

Edyta Kociubińska

BRUGES-LA-MORTE DE GEORGES RODENBACH OU LE ROMAN D'UN DEUIL

Au lendemain de la mort de sa femme, Hugues Viane vient s'installer à Bruges, une ville morte et abandonnée au crépuscule du XIX^e siècle. Il s'avère bientôt que son choix n'est pas hasardeux. Avec son atmosphère nébuleuse, ses maisons délabrées et ses canaux endormis, la ville de Bruges, ville réelle, mais inévitablement condamnée au lent dépérissement, semble un endroit idéal pour le veuf qui désire vivre sa douleur en silence. Selon Rodenbach « toute cité est un état d'âme et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous comme un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air » (B, p. 75)¹. Ainsi, comme le note Bertrand Marchal, la Bruges de Rodenbach devient une ville mentale, le roman « révèle à travers elle l'âme profonde du héros, si bien que le récit prétend moins raconter une histoire qu'accompagner la déambulation d'un citadin de l'âme » (Marchal, 1993 : 120).

En effet, tout au long du roman le lecteur est entraîné dans un jeu étrange dans lequel le héros s'acharne à partager son deuil avec la ville et la ville elle-même essaie de correspondre à tous les états d'âme du veuf abandonné. Dans notre article nous allons démontrer que le roman de Rodenbach devient la quête des analogies qui se forment entre le héros endeuillé cherchant l'oubli et la ville morte ainsi que celles existantes entre la femme vivante et sa rivale, l'épouse défunte. Il sera aussi intéressant de se pencher sur la relation qui existe entre la femme vivante et Bruges.

¹ G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892, choix de variantes par Christian Berg, Bruxelles, Éditions Labor, 1986. Nos références à *Bruges-la-Morte* (B) renvoient à cette édition.

1. ENTRE L'AMOUR ET LA MORT

Ville où le temps s'est arrêté, où la vie se confond avec la mort dans un rejet têtue de toute modification, Bruges devient un refuge rêvé pour Viane dont la vie s'est arrêtée elle-aussi après la mort de sa femme. Plongé dans la mélancolie, le héros ressent que cette ville oubliée lui est destinée par une fatalité étrange. Hugues décide de passer le restant de ses jours à Bruges « pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville » (B, p. 51). Son choix ne doit rien au hasard, il a choisi cette cité morte car il était persuadé que

[...] sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises. Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint! Ce gris fait avec le blanc des coiffes des religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel! (B, p. 50).

La ville et le héros sont veufs d'un être cher : pour la ville, c'est la mer ; pour Viane, c'est une épouse adorée. Dans *Le Carillonneur*, Rodenbach écrit : « [...] Bruges fut abandonnée par la mer. Trahison brusque! C'avait été comme un grand amour qui se retire. Et la ville en était restée triste à jamais, comme veuve » (Rodenbach, 1987 : 106-107). Plongée dans le spleen, la ville envoûte Viane qui, lui aussi, vit difficilement son veuvage. Il a du mal à supporter la perte de sa femme et songe plusieurs fois à la rejoindre en se suicidant. Or, la religion lui défend de se donner la mort. Mystique, il espère que le néant n'est pas l'aboutissement de la vie et qu'il la reverra un jour, il essaie donc de refouler cette « impatience du tombeau » (B, p. 26).

Le héros se lance dans une recherche désespérante des correspondances entre lui et la ville, veuve elle aussi. Lors de ses flâneries, il s'acharne à « chercher des analogies de son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers » (B, p. 20). Le promeneur solitaire se laisse tromper par la géographie circulaire d'une ville endeuillée. Elle fait penser au labyrinthe qui emprisonne le citadin abandonné. Un contemporain de Rodenbach, J.-K. Huysmans souligne avec finesse cette caractéristique envoûtante de Bruges : « Parcourez-la dans tous les sens ; au bout d'une heure de marche, vous vous apercevrez que ses rues vous leurrent : vous êtes parti de tel point et vous y voilà revenu ; en somme, vous avez tourné avec elle, elle est bâtie en ressort de montre, en spirale, et constamment elle vous ramène là où elle peut se faire valoir » (Bertrand, 1999 : 142).

