Fantômes d'amour

Roger BOZZETTO

Territoires des fantastiques, Presses de l'Université de Provence, pp. 143-149

La littérature, depuis *l'Épopée de Gilgamesh* et jusqu'à nos jours, est composée de textes qui thématisent l'amour, sous toutes ses formes et dans toutes ses dimensions. Elle semble faire son miel de l'exploration de toutes les possibilités qu'il offre. Amour filial, maternel, paternel avec pour frontière — parfois franchie, au moins dans l'imaginaire — l'inceste ; amours hétéro ou homosexuels, fusionnels ou tragiquement déchirés, sans oublier les amours mystiques ou diaboliques, les assomptions enivrées des saintes, les soumissions aux incubes ou aux succubes, tous se heurtent à des limites, qu'ils tentent de transgresser pour se réaliser. Ce sont parfois des obstacles matériels, sociaux — opposition des familles, des castes, des classes, guerres — ou encore psychologiques : des rivalités, des jalousies. Mais la limite infranchissable à quoi se heurtent les amours, c'est évidemment la disparition de l'autre, la mort de l'objet aimé, et le deuil douloureux, parfois impossible, et qui entraîne des comportements qui paraissent aberrants. Gilgamesh part en quête de l'herbe d'immortalité, Orphée descend rechercher Eurydice aux Enfers. Eurydice lui est-elle rendue et la perd-il par sa faute ou Orphée est-il victime d'un jeu des Dieux infernaux ? Selon la version commune, c'est parce qu'Orphée se retourne qu'Eurydice rejoint le royaume des morts. Mais selon d'autres c'est une doublure, le fantôme de son amante, qui suivait Orphée : à la lumière du jour il s'est révélé comme leurre et elle a disparu. Dans les deux cas, on retrouve Orphée devant la souffrance de son deuil. Les Romantiques vont ériger l'amour en valeur absolue, mais ils l'articuleront à la perte de l'objet aimé, en laissant ouverte comme seule voie d'accès à sa réalisation la nostalgie. Celle du « *secret douloureux* » dont parle Baudelaire, de l'origine introuvable et des leurres captivants, comme on le voit dans *Sylvie*. Ils se ressourcent ainsi dans l'une des dimensions de la culture européenne qui remonte à Platon. Depuis le récit d'Aristophane dans *Le Banquet*, la présence de l'âme sœur — l'autre moitié de soi dont la rencontre conditionne le bonheur absolu — est une certitude, et sa quête un espoir toujours déçu, source d'une nostalgie irrépressible. Cette donnée n'est pas, chez les auteurs de cette période, purement théorique : la mort de Sophie conduit Novalis à deux doigts de la folie, Julia Marc perdue engendre chez Hoffmann une violence dont certains textes rendent compte, Nerval et Gautier vivent, parfois proches du délire, l'angoisse de l'amour perdu et de la fascination de l'actrice, qui sert parfois de palliatif avant de se révéler un leurre. _____Nombre de textes de cette époque tentent de thématiser une sorte de suture impossible de la déchirure, avec la « revenance » [1] dans certains textes de Poe comme « Ligeia », « Morella » ou « Eléonora ». Par Baudelaire et Mallarmé traducteurs de l'auteur américain, lui-même bon connaisseur du romantisme allemand, les Symbolistes connaîtront ces récits. Ils s'inspireront de cette thématique de la perte et de l'attente fascinée, que l'on trouve aussi bien dans les nouvelles citées que dans « Le Chat noir », « La Chute de la maison Usher », « Bérénice » ou « Metzengerstein ». Ils y ajouteront peut-être la variante de l'absence comme seule réalité, de même que la vraie rose sera « *l'absente de tout bouquet* ». Ils retrouveront le thème de l'ersatz, avec *L'Eve future* qui répond à sa manière à l'Olympia hoffmannienne. Ils seront séduits par la recréation en creux de l'absente, comme dans « Véra », toujours de Villiers de l'Isle-Adam. _____Cette thématique de la nostalgie créatrice de l'illusion d'un retour de l'aimée, que l'on trouve magnifiée dans « Ligeia », sera reprise et orchestrée dans une tonalité différente par Rodenbach dans *Bruges-la-Morte* [2]. La comparaison des deux textes permet de tracer les linéaments de ce qui pourrait apparaître comme une interprétation fantastique du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans les registres romantique et symboliste.

