

Le symbole, mobile du roman
Georges Rodenbach : *Bruges-la-Morte* et *L'Arbre*

Györgyi FÖLDES

Que veut dire l'affirmation en grande majorité acceptée par l'histoire de la littérature que les œuvres de Rodenbach sont des romans symbolistes ? Qu'est-ce qui les différencie d'autres romans dans lesquels nous pouvons aussi parler d'un système de symboles qui s'entrelace d'une certaine façon avec le récit, la narration, les personnages ? Est-ce que la nature et le fonctionnement du symbole, son rapport avec les autres éléments du texte sont identiques dans les deux romans que nous envisageons d'analyser, ou pouvons-nous parler de sous-catégories à propos du roman symboliste ? Voilà les questions auxquelles nous nous proposons de répondre dans cette étude. (Nous considérerons au préalable comme accepté le fait que le genre en discussion est le roman quoique nous ayons quelques remarques à apporter. Ce qui est certain et le plus important pour notre analyse, c'est qu'il s'agit de récits mi-longs¹, avec peu de personnages au premier plan, mais avec plusieurs ramifications dans l'histoire.)

Si l'on veut identifier les symboles dans les deux romans, pour *L'Arbre* c'est tout évident, le symbole est justement ce que le titre nous indique ; pour *Bruges-la-Morte*, certes, c'est la ville, mais ce n'est pas que cela : c'est tout ce qu'une triple analogie (ou : une fausse analogie quadruple) contient en tant que symbole. Analogie multiple, car il en existe plusieurs sortes qui peuvent être distinguées théoriquement, mais qui, en pratique, s'entrecroisent dans le texte et créent un réseau fin. Une analogie s'établit donc :

1. Entre l'épouse morte du personnage principal et la ville (*Bruges-la-Morte*) : « Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. [...] Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges². » ;
2. Entre la ville et les émotions du personnage principal, Hugues (*La Ville Grise*) : « La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets³. » ; « ... Il se retourna vers la Ville, raccordant son âme avec elle⁴. » ;
3. Entre la ville et les pensées dévotes de la servante ou quelquefois celles d'Hugues aussi. (*La Ville Croyante*).

¹ Cf. par exemple : GRÈVE, Claude de, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Édition Labor, 1987, Coll. "Un livre, une œuvre", p. 46.

² RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, Coll. "Espace Nord", p. 26.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

La quatrième (entre l'épouse morte et son sosie, la danseuse) n'est qu'une illusion, un mensonge. L'identification des deux êtres souvent supposée ou même démentie par Hugues n'est pas une vraie analogie, car celle-ci devrait être « une oscillation constitutive entre la ressemblance qu'elle signifie et la dissemblance qu'elle enjambe sans toutefois la réduire⁵ ». Toutefois, Hugues connaît cette ambiguïté de l'analogie : déjà dans la ressemblance, il admire le fait qu'elle satisfait deux besoins contradictoires de l'homme, l'habitude et la nouveauté. Mais il se force à remplacer sa femme défunte par sa maîtresse, à les identifier totalement au nom d'une ressemblance exclusivement physique. Le résultat de ses efforts ne peut être qu'une désillusion grave (la perception des différences qui mène à la négation des similitudes pourtant réelles) et une rupture brusque avec la fausse analogie. Il faut anéantir (tuer) le sosie pour que l'analogie et même l'identification jusqu'ici impossibles et maintenant (r)établies par la mort commune se réalisent véritablement.

Le concept de l'analogie se lie étroitement avec celui du symbole, de plusieurs manières. Il suffit de penser par exemple à celle qui rapproche l'humeur et l'espace entourant : Svend Johansen la nomme *symbole de correspondance*. Pour la définir, il affirme : « la forme la plus simple de correspondance de l'image est le décor-nature romantique qui suit l'état d'âme et que l'on peut caractériser comme un symbole de correspondance⁶. » Mais avec le symbole de Bruges, Rodenbach a fait encore un pas : comme nous en reparlerons plus tard, le lieu symboliste ne suit pas seulement, mais dirige presque l'état d'âme du personnage. Hugues est souvent influencé par la ville : sa tristesse, son humeur morne sont aggravées par la couleur grise des murs, le son mélancolique des cloches.

