

D'UN JAUNE, FLUIDE ET TEXTUEL (*Bruges-la-Morte*)

Dolores BERMUDEZ
Universidad de Cádiz

Si dans l'évocation de la ville de Bruges le réseau de canaux justifierait - dans notre commentaire - la présence du fluide et du textuel, dans l'imaginaire qui nous a été légué depuis le symbolisme, la couleur jaune trouverait difficilement une place dans cette apostrophe de la ville que le roman **Bruges-la-Morte** (1892) semble constituer. Or, dans le livre de Rodenbach, il me semble que cette image d'"un jaune fluide et textuel" qu'est la chevelure de la Morte, constitue une image ma(o)trice du roman non seulement pour l'analyse des isotopies du récit mais pour l'examen des procédés de composition, de sa syntaxe. Le paradigme du jaune et le syntagme du fluide tissent cette glose des démons de l'analogie. A ce titre, le roman de Rodenbach est exemplaire dans son ambigüité et a été considéré, avec justesse, comme l'un des modèles de roman symboliste¹.

Le roman part donc, à notre avis, de cette image première, chevelure blonde de la femme morte, objet de culte qui inaugure le roman dans la nostalgie de dix années de bonheur conjugal: entre le passé et le présent, il n'y a donc que cette relique (chevelure) qui constitue un objet de vénération pour Viane qui d'ailleurs s'est installé à Bruges après des réflexions spéculaires: "son grand deuil exigeait un tel décor"². Si la couleur jaune joue

1 Cf. à ce propos, Jeanine Paque (1989) *Le symbolisme belge*, Labor, Bruxelles; Jacques Dubois (1977) "Le roman symboliste", *Manuel d'Histoire Littéraire de la France, V, (de 1848 à 1913)* Editions Sociales, Paris, pp. 452-458; Greges (1991) "Les romans de la décadence" *Europe*, 751-751, Novembre-Décembre, pp.76-83.

2 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Editions Jacques Antoine, Bruxelles, 1977, p.23. Les numéros entre parenthèses renvoient à cette édition.

donc depuis l'incipit du roman, le fluide et le textuel n'en sont pas moins absents pour autant. Hugues Viane habitait une maison "mirée dans l'eau"; leurs âmes, dans l'évocation nostalgique de sa femme défunte, étaient "comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets" (p. 17)

Mais en dehors de ces prédicats attributifs du début du roman [jaune/femme, fluide/ville, textuel/Hugues] , la chevelure condense, à elle seule, ces traits génériques et inaugure la chaîne métaphorique du roman car elle évoque la femme et par analogie explicite la ville, Bruges étant - comme l'affirme Hubert Juin³ - une "ville Ophélie" et Hugues Viane la conscience unifiante qui relie ces éléments, toujours à la recherche d'une image, captif de cette obsession, leurré finalement d'avoir voulu transgresser sa propre quête, piégé, à son insu, dans son désir de donner vie à cette image. Le récit de cet échec nous est raconté par la mise en place de signes (jaune, fluide, textuel se rapportant à chevelure) à connotations multiples mais de signe contraire: contamination donc, mais contamination oxymorique. Et dans une structure ternaire, où il y a toujours un tiers exclu: soit la femme, soit la ville, soit le personnage.

Cette exclusion est - comme l'a montré Ginette Michaux⁴ - le moteur fonctionnel du roman qui par ailleurs avance à chaque fois qu'il y a retournement des valeurs des signes, retournements successifs qui répondent en écho au grand renversement qui préside le roman: la chevelure qui était, au début, signe de vie ("Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison" (p. 20) devient - il fallait s'y attendre - instrument de mort, agent meurtrier: "Il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tressé qui, tendue, était roide comme un câble. Jane ne riait plus; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Etranglée, elle tomba" (p. 101)

Le niveau rhétorique du texte, très présent, se charge de le souligner: "Elle [Jane] avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée, - pour ceux dont l'âme est pure et communie avec

3 Cf. Hubert Juin (1972) "Lecture de Georges Rodenbach", *Ecrivains de l'avant-siècle*, Seghers, L'Archipel, Paris, pp. 31-56.

