubinique*, Rivages Poche, Paris, 2004.

Roland WILLEMYNS, *La Flandre : 5881-5981*, [brochure sans nom d'éditeur], Bruges, 1981.
Oswald WIRTH, *Les mystères de l'Art Royal : Rituel de l'adepte*, Dervy, Paris, 2012.
Oswald WIRTH, *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec la Franc-maçonnerie*, Dervy, Paris, 1995.
Oswald WIRTH, *Le Tarot des imagiers du Moyen Âge*, Tchou, Paris, 1975.
Marguerite YOURCENAR, *Feux,* Grasset, Paris, 1936.
William Butler YEATS, *La Rose secrète*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1984.

Iconographie

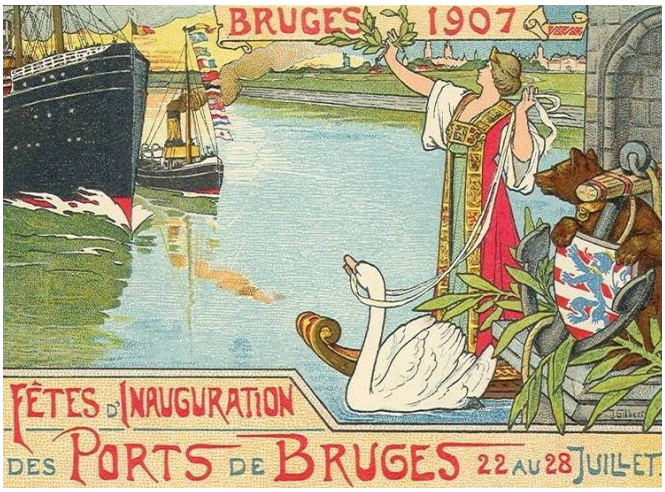
Illustration de couverture : *Un masque*. Fernand Khnopff (env. 1897).

AML (KBR, Fonds Rodenbach) :

Clichés ou collection de Joël Goffin :

Nicolas Delanois :

Eve Izquierdo :



Fêtes de l'Inauguration de Zeebrugge (Zeebruges) en 1907[631].

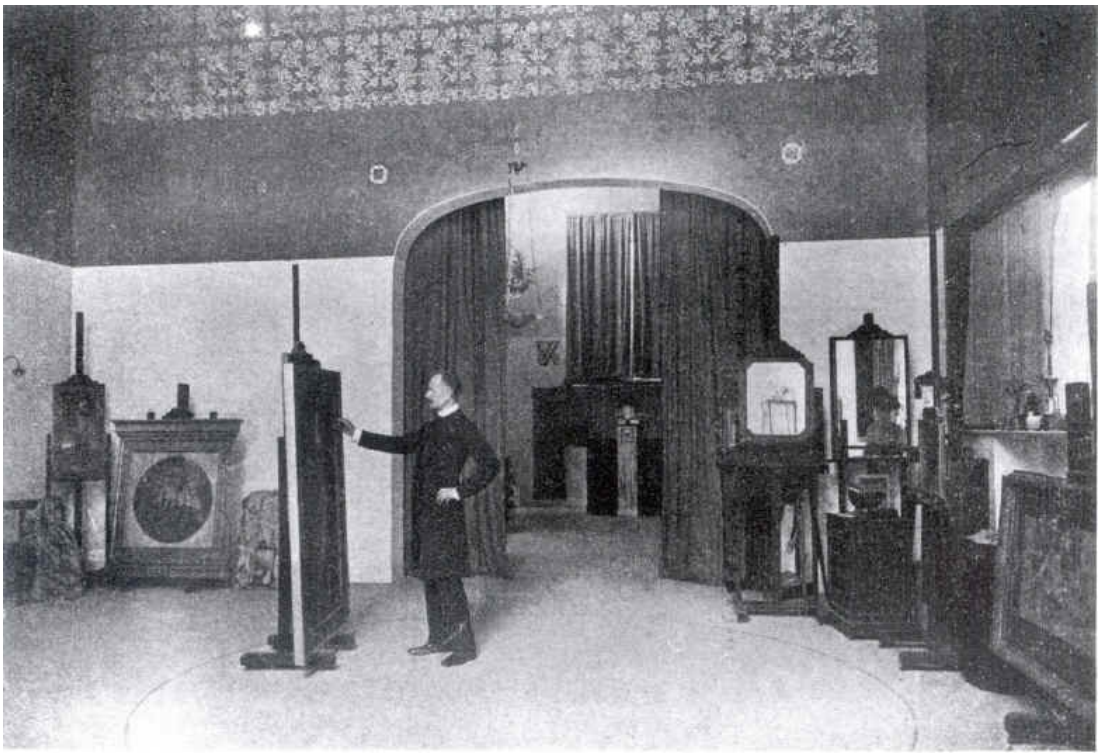
[631] Le 22 juillet est la fête de Marie-Madeleine. Lohengrin, le Chevalier au cygne, est ici une femme ! L'inauguration en présence du roi eut lieu le 23 juillet.

