

La ville comme lieu de mémoire : représentations de la ville de Bruges dans *Bruges-la-Morte* (1892) et *Le Carillonneur* (1897) de Georges Rodenbach

*The city as a place of memory: representations of the city
of Bruges in Bruges-la-Morte (1892) and Le Carillonneur (1897)*
by Georges Rodenbach

Elena Dineva

Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid », Bulgarie

 <https://orcid.org/0000-0001-5842-2888>

endineva@uni-sofia.bg

Résumé : Cet article se propose de tracer l'image de la ville de Bruges, telle qu'elle se présente dans les deux romans de l'écrivain belge Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* (1892) et *Le Carillonneur* (1897). En revêtant l'aspect d'un personnage principal à part entière, la ville de Bruges participe aux parcours mnémoriques des deux protagonistes, le veuf Hugues Viane et le jeune architecte Joris Borluut, qui devient le carillonneur de la ville. Il s'agit d'une image complexe à l'intérieur de laquelle la cité flamande se manifeste d'abord comme un espace symbolique que les protagonistes explorent, s'approprient, intériorisent et qui ne cesse de tenir en éveil leur mémoire individuelle. Bruges sera ensuite évoquée comme une scène de conflit entre l'ancien et le nouveau, autrement dit entre, d'une part, l'ordre préétabli et immuable qui gère la vie des deux hommes, et, d'autre part, tous les éléments perturbateurs qui cherchent à s'y infiltrer pour déstabiliser leur équilibre affectif. Enfin, analysée à travers le prisme de la mémoire, la cité flamande sera définie comme un espace fortement féminisé dont les caractéristiques principales nous tenterons de mettre en évidence dans la dernière partie de cet article.

Mots-clés : *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur*, Bruges, ville, mémoire.

Abstract: This paper discusses the image of the city of Bruges, as represented in Belgian writer Georges Rodenbach's novels *Bruges-la-Morte* (1892) and *Le Carillonneur* (1897). By acquiring the dimension of a full-fledged character, the city of Bruges participates in the mnemonic journeys of the two protagonists, the widower Hugues Viane and the young architect Joris Borluut who becomes the city's bell ringer. It is a complex image within which the Flemish city first appears as a symbolic space that the novels' main protagonists explore, appropriate, internalize and which never ceases to keep their individual memory awake. Bruges will then be evoked as a scene of conflict between the old and the new, in other words between, on the one hand, the pre-established and immutable order which manages the life of the two men, and, on the other hand, all the disruptive elements that seek to penetrate it in order to destabilize their affective balance. Finally, analyzed through the prism of memory, the Flemish city of Bruges will be defined as a highly feminized space whose main characteristics we will try to highlight in the last part of this paper.

Keywords: *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur*, Bruges, city, memory.

Introduction

Selon Jean-François Perrin, qui a réalisé une excellente étude consacrée au rapport étroit entre la mémoire et l'histoire dans le roman *Bruges-la-Morte*, « toute cité d'élection tend à devenir, pour qui l'a voulue telle, un théâtre de mémoire » (Perrin, 2022, p. 35). Il est incontestable que Georges Rodenbach s'en tient à ce principe dans l'évocation de la ville de Bruges, cette « ville vaporeuse dont il [Rodenbach] a fixé la physionomie pour la postérité » (Gorceix, 1997, p. 5) et qui traverse de part en part son œuvre poétique aussi bien que ses deux romans, notamment *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur*. Tout, dans ces romans faisant l'objet de notre étude, contribue à cette mise en scène de la ville. À travers un dense réseau de rapports analogiques qui la rattachent aux personnages principaux, celle-ci revêt elle-même l'aspect d'un personnage principal tout en jouant le rôle d'une scène sur laquelle évolue l'action romanesque.

En effet, dans l'esprit des idées de Pierre Nora, les deux romans de Rodenbach mettent particulièrement bien en valeur la capacité de la mémoire de s'incarner en des lieux concrets (Nora, 1992, p. 20). Cela étant, les deux intrigues gravitent autour de quelques lieux emblématiques et facilement reconnaissables de la ville de Bruges qui permettent à la mémoire, aussi bien individuelle que collective, de se spatialiser (Bachelard, 1957, p. 28) et, par-là, d'acquérir des dimensions beaucoup plus concrètes. Étudier en parallèle *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur* permet par ailleurs de suivre le déplacement progressif de l'accent de la mémoire individuelle vers la mémoire collective, processus lors duquel le lien intrinsèque entre les protagonistes et la ville de Bruges reste intact, ou, mieux encore, se solidifie.

