

Petites Etudes Littéraires

Une collection pour une lecture systémique des oeuvres

N° 2

Bruges-La-Morte

ou

Comment échapper au miroir ?

Bernard Spee

Editions Onehope

Keywords/Mots clefs : *Etude, Lecture, Bruges, Rodenbach, deuil, folie, onomastique, théorie de la ressemblance, analogie, poésie, Proust M., Cyrulnik B., Pankov G., psychose, stade du miroir, Lacan J., autobiographie.*

Edition du texte Bruges-La-Morte de Georges Rodenbach disponible sur:
<http://fr.wikisource.org/wiki/Bruges-la-Morte>.

!!! Ne pas citer la source, c'est la tuer !!!

Ce texte peut être personnalisé (numéroté, nominatif et signé) et vous être envoyé via la Poste. Voyez les conditions sur le site : <http://www.onehope.be> Merci de votre soutien.

Vous pouvez contribuer à la diffusion de notre site de plusieurs façons :

> 1/ Si vous trouvez ce texte en accès libre sur Internet, vous pouvez nous aider à maintenir la qualité du service en versant votre contribution par un virement sur le compte bancaire

IBAN : BE13 0836 5681 0039
BIC : GKCCBEBB

Bernard Spee
4020 Belgique

> 2/ Pour un montant de 3 euros, vous pouvez apparaître dans nos marges de soutien :

sous votre nom,
sous un pseudo ou un jeu d'initiales ou un code
(à mettre en communication de votre virement)

L'éditeur se réserve le droit de refuser votre choix nominatif.

> 3/ Vous pouvez aussi acheter un exemplaire papier en format A4 (nouveau format), exemplaire numéroté et signé qui vous parviendra par envoi postal à l'adresse que vous nous communiquerez.

Cet achat (le coût pour ce texte est de 10 euros) vous donne aussi la possibilité (n°2 ci - dessus mentionnée) d'une mention dans les marges du site.

Exemplaire numéroté :

N° : / /

A valider sur le site [www.onehope](http://www.onehope.be),
via un email à l'adresse:
bspee@hotmail.com
en l'accompagnant
soit de votre nom
soit d'un numéro

Avec dédicace

et/ou une signature de l'auteur :

Première édition sur site : février 2006

Mises à jour : septembre 2010,

Dernière mise à jour : le 10 mars 2019

[Pour toute thématique et/ou période temporelle équivalente, nous recommandons la lecture des articles, des livres et auteurs qui ne nous citent pas.]

Dépôt légal : mars 2019. D/2019/13.661/3

ISBN: 978-2-930874-25-8

Editeur responsable : Spee Bernard / Belgique

Tous droits réservés. Sabam © SPEE mars 2019 Site <www.onehope.be>

Bruges-La-Morte

ou

Comment échapper au miroir ?

« Si, comme il arrivait quelques fois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une citée désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe. »¹ (1913)

Marcel Proust

Lire un roman, c'est s'offrir une aventure. Dans le meilleur des cas, c'est s'offrir une aventure existentielle dont on ne sortira pas indemne. D'entrée de jeu, G. Rodenbach, dans son avertissement, est explicite : son livre est une "étude passionnelle"², et donc, pas simplement, un conte symbolique, un roman poétique, voire un roman-photo. Par ailleurs, comment comprendre la fascination qu'exerce ce roman? Est-ce l'effet du surnom La morte accolé à la vieille ville de Bruges? La lecture de ce roman publié en 1892 semble conduire à des questions de fondement³...

¹ Proust M. , *A la recherche du temps perdu Du côté de chez Swann Première partie Combray* , Editions Gallimard , Coll. Livre de poche n°1426-1427, 1954, p.7. Un tel point de vue trouve peut-être un peu son inspiration dans le roman de Georges Rodenbach. Une inspiration à ne pas dire...

² *Bruges-La-Morte* (p.49) nous mettons entre parenthèses la pagination correspondant à l'édition de GF Flammarion n°1011 qui s'accompagne de photos de Bruges que Rodenbach estima comme secondaires « Quant à moi, vous comprendrez que je m'intéresse seulement au texte (...) » (p.34 note 2).

³ « Il est à noter du reste, qu'à l'heure actuelle, la chose la plus révolutionnaire que l'on pourrait faire, ce serait de restaurer un rapport authentique au passé et à la tradition. Aujourd'hui, nous avons un faux passé, un passé pour scientifiques, pour visiteurs de musées, pour touristes folkloriques qui se baladent chez les Babyloniens. Un nouveau rapport à la tradition : non pas être asservi à la tradition, mais entrer dans une relation avec le passé qui consiste à ne plus l'ignorer ni à en être l'esclave » Cornélius Castoriadis in *Colloque de Cerisy L'autoorganisation De la physique au politique*, Editions du Seuil, 1983, p.445.

Editeur responsable : Spee Bernard / Belgique

La ville de Bruges passe pour un symbole de la Culture. On pourrait aller jusqu'à dire qu'aujourd'hui, l'Occident lie son être, au mieux son paraître au maintien, à l'entretien de quelques oeuvres architecturales majeures. L'être serait lié à des images, à une architecture ? Question de patrimoine ? Par l'écriture du roman *Bruges-La-Morte* (1891), Georges Rodenbach a redoublé, d'une certaine façon, la fascination qu'exerce cette ville sur le monde. Mais le fait d'avoir accolé le suffixe la morte, lui a valu l'opprobre, le rejet de ses habitants : pas de reconnaissance pour cet auteur qui a associé la Ville à la Mort...⁴ Ils n'avaient pas tout à fait tort.

Que raconte ce roman ?

Ce roman est l'histoire d'une folie. Pas n'importe laquelle? La pire, la plus énigmatique, la psychose où le lien à la réalité se trouble et devient délirant : un individu entre dans un monde qui n'est plus le monde. Alors que dans la névrose, c'est un élément, un aspect de la réalité qui fait problème, dans la psychose, c'est toute la réalité qui bascule parfois à partir d'un élément particulier, d'un détail, et ce détail fait que la réalité fait problème.

Dans les faits, ce roman est presque devenu un texte de référence pour ceux qui étudient la psychose. Précisément, dans un article intitulé *La dynamique de l'espace et le temps vécu*⁵, Gisela Pankow condense le roman en ces termes : " Hugues, veuf depuis cinq ans, qui avait mis Bruges, la ville morte, à la place de son épouse morte, rencontra un soir dans la rue, Jane, une danseuse qui lui paraissait ressembler "à la morte, comme lui-même à la ville"...Dans ce monde d'analogies, qui était celui de Hugues, dans ce monde des formes vidées de leur contenu, devait se passer un drame le jour où Jane, depuis longtemps sa maîtresse, entra pour la première fois dans la maison de Hugues. Jane toucha la chevelure, ensevelie depuis des années dans un coffret de verre. Pour Hugues, cette chevelure était vivante, elle était le centre même de la vie de cette maison. (...) Hugues est aliéné dans un monde où existe seulement l'état d'être-une-chevelure ; il lui est impossible de retrouver le monde de l'avoir, le monde où une femme pourrait avoir une chevelure sans être cette chevelure. C'est la dialectique entre l'Avoir et l'Etre qui nous a donné accès à la compréhension de cet acte psychotique. »⁶

⁴ Prist P. *La légende de Bruges-La-Morte* « Je ne sais rien de plus douloureux que ce livre qui prétend nous restituer une vision de la réalité, et grâce à quoi la légende s'accrédite d'une ville endormie au grand sommeil des temps. Rodenbach n'était pas brugeois. » cité dans Bodson-Thomas A. (1942) *L'esthétique de G.Rodenbach*. Vaillant-Carmanne, Liège p.110-111

⁵ Pankow G. (1972) paru dans la revue Critique et repris dans son livre *Structure familiale et psychose* Collection Champ n°583 Editions Flammarion 2004 Paris

⁶ Pankow, idem, p.183.

Notre problème

Il n'est pas question de mettre en doute le diagnostic de Pankow portant sur le personnage principal: c'est bien l'histoire d'une entrée en folie dont il est question dans le roman. Là où nous ne pouvons pas suivre Pankow, c'est quand elle présente Georges Rodenbach comme un poète belge "qui souffrit et mourut d'une maladie mentale"⁷. Nous partageons cet étonnement avec Alain Chevrier⁸. Si on se réfère à la biographie de Maes, il n'est nullement question de folie. On peut tout au plus dire que Rodenbach avait une santé fragile. Il est mort d'une typhlite⁹ à l'âge de quarante trois ans. Il n'est en aucun cas question d'internement psychiatrique. Ce qui peut faire croire qu'il a connu la folie, c'est en définitive l'extrême exactitude et finesse avec laquelle il a décrit son apparition. C'est toujours à ce propos que Pankow renvoie à une autre oeuvre de Rodenbach *L'ami des miroirs* qui, selon ses mots, décrit "comment se déroule cet engloutissement par le miroir, spécifique à la psychose."¹⁰

Aussi, la question qui devient, à notre avis, le problème, n'est pas du tout de savoir si Rodenbach était fou mais plutôt d'examiner comment le poète s'y est pris pour décrire si bien une folie au point de fasciner les psychanalystes et les psychiatres : y a-t-il des conditions qui ont pu l'aider ? C'est la question que nous occuperons.

La méthode pour le résoudre

Nous commencerons par tenter de comprendre ce qui précipite le héros de *Bruges-La-Morte* vers la folie. Partant d'une lecture interne de la fiction où nous explorerons les ressources de l'onomastique dont le recours ici nous est apparu particulièrement fécond. En effet, le symbolisme auquel se rattache l'oeuvre de Rodenbach, peut se définir comme un « moyen de connaissance, de déchiffrement du mystère du monde, célébration initiatique, donc langage secret »¹¹. Aussi, il y a fort à parier qu'au-delà des images, des analogies multiples et des symboles nombreux dans l'oeuvre, l'auteur redoublera au travers du système des noms et des prénoms et codera d'une certaine manière l'essentiel de l'histoire.

C'est notre a priori méthodologique : nous pourrions, pour l'explicitier mais sans nous y rallier entièrement, paraphraser la démarche de Roland Barthes dans son

⁷ Pankow G. , idem, p.178. Peu avant sa mort, G. Rodenbach a eu une ultime rencontre avec Marcel Proust qui infirme totalement l'hypothèse d'une maladie mentale. On se reportera aux articles publiés dans le catalogue « Georges Rodenbach ou la légende de Bruges » Musée départemental Stéphane Mallarmé 2005.