Une curieuse parenté

Ces deux récits, que tout semble distinguer, mettent en jeu un certain nombre de signifiants et de séquences comparables. Dans les deux cas il s'agit d'un homme, qui est dans « Ligeia » le narrateur, et dans *Bruges-la-Morte* Hugues Viane, un personnage dont la focalisation actorielle est importante. Il installe un lien entre deux femmes, dont l'une qu'il a aimée et aime encore, est morte, et une autre, qu'il oblige à prendre la place de la défunte, et qui meurt à son tour (Jane Scott) ou disparaît de la scène (Rowena). _____Les deux « doublures » ignorent le rôle de « fantôme » [3] qu'on leur fait jouer, sur une « autre scène » que celle où elles croient se trouver. Rowena se croit l'épouse du narrateur et croit dormir dans une chambre nuptiale. Jane Scott, l'actrice, imagine pouvoir outrepasser le rôle qu'elle croit que Hugues Viane lui fait jouer, de maîtresse à la fois attitrée et cachée, et accéder ainsi à la reconnaissance sociale. Rowena ignore, et le narrateur semble par moments être dans la même ignorance, qu'elle n'est qu'un instrument pour faciliter le retour effectif de Ligeia. Jane Scott est dans l'aveuglement le plus total, dans l'incompréhension complète de ce qu'elle représente pour Hugues Viane. Dans les deux cas les « doublures » pensent vivre dans le monde de la réalité quotidienne, régie par les lois sociales du vraisemblable. Elles ignorent qu'elles ne sont que des objets prisonniers d'une recomposition onirique plus ou moins délirante [4]. _____Dans les deux textes, le narrateur de Poe comme Hugues Viane [5] ont, à la mort de l'aimée, changé de lieu de résidence. Viane, qui vivait en cosmopolite, est