En effet, ce labyrinthe des rues et des canaux transforme les promenades du héros en flâneries obsessionnelles lors desquelles il doit retrouver à chaque fois les mêmes endroits. Il se promène sur « les ponts où pleurent les visages de sources invisibles » (B, p. 26), on voit, un plus loin, « le tunnel des ponts suinter des larmes froides » et « les peupliers du bord de l'eau frémir comme la plainte d'une frêle source inconsolable » (B, p. 47). Lors d'une des flâneries, le héros ressent très fortement la présence envahissante de la mort :

Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie, des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe. [...] Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau (B, p. 26-27).

Il est évident qu'une relation unique se crée entre le veuf et Bruges : son deuil exige un décor funeste, une entente secrète avec un lieu. Ainsi, Viane n'arrête pas de chercher les correspondances entre sa vie intérieure et la ville ; la ville elle-même s'accorde à tous les états d'âme du veuf. Il possède en lui le don exceptionnel qui doit lui permettre d'atteindre son but : « un sentiment inné des analogies » ainsi que « le sens des ressemblances », « un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles » et crée entre lui et Bruges « une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables » (B, p. 50). Dans le monde romanesque de Rodenbach, « les villes ont une personnalité, un esprit autonome, un esprit presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage » (B, p. 75). Par là-même, Bruges devient capable de partager le deuil du héros : « Ah, comme il avait bien fait d'y venir au temps de son grand deuil ! Muettes analogies ! Pénétration réciproque de l'âme et des choses ! Nous entrons en elles tandis qu'elles pénètrent en nous » (B, p. 75).

Comme le note avec justesse W. M. Malinowski, Bruges ne représente plus seulement dans le roman le cadre topographique, le milieu nécessaire où se joue un drame ; elle incarne la perte ; elle est ville souvenir, ville intériorisée, changée par l'esprit du héros, plutôt qu'une ville réelle. Selon le critique, « l'art rodenbachien de la métaphore, abondamment nourri par les éléments du décor brugeois, ses canaux et ses quais, ses horloges et ses cloches, ses pierres et ses vitres, ses maisons et ses églises, géographie, architecture et culture confondues, s'emploie à suggérer la pression mortifère de la ville, à faire sentir au lecteur la présence de la mort dans les choses » (Malinowski, 2003 : 182).

2. LE DUEL DES RIVALES

Tourmenté par le besoin de protéger le souvenir de la défunte afin d'empêcher, comme il dit lui-même, que « la morte elle-même » soit « effacée par la mort » (B, p. 27), Hugues n'arrête pas de réinvestir le visage de sa femme disparue sur d'autres visages. Cette nécessité est plus forte que lui, elle hante son esprit, domine toutes ses actions et gouverne son existence. Un jour, en quittant Notre-Dame, il pense encore au tombeau de Marie de Bourgogne, il essaye de faire correspondre le souvenir de la morte à la forme du tombeau et de l'imaginer avec un autre visage, celui de sa femme. Tout à coup, « tandis qu'il recomposait par une fixe tension d'esprit – et comme regardant au dedans de lui – ses traits à demi effacés déjà » (B, p. 28), il s'arrête stupéfait en voyant arriver vers lui une jeune femme :

À sa vue, il s'arrêta net, comme figé ; la personne qui venait en sens inverse avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe... (B, p. 28).

Sans réfléchir, Viane abandonne le quai qu'il descendait et se décide à suivre l'inconnue en se sentant de plus en plus étonné :

Tandis qu'il cherchait son visage, voici que cette femme, brusquement surgie, le lui avait offert, trop conforme et trop jumeau. Trouble d'une telle apparition ! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité (B, p. 29).

L'apparition du « double » de sa femme défunte provoque chez Viane une émotion ineffable, il revoit ses « yeux de prunelle dilatée et sombre dans la nacre », ses cheveux « couleur d'ambre et de cocon » (B, p. 29), sa silhouette, sa façon de marcher, l'expression de son visage. En effet, il est bouleversé par cette rencontre, bien qu'il en ait rêvé depuis longtemps. L'image de cette femme n'arrête pas de le persécuter : « Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait [...]. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante » (B, p. 31). Il se pose la question lancinante : « Est-il vraiment veuf, celui dont la femme n'est qu'absente et réapparaît en de brefs retours ? » (B, p. 32).