⁸ La postface d'Alain Chevrier, p.273 in Rodenbach G. (1901) *Le rouet des brumes*, Séguier, Paris, 1998.

⁹ Maes, p.287 Précisons qu'une typhlite est une « une inflammation du caecum qui est ce cul de sac au niveau du gros intestin ». Cette infection est plus communément appelée appendicite.

¹⁰ Pankow, idem, p.179

¹¹ *Le monde de Rodenbach* , p.34.

article sur *Proust et les noms* en disant : « L'onomastique rodenbachienne paraît à ce point organisée qu'elle semble bien constituer le départ définitif de *Bruges-La-Morte* : tenir le système des noms, c'était pour Rodenbach et c'est pour nous, tenir les significations essentielles du livre, l'armature de ses signes, sa syntaxe profonde. »¹² Ensuite, nous tenterons par le biais d'une lecture externe, et par le renvoi à un cadre biographique, de voir s'il y a un lien entre l'oeuvre et la vie de l'auteur. Il n'est pas question de réduire l'oeuvre à un quelconque dispositif familial pseudo-oedipien mais plutôt de bien mesurer le chemin parcouru, celui probablement d'un arrachement à des conditions initiales bien particulières. Dans cette lecture externe, nous prendrons aussi appui sur le système des prénoms attachés à la famille Rodenbach. Dans le contraste et le rapprochement des lectures interne et externe, nous espérons approcher les conditions de possibilité qui ont fait que Rodenbach aurait échappé à la folie ou à tout le moins à l'envoûtement d'une folie qu'il décrit si bien.

Retour sur la fiction

Hugues Viane, le héros du roman de Rodenbach, , s'installe dans une Bruges du 19ème pour y vivre un deuil: il a perdu sa femme adorée et est inconsolable. « A l'épouse morte devait correspondre une ville morte »¹³. Son deuil exigeait un tel décor, une étroite complicité avec un lieu: « 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 »¹⁴ La ville et le héros sont veufs d'un être cher : pour la ville, c'est la Mer; pour Hugues, c'est une épouse adorée mais qui paradoxalement n'est désignée que par une vague expression *la morte*. Cette expression permettra bien des glissements, des surdéterminations. La ville et Hugues, tous deux, pour contenir, circonvenir une perte, organisent leur vie autour d'une relique. Pour la ville, il s'agira d'une goutte du Saint Sang, celui du Christ; pour Hugues, il s'agira d'une grande tresse de l'épouse disparue, tresse mise sous verre. La vie du héros est rythmée par de rituels parcours circulaires se superposant au parcours annuel de la procession du Saint Sang autour d'un centre qui peut se confondre avec la maison du héros et la basilique du Saint Sang, fort proches.

On l'aura compris: l'idée géniale de Rodenbach est d'avoir superposé les promenades répétées d'un personnage endeuillé à la géographie circulaire d'une ville « endeuillée ». A cause de cette circularité des rues et des canaux, les balades dans la ville de Bruges peuvent en devenir pour le moins ensorcelantes... Un contemporain de Rodenbach, J.K. Huysmans s'en fait l'écho: « Parcourez-la dans tous les sens ; au bout d'une heure de marche, vous

¹² Barthes, p.132.

¹³ *Bruges-La-Morte*, p.13 pour l'édition Internet de La Bibliothèque électronique du Québec; (p.66) nous mettons entre parenthèses la pagination correspondant à l'édition de GF Flammarion n°1011.

¹⁴ idem, p.14 ; (p.69-70).

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, à ses musées, à ses églises ; elle est cachottière, telle une dévote ». ¹⁵ Le héros aurait pu passer le restant de sa vie à tourner en rond dans cette ville en attendant religieusement sa propre mort. Mais un événement perturbateur va l'amener à tenter de « ressusciter » *la morte*, sa chère disparue.

De l'expérience du deuil à une théorie de la ressemblance

Ce qui amène le héros à une expérimentation sur son deuil, c'est tout d'abord une expérience physique qu'il fait et qu'il va tenter de prolonger au-delà du possible. En effet, le héros du roman voit surgir sur son chemin quotidien une femme qui ressemble fortement à la disparue. C'est l'événement perturbateur. « Donc une femme existait, absolument pareille à celle qu'il avait perdue » ¹⁶. Une conséquence lui apparaîtra très vite : « Ce qui paraissait fini à jamais allait recommencer. Et il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est encore elle qu'il aimerait dans cette effigie(...) ». ¹⁷

Ce qui, au départ, pouvait être une situation plausible, va connaître une amplification poétique faite d'un jeu d'analogies croisées où *la morte* et la ville de Bruges élevée au niveau de personnage, vont se confondre et se trouver dérangées par l'apparition de cette jeune femme. Rodenbach va porter à son paroxysme la fatalité des événements, et ce, jusque dans le choix onomastique des prénoms et des noms de personnages. Ainsi, on pourrait – à notre avis – signifier l'essentiel de l'histoire en une proposition « onomastique » : Hugues Viane vit Jane Scott. Tout est dit si on y prête attention. En effet, dans le nom du héros est déjà annoncé, écrit l'événement de la rencontre: Hugues Vi(t) (A)ne ¹⁸. Phonétiquement, « Ane » est, par ailleurs, fort proche de « (J)ane ». Bien sûr, on pourrait nous objecter la prononciation différente due à l'origine du nom et du prénom.

Or précisément, cette dénomination anglaise ¹⁹ pour une jeune française originaire de Lille est plus qu'intrigante, elle est énigmatique. Certains évoquent

¹⁵ *Le monde de Rodenbach*, p.142.

¹⁶ *Bruges-La-Morte*, p.22 ; (p.85).

¹⁷ idem, p.33 ; (p.107).

¹⁸ On lira avec une certaine perplexité le jeu de références externes auquel se livre J.P. Bertrand à propos du nom Viane à la page 276 dans la note 3 de l'édition GF Flammarion n°1011. Citons : « Hugues Viane : Viane est le nom d'une commune de Belgique (Flandre-Orientale). C'est aussi la désinence de Viviane, la fée des légendes celtiques, qui enferme dans un cercle magique l'enchanteur Merlin. De son côté, P.Edwards signale que ce nom se compose en latin de *via/ne* (chemin/nié). Viane forme également l'anagramme d'un adjectif qui qualifie de « vaine » l'entreprise du héros. » Nous estimons que notre approche a le mérite d'être plus simple, purement interne, et en définitive, de rencontrer le caractère symbolique et poétique du roman.

¹⁹ Le même procédé chez Proust ? Proust qui croisera Rodenbach bien avant d'entreprendre sa *Recherche*, utilisera – semble-t-il – le même procédé en désignant d'un nom anglais, avec une même lettre en plus, un de ses personnages majeurs: Swan(n), à une lettre près, signifie en anglais le cygne qui peut s'entendre en français

un nom de scène²⁰. En fait, plus simplement, il nous semble que Jane n'est pas sans analogie avec Janus, ce dieu de la mythologie romaine qui avait deux visages et pouvait regarder le passé et l'avenir. Cette analogie est surtout confirmée par le nom Scott. En effet, Scot(t) avec un "t" a un sens en anglais: c'est le mot *quote-part*, *écot*²¹ qui, phonétiquement, peut s'entendre en français comme un « écho ». Mais plus simplement, le mot *scot* qui peut se traduire par *écossais*, peut s'entendre comme l'« écho sait ».

Dans les deux possibilités²², le glissement de sens s'accorde parfaitement avec le personnage: Jane Scott est bien l'écho de la morte. Elle a deux visages, elle est la « morte-vivante », la copie du modèle selon l'expression de Christian Berg²³.

Au coeur de l'onomastique des personnages, on trouve « le démon de l'Analogie »²⁴ ce qui s'accorde parfaitement dans les principes de l'esthétique symbolique. Ces ressemblances phonétiques et mythologiques, ces jeux de miroirs seront la source de la démarche meurtrière. Car, en définitive, aime-t-il la vivante ou la morte ? Sont-elles deux ou une dans leur ressemblance ? Avant que le héros ne s'empêtre dans ses jeux de miroir, nous trouvons, à l'intérieur du roman, une petite théorie anthropologique sur la question... : bien que très court, cet effort de théorisation est explicite et atteste l'investissement de l'auteur autour de la question de la ressemblance.

D'une théorie de la ressemblance à la science de l'attachement

Les jeux d'analogies sont théorisées à l'intérieur même du roman : l'auteur²⁵ affirme que le passé peut s'inscrire dans le présent par la recherche de

comme le signe que nous sommes tentés d'écrire avec une majuscule, le Signe. Cette transformation n'est pas un hasard: en se rapportant au chapitre deux *Du côté de chez Swann*, on y peut lire à propos de Swann: « (...) ce nom qui, au moment où je l'entendais, me paraissait plus plein que tout autre (...)» Un peu plus loin, le narrateur explique que cette figure de Swann le fascine au point de dépasser celle de ses parents: Swann, le Dandy, aurait-il engendré un narrateur, sorte de Dandy des Lettres, des Signes ? Et ainsi, l'écrivain Proust, par son inventivité, les aurait tous dépassés par « une sorte de point de vue supérieur » acquis sur leurs vies, selon l'expression de Deleuze. .. Cette observation sur le nom de Swann vient compléter l'approche biographique faite par H. Raczymow: Charles Haas (lièvre en allemand) personnage historique, dandy parfait, aurait servi de modèle à Proust.

²⁰ Dans *Le monde de Rodenbach*, P. Aron suggère avec son article *Jane, entre Nana et Nini* en page 17 cette idée: « La blonde danseuse française, qui porte un nom - de scène ? – à consonance anglaise, surgit d'abord comme une apparition spectrale ».

²¹ Nous avons consulté : Dictionnaire Anglais-Français Librairie Larousse 1928 Washington. Dans des dictionnaires plus récents, on trouve pour *scot* un seul sens, celui d'écossais.