4 Ginette Michaux (1986) "La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach", *Les lettres romanes*, t.XL, 1986, N° 3-4, pp. 227-223, cit. par Christian Berg (1986) "Lecture", postface à Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Labor, Bruxelles, 1986, pp. 119-120.

le Mystère - laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait *l'instrument de mort*" (p. 101)

Ainsi donc derrière l'image de la chevelure s'estompent les trois grands noyaux narratifs du roman: la femme (jaune), la ville (fluide), Hugues Viane (le textuel). Le comportement de ces "signes" doubles, oxymoriques, est soumis, comme on le sait, à un processus de contagion métonymique généralisée dont la conséquence, sur le plan narratif, est ce caractère de flou, de fantastique que l'on a souvent évoqué à propos du livre. D'ailleurs, Lévy-Dhurmer l'a bien perçu dans son portrait de Rodenbach, et Fernand Khnopff, lui aussi, l'a bien vu pour le frontispice du roman. Et derrière Bruges, n'entend-on pas en écho syncrétique Barbe, Hugues, Jane? Et Georges Rodenbach lui-même, n'appréciait-il pas particulièrement la peinture de Carrière?...

D'abord la couleur, le jaune, qui se joue sur le fond gris de la ville de Bruges au mois de novembre, la couleur jaune de la chevelure de la Morte faisant contraste avec "les cheveux pleins de cendre grise" (p. 23) de Viane. À un niveau immédiat, cette couleur relie la désignation des cheveux et de la Morte et de Jane:

"ses yeux (de la Morte) de prunelle dilatée et noire dans la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés" (p. 18)

"Et tandis qu'il marchait derrière elle [Jane], ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capotte noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel" (p. 27)

Mais face à cette désignation neutre, la couleur jaune se charge de connotations de signe contraire: elle est, d'une part, la marque de la survivance: "Les cheveux ne se décolorent pas. C'est en eux seuls qu'on se survit!" (p. 18) mais en même temps, l'indice du passage du temps, de l'usage que l'oubli déteint sur le passé. La couleur est un piège tendu à ce chasseur de ressemblances (fausses) qu'est le protagoniste. Par un glissement imperceptible (pour le personnage), Viane - par l'intermédiaire de la chevelure blonde de Jane - croit retrouver la Morte, mais préfère la Vivante: "Ç'avait été comme une pitié du sort offrant des points de repère à sa mémoire, se mettant de connivence avec lui contre l'oubli, substituant une estampe fraîche à celle qui pâlisait, déjà jaunie et piquée par le temps" (p.29).

Mais si Viane avait hésité pour un moment devant l'infaillibilité de sa théorie de la ressemblance, il aurait perçu le côté néfaste de son emportement, le simulacre de la couleur qui, dans son deuxième niveau connotatif, se charge définitivement de disphorie car ce jaune qui l'avait tant séduit chez Jane était faux (teint): grande déception que Viane, emporté, semble obvier. La couleur jaune, solaire (le "midi flambant" de la chevelure) fait ainsi apparaître ses aspects négatifs et assume, comme dans l'imaginaire occidental, des valeurs traîtresses: "Quand le jaune s'arrête sur cette terre, à mi-chemin du très haut et du très bas, il n'entraîne plus que la perversion des vertus de foi, d'intelligence, de vie éternelle. Oublié de l'amour divin, arrive le souffre luciférien, image de l'orgueil et de la présomption, de l'intelligence qui ne veut s'alimenter qu'à elle-même. La jaune est associé à l'adultère quand se rompent les liens sacrés du mariage, à l'image des liens sacrés de l'amour divin, rompus par Lucifer"⁵.

Ce sont ces valeurs fausses que, face à l'aveuglement de Viane, perçoit la ville de Bruges, exclue - à ce moment-là - de la complicité du héros masculin: "On se la montrait au passage, en riant, en s'indignant un peu de son air de personne tranquille que démentaient, trouvait-on, son dandinement et sa chevelure jaune" (p. 42-43).

Face à la Vierge ("les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes", p. 18), la Putain, la Prostituée: Rodenbach, dans la misogynie ambiante de la fin du siècle, ne pouvait manquer de faire apparaître cette dichotomie paralysante. Les mortes sont toujours des Ophélie, les vivantes, des Salomés: avec les premières on reste toujours vaguement attaché, elles vous tiennent en vie; les autres, les "femmes en chair" vous attachent et vous entraînent vers la mort. En ce qui concerne la ville, une transposition identique pourrait se faire en jouant - si l'on nous permet la facilité de la digression - sur le terme "ophélie": fée qui lie, mais aussi fée "lie" ("ce qu'il y a de plus vil", Petit Robert). Aussi bien la femme que la ville.