Mais nous ne pouvons pas nous arrêter ici : comme le préfixe *ana-* par son sens littéral ('*en haut*', '*vers en haut*') nous le montre, l'analogie donne l'idée d'un passage ou d'un dépassement, celle de la transcendance et fonde un deuxième type de symbole. Ici, il semble intéressant d'attirer l'attention sur les interprétations différentes, sur celle de Paul de Man⁷ qui identifie l'analogie universelle aux correspondances (ici, nous pouvons bien sûr rencontrer des correspondances – verticales et horizontales – à la Baudelaire, Hugo et E.T.A. Hoffmann, c'est-à-dire mystiques) et sur celle de Philibert Secretan qui les distingue malgré la parenté évidente. Selon ce dernier, alors que l'analogie

... se dit des choses précisément inégales et proportionnées, les choses qui correspondent sont les termes d'une relation de complémentarité ; c'est en synthèse de complémentarité que fonctionne la correspondance, alors que l'analogie maintient une tension jamais apaisée d'une vallée abyssale⁸.

⁵ SECRETAN, Philibert, *L'analogie*, Paris, PUF, 1984, p. 7.

⁶ JOHANSEN, Svend, *Le symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*, Genève-Copenhague, Slatkine reprints, 1945 (1972), p. 86.

⁷ Cf. MAN, Paul de, *Blindness and Insight*, University of Minnesota Press, 1983, p. 187-228.

⁸ SECRETAN, p. 13.

Ayant déjà constaté la nature ambiguë et inégale de l'analogie, nous ne nous occuperons plus des nuances puisque cette question – qui est en fait encore plus complexe – nous mènerait très loin. Considérons donc les deux acceptions (analogie universelle et correspondance mystique) équivalentes. La transcendance est importante car le visage de la morte transparait, perce par les façades ou quelquefois dans le ciel au-dessus des maisons (*Bruges-la-Morte*), car les tours, les clochers, les églises semblent les représentations (les symboles) de la Foi, ainsi que l'hôpital Saint-Jean avec ses murs blancs « Le Catéchisme de Calme » (*la Ville Croyante*). Ce sont d'ailleurs les correspondances mystiques qui peuvent aboutir à des équations entre les objets apparemment disparates de l'univers et en les apparentant, créer des comparaisons, des métaphores, des images surprenantes : selon la terminologie de Johansen, on peut les appeler symboles-équations⁹ (cf. un exemple du texte qui, d'une part, dit explicitement cette relation mystique et qui, d'autre part, réalise dans une métaphore ce rapprochement associatif : « les ponts où pleurent les visages de sources invisibles »¹⁰). Il faut mentionner qu'Austin¹¹ considère cette sorte des correspondances seulement comme *symbolique* et non pas comme *symbolisme* (il réserve le deuxième terme aux choses – objets, phénomènes, événements ou leur série – qui expriment un état d'âme), mais chez Rodenbach – comme on le voit –, avec le multiple aspect de l'analogie, ces deux méthodes se confondent de manière inséparable.

Ce qui mérite encore attention à ce propos : comment se conserve et s'altère la tradition symbolique et iconologique des villes dans le roman¹² ? Premièrement, elles occupent toujours un lieu central dans l'espace, elles sont établies au centre du monde : le cosmos de l'histoire – au point de vue de l'espace du récit et surtout pour l'esprit du personnage principal – est en effet Bruges, comme si à l'extérieur de ses frontières, il n'existait rien (bien qu'on sache que la femme d'Hugues est morte ailleurs et que Jane a vécu à Lyon). Tout le monde s'y promène, va et vient, fait donc – et cela nous sera important plus tard – des mouvements horizontaux dans cet espace étendu. Deuxièmement, ce lieu a une fonction sacrée, il fonctionne comme médiateur entre les sphères terrestres et célestes (comme réalisation terrestre, il reflète le modèle céleste), il nous projette l'ordre cosmique : c'est un espace étendu avec un miroir, un monde parallèle au-dessus de lui. Dans la tradition chrétienne, la ville peut être un symbole féminin : en général un symbole de la femme au foyer ou de la mère car cet espace clos nous donne de la protection ou même la vie. Cependant, la cité pécheresse – Babylone – représente la femme lubrique. Or, nous avons déjà vu le motif de la femme dans la transcendance de Bruges, en tant que lieu proprement dit et en tant qu'épouse. Pourtant, la ville refuse de devenir Jane, la

⁹ JOHANSEN, p. 89.

¹⁰ RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, p. 26.

¹¹ AUSTIN, Lloyd James, *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolisme*, Paris, Mercure de France, 1956, p. 17-18.