²² En matière d'onomastique, d'autres s'y sont essayés avant nous. Ainsi, une nouvelle fois, nous ne suivrons par J.P.Bertrand dans les notes de l'édition GF Flammarion. Pour le prénom de Jane, il renvoie à Jane Avril, actrice parisienne du 19^{ème} (cf. notes 23 p.279-280), pour son nom, il évoque Walter Scott, auteur de romans historiques bien connus. A l'opposé, l'analyse que nous proposons a le mérite d'être d'abord interne et ensuite, d'être économe en moyens.

²³ *Bruges-La-Morte*, (1986), Coll. « Babel » n°11, Actes Sud p.124 On se rapportera au sous-titre *la copie et le modèle* dans la lecture de C.Berg.

²⁴ *Bruges-La-Morte*, p.31 ; (p.102) : « Le démon de l'Analogie se jouait de lui ! ».

²⁵ *Bruges-La-Morte*, (1986), Coll. « Babel » n°11, Actes Sud, p.134. C.Berg parle d'« une théorie de la ressemblance, véritable base programmatique du roman » *Bruges-La-Morte*.

Editeur responsable : Spee Bernard / Belgique

Tous droits réservés. Sabam © SPEE mars 2019 Site <www.onehope.be>

ressemblances. Ainsi, l'individu se construirait un futur, un projet en poursuivant un passé à jamais révolu mais qui ressemble à... La ressemblance agirait comme un leurre ou plutôt comme le moyen le plus économique d'affronter l'inconnu, l'imprévisible, la nouveauté. La ressemblance « correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine : l'habitude et la nouveauté. L'habitude qui est la loi, le rythme de l'être (...) D'autre part, le goût de la nouveauté est non moins instinctif. L'homme se lasse de posséder le même bien.(...) Or la ressemblance est précisément ce qui les concilie en nous, leur fait la part égale, les joint en un point imprécis. La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté. En amour principalement, cette sorte de raffinement opère : charme d'une femme nouvelle arrivant qui ressemble à l'ancienne ! »²⁶ Une telle théorisation nous semble à la limite esquisser, devancer les vues de Freud sur la répétition et la pulsion de mort mais aussi les découvertes de Lorenz sur l'empreinte. En effet, dans le rapport de forces qu'évoque Rodenbach par sa théorie de la ressemblance, on pourrait finalement comprendre qu'une reproduction psychologique vient souvent précéder une reproduction biologique. C'est qu'ont démontré les développements de l'éthologie depuis les travaux de Konrad Lorenz. Nous ne rappellerons pas ici combien « une queue leu leu de canetons est à l'origine d'une histoire de l'empreinte »²⁷. Pour l'essentiel, il y aurait deux propositions fondamentales si l'on en croit la présentation de Cyrulnik. Tout d'abord, le moment de l'empreinte est essentiel, il permet l'inscription dans la réalité sociale: « la restriction des libertés est encore plus grande quand il n'y a pas d'empreinte »²⁸. Ensuite, le moment de l'empreinte va jusqu'à orienter les choix sexuels : « l'empreinte filiale détermine les préférences sexuelles »²⁹. Cependant il faut souligner « le fait que si le moment de l'empreinte peut être court chez l'animal, en revanche, chez l'humain, il y a une plasticité plus grande » qui fait qu'au-delà de l'enfance³⁰, il peut arriver qu'un dominant (amoureux, leader politique, religieux ou terroriste) prenne la fonction tranquillisante et impressionnante qui caractérise l'objet d'empreinte. Cyrulnik prend comme exemple le « syndrome de Stockholm ». En définitive, on peut en déduire qu'il importe pour un individu de connaître son passé, tant ce dernier peut l'arrimer au départ, de façon bien contingente mais par la suite, de façon impérieuse, à des événements et des personnes qui ne sont pas ceux qu'on s'attend à trouver sur un chemin ordinaire. Cette contingence que manipule ou recense le scientifique dans des limites temporelles et des conditions précises, ne peut être désignée comme la règle, mais plutôt être perçue comme l'équivalent de ce hasard des mutations génétiques que le milieu se chargera de garder en mémoire et dont le

²⁶ *Bruges-La-Morte*, p.43-44 ; (p.128) .

²⁷ Nous renvoyons le lecteur au livre lumineux de Boris Cyrulnik *Sous le signe du lien* , p.181 et suivantes.

²⁸ Cyrulnik B., p.186.

²⁹ Cyrulnik , p.190

³⁰ Cyrulnik p.183 « L'objet d'empreinte naturel est la mère ».

scientifique tentera de tirer des lois. En fait, on peut comprendre que la science éthologique permet de recadrer la contingence dans un processus plus global de construction de la personne et de la société.

Tout ceci revient à dire que dans le chef du héros, Hugues Viane, nous pourrions penser une histoire paradigmatique, une histoire marquée par l’empreinte d’une mère, par le choix d’une femme qui aurait rappelé l’image maternelle, et que devant le décès de l’épouse (qui du reste, l’aurait probablement affranchi de l’image maternelle), il serait « retombé en amour » d’une autre qui pouvait ressembler à l’ancienne. Au travers du temps de la fiction comme de la réalité propre à tout homme³¹, il n’y aurait qu’empreinte, puis ressemblance et répétition avec ou sans variation...

De l’éthologie à l’expérience métaphysique: l’abord de la folie ?

Dans la fiction que nous raconte Rodenbach, le héros qui se réjouit de la ressemblance, ne va pas malheureusement en rester là. Le héros va imaginer une expérience où il veut englober la vivante dans la morte : c’est l’expérience des robes.

Non content d’avoir rencontré une femme qui ressemblait à la morte, le héros va tenter de lui faire revêtir les vieilles robes de la défunte. « L’amour, comme la foi s’entretient de petites pratiques. Or, un jour, une envie étrange lui traversa l’esprit, qui aussitôt le hanta jusqu’à l’accomplissement : voir Jane avec une de ces robes, habillée comme la morte l’avait été. Elle déjà si ressemblante, ajoutant à l’identité de son visage l’identité d’un de ces costumes (...). Ce serait plus encore sa femme revenue. Minute divine, (...), minute qui abolirait le temps et les réalités (...). »³²

Dans le contexte technoscientifique qui est le nôtre, on pourrait dire que pour Hugues, ce n’est pas suffisant de disposer d’un clone de sa défunte femme. Il lui faut pour que le mirage soit total, « cloner l’époque », l’environnement, ce que le narrateur appelle les réalités. Ce détail du texte nous indique que pour abolir le temps, il faut maîtriser l’environnement. De la sorte, on ne pourra plus distinguer le présent du passé, on sera dans une situation d’éternité, d’identité perpétuelle. Expérience « métaphysique » ! Mais c’est l’échec: Jane, la « belle ressemblance » n’y voit qu’un jeu, un phantasme sexuel de vieux. C’est un carnaval pour Jane que de revêtir des vêtements qui ne sont plus à la mode. Hugues lui demande de jouer dans une pièce dont elle ne voit pas le sens...

Elle deviendra encore plus moqueuse, irrespectueuse quand elle comprendra qu’elle a été trompée avant même qu’elle ne trompe Hugues: il ne l’aimait pas pour elle-même, mais pour une autre. Elle jouait un rôle qu’elle ignorait : «

³¹ Tel est bien le point de vue qu’énonce l’auteur quand on se réfère aux notes biffées du manuscrit : « Et c’est pourquoi chaque homme ne semble à lui-même n’aimer vraiment qu’une femme dans sa vie » cf. *Bruges-La-Morte*, (1986), Coll. « Babel » n°11, Actes Sud , p. 49 ; (p.127 note b) pour GF Flammarion.

³² *Bruges-La-Morte*, p.50 ; (p.143).

Tiens ! En voilà une qui me ressemble.. »³³. Jane ironise sur ce qui n'est pour elle que décor, vêtement dépassé alors qu'il s'agit de reliques pour le héros. Comment aurait-elle pu savoir qu'un chagrin « lui était devenu une religion »³⁴ ? Le non-respect des reliques, l'impossibilité de Jane de penser qu'elle était prise pour une autre, débouchent sur sa mise à mort, sur son exclusion: sa mort garantira le maintien de l'identité, l'unicité de *la morte* « Elle doit d'être morte – pour n'avoir pas deviné le Mystère et qu'il y eût une chose à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège. »³⁵. Le passage à l'acte incombe totalement à Hugues: à aucun moment, il n'a pas fait l'aveu d'une empreinte, d'une ressemblance, d'une histoire : « Ah ! tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux...Il semblait en vouloir en dire davantage ; puis s'arrêtait, comme au bord d'un abîme de confidences. »³⁶ Son silence est signe de mépris pour la vivante. Hugues au départ a toujours caché l'empreinte de *la morte* : elle n'a pas de noms propres, elle est en fait surdéterminée. *La morte* est une sorte de « signifiant flottant »³⁷ qui peut incarner l'épouse, la ville; au-delà, la m(è)r(e)... Le surnom *La morte* est « un signifiant flottant », d'une valeur symbolique zéro circulant dans la structure » que représente l'ensemble du roman. En plaçant son amante dans la méconnaissance de son passé, d'une ressemblance avec sa défunte femme, Hugues ne peut que provoquer révolte et dérision, il ne l'a jamais reconnue pour elle-même, il ne l'a jamais nommé pour elle-même. De fait, ces derniers mots qui amorcent son délire après le meurtre, sont « Morte ...morte ...*Bruges-La-Morte*... » et non « Morte Jane ». Ces derniers mots sont le refus de dire, de symboliser son meurtre: il ne voit pas la différence entre une vivante et une morte, la vivante était *la morte* par avance. Cependant, dans son délire, le héros dit une vérité: il pleure sur lui-même, sur l'effondrement de son système de défense, il a cassé son jouet, son jeu d'images et de ressemblances. Son repli dans Bruges n'est plus possible, il n'aura plus la médiation de la ville pour jouir de l'objet « perdu », la Chose. Ce qu'il croyait posséder tout entier avec la tresse, c'était le corps de *la morte*. Devant l'imminence de la séparation, il reste le délire pour dire la vérité et halluciner³⁸ l'objet en perte. Ce qui prime chez le fou, c'est la fixation à un passé³⁹.

³³ *Bruges-La-Morte*, p.109 ; (p.266).

³⁴ *Bruges-La-Morte*, p.109 : (p.266).

³⁵ *Bruges-La-Morte*, p.112 ; (p.269-270).

³⁶ *Bruges-La-Morte*, p.37 ; (p.113).