venu s'installer à Bruges, ville qu'il estime, en vertu de la « *tristesse* » et de la mort qui est en elle, « *correspondre* » à l'état de son âme de veuf, après le « *grand désastre* » (p. 25) [6]. Le narrateur de « Ligeia » abandonne les rives du Rhin pour s'installer dans une abbaye anglaise, qu'il transforme selon ses goûts, et dont la pièce centrale sera la chambre, que l'on peut avec Lady Rowena considérer comme nuptiale ou mortuaire, puisqu'elle y laissera la vie sans y avoir connu beaucoup d'amour. Dans le cas de Viane il s'agit de reproduire inlassablement et fidèlement un cérémonial de deuil et de souffrance triste dans un lieu approprié, existant déjà, car Viane est résigné, il ne fait qu'attendre la mort, vivant dans « *l'impatience du tombeau* » (p. 26) : « *Hugues recommençait chaque soir le même itinéraire...* » (p. 25). Le but du « déplacement » dans les deux cas semble constituer une « autre scène », un espace où quelque chose puisse atténuer la douleur de la perte. Mais alors que l'on connaît les raisons du choix de Bruges par Viane, on ignorera toujours pourquoi le narrateur de « Ligeia » décore la chambre nuptiale de tentures aux motifs d'arabesque, qui dessinent des figures affreuses, pourquoi il la veut noir et or, meublée de sarcophages noirs venus de Louqsor. Rien n'est dit non plus du pourquoi de sa forme pentagonale, ni de la nécessité de laisser entrer, par une immense glace de Venise, une lumière sinistre. Viane, quant à lui, transforme sa maison en reliquaire, et la pièce qu'il consacre à l'aimée morte en chambre ardente, lieu d'une cérémonie privée qui ne supporte aucun changement, comme en témoigne son mécontentement devant la modification par Barbe du jour de rangement (p. 21), comme le fait que « *chaque matin (...) il faisait ses dévotions (...) devant les souvenirs conservés d'elle* » (p. 53). _____Les deux textes insistent aussi sur la présence de la chevelure. Pour Viane, qui a coupé une tresse des cheveux blonds de la morte, et l'a exposée dans une sorte de châsse, cet objet est devenu l' « *âme de la maison* », qu'il va chaque jour « *honorer* » (p. 22) ; ce par quoi l'aimée « *se survit* » (p. 20l) et qu'il est impensable de toucher, comme si c'était un « *objet tabou* », dont le contact engendre la mort. Le narrateur de « Ligeia » reconnaît son épouse revenue à ses cheveux, « *masse énorme de longs cheveux désordonnés, plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau* ». Tout le rituel qui précède, et implique la mise à mort, le sacrifice de la nouvelle épouse, semble n'avoir pour but que de les faire advenir dans l'espace magique ainsi constitué, pour remplacer enfin la blondeur de ceux de Rowena [7]. Les deux textes mettent en scène deux personnages qui, dans leurs discours, mêlent le vocabulaire relevant du religieux et celui de la folie. Il y est question d'obsession : Hugues se trouve « *tout hanté* » (p. 32). On parle d'hallucinations (Viane figé, puis halluciné, p. 29). On peut se demander ce que voit Lady Rowena dans ces « *mouvements qu'elle venait d'apercevoir, ces sons que je ne pouvais pas entendre* » ? Et le narrateur voit-il vraiment tomber dans le verre, « *comme de quelque source invisible suspendue dans l'atmosphère de la chambre, trois ou quatre grosses gouttes d'un fluide* » ou bien dans sa rêverie opiacée imagine-t-il l'action de « *l'ombre d'une Ombre* » ? Pris dans ses rêveries, le narrateur de Poe est souvent au bord du délire, tout comme l'est Viane, au moment de la profanation de la tresse. Le vocabulaire religieux est présent partout dans *Bruges-la-Morte*, aussi bien en ce qui regarde les messes, le Béguinage, les processions et fêtes religieuses, que l'aspect de diabolisation de la chair : il y est question de possession, de satanisme (p. 74), Jane sent Viane « *inoculé d'elle* » (p. 911). S'il n'est pas absent de « Ligeia », ce vocabulaire renvoie à une autre dimension, il est plus axé sur les spéculations métaphysiques que sur l'aspect proprement religieux, comme en témoigne l'exergue. Par ailleurs le versant de la sorcellerie, s'il n'est pas explicitement annoncé, y est présent, ne serait-ce que dans l'aspect pentagonal de la pièce, les références à l'Egypte et aux « *figures affreuses* » des tentures. _____Dans les deux textes, cette présence conjointe de deux champs sémantiques renvoyant à la fois au surnaturel et à la folie joue les opérateurs de confusion et permet l'empiétement des deux domaines, ce qui rend palpable le trouble fantastique [8]. Il est d'autant plus ambigu qu'il y est question de passions hors du commun, c'est-à-dire des limites du pouvoir humain sur lui-même, sur les autres et sur les choses.

Deux textes piégés

Dans le détail cependant, ces deux récits d'amours monstrueux divergent, tout en demeurant fantastiques. _____Nous ignorerons toujours le prénom de l'épouse de Viane, ainsi que le nom de famille de Ligeia qui est peut-être une sirène ou une nymphe [9]. Nous savons simplement que Ligeia a besoin, pour revenir, d'avoir un support, un « cheval », comme le disent les familiers du vaudou. Elle reprend sa place en habitant de nouveau un corps, qu'elle métamorphose, en changeant la couleur des cheveux et la forme des yeux de Rowena qui ainsi « disparaît » de la scène après avoir joué son rôle. Pour aller où, sinon dans un « obscène » auquel le lecteur n'a pas accès, et que le narrateur n'envisage pas, le récit s'interrompant lors de l'advenue espérée de la morte, redevenue vivante, et prête à continuer avec son époux une vie d'amour momentanément interrompue par la mort. Ceci pour la version que le texte nous offre au premier abord. Une autre lecture du texte pourrait nous donner à penser que le narrateur, pris par ses désirs, les paroles prophétiques de Ligeia, peut-être aussi travaillé par l'aspect de sorcellerie ou de nécromancie à quoi fait allusion la chambre mortuaire, dans la scansion de ses rêves opiacés a empoisonné lui-même Lady Rowena, et hallucine devant un cadavre. Il n'y a aucun témoin, le récit est à la première personne, et il tourne court, sur une sorte de sidération. L'absence du prénom de l'épouse de Viane s'explique sans doute par le désir de lier à l'amour un nom imprononcé, secret, dont la trace seule est présente, en l'occurrence par une relique, la tresse, « *âme vivante* », et dieu jaloux, à quoi l'on ne peut opposer qu'un nom d'actrice, de danseuse qui se « dandine » et dont la chevelure « jaune » est teinte (p. 46) [10].