Séduit et terrifié en même temps, Hugues ressent le désir irrésistible de la rencontrer encore une fois, d'éprouver le même émoi. Il va se lancer à la quête de la passante inconnue, suivant le vieux quai et les mêmes rues à la même heure du soir. Et, au bout d'une semaine, le prodige opère, ce qui plus est, la sensation que le héros éprouve l'amène presque au bord de la crise cardiaque,

tant l'inconnue lui paraît « d'une ressemblance totale, absolue et vraiment effrayante » (B, p. 32). Une fois de plus, il se met à la suivre. Une impression bizarre ne cesse pas de le hanter : Viane est persuadé qu'il est condamné à l'accompagner jusqu'à la fin de son existence :

La morte était là, devant lui ; elle cheminait ; elle s'en allait. [...] Certes, il n'avait pas songé une minute à cette action anormale de sa part : suivre une femme. Eh non, c'est *sa* femme qu'il suivait, qu'il accompagnait dans cette crépusculaire promenade et qu'il allait reconduire jusqu'à son tombeau (B, p. 33).

Sa quête finit dans une salle de théâtre, puisqu'il s'avère que l'inconnue est une danseuse d'opéra. Son nom, Jane Scott, figure en vedette sur l'affiche du spectacle *Robert le Diable* de Meyerbeer. Le choix de la pièce n'est pas hasardeux, comme le note avec finesse W. M. Malinowski, la scène dans laquelle Viane reconnaîtra la passante « se superpose à la scène "réelle" de la première rencontre pour en amplifier la dimension troublante, pour en accentuer la coloration plus inquiétante encore » (Malinowski, 2003 : 186). Il s'agit de l'épisode du cimetière, dans lequel Robert, sur le conseil du Diable, s'apprête, pour séduire une jeune fille, à cueillir un rameau sur la tombe de sainte Rosalie. Les tombeaux du cimetière s'entrouvrent, et c'est alors que le héros reconnaît tout à coup, parmi les ballerines incarnant les sœurs du cloître, l'inconnue qui « s'anime sur son tombeau et, rejetant linceul et froc, ressuscite » (B, p. 33). Il ressent une stupeur qui lui coupe la voix :

Oui ! C'était elle ! Elle était danseuse ! [...] C'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était *sa* morte qui maintenant souriait là-bas ; s'avavançait, tendait les bras. Et plus ressemblante ainsi, ressemblante à en pleurer, avec ses yeux dont le bistre accentuait le crépuscule... (B, p. 37).

Jane interprète le rôle muet d'Helena, abbesse démoniaque du couvent fantôme, elle séduit Robert en dansant autour de lui. Elle acquiert ainsi le statut d'une figure maléfique, « figure macabre, avec ses yeux cernés, son linceul de théâtre et le décor funèbre baigné de clair de lune : une morte-vivante, ou plutôt une vivante-morte » (Dottin-Orsini, 1993 : 81-82). Viane, irrémédiablement séduit, fait connaissance de la danseuse après le spectacle. Leurs rencontres deviennent régulières et lors de chaque retrouvaille « le sortilège de la ressemblance » (B, p. 40) opère. Tout de même, cet envoûtement ne cesse pourtant pas de lui paraître de nature démoniaque.

Or, il n'y peut rien : « Hugues s'abandonna désormais à l'enivrement de cette ressemblance de Jane avec la morte, comme jadis il s'exaltait à la ressemblance

de lui-même avec la ville » (B, p. 51). Aveuglé par cet amour envahissant, il ne se sent pas coupable :

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 demeurerait fidèle (B, p. 41).

Or, un jour se produit la catastrophe qui conduira au drame. Envieux d'unir le souvenir de la morte avec le corps de sa maîtresse, Hugues demande à Jane de revêtir les robes de la morte. Surprise d'abord devant cette demande, elle accepte de se parer de ces « défroques » (B, p. 57), mais elle se lance dans une danse grotesque et son comportement déçoit le veuf qui éprouve une grande gêne en la regardant, « telle une Salomé de café-concert, exhibant sa chair nue » (Dottin-Orsini, 1993 : 80). Viane est amené à admettre que son désir de défier la mort se termine sur une désillusion ; il n'a pas réussi à joindre les deux femmes : « Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible » (B, p. 69). Le héros ne suppose même pas encore que la fin de cette histoire tragique va se jouer dans sa maison, dans la pièce qu'il a transformée en sanctuaire de la morte. C'est là où Jane profane la chevelure de la femme défunte, alors que Viane, persuadé que c'est la tresse même qui opère, la serre autour de son cou jusqu'à ce que l'actrice tombe, étranglée. Jane devient pour le héros « le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul » (B, p. 105) :

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 paleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre – unique visage de son amour (B, p. 105).