³⁷ Nous renvoyons le lecteur à l'article de Gilles Deleuze « *A quoi reconnaît-on le structuralisme ?* », et en particulier son paragraphe avec le sous-titre « *Sixième critère: la case vide* » in *La philosophie au XXème siècle*, p.319

³⁸ « La psychose hallucinatoire est l'expression d'un maintien imaginaire d'une réalité première à laquelle le sujet a été lié, cela en raison de l' « incapacité » du moi de supporter la perte de l'objet d'amour » in L'article *Psychose* de l' *Encyclopédie Universalis* p.259.

³⁹ Dans le conte *L'accomplissement*, Rodenbach écrit : « Les fous ne sont pas à plaindre. Souvent ils ne font ainsi que se réaliser. Ils deviennent ce qu'ils rêvaient d'être et n'auraient jamais été. C'est comme leur intime événement, car leur manie est conforme à ce qui fut leur désir le plus aigu, leur plus secrète nostalgie. (...) Elle intervient comme une pitié pour ceux dont la destinée trop exigeante ne pouvait aboutir. »p.107

Le narrateur nous précise que ces derniers mots « Morte ...morte ...*Bruges-La-Morte...* » sont dits au rythme des cloches, « petites vieilles exténuées qui avaient l'air – est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? - d'effeuiller languissamment des fleurs de fer ! ». Avec cette comparaison, on pourrait dire à propos de la démarche du héros que « ça cloche »: au sens étymologique du mot, c'est boiteux. Ce système de défense par les reliques interdit véritablement – semble-t-il – le retour à la vie. De plus, la comparaison des cloches à des petites vieilles pourrait renvoyer à un temps plus archaïque que celui de l'épouse morte, à savoir, celui d'une régression plus profonde, première, celle des images maternelles veillant sur des objets rigidifiés, fossilisés comme des mèches de cheveux par exemple. Le « signifiant flottant » *la morte* renverrait ici à la mère et ce, indirectement et phonétiquement dans un passage comme celui-ci : « 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 ! »⁴⁰.

Tant de puissance dans les images et l'expression ne désignerait-elle pas un artiste qui cherche à créer une autre réalité, une réalité extérieure de quelque chose qui existerait en lui trop intensément. Sublimation d'un individu qui tente d'éviter un enfermement dans le deuil ? Arrivés à ce stade, il nous faut nous intéresser à la vie de Rodenbach : a-t-il eu à vivre un deuil ?

De la fiction à la biographie de Rodenbach: le passage à une lecture externe.

Avant d'avancer l'hypothèse d'un passé funèbre dans la vie du poète – car qui n'a pas eu un deuil dans son existence ? - , il s'agit de savoir ce qui peut autoriser à penser un lien autobiographique entre la fiction et la vie du poète plutôt qu'une variation sur un fait divers... Les éléments qui autorisent à penser ce lien, ce sont deux prénoms, Rosalie et Barbe. Ces prénoms appartiennent à deux personnages secondaires mais ils ont un rôle important dans un livre fort dépouillé où seul quatre personnages sont nommés. Dans la fiction, Barbe habite la campagne, elle travaille comme servante chez Hugues pour se faire accepter dans le béguinage. Pour y arriver, elle compte beaucoup sur l'appui d'une parente, Rosalie, soeur supérieure au béguinage.

Or ces deux prénoms se retrouvent dans la vie du poète : Rosalie est respectivement le prénom de sa mère, et Barbe le prénom de la Sainte patronne du collège jésuite à Gand où Rodenbach a fait toutes ses humanités. Surprenant emprunt ! Ce transfert onomastique recouvre une identité de fonction dans le chef des personnages: Soeur Rosalie est dans un rôle de surveillance éducative vis-à-vis de Barbe comme pouvait le faire la mère de Rodenbach ... Fort de ce

⁴⁰ *Bruges-La-Morte*, p. 16 ; (p.71). Interrogeons quelle est la mèr(e) qui produit des fruits qui goûtent la mort ? Serait-elle celle du poète qui a eu deux soeurs aînées mortes quand il était jeune ?

transfert onomastique et fonctionnel, nous pouvons explorer plus avant la vie du poète or son enfance et son adolescence furent marquées par plusieurs deuils.

Un poème autobiographique devenu roman ?

Ce qui confirme ce rapprochement thématique entre le roman et la vie du poète, c'est étonnement un poème intitulé *Le Coffret*. Ce poème rédigé à l'âge de vingt trois ans est centré autour d'un culte que sa mère Rosalie rend aux mèches de cheveux de ses deux filles aînées disparues quand Georges avait respectivement onze ans et seize ans. A ce moment-là, il se trouvait élève au Collège Sainte-Barbe à Gand. Voici l'entièreté du texte :

*Ma mère, pour ses jours de deuil et de soucis,
Garde, dans un tiroir secret de sa commode,
Un petit coffre en fer rouillé, de vieille mode,
Et ne me l'a fait voir que deux fois jusqu'ici.
Comme un cercueil, la boîte est funèbre et massive,
Et contient les cheveux de ses parents défunts,
Dans des sachets jaunis aux pénétrants parfums,
Qu'elle vient quelquefois baiser, le soir, pensive.
Quand sont mortes mes soeurs blondes, on l'a rouvert
Pour y mettre des pleurs et deux boucles frisées !
Hélas, nous ne gardions d'elles, chaînes brisées,
Que ces deux anneaux d'or dans ce coffret de fer.
Et toi, puisque ton front vers le tombeau se penche,
O mère, quand viendra l'inévitable jour,
Où j'irai dans la boîte enfermer à mon tour
Un peu de tes cheveux..., que la mèche soit blanche !*

Ce poème (1878), « premier avatar du thème de la relique qui traverse toute l'oeuvre de Rodenbach »⁴¹, nous décrit toute la sensibilité d'un fils qui est prêt à poursuivre le culte engagé par sa mère. Or le roman *Bruges-La-Morte* (1891) est rédigé deux ans après la mort de la mère du poète. Est-ce un hasard ? Probablement que non. En première approximation, le roman de Rodenbach pourrait être vu comme la transposition d'un comportement centré sur le culte des reliques dont la mère fut l'initiatrice. Serait-elle indirectement évoquée dans le portrait des petites vieilles exténuées qui effeuillent « des fleurs de fer » ? C'est possible. Une simple transposition des désirs de la mère aurait pu engager dans le chef de l'auteur un rôle de prêtre ou de dépressif chronique. L'auteur n'a heureusement pas suivi ce chemin. Cependant, une telle transposition se retrouvera représenter dans la fiction avec la relation qu'entretiennent les personnages secondaires de Rosalie et de Barbe qui veut entrer dans le cercle du

⁴¹ *Bruges-La-Morte*, Coll. « Babel » Actes Sud, C.Berg, p.108.

vieux béguinage de Bruges. Cette attitude peut-être attendue par la mère est présentée comme bigoterie...

Par contre, avec le comportement du héros principal, Hugues⁴², le roman est plus tôt en rupture par rapport à la biographie et aux pratiques de la mère du romancier. Dans la fiction, le héros est un fils marié, affranchi en principe du passé, du culte des morts par l'amour d'une belle mais qui y est replongé par la disparition de celle-ci. Cette perspective est plus proche de celle du poète pour qui la perte des deux soeurs aînées a doublé, voire triplé, après la disparition de sa mère⁴³, le lien à la mort. Aussi, la question d'un affranchissement du deuil, du passé, des mortes et de la ressemblance ne pouvait que se poser avec acuité chez Rodenbach. Peut-on échapper au passé en tombant amoureux ? Il semble que non mais alors comment va-t-on faire pour aimer le présent malgré tout ? En fait, le roman nous conduit à une réflexion sur le deuil et ses limites, et d'une manière plus générale, à une réflexion sur le poids du passé dans le devenir d'une existence.

Rodenbach a dû ressentir cette attraction mortifère pour le passé, il la reconnaît explicitement dans un texte⁴⁴ paru le 23 mai 1893 dans *Le Journal pour tous*. De cette attraction mortifère, il a très certainement tenter de s'y arracher.

L'écriture a très certainement aidé de le poète mais elle ne supprime pas la délicate question de savoir ce qu'il en était de lui-même: a-t-il aimé dans la ressemblance ? Difficile de penser qu'il ait pu échapper à ce questionnement vu la théorisation que l'on trouve dans le roman même. Comment a-t-il pu s'en expliquer avec la femme qui a partagé sa vie ? Et si elle était aimée parce qu'elle

⁴²Il faut remarquer que le prénom du héros Hugues est un prénom de roi (de la lignée de Capétiens). Ce choix reproduit une pratique de la famille Rodenbach : donner au garçon un prénom de roi ou d'empereur. Ainsi, le grand-père paternel se prénommait Constantin-François, le père du poète Constantin-Auguste, le poète Georges et son fils sera appelé Constantin. Si donc dans la fiction est reproduite cette pratique, on peut y voir une marque paternelle mais celle-ci est relative dans la mesure où le père du poète adorait la ville de Bruges, lieu de perdition pour le héros. Tout ceci nous conduit à penser que dans l'histoire du poète, ce n'est pas la figure du père qui sauve mais celle d'une autre femme comme nous montrerons plus loin. Portée relative du concept lacanien du Nom-du-Père ?

⁴³ La mère pourrait être désignée comme la grande morte, comme la Mer(e) Morte, celle qui s'est retirée de Bruges, et qui exigeait que soit conduit un culte d'un reliquaire où s'entasseraient les mèches de cheveux de tous les disparus aimés. Par la désignation vague de la Morte, toutes les surdéterminations sont possibles et en définitive, l'image de la Mèr(e) est prégnante et fait signe derrière l'amante. Comment se détacher de l'imago maternelle ? Est-ce possible et n'est-ce pas le prix d'un véritable amour ?