¹² Nous avons utilisé le dictionnaire de symboles suivants : CHEVALIER, Jean – GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire de symboles, 1-4*, Paris, Seghers, 1969.

femme en état de péché, à part peut-être la maison « riante » de celle-ci qui s'oppose à la grisaille de la ville triste, pure des eaux des canaux et de la pluie.

Comment résumer le roman ? A la lumière des faits constatés jusqu'ici, nous pouvons dire que son cours est l'ondulation, le changement permanent de la nature et de la proportion des analogies dans les différents points du récit ou de son histoire, dirigés par l'influence des actes, des pensées et des émotions des personnages vivants et aussi par l'action d'un personnage non-vivant. A ce propos, nous arrivons à une procédure primordiale de la part de l'auteur : il élève la ville au rang de personnage. Déjà, il déclare dans l'*Avertissement* : « Bruges [...] apparaît presque humain. [...] la Ville orientant une action ; [...] ces décors de Bruges collaborent aux péripéties. » Or, Bruges influence vraiment Hugues par sa volonté latente qui se manifeste par la pure existence de la ville, son aspect visuel et sonore (les carillons) : elle console, attriste, conseille, persuade, dissuade, donne l'exemple de foi. C'est une relation paradoxale : tout en étant la source de certains actes, pensées ou sentiments du personnage principal, et dirigeant ainsi certaines analogies dans son esprit, la ville reste aussi l'objet de ces analogies. Nous nous référons ici à l'étude de Philippe Hamon, qui affirme d'une part que le personnage, selon la perspective sémiologique, n'est pas une notion exclusivement antropomorphe¹³ (ici, on en voit un exemple extrême), et d'autre part, il introduit – avec les termes *personnages référentiels*, *personnages embrayeurs* – la notion de *personnages anaphores* :

Ici, une référence au système propre de l'œuvre est seule indispensable. Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, une paraphrase) ; éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices¹⁴.

La ville est-elle un personnage anaphore ? Oui, car elle nous présente des indices, elle évoque des mémoires, possède donc la capacité d'éveiller et de tenir en mouvement les points entre temps « endormis », perdus de la narration, c'est-à-dire, elle remplit entièrement la tâche mnémotechnique. Or, selon Riffaterre, un des mécanismes les plus révélatifs d'un système symbolique dans un texte narratif est justement cette fonction mnémotechnique : ainsi, la ville devient symbole en tant que personnage anaphore. L'autre exigence pour réaliser un système symbolique dans un texte narratif est la nature paradigmatique : le symbole change, s'altère, se développe au cours de la narration, ce qui est un attribut indéniable de Bruges, de

¹³ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in BARTHES, Roland – KAYSER, Wolfgang – BOTH, W. C. – HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 118.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

ces visages et aussi des analogies dont elle est porteuse¹⁵. Dans ce sens, nous pouvons aussi nous référer à un troisième terme de Johansen, *au symbole motif* qui se réalise quand il y a un rapport intérieur entre les images non séparées, ou autrement dit, de la seule image toujours métamorphosée¹⁶.

Dans *L'Arbre* – l'autre roman de Rodenbach que nous analysons –, le symbole est justement le grand chêne aux Trois Chemins du titre. Dans la tradition, l'arbre est l'un des thèmes les plus riches. Parmi les plus importants, nous pouvons mentionner les rapports qui s'établissent entre le ciel et la terre : l'arbre met en communication les trois niveaux du cosmos, le souterrain, la surface de la terre et la lumière du ciel. Il un caractère central, il est l'arbre ou l'axe du monde et son attribut non-négligeable se présente en la verticalité. Ce symbole est en parenté évidente avec l'arbre du paradis, de l'Eden. Nous savons cependant que « [l]e Paradis terrestre comporte [...] un second arbre central, celui de la Science du bien et du mal, opposant une dualité à l'unité de l'Arbre de la Vie, dont il se distingue imparfaitement, sinon en principe¹⁷. » L'Arbre de la Vie aussi peut impliquer une dualité, peut devenir l'arbre de la mort, suivant le comportement reprochable de l'homme.

Si nous examinons l'arbre du roman, nous pouvons voir que l'auteur se sert à la fois de ces trois types, l'arbre du monde (l'arbre de la Vie), l'arbre du Paradis, l'arbre de la mort. Il réalise ainsi de nouveau un symbole motif, mais un symbole motif un peu modifié par rapport au concept de Johansen. L'histoire du roman comporte le changement du sens de ce symbole, son développement dans une direction malheureuse. Ce n'est donc pas seulement dans l'image que se perçoit un certain mouvement, mais aussi dans le contenu et dans la tonalité. Comme l'auteur nous l'explique en conclusion : « Arbre des soirs d'Eden, Arbre du Bien qui était devenu l'Arbre du mal. Arbre d'Amour qui était devenu l'arbre de Mort. » Le seul aspect permanent du symbole dans le roman est d'être l'arbre du monde, donc l'axe, le focus.