Cela étant, dans *Bruges-la-Morte* le passé historique de l'ancienne cité flamande aux reflets mystiques est mis au service du drame personnel d'un veuf, Hugues Viane, qui, en se fiant à son sens inné des correspondances, choisit le décor brugeois pour y vivre le deuil de sa femme décédée cinq ans auparavant. *Le Carillonneur* est publié en 1897, cinq après la parution de *Bruges-la-Morte*. Le lecteur y devient témoin d'un changement de la perspective en fonction duquel l'histoire personnelle du personnage principal, Joris Borluut, le jeune architecte nommé également carillonneur de Bruges, reste dans une certaine mesure subordonnée à celle de la ville. La ville dépasse ainsi, dans ces deux romans, le cadre d'une simple toile de fond de l'action romanesque. Élevée au rang de personnage principal, ce qui est d'ailleurs annoncé dès l'*Avertissement* de *Bruges-la-Morte* où Rodenbach déclare que les paysages décrits participent « à l'événement même du livre » (Rodenbach, 1998, *Avertissement*), c'est aussi un lieu de questionnement historique et personnel. La ville inspire et dissuade les protagonistes. Dotée de pouvoirs suggestifs impressionnants, elle les façonne à son gré. Lieu de mémoire imbibé de plusieurs siècles d'histoire et de traditions culturelles et artistiques, la cité flamande s'associe également, selon le principe symboliste des analogies, aux différents états d'âme des personnages principaux. De cet enchevêtrement subtil de la mémoire individuelle et de la mémoire collective naît une image pluridimensionnelle de Bruges, rattachée par des liens très complexes aux destins des personnages, que nous tenterons de retracer dans la présente étude.

Celle-ci s'articulera à cet effet autour de trois axes principaux que l'analyse des deux romans permet de dégager. En premier lieu, la ville de Bruges sera présentée comme un espace symboliquement chargé et qui ne cesse de tenir en éveil la mémoire individuelle des personnages principaux. En deuxième lieu, la ville sera évoquée comme une scène de conflit entre l'ancien et le nouveau, autrement dit entre, d'une part, l'ordre préétabli, immuable qui gère la vie de Hugues Viane et de Joris Borluut et, d'autre part, tous les éléments perturbateurs qui cherchent à s'y infiltrer pour déstabiliser l'équilibre affectif des deux personnages. Enfin, conçue à travers le prisme de la mémoire, Bruges se donnera à voir comme un espace fortement féminisé dont nous tenterons de mettre en évidence les caractéristiques principales dans la dernière partie de cet article. L'ophélisation de la ville (Bachelard, 1942, p. 121), qui sera abordée ici, n'est pas sans rappeler la pulsion incontrôlable des protagonistes rodenbachiens de plonger au plus profond de leur âme pour en explorer les recoins les plus sombres, entreprise qui sera, comme on va le voir, vouée à l'échec et aboutira à leur mort.

1. De la ville réelle à la ville symbolique

En étudiant l'idée de la mémoire dans les deux romans de Rodenbach, il faut noter que celle-ci se déploie dans un rapport très étroit avec la ville, perçue comme un espace à la fois très concret (en témoignent les multiples références et toponymes facilement identifiables) et fortement symbolique. Dans cet ordre d'idées, en enchevêtrant des éléments réalistes dans la représentation symbolique de la cité flamande, Rodenbach invite son lecteur à concevoir cette dernière comme un *topos* aussi bien que comme un *trope* (Hibbitt, 2017, p. 352).

Hugues Viane s'installe à Bruges parce que cette ville correspond à son état d'âme. Il choisit la cité flamande dans l'espoir de pouvoir y vivre le deuil de son épouse morte. Or, comme le souligne à juste titre Piotr Śniedziwski en se référant à Freud, le veuf s'avère incapable d'effectuer ce travail de deuil susceptible de le libérer du poids du passé et de lui redonner par conséquent la maîtrise de sa propre vie (Śniedziwski, 2019, p. 51). Joris, lui, est admiratif face à l'architecture magnifique de Bruges. L'objectif principal de sa vie est notamment de préserver l'aspect authentique de la ville à travers la restauration fidèle des anciennes demeures dont il cherche à préserver le charme. Les deux figures féminines qui marqueront profondément sa vie, les sœurs Barbe et Godelieve, les deux filles de l'antiquaire Van Hulle, n'interviennent que plus tard dans la relation qui s'établit entre le jeune architecte et la ville. David Paigneau met particulièrement bien en relief le rapport intime entre la ville flamande et les protagonistes des deux romans tout en soulignant que celui-ci constitue le principe unificateur de toute l'œuvre de Rodenbach :

Les interactions entre l'évolution intérieure des protagonistes et leurs déambulations dans l'espace d'une ville conçue soit comme leur interlocutrice privilégiée, soit comme leur alter ego, constituent l'un de ces principes unificateurs qui assurent la cohérence d'ensemble des écrits de l'auteur (Paigneau, 2020, p. 5).