⁴⁴ « Or, voyez la secrète et presque atavique cause de cette hantise des cheveux. Est-ce que nos livres aussi n'ont pas une hérédité ? En effet, mes parents, dans mon enfance, me montraient parfois un petit coffret de fer, noir, ciselé, que je détiens, maintenant qu'ils sont morts, et qu'il est là près de moi...Pieuse relique de famille. Il contient des mèches de cheveux de tous âges, dans des sachets annotés, datés. Il s'est approvisionné de génération en génération. Certains de ces cheveux ont plus de deux cent ans, ayant appartenu à des ancêtres dont mes aïeux disaient à peine le nom : cheveux blancs, tout crépus ; boucles blondes de femmes mortes jeunes ; cheveux de chanvre, de soie d'or, de cocon. Il s'y est ajouté ceux de mon père et de ma mère, que j'ai enclos avec des larmes. N'est-ce pas étrange ? Et quand je l'ouvre, ma tristesse y erre. C'est comme un cimetière de cheveux. Sans doute que ce culte traditionnel, qui existe depuis si longtemps chez les miens, est pour quelque chose dans l'inconscient instinct qui m'a poussé à faire des cheveux, en littérature, un motif de rêve et d'émotion. » in Maes P., *Georges Rodenbach*, 1952, p.301-302.

ressemblait à une des soeurs, voire à la mère morte ? La question a dû se poser et elle est omniprésente dans l'histoire par l'invention de ce « signifiant flottant » qu'est l'expression « *La morte* ». Précédemment, nous avons dit que ce signifiant flottant pouvait incarner l'épouse perdue, la ville, maintenant, nous savons que nous pouvons y ajouter les images des deux soeurs disparues et au-delà, l'image de la m(è)r(e) ...

Dans le jeu de la lecture, l'indétermination de l'expression doit jouer ce rôle de rassembleur, de fixateur de toutes les figures mortes éventuellement rencontrées par le lecteur. C'est précisément le choix de cette expression « indéterminée » qui permet de faire resurgir bien des fantômes et qui est pour une grande part un moyen d'envoûter le lecteur: si *la morte* était nommée de façon précise, par un prénom comme celui de Béatrice par exemple, alors le jeu des rappels et des analogies aurait été d'emblée plus circonscrit et l'entrée dans la folie pour le héros probablement bloquée. Encore, une fois, l'attention onomastique se révèle capitale.

Comment aimer malgré la ressemblance dont on est imprégné ?

A la limite, cette question si on se réfère à l'éthologie et à la psychologie, s'adresse à tout individu, mais chez Rodenbach, vu le contexte particulier, elle a dû se poser avec une acuité extrême et donc, cette intensité a pu conduire le poète à mieux construire et faire apparaître une réponse libératrice, un compromis auquel le commun des amoureux aboutit sans trop s'en rendre compte... Encore une fois, pour repérer la manière dont Rodenbach a pu construire son affranchissement par rapport à son passé, c'est-à-dire avec une extrême conscience, nous allons prêter attention à l'onomastique.

L'étude de la biographie de Rodenbach nous apprend qu'il s'est marié à Paris en 1888 à l'âge de trente trois ans avec Anna-Maria Urbain, âgée de vingt huit ans. Ce contexte tardif cadre avec des habitudes de l'époque. Lors de cette rencontre, Georges Rodenbach a pu faire part son histoire, et par exemple, de son poème *Le Coffret* qui l'avait rendu célèbre. Dans ces temps de confiance, Rodenbach a pu rencontrer ce dilemme: évoquer, dire ou ne pas dire à celle qu'il aimait qu'elle ressemblait - qui sait - à une de ses soeurs disparues⁴⁵, à sa mère... Cette supposition, en tous les cas, devient moins hypothétique avec la rédaction du roman *Bruges-La-Morte*. Il est rédigé deux ans après la mort de sa mère Rosalie et trois après son mariage. L'hypothèse d'un « débat interne » entre les époux autour de la problématique de la ressemblance nous semble probable parce qu'elle peut menacer l'amour. Il semble encore une fois que le recours à l'onomastique permette d'objectiver l'hypothèse. En effet, lors de notre lecture interne, nous avons mis en évidence le jeu de ressemblance à l'intérieur du système des noms et des prénoms, en particulier avec Hugues Viane et Jane

⁴⁵ Une recherche iconographique pourrait renforcer la problématique soulevée.

Scott. Or précisément, on peut à l'intérieur de ce système onomastique des deux principaux personnages s'interroger sur la présence et la répétition des deux syllabes « a-(n)ne ». Cette répétition ne peut pas être arbitraire. Dans une lecture externe centrée sur la vie de l'auteur, ces deux syllabes « a-(n)ne » pourraient renvoyer au prénom de l'épouse du poète, Anna- Maria, habituellement désignée par son seul prénom, Anna: c'est là une bien étonnante coïncidence ou proximité sans qu'on puisse absolument les identifier. Le narrateur n'exprime-t-il pas cette réserve dans le passage suivant déjà relevé: « Les ressemblances ne sont jamais que dans les lignes et dans l'ensemble. Si on s'ingénie aux détails, tout diffère. »⁴⁶

Enjeux psychologiques autour du prénom Anna et de la nomination en général

L'issue du roman est bien l'histoire d'un effondrement psychotique. Cet effondrement psychotique est dû à une mise en échec du processus de symbolisation où le héros en arrive à préférer la morte à la vivante car il n'arrive plus à voir ce qui fait la supériorité du vivant par rapport aux morts : la vie signifie moins que la mort. Dans la lecture interne du roman, la répétition de l'élément phonétique « a-(n)ne » présent dans le système onomastique de deux principaux personnages fait écho à la rencontre produite par la ressemblance physique. De fait, l'écho onomastique reproduit l'écho physique, et ne fait qu'emprisonner le héros dans un jeu de renvois par rapport au passé. Ce jeu empêche la reconnaissance de l'unicité de Jane comme vivante.

La preuve nous en est donnée par le choix de Rodenbach. Si l'élément phonétique renvoie bien au prénom de Anne, la femme du poète, ce rappel signifie au poète, à sa femme d'abord, et ensuite au lecteur attentif que c'est une vivante qui est mise en avant au coeur même des traces dont la fiction peut faire écho. Autrement dit, par cette insertion onomastique, Rodenbach qui avait tant de raisons pour être fasciné par les mortes et devenir fou comme l'affirme un peu rapidement Pankow, échappe à un engloutissement dans le miroir. Au coeur de l'image et des jeux de miroir qui pouvaient le perdre, il arrive à inscrire le prénom de celle qu'il aime : il fait ainsi un pied de nez à *La morte*, à toutes les mortes.

En conclusion, le système onomastique « Hugues Vi(t)ane, Jane Scott » nous apparaît d'une part, comme l'écho indestructible de la ressemblance inscrite au coeur de la réalité mais d'autre part, le fait d'avoir injecté le prénom d'une bien-aimé vivante dans le système empêche l'enfermement dans un jeu de ressemblances internes pour imposer un référent matériel comme tiers. Cette balise matérielle le libère de la folie, de l'aliénation dans le miroir et dans le

⁴⁶ *Bruges-La-Morte*, p.67 ; (p.178).

même temps, l'aimée est désignée comme vivante et comme unique: elle existe pour elle-même même si c'est sur un fond de ressemblance toujours possible.

La nomination dans le stade du miroir: un enjeu temporel ?

Nous allons ici tenter de justifier l'importance théorique de la référence à l'onomastique dans toute notre analyse. L'expérience commune et surtout parentale révèle combien le choix du prénom peut être marqué par des appréciations multiples mais au-delà des influences diverses, le prénom est un appel à être, un appel à l'être. En principe, on aime le prénom qu'on donne à son enfant avant même qu'il ne soit né. On ne donne pas un prénom qu'on n'aime pas: on compromettrait déjà l'appel du nouvel être à être. Ce choix du prénom se révèle capital au moment du stade du miroir. Comme nous l'a appris Lacan, au moment où le petit homme fait la découverte de l'unité de son corps et en jubile, le temps de la nomination où il est dit que « c'est bien Jojo » qu'on voit dans le miroir, est aussi ce moment où l'image n'est pas tout, elle est relativisée par les mots, la nomination, et le prénom en particulier. Le prénom répété⁴⁷ se lie à l'image unifiance mais dans le même temps, il désigne un au-delà de l'image, la réalité symbolique. La nomination introduit d'une certaine façon un trou dans le miroir qui donnera au sujet l'envie d'aller voir plus loin que son image, que son imaginaire.

En définitive, que fait Rodenbach avec son roman ? Il arrive à intellectualiser, à verbaliser un danger qui l'a menacé depuis toujours, et à le dépasser discrètement en glissant le prénom d'une vivante Anna dans une histoire de morts. Son danger était bien l'engloutissement dans le passé, dans les images du passé, dans l'appel mortifère de la ressemblance auquel du reste, son héros succombe.

En conclusion, en tant que romancier, créateur tout-puissant, il choisit des noms et des prénoms, mais surtout un prénom qu'il aime. Il le cite, le glisse entre lui et le miroir, dans les jeux de la ressemblance. Cette insertion du prénom d'Anna dans la fiction témoigne d'un jeu dans le miroir en même temps que d'une inscription ailleurs que dans le miroir. Cette insertion parce qu'elle est camouflée, fait signe seulement à qui sait lire. La marque de l'élection inscrite est le signe d'un amour personnalisé. Anna a dû savoir que Georges l'aimait malgré des ressemblances possibles, en tous les cas, on peut dire que le poète y a travaillé...pour s'en arracher.

C'est une problématique semblable que Rodenbach met en scène dans un conte intitulé « L'Idéal » : l'héroïne, possédant une chevelure si particulière⁴⁸ 47, ne

⁴⁷ On pourrait dire en référence à Winnicott que le prénom agit comme un objet transitionnel qui est d'introduire à la réalité symbolique, le prénom permet de quitter le miroir, l'imaginaire.

⁴⁸ « Mais n'est-ce pas toujours à cause d'un détail, à cause d'une nuance ou d'un signe, d'une intonation de voix, voire d'une déformation, qu'on distingue, et même qu'on aime une femme ? » in G.Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, p.168.

peut donner, vendre ses cheveux (son être) pour d'autres. Elle en devient « la Muse des novateurs ». En somme, le poète indique que l'Amour n'est possible que dans la reconnaissance d'un particularisme unique.

Le rôle de la ville de Bruges: un grand Tiers culturel ?