Ligeia et Rowena se rencontrent et se « surimpressionnent », au sens photographique du terme, en un même lieu, mais tout cependant les distingue. Ligeia est une « personne ». Rowena est un objet d'échange pour sa famille, mue par « *la soif de l'or* ». Ligeia est active, elle est éloquente, d'une profondeur philosophique extrême, d'une singularité totale aussi bien dans son physique que dans sa fermeté d'âme et dans l'intensité de sa passion pour le narrateur. Rowena est épousée non pas après de longues fiançailles comme Ligeia, mais sur un coup de tête, « dans un moment d'aliénation mentale ». Elle a les cheveux blonds et les yeux bleus, elle évite son époux et ne l'aime pas, alors qu'il la hait mais elle demeure passive et subit avec angoisse son empoisonnement [11]. Jane Scott ne rencontrera qu'une fois, la dernière, et sous la forme de reliques, l'aimée de Viane, qui est morte et dont ne subsistent que la tresse et les portraits. Seul Viane peut assurer que Jane est bien l'image de l'aimée disparue. Mais le texte laisse percevoir quelques dissonances : où Hugues voit une démarche gracieuse, un regard extérieur parle de dandinement, où il rêve devant ses cheveux d'or, d'ailleurs teints, un regard neutre aperçoit de simples cheveux jaunes ; et Jane devant les portraits de l'aimée ne sait que voir « *une qui me ressemble* » (p. 103). Mais de là à y rêver une « *ressemblance qui allait jusqu'à l'identité* » (p. 29), il y faut toute la substance d'un désir. Et celui-ci persistera malgré la connaissance des trucages, des mensonges, des trahisons. La « déconstruction » de l'image de l'aimée s'accentue au fil des jours, après cette sorte de paroxysme dans la quête de ressemblance, qui l'avait amené à revêtir Jane des robes de la morte. Entre temps, l'aspect charnel, absent au début de leurs relations au moins dans l'esprit de Viane, avait maintenant remplacé tout autre lien. Il ne passe plus des heures à la regarder fixement, et à la manipuler comme un simple support de souvenir, pour « *éterniser le leurre de ce mirage* », alors qu'elle ne comprend rien à ces allures « *anormales* » et à ces « *muettes contemplations* » qui tentent de la figer dans un autre temps (p. 43). Il passe maintenant des heures à l'attendre, l'épier, prisonnier de « *sa chair* » tremblant de la perdre (p. 85) au point qu'il en vient à penser qu'il l'aime (p. 85), bien qu'il sache qu'elle le trompe et l'exploite. Tout le récit, qui tend à montrer la présence et la force du leurre, puis sa dissipation devant les révélations, a maintenu Jane et « *le lieu de l'aimée* » à des distances respectables. Viane a installé Jane à l'extérieur de la ville, vers les banlieues (p. 43), alors qu'il continue d'habiter le centre, le cœur religieux de la ville, dans la maison sanctuaire, gardée par Barbe. Le rapprochement se fait par étapes : il s'absente pour aller chez elle, il lui apporte les robes, il la guette, l'épie. Tant que cela se passe dans ce sens, c'est-à-dire tant que Jane ne prétend pas à la « reconnaissance », rien que de banal n'a lieu, et Viane éprouve même, pendant un certain temps, du bonheur : « *il n'était plus triste* » (p. 53), et revit sans altération dans un « *mensonge heureux* » (p. 53). Par ailleurs, sa vie antérieure avec son rituel matinal — « *stations sur le chemin de croix de l'amour* » (p. 53) — persiste sans troubler la nouvelle donne. Mais que le mouvement s'inverse, que Jane énonce son désir propre — tente de sortir de son rôle de « doublure » — ou s'approche du sanctuaire, alors la vengeance de la morte, et de la Ville, sera terrible. Terrible comme la sanction qui s'abattra sur Hugues Viane, hébété, devant un cadavre que de nouveau il identifie à l'ancienne morte, « *unique visage de son amour* » mais « *visible pour lui seul* » (p. 105). Sous le visage mort de la passive Rowena apparaît la toujours vivante Ligeia, et sur le masque de mort de Jane, rendue à l'immobilité après sa crise sacrilège, Viane retrouve l'ancien visage de l'aimée. Dans les deux cas la mort révèle la présence du désir jamais éteint, du secret jamais atteint — aussi bien dans les yeux de Ligeia que dans la teinte des cheveux, la voix de bronze ou la taille de Jane. Au point qu'on peut poser la question du secret que le fantôme (ou le double ?) à la fois révèle et masque : est-ce celui de la mort ? [12]. Dans aucun des deux récits, ce secret n'est dévoilé. Le leurre doit continuer de fonctionner, au prix d'un meurtre et d'un délire nécessaire pour brouiller dans les textes les traces des empiétements du surnaturel sur la folie. Est-ce la Ville, la tresse de la morte devenue « *serpent* », « *boa* » (p. 104) et « *vindicatrice* » (p. 105), ou Viane, qui a tué Jane après sa « *profanation* » et son « *sacrilège* » (p. 105) ? Est-ce Ligeia en Ombre, ou le narrateur dans son rêve d'opium qui empoisonne Rowena ? Est-ce que vraiment Ligeia est revenue ? Pourra-t-il alors connaître le secret qu'elle était sur le point de lui confier au moment de mourir, et qui semblait être celui de la jouissance d'elle, ou de l'amour, et dont il ne demeure, en attendant son retour, que le poème du « Ver vainqueur » [13] ?