En outre, une des raisons principales pour lesquelles Hugues Viane et Joris Borluut se sentent attirés par Bruges, c'est son aspect de ville-musée hors du temps. Partageant le même sort de personnages solitaires voire seuls, chacun d'eux construit, à l'intérieur de cette ville-musée son propre musée, refuge de la réalité austère et difficile à vivre : pour Hugues, c'est sa propre demeure située au Quai du Rosaire, tandis que pour Joris, c'est le beffroi qui surplombe la cité flamande.

En même temps, ces endroits-refuges participent aux parcours que les deux hommes effectuent à l'intérieur de la ville et en marquent tant leur point de départ que leur point d'arrivée. Il s'agit dans les deux cas de parcours mnémoniques lors desquels Hugues et Joris sont à la recherche d'éléments susceptibles de tenir leur mémoire éveillée : mémoire de la femme morte pour le veuf et mémoire de la ville pour le jeune architecte. Cela étant, si similaires qu'ils soient, ces parcours diffèrent en fonction des supports ou des éléments déclencheurs de mémoire qui y sont mis en œuvre.

Ainsi, dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach fait de la mémoire affective du héros le fil rouge de l'intrigue. Tout en transformant son roman en une sorte d'apologie de la ville de Bruges, pour ranimer constamment la mémoire de Hugues, l'écrivain y mise sur des images *virtuelles* plutôt que sur des lieux à proprement parler. On suit facilement les déambulations du veuf à l'aide de quelques repères que Rodenbach nous fournit, mais la ville elle-même ressemble plutôt à une ville hantée dépourvue, à quelques exceptions près, de toute présence humaine, sensation renforcée d'ailleurs par les clichés photographiques intercalés entre les pages de l'édition originale. Hugues guide le lecteur à travers une ville irréelle, immatérielle. Le paradigme de ces éléments déclencheurs de mémoire est clairement centré sur l'image de la femme dont le veuf est en deuil. Obsédé par ses souvenirs, il transforme sa demeure en musée, voire en « un vrai sanctuaire » (Komandera, 2011, p. 42) conservant toutes les traces, objets et images qui lui rappellent sa femme défunte. L'intérêt du lecteur est particulièrement attiré par la chevelure de la morte conservée dans un coffret de verre et trônant au centre du salon de la demeure solitaire dont elle constitue l'âme.

Pour ce qui est du *Carillonneur*, Rodenbach y assujettit la mémoire de Joris Borluut à une conscience mémorielle supérieure, à la mémoire historique de la communauté et de la ville entière. Joris est l'architecte de Bruges. Celle-ci lui apparaît par conséquent beaucoup plus tangible : il en restaure les façades, redonne la vie à ses pierres anciennes. Conçue dans cette perspective, pour être réactivée, la mémoire de Joris nécessite un autre type de support qui lui est fourni par la ville en tant que telle, dans ce qu'elle a de plus matériel. L'accent se déplace donc des *images de mémoire* aux *lieux de mémoire* à proprement parler. À travers ce processus, un autre visage de la ville prend progressivement forme dans *Le Carillonneur* : plus palpable et concret que celui qu'on retrouve dans *Bruges-la-Morte* et qui sera esquissé, entre autres, dans la partie suivante de notre texte.

2. De la ville croyante à la ville nouvelle

Outre cet aspect de la ville perçue comme un espace mobilisant la mémoire des protagonistes, il y a d'autres aspects de celle-ci qui sont mis en valeur par Rodenbach dans ses deux romans. Il s'agit d'une part de la ville dont la mer s'est retirée après

l'ensablement du canal de Zwyn, figée dans une sorte d'atemporalité et susceptible de garder intacte le souvenir de son passé flamand aux reflets mystiques et religieux, et d'autre part, de la ville nouvelle, dont le projet de construction est au cœur du *Carillonneur*, une ville revivifiant l'image de l'autre Flandre, celle des richesses, des relations commerciales et culturelles intenses.