Dans ce roman, le rôle de la ville de Bruges est central: la ville est souvent présentée comme un personnage à part entière, identique au héros principal, Hugues. C'est le conseil de l'auteur dans son avertissement au lecteur et à l'éditeur : il faut reproduire des décors de la ville dans l'oeuvre. La ville est une « veuve noire »: elle a perdu la mer et vit son deuil avec une relique la goutte du Saint-Sang dont la procession passera au pied des fenêtres de la maison de Hugues juste avant la mise à mort de Jane... En fait, Bruges avec ses canaux est d'abord un miroir, un miroir dans lequel une vivante ressemblant à la morte va apparaître: « Elan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue ; le miroir vit ! »⁴⁹ Par ce passage, nous estimons que Rodenbach décrit dans *Bruges-La-Morte* une variante de la même folie que celle de *L'ami des miroirs* où une image devient un, voire des personnages⁵⁰... On peut estimer ainsi que sans être des miroirs physiques, des oeuvres de culture peuvent ne faire que précipiter, justifier un aveuglement, une folie.

Pour Rodenbach, la ville de Bruges est plus qu'un miroir, c'est bien un être, un personnage à part entière mais qui est synonyme de mort. Rodenbach reprend ce thème dans une des nouvelles intitulées *La Ville*: il s'agit de Bruges où il est démontré que « La Mort est ici plus forte que l'Amour »⁵¹ Bref, pour Rodenbach, il ne fait aucun doute : il y a des objets culturels qui loin d'empêcher l'effet miroir, précipite la folie. Il peut être surprenant d'en arriver à cette constatation qu'une ville d'art faite de chefs d'oeuvre peut avoir un effet maléfique. Ce constat nous amène à indiquer que des oeuvres d'art même en ayant ce statut peuvent conforter des préjugés, ces préjugés étant des images bâties sur de rapides ressemblances. Or les grandes oeuvres en principe conduisent à une mise en question des préjugés : ce ne serait pas le cas de Bruges... Paradoxalement, la clef nous est donnée dans le roman dans une citation déjà citée où Rodenbach qui fait dire au narrateur que « Les ressemblances ne sont jamais que dans les lignes et dans l'ensemble. Si on

⁴⁹ *Bruges-La-Morte*, p.40.

⁵⁰ Il s'agit de l'histoire d'un individu qui, irrité par les personnes et les choses, en vient à s'enfermer dans une chambre où il multiplie l'acquisition de miroirs qui lui renvoient une image idéale qu'il finit par trouver insupportable. Cette image devient celle d'un autre. Pour « se réchauffer », il en vient à se jeter la tête la première dans un miroir pour « briser la glace » (sic), et fusionner avec l'autre image... « Unité mortelle du saut dans le miroir » selon l'expression de Simone Luise Artuk dans son étude intitulée *Jeux de l'être et du paraître dans le monde spéculaire de Georges Rodenbach*.

⁵¹ *Le Rouet des brumes*, p.49.

s'ingénie aux détails, tout diffère ». ⁵² Malheureusement, le héros n'exercera pas cette sagacité pour repérer ce qui différencie Bruges d'une morte. L'oeuvre d'art ne joue pas ici un rôle de tiers, mais celui d'un double: elle rendra le héros fou. Par contre, le tiers qui empêche la folie chez Rodenbach, ce n'est pas Bruges qui ne fait qu'abriter la folie et être miroir, ni les mots qui se mirent entre eux mais le renvoi d'un seul d'entre eux, à un référent matériel qui est une personne vivante. Le tiers ici, ce n'est ni un pur objet culturel ni un simple élément linguistique, c'est un prénom qui renvoie à une personne vivante perçue comme unique, son épouse Anna. En conclusion, dans ce roman, contrairement à une première impression sauf celle qui s'inscrit dans la folie du héros, la ville de Bruges, et donc l'oeuvre d'art, n'est qu'un miroir qui aliène. Ce point de vue n'a pas échappé aux brugeois, contemporains de Rodenbach : c'est avec raison qu'ils ont refusé d'édifier un monument en sa mémoire ⁵³.

Conclusion

Avec son roman *Bruges-La-Morte* et avec le recueil de contes *Le rouet des Brumes*, ⁵⁴ Georges Rodenbach va mettre à distance ses nombreux deuils personnels qui auraient pu emporter sa raison, son équilibre psychologique. Il va symboliser son histoire mortifère à l'intérieur de l'écriture, d'un système de signifiants qui, à la limite, pourrait n'être qu'un pur jeu de ressemblances. Mais le passage dans le symbolique ne garantit pas l'absence de folie comme, par exemple, un engloutissement dans le miroir: l'exercice de l'écriture de même que la référence à un objet (Bruges) peuvent être qu'un pur miroir. Finalement, Rodenbach va construire un jeu de signifiants qui, même s'il comporte un très grand nombre de répétitions et ressemblances, renvoie, pour au moins un de ses signifiants, à autre chose...Ce signifiant discret et camouflé dans la mesure où il est d'abord vu comme syllabique et puis comme un prénom possible, est probablement lié à un signifié mais surtout, il est lié à un référent concret et matériel: il s'agit d'Anna, la femme du poète. Cet ancrage par un prénom d'une personne concrète n'arrête pas le jeu infini des renvois analogiques, bien au contraire, il en permet l'essor, l'explosion sans risque d'aliénation: on peut arriver au seuil de la folie sans y succomber...Anna est le fil qui retient le poète à la réalité. En définitive, la nomination des êtres garantit un appel à être, une sortie des images spéculaires au profit d'une confrontation, d'une existence qu'on peut toujours trouver aliénante avec toutes ses contraintes

⁵² Revoir pour la référence la note 42 du présent texte.

⁵³ Monsieur Jo Berten nous a confirmé la permanence de cette défiance vis-à-vis de G.Rodenbach dans l'opinion de certains brugeois.

⁵⁴ Recueil de nouvelles parues dans des journaux parisiens, *Le rouet des brumes* apparaît comme la reprise du roman *Bruges-La-Morte* par fragmentation en contes où les renvois autobiographiques abondent : chaque nouvelle apparaît comme un aspect du roman qu'on approfondit par une sorte de grossissement d'un détail.

sociales et matérielles mais elle est moins aliénante que l'enfermement dans un délire solitaire où la parole peut s'éteindre.

D'une manière générale, pour répondre à notre problème initial, l'analyse du rapport vie/oeuvre chez Rodenbach pourrait montrer le chemin parcouru pour éviter une folie. Ce chemin se marquerait par un dépassement de l'imaginaire où signifiants et images de soi peuvent jouer: y contribuent la force du prénom mais plus encore l'inscription au minimum d'un autre signifiant pour peu que ce dernier renvoie à une personne unique, référent personnel (différent de la mère) qui appelle à être. Et si à la différence de Rodenbach, le poète est quelque peu épargné par une attraction mortifère obsédante, alors il peut se tenir à une distance plus sereine dans un pur jeu où, comme tout artiste, il ne cherche que la beauté des signes pour gagner l'amour. Une forme de petite mort...Image où l'on cherche un être pour ne plus être mais dans la plupart de cas, cet être même par sa seule apparence pourra vous conduire à être avec lui. Cette issue est mise en scène dans le conte intitulé « Presque un conte de fées » où une muse avec ses cygnes est sauvée par l'amour d'un poète. Mais il arrive que la beauté des signes devienne un complexe de signifiants qui en vient à s'assembler dans une autosuffisance orgueilleuse entraînant l'anorexie de la belle⁵⁵(voire du poème).

Que la recherche de beauté s'apparente à une recherche de puissance, cette situation n'est possible que parce qu'il y a un manque dont Baudelaire fait écho dans son poème *L'amour du mensonge* dont nous retiendrons les deux derniers quatrains :

*Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux ;
Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !*

*Mais ne suffit-il pas que tu sois apparence,
Pour réjouir un coeur qui fuit la vérité ?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.*

L'être ne serait qu'apparence: en accepter la « maigre épaisseur » serait une condition pour un peu de joie ici-bas si on en croit le poète. A la différence du héros Hugues Viane, pour qui Bruges est un médaillon avec une relique, ce qui le conduit à la folie par la tentation de prendre la partie pour le tout, la goutte de Sang pour la Vie, la mèche pour le corps selon Pankow, nous autres,

⁵⁵ Rodenbach met cet aspect en évidence dans une de ses plus remarquables contes intitulés *L'idole* où une jeune beauté aura ses mots : « Moi aussi, j'ai un poème à parfaire. Je suis mon propre poème. J'ai modelé la statue que je veux être. Ma beauté est une oeuvre, de matière fragile, et j'y veille. Ne faut-il pas sacrifier à son art ? Vous aussi vous avez vos renoncements. (...) J'ai la joie de faire tout cela parce que j'en ai l'orgueil. »p.156-157 Sur ce thème, nous renvoyons à notre article *Dom Juan, figure du terrorisme culturel occidental*.

contemporains, ne voyons dans Bruges qu'un médaillon sans relique, un beau décor. Nous pouvons nous rassurer sur nous-mêmes mais nous devrions prendre garde! Comme dans un jeu des poupées russes, ce beau décor peut devenir lui-même une relique et nous empêcher de voir la beauté des couches de l'atmosphère qui se défont⁵⁶ sous les coups de une industrialisation séculaire, forcenée et d'enfer. Sans trop le savoir, notre attitude contemporaine nous ferait prendre Bruges, voire toute oeuvre d'art pour une sainte relique du Capitalisme (naissant ou accompli) et là, nous ne serions pas loin de la folie du héros de Rodenbach: prendre une partie pour le tout, prendre nos villes pour l'Environnement, bref, prendre la Ville, la Culture pour la Vie.

Bernard Spee
Master en philosophie

⁵⁶ « Pour éviter le crash climatique à nos enfants et petits-enfants, c'est une révolution qui est nécessaire. (...) Nous n'avons pas d'autres choix que de remettre en question les fondements de notre manière de consommer, de produire, de nous déplacer. » sinon « plus tard, l'Antarctique et le Groenland commenceront à fondre, et Bruges retrouvera la mer ». in Van Ypersele J.-P. *Une révolution est nécessaire pour éviter le crash climatique* Carte Blanche, in *Le Soir* du 02/09/2002 Bruxelles, p.12.