Du mythe d'Orphée aux versions fantastiques

On a reconnu quelques traits du mythe grec dans les deux récits, et en particulier le deuil impossible de l'aimée, le désir de la retrouver vivante malgré sa mort ainsi ouvertement niée, et la possibilité d'une série d'actes qui la feraient « revenir ». Mais là où le mythe traduit sans équivoque un désir, sans doute universel, dans un récit sans ambiguïté, conforme aux codes sociaux et spirituels de l'époque, nos deux récits se trouvent amenés à biaiser. Dans le mythe, la tension entre les termes opposés, ici amour et mort, se résout : chacun tirant de cette opposition sa raison d'être — à savoir le mythe lui-même. Le fantastique, lui, pervertit la nature de cette tension. Au lieu de se trouver devant un fécond affrontement des contraires, le texte fantastique provoque le spectacle insupportable de la confusion, de l'anomalie et du monstrueux. De plus nos deux textes réfractent le mythe original, mais dans des perspectives différentes, que l'on pourrait schématiser ainsi : Poe est du côté d'un romantisme aristocratique, Rodenbach dans un hybride de symbolisme et d'esprit provincial. Dans « Ligeia », le narrateur vit dans une solitude hautaine, avec Ligeia, issue d'une famille « *d'une date excessivement ancienne* » dans une « *demeure dans cette cité délabrée des bords du Rhin* ». Ils