Il est évident que Rodenbach opte pour ce premier aspect pour construire *Bruges-la-Morte*, ce qui lui vaut d'ailleurs plusieurs critiques acerbes de la part de ses compatriotes, mais ce qui est également en même temps à l'origine du succès du roman essentiellement sur la scène littéraire française à laquelle il apporte une touche d'exotisme nordique en cette fin de siècle. En effet, cette Bruges « qui paraît presque humaine » (Rodenbach, 1998, *Avertissement*), selon l'auteur, revêt « un visage de Croyante » (Rodenbach, 1998, p. 197) dès le début du roman et cette image se concrétise au fur et à mesure que la narration progresse. Le narrateur note dès le premier chapitre que la ville fournit à Hugues des analogies à son deuil. Le silence infini qui l'enveloppe lors de ses promenades rappelle un silence religieux transformant toute la ville en une sorte de temple, mieux encore de tombeau. Mais, paradoxalement, ce n'est que dans cette ambiance mortuaire que le veuf est en mesure de poursuivre sa vie car « la vie ne lui serait supportable qu'ici » (Rodenbach, 1998, p. 66). Atténuant sa douleur, le décor brugeois permet à Hugues de mieux se remémorer son souvenir de la morte dont le visage se reflète tout le long des canaux muets. Indissolublement lié à l'élément aquatique, le paysage urbain s'inscrit ainsi parfaitement bien dans l'« esthétique du reflet » (Malinowski, 2003, p. 178). Cette image de la ville qui aspire la mort et sur laquelle s'ouvre le roman est en harmonie parfaite avec l'état d'âme du veuf jusqu'au moment où, au chapitre II, il rencontre au hasard d'une de ses promenades habituelles le long des canaux, une jeune femme dont la ressemblance avec son épouse morte est troublante à tel point qu'il en reste sidéré :

À sa vue, il s'arrêta net, comme figé ; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe (Rodenbach, 1998, p. 77).

À partir de ce moment-là, il délaisse, dirait-on, la ville, du moins le temps que durera l'illusion que la femme réelle, Jane Scott, qui s'avère une danseuse de théâtre, pourrait se substituer à la femme morte. Depuis cette rencontre fatale, toutes les actions du veuf sont guidées par son désir de calquer l'image de la femme morte sur celle de la femme vivante. Ce n'est qu'au moment de la prise de conscience de l'échec de son projet mental que Hugues se retournera de nouveau vers la ville dont « les cloches tintaient si pâles, si lointaines » (Rodenbach, 1998, p. 186). Ainsi, petit à petit, la ville reprend son empire sur Hugues qui commence à s'éloigner de Jane.

Or, le veuf redécouvre cette fois Bruges sous un autre angle : ce n'est plus la ville qui est censée faire revivre son souvenir de la femme morte, mais une autre Bruges qui éveille en lui un sentiment religieux très fort, le faisant réfléchir au péché qu'il a commis et au salut de son âme. Dans cet ordre d'idées, Jean-François Perrin remarque à juste titre que la ville de Bruges « lui offre à parcourir les stations d'une sorte de pèlerinage dans son théâtre de mémoire catholique de façon que sa propre mémoire chrétienne y renaisse » (Perrin, 2022) :

Dans les rues vides où de loin en loin un réverbère vivote, quelques silhouettes rares s'espaçaient, des femmes du peuple en longue mante, ces mante de drap, noires comme les cloches de bronze, oscillant comme elles. Et, parallèlement, les cloches et les mante semblaient cheminer vers les églises, en un même itinéraire. Hugues se sentait conseillé insensiblement. Il suivait le sillage. Il était regagné par la ferveur ambiante. La propagande de l'exemple, la volonté latente des choses l'entraînaient à son tour dans le recueillement des vieux temples (Rodenbach, 1998, pp. 198-199).

Bref, la rencontre avec Jane marque une rupture dans la manière initiale dont le veuf perçoit la ville. Cessant de l'associer à la femme morte, celui-ci redécouvre la « vraie » Bruges, celle dont le mysticisme l'enveloppe tout doucement afin de le mener vers la prise de conscience du salut impossible qui aboutira à la fin du roman au meurtre de Jane que Hugues étrangle en se servant de la tresse de la morte. Ainsi, la relique sacrée se transforme vite en instrument de la mort. L'harmonie entre la ville et le veuf, qui vole en éclats avec l'entrée en scène de Jane, se voit rétablie. Bercé par le son des cloches dont le tintement marque la fin de la procession de Saint-Sang, Hugues tente d'entonner lui aussi leur mélodie en répétant :

« Morte... morte... Bruges-la-Morte... » d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder : « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air — est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? — d'effeuiller languissamment des fleurs de fer ! (Rodenbach, 1998, p. 273).