Bibliographie

- Artuk S.M. (2001) « *Jeux de l'être et du paraître dans le monde spéculaire de Georges Rodenbach* » sur : < <http://web.fu-berlin.de/phin/phin116/> >.
- Barthes R. (1972) *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques* Collection Points Littérature n°35, Paris, en particulier l'article *Proust et les noms*
- Berten Jo (1966) *Brugge en de Franstalige lettekunde*, Brugge, Centrale voor Culturele Vorming..
- Bertrand J.P dir. (1999) *Le monde de Rodenbach. Etudes et documents* Coll. « Archives du Futur » Ed. Labor Bruxelles.
- Bertrand J.P.(1993), *La rumeur de Bruges*, in la revue *Textyles* n°10
- Bodson-Thomas A. (1942) *L'esthétique de G.Rodenbach*. Vaillant-Carmanne, Liège
- Collectif (1979) *La philosophie au XXème siècle (sous la direction de F.Châtelet)* Edition Marabout N° MU314 Verviers
- Cornélius C. (1983) in *Colloque de Cerisy L'auto-organisation De la physique au politique*, Editions du Seuil
- Cyrułnik B. (1989) *Sous le signe du lien Une histoire naturelle de l'attachement* Hachette Littérature Coll. « Pluriel Psychologie » Paris.
- Dumoulié C. (2005) *Littérature comparée, philosophie et psychanalyse* sur www.Vox-Poetica.org
- Encyclopédie Universalis* pour Article *Psychose*
- Lacas M.-L. *Gisela Pankow, un humanisme au-delà de la psychose*, (avec la collaboration de Pierre-Paul Lacas), Editions Campagne Première/un parcours, Paris, mars 2014, 205 pages,
- Lemaire A. (1977) *Jacques Lacan* Coll. « Psychologie et sciences humaines » Edition N°71 Pierre Mardaga Liège
- Maes P. (1952) *Georges Rodenbach 1855-1898* Editions Duculot Gembloux
- Michaux G.(1986) La logique du meurtre dans *Bruges-La-Morte* de Georges Rodenbach, dans *Les lettres romanes*, t.XL, 1986, n°3-4, p.227-223.
- Pankow G.(1969) *L'homme et sa psychose* Coll. « Champs » n°277, éd. Flammarion, 1993, Paris.
- Pankow G. (1972) *Structure familiale et psychose* Coll. «Champs » n°583, éd. Flammarion, 2004 , Paris.
- Pelckmans P. (1981) *La folie spéculaire. Une lecture de L'ami des miroirs* de Georges Rodenbach dans *Cahiers internationaux du Symbolisme*, 1981, n°42-43-44, pp.163-175.
- Proust M. (1913), *A la recherche du temps perdu Du côté de chez Swann*, Editions Gallimard , Coll. Livre de poche n°1426-1427, 1954, Paris.
- Coll. (juin 2002) Dossier: *Nom d'enfant !*, La Revue Nouvelle, n°7-8, Bruxelles.
- Raczynow H.(1989) *Le cygne de Proust* , Edition Gallimard, Paris.
- Rodenbach G. (1986) *Bruges-La-Morte*, préface de F.Duykaets, lecture de C.Berg, Coll. « Babel » n°11, Actes Sud-Labor, Bruxelles.
- Rodenbach G. (1998), *Bruges-La-Morte*, présentation et notes de J.P. Bertrand et D. Grojnowski, Col. GF Flammarion n°1011, Paris.
- Rodenbach G. *Bruges-La-Morte*, (1998) BeQ pour l'édition Internet de La Bibliothèque électronique du Québec
- Collection *A tous vents* Volume 332 : version 1.01 Editeur responsable : Jean-Yves Dupuis. Indisponible.

Rodenbach G. *Bruges-La-Morte* disponible sur: <http://fr.wikisource.org/wiki/Bruges-la-Morte>. Consulter en juillet 2013.

Rodenbach G. (1901) *Le rouet des brumes*, postface d'Alain Chevrier, Séguier, 1998, Paris.

Spee B., (2003), *Pietr le Letton ou Comment se sauver de l'envie de tuer son frère ?* in *La Revue Nouvelle* n°3, mars 2003, pp.66-83.

Spee B. (août 2004) , *Dom Juan, figure du terrorisme culturel de l'Occident*, *La Revue Nouvelle*, n° 8, Bruxelles.

Spee B. (novembre 2008), *Le conte « L'Idole » de Georges Rodenbach ou L'anorexie comme trouble de l'idéal ? Une application du « Comment lire ? » de Tzvetan Todorov*, 25 p., inédit sur le site www.onehope.be

Spee B. (juillet 2013), *La mer ou La matrice de la phrase, voire de l'œuvre de Marcel Proust*, inédit sur le site www.onehope.be

Watt A.(2005), *The sign of the swan in Proust's A la recherche du temps perdu*, French Studies, Vol. LIX, n°3, Oxford.

Annexe

Essai de schématisation

Une théorie anthropologique chez Georges Rodenbach et ses modulations à partir de la vie même de Rodenbach et des théories de Freud et de Cyrulnik ?

Dans son célèbre roman *Bruges-La-Morte* (1892), nous trouvons au début du chapitre VI sur une page l'exemple d'une théorie anthropologique. Le texte est d'une telle clarté que nous pouvons en faire un graphique. Cette théorie permet expliquer le comportement de son héros Hugues Viane mais qui a aussi – nous en sommes convaincu – tous les comportements via quelques modulations: il pourrait ainsi avoir une portée universelle. Reprenons le texte :

« Quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance ! Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine : l'habitude et la nouveauté.

L'être humain est pris entre deux forces opposées que nous pouvons représenter comme deux vecteurs.

L'habitude qui est la loi, le rythme même de l'être. [...]

L'habitude est une force qui est composée de multiples petites actions stéréotypées et ancrées parfois très tôt dans le comportement de l'être humain : elle structure son quotidien et le dispense de s'embourber dans un questionnement incessant. Elle le libère pour l'introduire dans un présent où en principe, il va être disponible et réceptif à autre chose. S'il y a un rythme, c'est qu'une autre force est présente.

D'autre part, le goût de la nouveauté est non moins instinctif. L'homme se lasse de posséder le même bien. On ne jouit du bonheur, comme la santé, que par contraste. Et l'amour aussi est dans l'intermittence de lui-même.

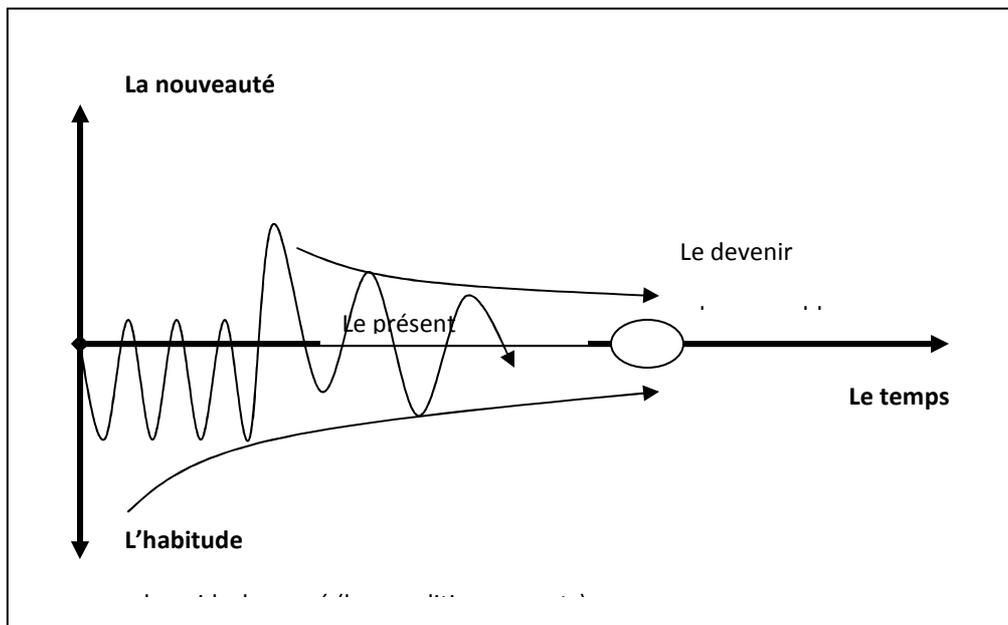
C'est précisément l'alternance d'un rapport de forces contradictoires qui introduit un rythme et conduit avec le temps à un mouvement périodique de type sinusoïdal. La nouveauté est l'intrusion d'un autre monde plus vaste que celui du petit monde des habitudes, phase transitoire entre le sommeil et le passage à l'action, ou zone de repli en cas de trop grandes perturbations dans le milieu extérieur.

Or la ressemblance est précisément ce qui les concilie en nous, leur fait part égale, les joint en un point imprécis. La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté.

Face à l'inconnu et à la nouveauté, ce qui sera d'abord approché, est ce qui fait écho à du déjà connu, du déjà vu dans le monde familier et rassurant du passé quotidien. Ainsi face à un mot de vocabulaire que je ne comprends pas, je vais tenter de le relier à un autre mot qui aurait la même structure ou qui offrirait le même son.