Pour mieux comprendre, nous devons examiner les conditions spatiales du roman. Les événements se déroulent sur une île lointaine, protégée de toutes les corruptions de la civilisation : dans le paradis (ce fait détermine la situation temporelle aussi : indépendamment du moment historique, nous sommes dans l'âge primitif, identifié à l'âge d'or). Mais ce n'est pas le village de cette île qui est le lieu central, le focus du récit, mais l'arbre un peu éloigné, le vieux et grand chêne. Au point initial il est donc l'arbre du paradis et en même temps la cathédrale de l'Amour, le lieu qui sacre les mariages avant la cérémonie officielle, qui confirme donc préalablement toutes les nouvelles vies et qui élève les sentiments humains (et, avec eux, la sphère terrestre aussi) à une région céleste : il se présente comme l'axe

¹⁵ RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore (Md.)–London, John Hopkins University Press, 1990. Remarquons que Riffaterre parle de deux subdivisions du symbole, des soubtextes (*subtexts*) et des métaphores soutenues (*sustained metaphors*) dont nous ne pouvons pas nous occuper dans cet article.

¹⁶ JOHANSEN, p. 86.

¹⁷ CHEVALIER – GHEERBRANT, t. I., p. 98.

du monde. Ici se rencontrent tous les jours les deux personnages principaux du roman, Joos et Neele, les amoureux. D'ailleurs, l'ambiance biblique est d'autant plus forte que les amoureux se prononcent des éloges dans le style du Cantique des Cantiques. Le garçon compare les membres de la fille aux endroits de leur monde clos (en idéalisant à la fois sa fiancée et son lieu de naissance) :

Tes dents sont comme les poissons, écaillés d'argent, qui se montrent et se cachent dans le canal. Tes lèvres sont rouges comme les tuiles de nos toits. Tes cheveux sont blonds comme le chaume qui recouvre nos métairies. Tes bras sont les ailes d'un moulin, et ils amusent le vent¹⁸.

La fille crée une métaphore contenant le garçon comme comparé et l'arbre comme comparant :

Mon bien-aimé est entre les jeunes hommes, comme le grand chêne des Trois-Chemins est entre les arbres de l'île ; j'ai désiré son ombrage, et m'y suis assise ; et les fruits de ses paroles ont été doux à mon palais¹⁹.

Là aussi, il s'agit d'une analogie, plus précisément d'une analogie quasi aristotélicienne²⁰ mais qui reparait plus tard dans le roman et se répète de façon modifiée (comme « arbre fraternel », multiplié, compliqué, énorme comme l'amour déjà tourmenté de Joos : image d'un état d'âme ou d'une émotion, sa fonction actuelle est du vrai symbolisme selon la terminologie d'Austin).

La vie change, la civilisation corrompue pénètre dans ce microcosme (des étrangers arrivent pour construire le chemin de fer), elle cause des ravages dans le paysage édenique et pervertit les âmes : l'arbre du Paradis est menacé de devenir l'arbre de la connaissance. Ce moment ne s'attarde pas très longtemps, et il sera aussi celui qui rend le chêne l'arbre de la mort. Un jour, on trouve un étranger pendu sur l'arbre, ayant donc commis le péché le plus grave selon les insulaires, le suicide. A partir de ce jour Joos, déçu par le refroidissement apparent de l'amour de Neele (elle manque de plus en plus des rendez-vous habituels, elle ne vient plus à l'arbre) est hanté par l'arbre et la mort : après beaucoup d'hésitations, il finira par se tuer, lui aussi, en se pendant à une branche du chêne. (D'ailleurs, les « Trois Chemins » du chêne montrent la possibilité du choix au niveau de la vie individuelle des personnages – p. ex. pour Joos : répondre ou non à la tentation de la mort et, au niveau de la population de l'île, répondre ou non à la tentation de la civilisation corrompue –, par conséquent, le nom de l'arbre accentue le moment de la dégradation, y attire l'attention.) Au cadavre, Neele avoue les causes de ses absences : elle ne voulait pas humilier Joos par son enfant qui viendra au monde