En plus du décor qui est marqué par un aspect religieux très prononcé, l'image de la ville croyante se présente également à travers des lieux de culte réels qui parsèment le texte : au début, Hugues se rend souvent à l'église de Notre-Dame pour y contempler les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, ensuite son pèlerinage l'emmène à la basilique du Saint-Sauveur, mais il préfère surtout, en cherchant un remède à son mal, se rendre à l'hôpital Saint-Jean où il peut se délecter à loisir du chef-d'œuvre de Memling la *Châsse de Sainte-Ursule* : un reliquaire en forme d'église gothique présentant sur ses côtés l'histoire de la sainte et des onze mille vierges qui l'accompagnent. Lors d'une de ses visites à l'ancien hôpital, Hugues, en fin connaisseur d'art, fait une description ekphrastique du reliquaire. Cette pause contemplative marque une rupture à l'intérieur du récit. Hugues est bouleversé :

Hugues s'émouvait. Il songeait à la foi de ces grands artistes de Flandre, qui nous laissèrent ces tableaux vraiment votifs – eux qui peignent comme on prie ! (Rodenbach, 1998, p. 210).

Ainsi cette Bruges héritière d'une tradition artistique séculaire s'associe dans le roman au catholicisme exemplaire dont le veuf enfreint les dogmes. La ville est présentée comme « un exemple de piété et d'austérité, la contagion d'un catholicisme induré dans l'air et dans les pierres » (Rodenbach, 1998, p. 211).

Cet aspect à la fois religieux et artistique de la cité flamande est développé par Rodenbach à travers la représentation du béguinage. On pourrait y voir une sorte de condensation de l'image de la ville croyante : un enclos bien préservé du reste de la ville, ayant sauvé l'esprit des anciens maîtres flamands. Effaçant subtilement la frontière entre la réalité tangible et l'art, Rodenbach recourt de nouveau à une

description ekphrastique grâce à laquelle le lecteur a l'impression de s'abandonner à la contemplation paisible d'un tableau :

Déjà, ici, le silence d'une église ; même le bruit des minces sources du dehors, dégoulinées dans le lac, arrivant comme une rumeur de bouches qui prient ; et les murs, tout autour, des murs bas qui bornent les couvents, blancs comme des nappes de Sainte Table. Au centre, une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal. Des rues, portant des noms de saintes ou de bienheureux, tournent, obliquent, s'enchevêtrent, s'allongent, formant un hameau du Moyen Âge, une petite ville à part dans l'autre ville, plus morte encore. Si vide, si muette, d'un silence si contagieux qu'on y marche doucement, qu'on y parle bas, comme dans un domaine où il y a un malade (Rodenbach, 1998, p. 158).

Aussi, dans *Bruges-la-Morte* Rodenbach construit-il une image complexe de la ville, à la fois matérielle et immatérielle, lointaine et proche de ceux qui y séjournent, mais qui reste immuable dans sa fonction de correctif de leur comportement. Revêtant l'aspect d'un personnage principal et fortement humanisée, elle façonne ses habitants « selon ses cloches et ses sites » (Rodenbach, 1998, *Avertissement*).

Le Carillonneur reprend certains éléments de cette Bruges croyante et en rajoute d'autres. Mais, aux côtés de la ville au visage religieux, l'écrivain met en place une ville nouvelle dont la représentation est certainement influencée par le progrès technique et l'accélération de l'Histoire qui marquent profondément la fin du siècle. Sensible à ces changements, Rodenbach élargit la perspective en ce qui concerne la représentation de la ville de Bruges dans son deuxième roman en y bâtissant une image assez ambivalente parce que tiraillée entre modernité et Histoire, mais aussi entre mémoire et histoire individuelle et collective.

En effet, *Le Carillonneur* synthétise la conviction post-romantique selon laquelle la remise à neuf de l'ancien, la restauration sont conçues comme une infraction au respect du passé qui se voit en quelque sorte sacralisé. En ce sens, toute atteinte au passé se présente comme une profanation. La préservation de cet aspect sacré de la ville de Bruges est déterminante pour Joris. Le regard tourné des siècles en arrière, on dirait que le jeune homme cherche à reconstruire cette ville ancienne, imbibée de catholicisme, croyante, dont la beauté est dans le silence et dont la gloire est « de ne plus appartenir qu'à un peu de prêtres et de pauvres, c'est-à-dire à ceux qui sont les plus purs parce qu'ils ont renoncé. » (Rodenbach, 2008, p. 18). Par un subtil glissement de la perspective, Rodenbach établit une équation entre la ville croyante et la ville morte. Préserver la vie à travers la mort, telle est la tâche principale du jeune architecte-carillonneur. Le culte du passé côtoie dans cet ordre d'idées le culte de la mort. Ainsi, restaurer la ville revient à éveiller le souvenir du passé glorieux de Bruges. Cela étant, l'idée d'une ville rénovée, palpitante d'agitation et de vie, telle que la voit Farazyn, jeune avocat et porte-parole de ceux qui veulent rénover la ville, dans son projet, fait peur à Joris Borluut qui y perçoit une menace colossale pour l'avenir de la cité flamande. Cette idée entre en collision totale avec sa propre vision du beau. Joris se propose donc de préserver l'usure des demeures, de les restaurer, mais non pas de les rénover, c'est là qu'il faut chercher son idéal de beauté.