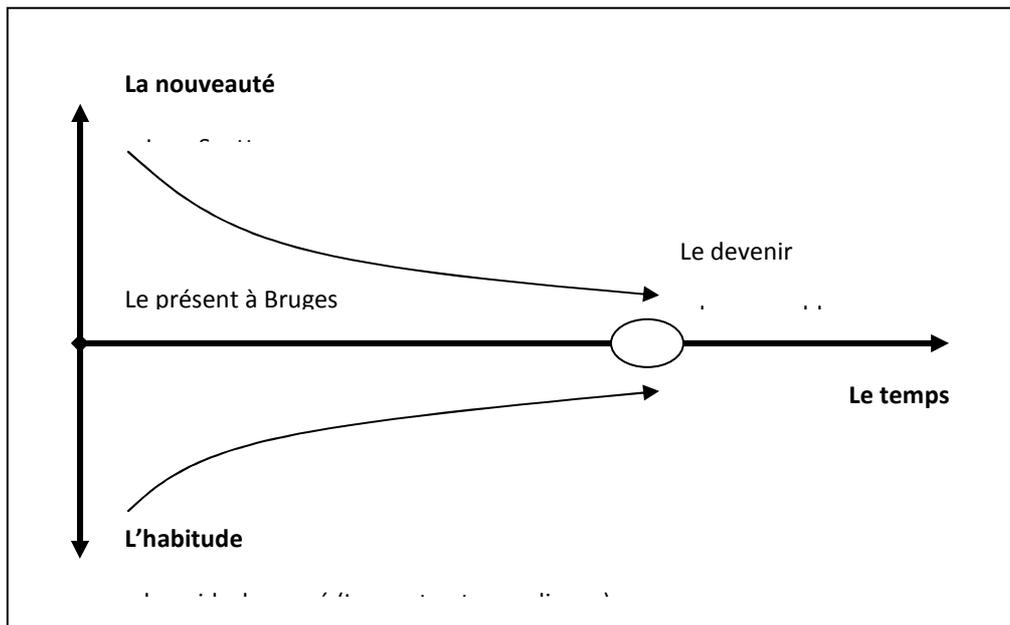
En amour principalement, cette sorte de raffinement opère : charme d'une femme nouvelle arrivant qui ressemblerait à l'ancienne ! »

La rencontre amoureuse est ce qui sollicite le plus l'être humain. L'être ne peut se confier, s'engager voire s'abandonner que s'il est sûr que l'autre ne va pas l'exploiter. Face à une figure nouvelle qui ressemble à une ancienne qui a été bienveillante, l'amoureux peut faire plus facilement ou même très impulsivement le pari de la confiance. Dans un calcul des risques, la ressemblance offre le coût le plus bas d'où le dicton : « Qui se ressemble, s'assemble. »



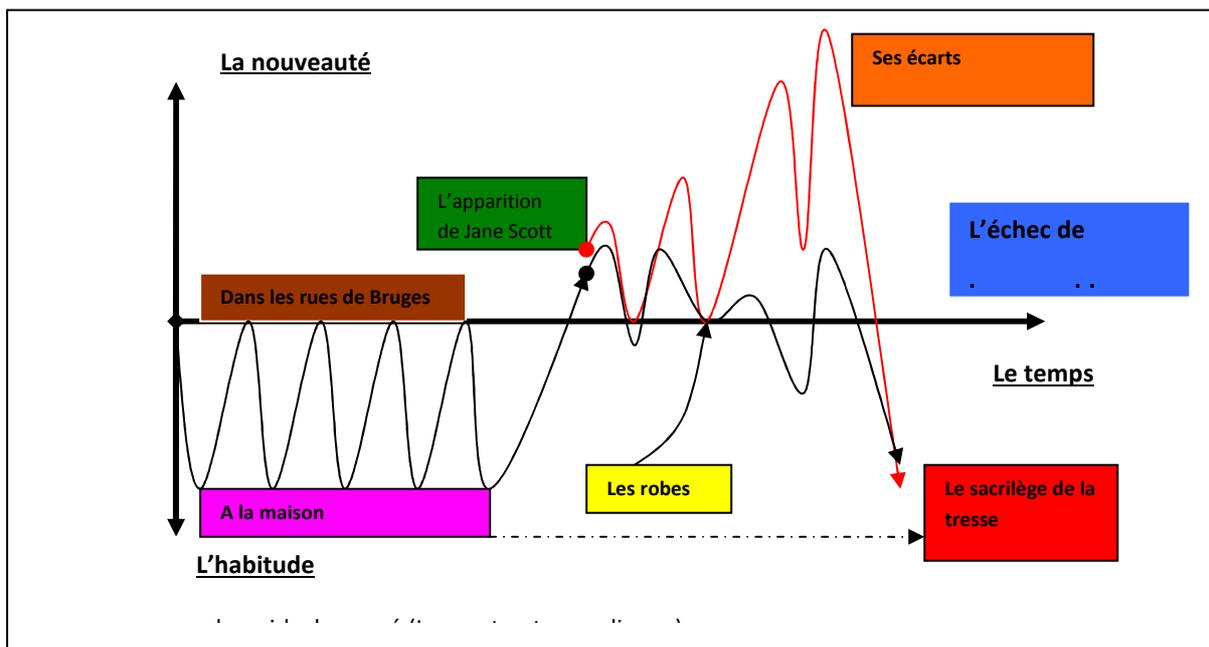
Dans le roman *Bruges-La-Morte*, nous avons l'histoire d'un mari Hugues Viane qui après de dix de vie commune, perd son épouse chérie, et il ne s'en remet pas. Aussi décide-t-il de vivre son deuil dans la ville de Bruges qu'il considère comme une ville en deuil de la mer qui l'a quitté. « A une épouse morte devait correspondre une ville morte. » Ce projet de vie est perturbé par la rencontre d'une jeune femme Jane Scott qui en tout point ressemble à l'ancienne. Mais au fil des jours, elle se révèle bien différente et Hugues Viane finit par la tuer pour son manque de respect vis-à-vis de l'ancienne... Son projet l'a rendu criminel « *Morte Bruges-La-Morte.* »

Adaptons le graphique dans ses grandes lignes au roman :



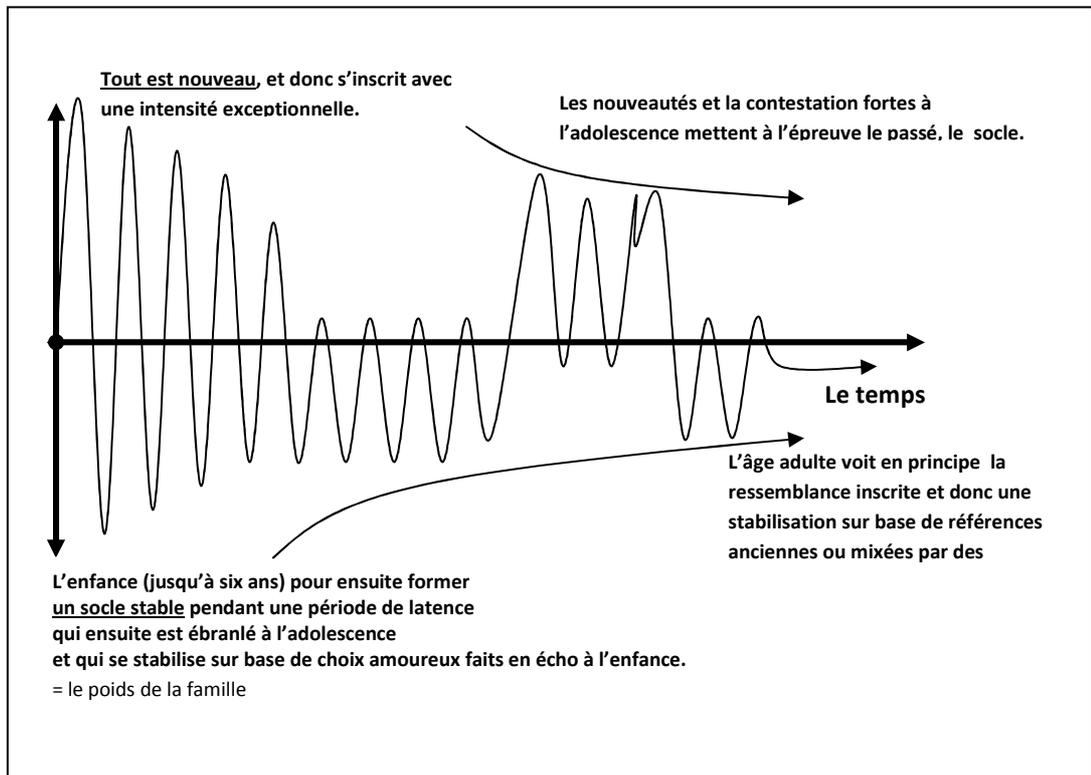
Voyons le graphique dans une forme plus détaillée sur base de quelques précisions à propos de l'histoire de Hugues Viane :

- la maison du héros est un vrai reliquaire qui comporte surtout une tresse des cheveux de l'épouse morte et sa vie est rythmée par des balades dans Bruges.
- Jane ressemble en tout à la morte sauf que ses cheveux sont teintés...
- Le héros veut habiller Jane la vivante des robes de la morte : elle en joue et se révèle différente.
- Il finit par inviter Jane dans sa maison reliquaire où elle se joue de la tresse de la défunte : il ne peut supporter cette vision... Il la tue.



Une collection pour une lecture systémique des oeuvres

La théorie freudienne (à partir de 1900) a commencé à mettre en évidence le poids du passé dans la structuration de l'être humain. C'est le fameux lieu commun : « Tout se joue avant six ans. » Autrement dit, l'être humain a sa personnalité construite et modelée surtout par les images parentales et celles de son environnement immédiat. Les premières expériences sont structurantes pour l'avenir.



La Petite Etude Littéraire N° 2

Bruges-La-Morte

ou

Comment échapper au miroir ?

Pour une lecture systémique des oeuvres

Lire un roman, c'est s'offrir une aventure. Dans le meilleur des cas, c'est s'offrir une aventure existentielle dont on ne sortira pas indemne. D'entrée de jeu, G. Rodenbach, dans son avertissement, est explicite: son livre est une "étude passionnelle", et donc, pas simplement, un conte symbolique, un roman poétique, voire un roman-photo. Par ailleurs, comment comprendre la fascination qu'exerce ce roman ? Est-ce l'effet du surnom *La morte* accolé à la vieille ville de Bruges? La lecture de ce roman publié en 1892 semble conduire à des questions de fondement : comment le poète s'y est-il pris pour décrire si bien une folie au point de fasciner les psychanalystes et les psychiatres ? Y a-t-il des conditions qui ont pu l'aider ? C'est la question que nous occuperons.

Voici donc un roman lié à une ville, une ville liée à un roman, un roman lié à une folie qui pourrait être un peu la nôtre : comme dans un jeu des poupées russes, un beau décor peut devenir lui-même une relique et nous empêcher de voir la beauté des couches de l'atmosphère qui se défont sous les coups d'une industrialisation séculaire...

Citation : "L'excellent article de Bernard Spee" d'après Marie-Lise Lacas
in Gisela Pankov *Un humanisme au-delà de la psychose* (2014), p.129

Bernard Spee est philosophe de formation. Il enseigne la littérature et l'histoire dans les classes terminales au Collège Saint-Hadelin à Visé (Belgique). Soucieux d'une approche systémique des textes et des oeuvres, il est l'auteur de nombreux articles d'analyse sur Hergé mais aussi sur Molière, Simenon, Rodenbach sans oublier la peinture de René Magritte. Il est également l'auteur de plusieurs articles de pédagogie.