Table des matières

1. Bruges, la perle du Nord....9
2. Un vénérable grand-père....11
3. *Les Hydropathes*, *La Jeune Belgique* et Villiers....16
4. Le grand départ....20
5. Les relations parisiennes....23
6. Le contexte occultiste de *Bruges-la-Morte*....26
7. Khnopff, le « Maître admirable et immortel »....35
8. Les icônes de Fernand Khnopff....47
9. Un coup publicitaire : *Là-Bas*....54
10. Le choix des noms....58
11. Le Rosaire : un lieu symbolique....65
12. Bruges : le Graal, le Temple et la Toison d'Or....69
13. Madeleine à Bruges....73
14. La Morte....87
15. Madeleine : une passion française....94
16. La Gnose et la Pistis Sophia....100
17. Des indices dans le texte....108
La chevelure....111
Le coffret de cristal....114
L'Arche d'Alliance ou le Graal dans le Saint des Saints....116
Le Jardin de la Résurrection....120
Le miroir, la bougie et les larmes de deuil, la douleur, le silence....121
La naufragée....123
La chambre nuptiale....123
Le vase et le baume....124
Références à la Madeleine gnostique, à la Sophia ?....125
Coïncidences ou allusions maçonniques ?....128
18. La piste alchimique....132
L'Œuvre au noir....136
L'Œuvre au blanc....137
L'Œuvre au rouge....138
Savants, occultistes et alchimistes fin de siècle....142
19. Tarot et numérologie....144
20. *Pelléas et Mélisande* : un jeu de miroirs....147
Mademoiselle Jaïre....153
21. *Vertigo* : une lecture libre de *Bruges-la-Morte*....160
Sueurs froides....165
22. *Parsifal* et *Bruges-la-Morte*....169
23. Contexte occultiste de *Bruges-la-Morte*....173
24. *Bruges-la-Morte* à travers la Gnose....178
25. Le Tableau de *Bruges-la-Morte*....180
26. Un curieux monument funéraire....187
Conclusions provisoires....193
Annexe 1 : *Le Carillonneur*, roman à clé ?....197
Annexe 2 : *Remémoration d'amis belges*....205
Annexe 3 : Barrès ou la clé ! *Les deux femmes du bourgeois de Bruges*....209

On n'a que soi

Fernand Khnopff dans son atelier à Ixelles au milieu du cercle d’or.



Présentation de l’étude et de l’auteur

Roman de gare, thriller avant la lettre, poème en prose écrit dans une langue magistrale, mythe d’Orphée revisité, conte initiatique, *Bruges-la-Morte*, cette œuvre universelle centrée sur le double féminin offre une pluralité d’interprétations qui continue de lui assurer un succès constant. Mais un examen attentif du contexte littéraire et mystique qui prévaut en 1892, l’année de la publication du récit, permet d’ouvrir de nouvelles et passionnantes pistes de lecture.

Joël Goffin examine au plus près les multiples références qui parcourent l’œuvre majeure de Georges Rodenbach (1855-1898) : l’ésotérisme chrétien, la Gnose, le rosicrucianisme fin de siècle, le féminisme naissant… Pour étayer ses hypothèses, il s’appuie sur des artistes aussi différents que Wagner, Maeterlinck, Barrès, Ghelderode, Boileau-Narcejac ou Hitchcock, mais également sur sa connaissance intime de Bruges, le personnage central de l’intrigue fusionné avec le deuil du héros négatif.

Le parcours maçonnique éloquent du grand-père Constantin, le large éventail d’amitiés occultistes et la symbolique du tombeau du chantre de Bruges ne sont pas les moins surprenantes de ses découvertes.

L’étude approfondie de l’œuvre complète de Rodenbach et de Khnopff, sa passion pour l’ésotérisme chrétien ont permis à l’auteur d’offrir une audacieuse interprétation du roman phare du symbolisme top souvent réduit à la dérive d’un veuf névrosé.

Son abord est celui d’un rationaliste.

Joël Goffin est né à Bruxelles en 1963. Il a exercé la profession de bibliothécaire-archiviste à l’administration de la Culture qui compte 600 000 ouvrages.

Il est également chroniqueur et poète (sous le pseudonyme de Sébastien Lise).

Il a publié trois guides littéraires à succès sur Bruxelles, Bruges et le Brabant.

En 2005, il fut le Commissaire de l’exposition Georges Rodenbach ou la légende de Bruges *programmée au Musée départemental Stéphane Mallarmé (Seine-et-Marne).*

On lui doit également le contenu du site consacré à la vie et à l’œuvre de Georges Rodenbach et Fernand Khnopff, ainsi que la mise en valeur de lieux de mémoire artistiques à Bruxelles, Tournai et Paris.

Joël Goffin a retrouvé et retranscrit des centaines d’articles journalistiques de Rodenbach dans les bibliothèques nationales où celui-ci décrit la Belle Époque sous un angle visionnaire et parfois sarcastique, loin de la mélancolie de Bruges.

Il vient de publier une étude maçonnique sur le Quartier Royal de Bruxelles.

Éditeur responsable :
Joël Goffin, rue Bayard 14
1420 Braine-l'Alleud (B)
17 novembre 2026
Hors commerce

licence Creative Commons Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale -
Pas de Modification 2.0 Belgique