Ainsi, la ville-femme trahie met fin au plan diabolique de sa vengeance.

3. LE TRIOMPHE DE LA MORT

La femme morte reste une énigme, le veuf se tait comme s'il ne voulait pas révéler les secrets de l'existence idéale. Viane se souvient juste une fois de leur vie conjugale en la définissant comme « la passion intacte, [...] l'accord des âmes distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets » (B, p. 19). La perte de la bien-aimée plonge le héros dans un deuil sans bornes. Afin de le célébrer en paix, il se fixe à Bruges envahi par

un sentiment étrange: « Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte » (B, p. 25). Ce rapport métaphorique et métonymique qui unit la ville à l'épouse morte se noue dans le deuxième chapitre:

Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer (B, p. 26).

Dès lors, Viane est persuadé que la ville devient le reflet de ses obsessions, le témoin fidèle de son deuil. Dans son imagination maladive s'opère, comme l'écrit Paul Gorceix, un transfert d'identité « entre la cité aux eaux mortes, prisonnières des quais, pétrifiée, et l'épouse morte, mise au tombeau de pierre » (Gorceix, 1992: 31). Selon les critiques cette personnification est le ressort caché du roman, elle est d'ailleurs suggérée par son titre ainsi que par l'*Avertissement* où Rodenbach souligne que c'est la ville qui va « orienter » l'action, « la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir » (*Avertissement*, B, p. 15).

Lors d'une des promenades, Viane perçoit le reflet du visage de sa bien-aimée; c'est au fil des canaux que lui apparaît son visage d'Ophélie²:

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée... (B, p. 26).

Comme le note W. M. Malinowski, l'image d'Ophélie semble réunir la plupart des motifs dont est tissée la substance du roman: « l'eau et la mort, l'innocence et la sensualité, la féminité et le mysticisme, toutes ces associations et rêveries qui se superposent et se prolongent dans le psychisme de Hugues. Ophélie, c'est l'image déréalisée, délayée de la femme, métaphore du souvenir qui se perd » (Malinowski, 2003: 181). Décrite, dans un premier temps, comme une épouse adorée dont le héros garde « les trésors » (tableaux, meubles, robes, tresse de cheveux dans un coffret de verre), la femme morte, elle, sera soumise à « une sanctification progressive » selon l'expression de Christian Berg, afin

² Selon l'expression de Gaston Bachelard, dans le cas du roman rodenbachien nous avons affaire à l'« ophélisation d'une ville entière », car d'après lui « l'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image particulièrement puissante et naturelle » (Bachelard, 1942: 121).

de renforcer sa proximité avec l'atmosphère religieuse de la ville flamande (Berg, 1986 : 121). Viane lui jure fidélité jusqu'au moment où il se laissera envoûter par la femme vivante. Sa relation si exceptionnelle avec la ville se relâche alors pour un certain temps, si bien que :

Hugues n'entendait plus cette douleur des choses ; il ne voyait plus la ville rigide et comme emmaillotée dans les mille bandelettes de ses canaux ; la ville d'autrefois, cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l'effleurait plus qu'à peine d'un glacis de mélancolie (B, p. 47).

Cependant, le pouvoir de la cité morte finit par l'emporter sur la perfidie de la femme qui l'a envoûté. Les tours de Bruges réagissent tout de suite ; Viane les « entend » qui « prennent en dérision son misérable amour » (B, p. 74), puis les cloches le rappellent à l'ordre, de toute leur violence, « pour lui arracher son péché » (B, p. 82). Lorsqu'il décide de quitter son amante, la ville s'empresse de lui montrer qu'elle applaudit à ce choix et redevient sa compagne la plus fidèle :

L'influence de la ville sur lui recommençait : leçon de silence venue des canaux immobiles [...] ; exemple de résignation offert par les quais taciturnes, conseil surtout de piété et d'austérité tombant des hauts clochers de Notre-Dame et de Saint-Sauveur (B, p. 73-74).

Au chapitre XI, entendant dans la cathédrale un sermon sur la mort, Viane prend peur de ne jamais retrouver, à cause de sa trahison, celle qu'il nomme désormais non plus simplement son épouse défunte mais « la Regrettée, la Sainte » (B, p. 81). Et il se voit de nouveau envoûté par Bruges qui possède une « face mystique » (B, p. 77), ville qui reproche, insiste, lui « oppose le modèle de sa propre chasteté, de sa foi sévère » (B, p. 82) :

Elle recommença à gouverner Hugues et à imposer son obéissance, elle redevint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir (B, p. 77).