Un dernier éclair du contraste des valeurs célestes et infernales du jaune, atténué ou dissimulé, apparaît vers la fin du récit où, près du balcon, orné par Barbe avec "des draperies aux couleurs papales" (p. 89), Jane "revint à la croisée, ses cheveux à nu, clairs, attirant l'oeil avec leurs lueurs de cuivre" (p. 97)

5 J. Chevalier - A. Gheerbrant, (1974) *Dictionnaire des Symboles*, T. iv, Seghers, Paris, p.76.

Les toisons étant donc trompeuses, elles gardent - vraies (irrélles) ou fausses (réelles) - une caractéristique commune, l'ondoyant, qui nous ramène au deuxième axe, métonymique cette fois, ci-dessus évoqué: le fluide. Celui-ci préside la deuxième partie du roman où le mirage de Viane va plutôt se porter vers la ville, avec des processus et des résultats identiques à ceux qu'avait subis la couleur jaune qui par ailleurs domine la temporalité de ce roman axé autour de trois grandes fêtes religieuses: la Présentation de la Vierge (novembre), le Dimanche de Pâques (mars) et la procession du Saint-Sang (mai): gris, jaune, rouge.

C'est donc par l'ondoyant que la femme rejoint le lent écoulement de Bruges, qui avait jadis été choisie par le désir spéculaire de Hugues Viane: sa tristesse s'était plaquée sur celle qui semble se dégager de ces villes brumeuses. Dans cette ville d'eau, il s'y mire un peu comme dans les yeux de Jane où il cherchait "une nuance, un reflet, des perles, une flore dont la racine est dans l'âme - et qui y flottaient peut-être" (p. 41). Dans cette perception, ce qui l'intéresse ce n'est pas tant la ville elle-même mais les reflets qu'il perçoit. Mais cette conscience réfléchissante que semble être Hugues Viane, ne s'aperçoit en fin de compte de rien: croyant se retrouver lui-même, croyant ne se nourrir que de lui-même, ce solitaire convaincu ne cherche en fait que l'Autre et c'est cette image - selon lui déformée - qui lui est toujours renvoyée. Derrière le miroir aveuglant qu'il interpose, le réel semble narguer son regard translucide: "Toute cité est un état d'âme - se dit-il - et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage, à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air" (p. 73).

Cependant, malgré les indices, l'image que la ville lui renvoie, est non pas l'image perçue par Hugues Viane, mais bien au contraire, celle qui réellement se reflète, c'est à dire, celle de la catholique et pudibonde Bruges: "Hugues, par on ne sait quel fluide qui se dégage d'une foule quand elle s'unifie en une pensée collective, eut l'impression à ce moment d'une faute vis-à-vis de lui-même, d'une noblesse parjurée, d'une première fêlure au vase de son culte conjugal par où sa douleur, bien entretenue jusqu'ici, s'égouttait toute"(p. 33). Or, il semble ignorer et ne retient au début que les aspects euphorisants du fluide spéculaire: "l'eau n'est plus nue. Le miroir vit!" (p. 38). Tout son univers se voit ainsi affecté des symptômes de l'écoulement et de ses euphorisantes myriades évocatoires, vite transmues: "toute sa rancoeur, le flot des souffrances bues tamisées durant des mois par chaque seconde de l'heure, les soupçons, les trahisons, le guet sous ses fenêtres, dans la pluie - tout cela lui remonta d'un coup" (p. 100)... disphorie

du fluide qui, en écho, rejoint les bruits qui couraient dans la ville, les “glaces obliques”, la “trahison des miroirs”. Revanche des images, le réel a pris possession de son regard vide: il est, à nouveau, tombé dans le piège de la ressemblance, dans le leurre de l’analogie. La ville, comme la femme, se sont retournées contre l’image projetée, ce qu’il n’avait pas vu: “Et le trop plein des gouttières avait beau dégouliner, le tunnel du pont suinter des larmes froides, les peupliers du bord de l’eau frémir d’une frêle source inconsolable, 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” (p.44-45). Attrappé.