Travail délicat aussi, car le danger est double : celui de ne pas restaurer, de perdre ainsi de précieux vestiges qui sont les blasons d'une ville, l'anoblissement du présent par le passé ; et celui de trop restaurer, rajeunir, remplacer pierre par pierre, au point que la demeure et le monument n'aient plus rien de leur séculaire survie, ne soient plus qu'un simulacre, une copie trompeuse, le masque de cire, substitué, d'une momie, au lieu de son authentique visage, maquillé par les siècles. (Rodenbach, 2008, p. 36).

Joris doit se faire guérisseur de la ville. Il doit saisir le moment le plus propice pour intervenir et la sauver à la fois de sa décomposition totale et de son rajeunissement lui ôtant son charme séculaire : « Il faut se hâter, embaumer la mort, panser les sculptures, guérir les fenêtres malades, assister la vieillesse des murs » (Rodenbach, 2008, p. 35). Il y a donc quelque chose de foncièrement paradoxal dans le comportement du jeune homme : il a pour mission de faire revivre la gloire ancienne de la ville, mais dans sa conscience, la gloire de Bruges s'associe à la mort. Le jeune architecte devient ainsi à la fois l'éveilleur et l'embaumeur de Bruges :

Il fut l'embaumeur de cette ville. Morte, elle se fût décomposée, désagrégée. Il l'avait faite momie, dans les bandelettes de ses eaux inertes, de ses régulières fumées ; avec des dorures, aux façades, de la polychromie, comme de l'or et des onguents aux ongles, à la denture ; et le lis de Memling en travers du cadavre, comme l'ancien lotus sur les vierges d'Égypte. (Rodenbach, 2008, p. 35).

Les soins que Joris apporte à la ville sont par conséquent des soins qu'on apporte au corps d'un mort. Soigner la ville selon les dogmes religieux revient pour lui à croire en sa résurrection future. Or cette vie éternelle que Joris espère pouvoir lui rendre passe inévitablement par la mort. Restaurer sa beauté séculaire veut dire mettre en valeur son aspect mortuaire et rester fidèle à ce principe jusqu'au bout finit par coûter au jeune architecte et carillonneur sa propre vie.

En fin de compte, Joris n'arrive pas à défendre sa cause. Son projet est voué à l'échec. Trahi par ses amis et confrères qui votent en faveur du projet de construction d'un canal reliant Bruges à la mer, ayant vécu une déception amoureuse très amère après son mariage malheureux avec Barbe et la relation adultère avec sa sœur Godelieve, il décide de mettre fin à ses jours en se pendant à une des cloches du carillon. C'est Bruges-de-mer qui l'emporte sur Bruges-de-pierre. Les vagues du progrès et de la nouveauté déferleront et effaceront progressivement la mémoire gravée dans les pierres.

Mais avant d'en arriver à ce stade, Joris, à l'instar de Hugues, effectue dans le roman un parcours initiatique qui est profondément marqué par la force suggestive de la ville. Il n'est pas ici non plus tellement question de la ville réelle, mais d'une ville sous-jacente, invisible, autoritaire à sa manière. C'est cette ville-là justement que Rodenbach évoque dans *l'Avvertissement de Bruges-la-Morte*, une ville personnage au même titre que les autres personnages des deux romans. La Bruges de Hugues est une Bruges artistique, catholiquement austère, silencieuse, traversée par des canaux à l'eau stagnante qui orientent les déambulations du veuf. Celle de Joris, non moins artistique et catholique, est une ville de monuments, de façades, et surtout de beffrois et de clochers dont le chant ponctue le silence, mais aussi le quotidien de ses habitants. Cette fluctuation entre la solidité de la pierre et la fluidité de l'eau révèle

un autre aspect de l'image de la ville, une image mythique et atemporelle dont il sera question dans la dernière partie de notre texte.