C'est bien la morte qui triomphe et fait la reconquête du pécheur en lui montrant le chemin de la grâce et du salut : « Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruges douloureuse, *soror dolorosa* » (B, p. 75). Et pourtant Hugues éprouve la terreur de songer qu'il est menacé de se retrouver seul – face à face avec Bruges – sans plus personne entre la ville et lui : « Le poids de l'ombre des tours était trop lourd ! Il allait se retrouver seul, en proie

des cloches!» (B, p. 87-88). Le soir où il revient à la maison après la rencontre avec son amante, il ressent tout d'un coup une sensation étrange : « La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillotée en linceul dans le brouillard. Hugues se jugea plus que jamais en faute vis-à-vis d'elle » (B, p. 88). Juste après il entend le cygne chanter et ce mauvais présage le force à se poser cette question lancinante : « De quoi va-t-il encore être veuf ? » (B, p. 89). Il est conscient que la ville-femme essaye de le prévenir contre la fin tragique de son amour ridicule, mais une fois encore le veuf semble ignorer cet avertissement, aveuglé par sa passion coupable.

La fin du récit prouve d'une façon indubitable le lien secret entre la ville et l'épouse morte. Pour combler le vide, Bruges et Viane organisent leur vie autour d'une relique. Pour la ville, il s'agit d'une goutte du Saint-Sang, celui du Christ, conservé dans un reliquaire ; pour Viane, il s'agit d'une tresse de l'épouse disparue, tresse mise sous verre. Lorsque celle-ci subit la profanation, le veuf inflige le châtiment lui-même, mais tout se passe sous l'accompagnement de la procession du Saint-Sang, passant sous ses fenêtres. La dernière scène du roman, celle de la ville délaissée comme une épouse trahie, ville redevenue désertée après le passage de la procession, témoigne du lien secret entre la ville et sa femme défunte :

Et Hugues continûment répétait : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » d'un air machinal, d'une voix détendue : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » (B, p. 106).

Comme le remarque Christian Berg, « les villes mortes ou mourantes menacées par l'eau noire, les palais abandonnés environnés de plans d'eau stagnante, les petites cités de province prostrées dans le silence ou l'oubli, les villes-tombeaux constituent la géographie privilégiée de l'imaginaire fin de siècle » (Berg, 1986 : 133). Dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach a réussi à esquisser une chronique de l'obsession, faisant de la cité mélancolique de Bruges un lieu où se joue constamment « le drame de l'ombre et de la lumière »³, où la vie et la mort se côtoient tous les jours. Plongée dans la grisaille, la ville morte devient la compagne fidèle du deuil, le miroir de la douleur et du spleen.

³ L'expression est de W. M. Malinowski, « Les mystères de l'âme grise ou le jeu de l'ombre et de la lumière dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », in : *Le clair-obscur dans les littératures en langues romanes*. Édition établie par Magdalena Wandzioch, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, p. 86.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD G. (1942), *L'eau et les rêves*, Paris : José Corti.
- BERG Ch. (1986), « Lecture », dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles : Labor.
- BERTRAND J.-P. (1999) (éd.), *Le Monde de Rodenbach. Études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand*, Coll. « Archives du futur », Bruxelles : Éditions Labor.
- BODSON-THOMAS A. (1942), *L'esthétique de Geroges Rodenbach*, Liège : Vaillant-Carmanne.
- DOTTIN-ORSINI M., « Georges Rodenbach et la femme morte », *Nord*, n° 21, juin 1993.
- GORCEIX P. (1992), *Réalités flamandes et symbolisme fantastique. « Bruges-la-Morte » et « Le Carillonneur » de Georges Rodenbach*, Paris : Lettres Modernes.
- MALINOWSKI W. M. (2003), *Le roman du symbolisme*, Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- MARCHAL B. (1993), *Lire le symbolisme*, Paris : Dunod.
- RODENBACH G., *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892, choix de variantes par BERG Ch. (1986), Bruxelles : Éditions Labor.
- RODENBACH G. (1987), *Le Carillonneur*, Coll. « Passé Présent », Bruxelles : Les Eperonniers.