Les bruits de la ville ne constituent en fait que le ricochet, le double négatif de cet autre registre de la chaîne synesthésique qui, partant du fluide, atteint aussi bien la ville que la femme, et qui n’est autre que celui de la voix: “La voix aussi! la voix de l’autre, toute semblable et réentendue, une voix de la même couleur, une voix orfevrée de même. Le démon de l’Analogie se jouait de lui!” (p. 37). La voix de la ville comme le reflet, double et revers , se fera entendre: musique/potins. Le jaune et le fluide, comme plus tard le textuel, dessinent par ailleurs dans le roman le leurre d’une assimilation sensorielle du monde: la vue, l’ouïe et le tact n’offrent à l’immédiateté perceptive de Viane que des images trompeuses.

La notion de fluide permet d’autre part la spatialisation du roman qui, comme pour le registre temporel, est ternaire: maison de Hugues, celle de Jane et le Béguinage, trois lieux clos et impénétrables dressés sur les canaux de Bruges, lieux d’accès difficile et dont la pénétration fait, parfois, figure de profanation.

On aura vite compris - et nous sommes au niveau du réseau textuel - que par cette propagation systématique, Hugues Viane tresse sur Bruges la toile d’araignée de la ressemblance (son analogie à lui) qui finit par l’étouffer: “Il avait ce qu’on peut appeler “le sens de la ressemblance”, un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la Vierge, créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables” (p. 47-48). A un niveau immédiat, la tresse blonde du début, siège du Mystère, ayant été profanée devient instrument de mort, attrapement définitif. Mais des signes précurseurs de l’enchèvement progressif de la maille existaient, mais incompris: “La pluie se hâtait, embrouillant sa toile, mailles de plus en plus étroites, filet impalpable et mouillé où peu à peu Hugues se sentait amollir” (p. 69). Présages que les cygnes “éraillant la moire du canal” (p.86) feront plus explicites. Le fantasme de la séparation réapparaît: “De quoi va-t-

il encore une fois être veuf?” (p. 86). Cette image nocturne de l’agitation des cygnes dans le canal fait contraste avec les nénuphars du *Minnewater*, “l’eau où l’on aime!” que Barbe avait contemplé lors de sa visite au Béguinage. Lui aussi, il sera un “cygne expiatoire”.

Le réseau textuel assure, d’autre part, l’épaisseur du roman, car reliant le jaune et le fluide, il articule le temps et l’espace et associé au protagoniste, assure la présence des personnages ainsi que la focalisation du roman qui devient la clé du roman car finalement, tout dépend de sa fameuse théorie de la ressemblance et de la transgression effectuée car le placage de l’image et du réel n’aurait jamais du se produire: “Tant qu’elles (la Morte/Jane) demeuraient à distance l’une de l’autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparurent” (p. 67). “Analogie du deuil” ou deuil de l’analogie? Ni l’une ni l’autre mais peut-être cet accord impossible dont parle Christian Berg et qui se manifeste à tous les niveaux de lecture du roman : univers narratif et univers poétique brouillent leurs frontières génériques “s’évaporant”, le mot est de Mallarmé, dans un récit qui, aveuglément, laisse pressentir le roman du vingtième siècle.

Resumen

El texto desarrolla el modo de composición de la novela de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, a partir de la imagen de la cabellera femenina, cabellera "de un amarillo fluido y textual". Dicha imagen es sometida en sus derivaciones, tanto sintagmáticas como paradigmáticas, a un proceso de contaminación oximórica que constituye el núcleo generador del conjunto del relato.

Résumé

Le texte analyse le mode de composition du roman de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, à partir de l'image de la chevelure féminine, chevelure décrite comme "d'un jaune fluide et textuel". Cette image subit un processus de contamination oxymorique portant sur ses dérivations tant paradigmatiques que syntagmatiques qui constitue le noyau générateur de l'ensemble du récit.

Summary

The text analyses the way of composition of the novel by Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, starting from the image of the feminine hair, which is described as "of a fluid and textual yellow". The said image is submitted, in both its syntagmatic and paradigmatic derivations, to a process of oximic contamination (contamination by oximide) which constitutes the generative nucleus of the whole story.