3. La ville et la femme ou la ville-femme ?

Dans *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur*, la représentation de la ville de Bruges dépasse largement, comme nous l'avons déjà noté, le cadre d'une simple toile de fond de l'action romanesque. Grâce à son statut de personnage à part entière, la ville se dote dans les deux romans de traits féminins qui attirent fatalement les deux personnages masculins, notamment Hugues et Joris. L'étude comparée des deux textes permet d'avancer l'idée que, étant conçue comme un espace rêvé, onirique, irréel, la ville dans *Bruges-la-Morte* se prête tout de même plus facilement à ce processus de féminisation qui traverse le roman de part en part : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges » (Rodenbach, 1998, p. 69), s'exclamera le narrateur. Cette identification de la femme morte avec la ville est déterminante pour l'évolution de l'intrigue et active constamment la mémoire de Hugues Viane. En personnage symboliste par excellence, le veuf s'installe à Bruges, mené par son sens aigu des analogies, car la ville est en harmonie avec son état d'âme. Qui plus est, fortement dématérialisée, elle fournit à Hugues une suite d'éléments lui permettant de reconstruire une sorte d'hologramme de son épouse morte. Dans *Bruges-la-Morte*, la ville existe parce qu'elle est rêvée, mais aussi et surtout parce qu'elle est vue. Hugues perçoit donc la ville essentiellement par le biais de la contemplation et se lance à la recherche d'éléments susceptibles de stimuler son regard, y compris son regard intérieur ayant sauvé les réminiscences de l'image de la morte. À la différence de Joris Borluut pour qui le nom de Bruges s'associe à une mémoire collective et à une cause qui va bien au-delà de ses intérêts personnels, Hugues s'intéresse à Bruges dans la mesure où la ville est capable d'éveiller ses sens et de lui permettre de reconstituer l'image de la morte, entreprise qui, comme nous l'avons déjà constaté, s'avère vouée à l'échec et aboutit non pas au simple éveil de ses sens, mais à leur dérèglement, à commencer par la vue : « Est-ce que sa raison périssait à présent ? Ou bien sa rétine, à force de sauver la morte, identifiait les passants avec elle ? » (Rodenbach, 1998, p. 78) s'interroge le narrateur dans le deuxième chapitre du roman. Cherchant à faire revivre le souvenir de celle qui n'est plus, Hugues révèle une autre dimension de la ville : une ville ophélisée, complètement identifiée à la morte. Ainsi, par le biais de la mise en abîme la ville ophélisée abrite la morte ophélisée :

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, retrouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. (Rodenbach, 1998, p. 69).

Ville ophélisée, c'est aussi une ville d'en bas qui pousse sans cesse Hugues, telle l'héroïne de Shakespeare, à s'abîmer lui aussi dans l'eau :

Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme ; qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau — l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare. (Rodenbach, 1998, p. 71).

L'eau a une force transformatrice impressionnante dans le roman à un point tel qu'au contact de celle-ci « les héros se détournent du corporel pour s'ouvrir à une réalité autre » (Malinowski & Sobierajska, 2018, p. 7). Cette image, qui inscrit *Bruges-la-Morte* dans la longue tradition littéraire remontant à Shakespeare, permet de mieux saisir les pouvoirs suggestifs de la ville invisible, de cette ville en filigrane dont la représentation côtoie celle de la ville réelle. La ville réelle, elle, n'est qu'un point de départ dans l'exploitation de cette autre ville qui se dérobe aux yeux, ville rêvée, intériorisée, remémorée, à l'image de la femme morte.

Dans *Le Carillonneur*, Rodenbach construit une image en miroir de la ville de Bruges. La ville *Ophélie* de *Bruges-la-Morte* revêt ici le visage d'une ville *Eurydice* (Prince, 2003, p. 61), celle que Joris cherche en vain à retrouver en dépit de tous ses efforts. La musique du carillon de Bruges étant profondément attachée à son mysticisme ne suffit pas à éveiller en elle les forces latentes censées l'aider à reconquérir sa gloire d'antan. Délaissé par Godelieve et dressé face à la réalité amère qui l'oblige à accepter le fait que le projet d'urbanisme de Farazyn l'emportera sur le respect de l'histoire et de la tradition, Joris n'est plus en état d'assumer ses fonctions de carillonneur comme auparavant. Sa musique n'est plus la même :

Borluut, dans ce temps-là, vécut atone et résorbé, sans regret comme sans espérance, seul, durant des heures entières, dans la chambre de verre du beffroi. Similitudes de l'âme et de la saison ! Le carillonneur ne joua plus que des musiques pâles. Ce furent des sourdines, des notes blanches, couleur de la brume elle-même, des sons incolores comme si les cloches étaient d'ouate et s'effeuillaient, une chute lente de flocons et de laine cardée, l'éparpillement, en duvets, de l'oreiller d'un doux enfant qu'on n'a pas eu ! (Rodenbach, 2008, p. 199).