n'ont aucun contact extérieur, et après la mort de Ligeia, si le narrateur vient en Angleterre, s'il fait restaurer à sa manière une ancienne abbaye, tout se passe comme si les gens qui s'occupent de l'aspect matériel des choses étaient des sortes de lutins qu'on ne voit jamais. On ignore comment il rencontre les parents de sa seconde épouse et même Lady Rowena, qui demeure seule avec lui dans la chambre, mis à part la visite de médecins. Rien, si ce n'est sa souffrance et ses désirs, les problèmes de métaphysique et les étapes de l'agonie de Rowena, ne semble l'intéresser : le narrateur vit comme dans un cauchemar opiacé, enfermé dans sa solitude, hors de toute censure sociale. Il ne s'affronte qu'aux forces de la Surnature, ou à son délire amoureux qui semble l'amener enfin à la révélation sidérante de la réapparition de l'aimée un moment disparue, sans que l'on sache s'il s'agit d'une hallucination du narrateur ou d'une expérience réussie de métempsycose programmée par Ligeia [14]. Le mythe est ici réfracté dans une dimension romantique flamboyante du fantastique. _____Par contre, malgré sa fortune, Hugues Viane est soumis au regard d'autrui. Le texte insiste sur les miroirs « espions », sur les rumeurs qui remontent jusqu'au Béguinage, sur les cloches et les monuments de la Ville qui le surveillent, le jaugent, le jugent, le condamnent. Il est d'abord vu comme le veuf désespéré, avant de devenir une sorte de « défroqué », de renégat dont on se moque, que l'on accable de dénonciations, et que même la fidèle Barbe finit par abandonner. Censures sociale et religieuse mêlées, qui conditionnent bonne part du comportement de Viane, peu à peu amené à vivre dans la contrainte d'une culpabilité, et rabaissant au niveau du sordide ce qu'il voyait vivre dans la sphère du miracle d'un recommencement : « *la mort ici n'avait été qu'une absence, puisque la même femme était retrouvée* » (p. 41). Le récit de Rodenbach nous montre à la fois la sidération devant l'apparition, l'espoir fou du recommencement, puis la lente dégradation, les mensonges, les tromperies, et enfin la profanation et sa sanction. Mais il le fait sur un double registre. Celui de la réalité banale, qui renvoie à la dimension naturaliste du veuf mûr qui s'acoquine à une jeune actrice qui le trompe et qu'il finit par tuer, dans une crise de folie furieuse, après qu'elle s'est révélée telle que tous la voyaient, sauf lui [15]. Celui de la dimension symboliste, de l'absente comme seule présence et de l'impossible atteinte du spirituel par la chair, qui le profane [16]. Le lien entre les deux domaines est donné par la présence ambivalente de la Ville et de la religion, celle-ci condamne au nom du sacrilège, celle-là au nom de l'ordre social. Orphée est-il ici déchiré par de mesquines Béguines ?

Le mythe original de l'amour qui survit au-delà de la mort, et permet de la transcender dans ou par l'art, est renvoyé dans ces deux textes, bien que de façon différente, à la folie ; et la passion d'amour n'y est présentée qu'en tant que monstrueuse. Elle est liée de façon répétitive et morbide à la mort. Non pas simplement à la mort de l'aimée, mais à des pratiques qui impliquent un redoublement de celle-ci, par la mort sacrificielle de la doublure. Le Dieu chrétien ne se contente pas, comme les dieux antiques, de ne pas exaucer les vœux d'Orphée. Il semble prendre un plaisir pervers à redoubler la douleur de l'amant, à le renvoyer à des souffrances encore pires, pour n'avoir pas accepté d'emblée l'inacceptable, en se convertissant, en implorant. Cette perversion se marque par le rôle ambigu que les textes font jouer à la Surnature, qui côtoie ici les territoires de la folie, et induit la présence nécessaire du trouble fantastique pour rendre compte d'une réalité ainsi impensable.

Notes :

1. La « revenance »peut être symbolisation ou absence« , cf. »L'Irreprésentable« dans *Revue française de psychanalyse* n°1, tome LVI, février l992. Colmatage de la faille par le fétiche : dans Bruges-la-Morte, Jane Scott joue le rôle d'un fétiche qui cache la mort(e). Cf. Freud, »Le fétichisme« dans *La Vie sexuelle*, PUF. Le vécu traumatique »revient« comme cauchemar. La »revenance« renvoie à quelque infamie, d'avoir emporté dans la tombe des secrets épouvantables. Cette lacune dans la symbolisation constitue l'étoffe du »revenant« .
2. A la fin du siècle, liés aux progrès de l'archéologie, et en particulier de l'égyptologie, on trouve des textes qui renvoient à ce « retour programmé » d'un couple d'amants. Pensons à *She* de Rider Haggard (1897) et à son cycle ; à Bram Stoker : *Le Joyau des sept étoiles* (1898).
3. Fantôme« est ici à prendre au sens bibliothécaire du terme : une fiche que l'on pose en lieu et place d'un livre absent.
4. On pourrait aussi soutenir que comme dans certains contes, les deux « revenantes » apparaissent à l'occasion d'un souhait. Mais qu'à la différence de Ligeia souhaitée et enfin advenue, Jane provoque, comme dans « Les Trois Souhaits » de Perrault, ou « La Patte de singe » de Jacobs, le désir qu'elle disparaisse enfin.
5. Qui n'est pas le narrateur, mais un foyer actoriel très présent.
6. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. Actes sud / Labor, 1986. La pagination renvoie à cette édition, tout comme les citations de « Ligeia » renverront à *E.A. Poe*, Laffont, « Bouquins », 1989.
7. On peut noter que le narrateur de « Ligeia » est actif et qu'il semble suivre un plan. Par contre, Viane paraît répétitif et voué à la mort — ce que confirme son choix de Bruges dans « L'impatience du tombeau ». De