¹⁸ RODENBACH, Georges, *L'Arbre*, Paris, Paul Ollendorff, 1899, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ L'analogie est un type de métaphore chez Aristote. Dans notre cas, c'est seulement le principe de la mise en analogie qui fonctionne, mais non le remplacement lié à la métaphore. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique* III, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 64-65 : « Il y a analogie lorsque le second terme est au premier ce que le quatrième au troisième ; on remplacera alors le second par le quatrième ou le quatrième par le second, et parfois on ajoute le terme auquel se rapporte celui qu'on a remplacé. »

d'un autre homme, d'un étranger. Les habitants de l'île punissent la fille et l'arbre, leur ôtant à tous les deux leurs habits, leur beauté, mais en vain : le temps est irréversible.

C'est une nouvelle analogie (s'effectuant entre Neele et l'arbre) qui prend la place de la comparaison entre Joos et l'arbre. Les analogies semblent éphémères, ainsi beaucoup plus faibles que dans l'autre roman analysé, où plutôt c'est seulement la proportion des analogies qui a changé, et non pas la présence de telle ou telle analogie. Ainsi, dans le second cas, l'essentiel se trouve ailleurs. Comme l'auteur le dit d'ailleurs explicitement aussi, l'arbre possède une force magnétique, il attire tout le monde sous son feuillage, résorbe leurs sentiments, leurs émotions ; puis il dégage ceux-ci, en infectant son milieu de son contenu : de l'amour et de l'harmonie ou de la mort. Voilà de nouveau l'arbre comme centre du récit, comme axe de son monde (le focus de l'action réalisée par les personnages qui y viennent tous). Et le chêne est le médiateur entre les niveaux du monde, il élève maintenant le péché de l'enfer et le monde des cadavres à la surface de la terre comme il avait transcendé l'amour originalement terrestre, comme il l'avait élevé au ciel. D'autre part, voilà de nouveau un non-humain comme personnage (qui agit, qui influence les gens, leurs pensées, émotions et actes avec son attraction magnétique, son inspiration à l'amour et avec la hantise de la mort) ; et comme personnage anaphore, par conséquent comme symbole. Car, si nous acceptons que l'acte réalisé par l'arbre comporte l'influence des gens, nous devons constater que cette influence fonctionne en appelant et en rappelant (cf. les caractéristiques du personnage anaphore) non seulement les personnages du roman, mais aussi le lecteur : c'est-à-dire en remplissant la fonction mnémotechnique que Riffaterre exige pour le symbole du texte narratif.

Ces différences (résultant d'une sorte de symbole analogique et d'une sorte de symbole de focus) ne sont pourtant que les deux versions d'un type de roman où le symbole comporte une force structurante, il est le mobile de l'histoire et imprègne la narration. Dans cette sorte de roman, la description a un rôle primordial. De plus, si nous pensons à la classification de Ph. Hamon²¹, nous voyons que les descriptions de ces deux œuvres appartiennent en majorité au groupe *voir* ayant pour variantes *entendre* et *sentir* (les deux autres groupes étant ceux de *dire* et de *faire*). Or, les objets des textes descriptifs apparaissent et se décrivent selon la perception et la réflexion des personnages, en rapport très clos, réalisant un mécanisme extrêmement subjectif, d'où l'existence des symboles des deux romans : *comment voient-ils la ville et l'arbre ? → qu'est-ce qu'ils voient en eux ? → quel sens trouve-t-ils en / derrière eux ?* D'ailleurs, c'est justement cette manière particulièrement subjective de voir et de percevoir les objets qui a pour conséquence la non-définitivité sémantique des deux romans, la pluralité des symboles. Relative à la description type *voir*, nous apercevons aussi l'abondance des métaphores intradiégétiques, c'est-à-dire celle « des processus comparatifs qui utilisent comme comparant une

²¹ Cf. HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 127.

figuration spatiale textuellement antérieure ou postérieure à la comparaison, donc métaphoriquement reliée à la même diégèse ». Cette définition nous est donnée chez J. Neefs²², comme celle d'une technique pouvant concilier – avec les métaphores descriptives extradiégétiques – métonymie et métaphore dans la prose (notamment dans la prose réaliste). Nous élargissons ici son importance : c'est aussi une caractéristique d'un type de figuration qui devient fondamentale et presque exclusive pour la prose symbolique, comme nous l'avons vu à travers les analogies des deux romans, plus importantes dans *Bruges-la-Morte*, moins essentielles dans *L'Arbre*.

²² NEEFS, Jacques, « La figuration réaliste », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 466-475.