même, ce sont les cheveux de la morte qui forment tresse dans *Bruges-la-Morte* ; les cheveux noirs de Ligeia seront ceux d'une « vivante ».
8. Ce trouble n'est pas simplement un effet de vocabulaire. Il est tout aussi bien accentué par le récit à la première personne, qui demeure sans caution extérieure, comme un délire, chez Poe. Chez Rodenbach, l'aspect actoriel du récit va dans le même sens, et les interventions de points de vue neutres (les autres), ou auctorielles, insistent sur le côté à la fois tristement banal et « fou » de l'histoire de Viane.
9. Ligeia » est un nom que Poe a déjà employé dans son poème « Al Aaraaf » ; voir note 31 p. 1513 in *E.A. Poe*. Edition Bouquins, Seuil, 1978.
10. Jane Scott » est un nom d'actrice. Emprunté à Walter Scott.
11. Aussi bien Jane que Rowena semblent ignorer la présence d'une première femme.
12. Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme », dans *Etudes freudiennes* n°l0, 1975, pp. 109-111. Le fantôme, c'est le retour du mort, une apparition concrète : on peut le voir, l'entendre. Il se caractérise par le rapport à la mort, la ressemblance et l'apparence. Il est l'analogue d'un vivant disparu et reste pourtant présent. Il participe du passé, il est « revenant » et si possible dans les mêmes lieux que celui qu'il fut ou dont il est l'analogue. Le fantôme intervient à la place d'un autre, il est mon secret sous l'aspect de cet autre. Il est le signe d'un objet inavouable qui a été occulté et qui revient, il est donc de la famille du substitut, et scelle dans le secret cette substitution. Il est la marque d'un exorcisme manqué. Le fantôme est le nom d'un retour, c'est une figure d'égarement : il déplace la vision vers le point même que le personnage évitait de vouloir considérer. Il est ce que l'on ne doit pas voir, mais le texte entier s'organise autour de la nécessité qu'il survienne, il tend vers cette rencontre. Il paraît, je défaille, il m'ôte de ma place, tel est le symptôme du fantôme.
13. *Elle épanchait devant moi le trop plein d'un cœur dont le dévouement plus que passionné montait jusqu'à l'idolâtrie. Comment avais-je mérité la béatitude d'entendre de pareils aveux ? Comment avais-je mérité d'être damné à ce point que ma bien aimée me fût enlevée à l'heure où elle m'en octroyait la jouissance ?* » (p. 367, éd. Bouquins).
14. En fait le récit est postérieur à cette advenue, mais la formulation est assez vague pour qu'il y ait un doute. « *Et maintenant pendant que j'écris, il me revient comme une lueur que je n'ai jamais su le nom de famille* » (p. 363). Or ceci est écrit après la scène de « métempsycose ». Où est alors Ligeia, ou Rowena ? Et où est le narrateur ?
15. Le mouvement symboliste français entretient des rapports intéressants et mal explorés avec le mouvement naturaliste.
16. Viane sacrifie Jane après que Barbe lui a fait connaître la condamnation de la Ville. Le sacrifice (païen) a lieu après la procession du Saint Sang, que la présence de Jane à la fenêtre a choquée. On rapprochera cette « punition » de la femme sacrilège par l'Eglise — Viane n'étant qu'un instrument — du moine Sérapion violant la tombe de Clarimonde dans « La Morte amoureuse » de Th. Gautier.