Face à cette idée d'échec, le jeune architecte, tel un Orphée déchu, verra dans ses cloches à la fin du roman l'instrument par excellence de sa mort. Conçue dans cette optique, la ville d'en bas de *Bruges-la-Morte*, celle dont le chuchotement vient charmer Hugues du fond des canaux, est relayée ici, dans un mouvement vertical, par la ville d'en haut, celle qui prend forme quand on la regarde depuis le carillon et qui n'est accessible qu'à Borluut :

Comme Bruges était toujours belle, vue ainsi de là-haut, avec ses clochers, ses pinacles, ses pignons, dont les gradins sont aussi des marches pour ascensionner dans le rêve, remonter aux beaux temps d'autrefois ! Entre les toits, des canaux éventés de verdure, des rues tranquilles où quelques femmes en mantes cheminent, oscillent comme des cloches de silence. Paix léthargique ! Douceur du renoncement ! Reine en exil et veuve de l'Histoire, qui ne désirait plus, au fond, que sculpter son propre tombeau ! Borluut y avait contribué. (Rodenbach, 2008, p. 65).

Cela étant, l'incapacité de Hugues et de Joris de réactiver un type de mémoire spécifique, plutôt affective et personnelle pour le premier et plutôt historique et collective pour le second, mène inévitablement à la mort qui clôt les deux romans : celle de Jane rythmée par les cloches et celle de Joris qui reste attaché à ses cloches à tout jamais.

De Bruges-la-Morte à Bruges-la-Belle, de Bruges-de-pierre à Bruges-de-mer, Rodenbach construit dans ces deux romans une image complexe de la cité

flamande, hors du temps et n'appartenant ni complètement au passé, ni complètement au présent, ni complètement au futur (Flanell-Friedman, 1990, p. 99). Participant pleinement à l'intrigue au lieu de lui fournir une simple toile de fond, la ville de Bruges représente sur le plan symbolique un *topos* fructueux de l'esthétique symboliste : « ville souvenir, ville intériorisée, transfigurée par la conscience du héros plutôt qu'une ville réelle » (Malinowski, 2003, p. 182). Dans les deux romans de Rodenbach, la ville de Bruges revêt ainsi l'aspect d'un espace dématérialisé, s'attachant à la réalité immédiate pour mieux la transcender et s'ouvrir sur une réalité autre, immatérielle, invisible. En même temps, en présentant la cité flamande à la fois comme une ville morte aux reflets mystiques et comme une ville cherchant à se projeter dans l'avenir à travers le projet de la construction du canal la reliant à la Mer du Nord, Rodenbach va bien au-delà d'un travail purement esthétique. L'écrivain s'associe en effet aux revendications de toute une génération d'écrivains et de poètes qui aspirent à la reconnaissance des lettres belges sur la scène européenne et pourquoi pas également mondiale ?

Bibliographie

- BACHELARD, G. (1942). *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.
- FLANELL-FRIEDMAN, D. (1990). A Medieval City as Underworld: Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte*. *Romance notes*, 31(2), pp. 99-104.
- GORCEIX, P. (1992). *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach. Paris : Lettres modernes.
- HIBBITT, R. (2017). Bruges as Symbolic Capital. *Forum for Modern Language Studies*, 53(3), pp. 349-359. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqx012>
- KOMANDERA, A. (2011). Entre l'absence et la présence de la Morte dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. *Quêtes littéraires*, 1, pp. 39-47. <https://doi.org/10.31743/qj.4645>
- MALINOWSKI, W. (2003). *Le Roman du symbolisme*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- MALINOWSKI, W. & SOBIERAJSKA, A. (2018). Sur la conjonction de l'ophélique et du narcissique dans l'œuvre poétique de Georges Rodenbach. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 42(3) pp. 4-17. <http://doi.org/10.17951/lsmll.2018.42.3.4>
- NORA, P. (1992). Comment on écrit l'histoire de France. In NORA P. (éd.), *Les lieux de mémoire*, t. 3. Paris : Gallimard, pp. 11-32.
- PAIGNEAU, D. (2020). La poétique de la Ville de Georges Rodenbach. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 44(4), pp. 5-15. <https://doi.org/10.17951/lsmll.2020.44.4.5-15>
- PERRIN, J.-F. (2022). Mémoire et histoire dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach : de l'analogie comme diabolie. *Poétique*, 191, pp. 35-58. <https://doi.org/10.3917/poeti.191.0033>

- PRINCE, N. (2003). Bruges-de-pierre et Bruges-de-terre. Les paradoxes de la restauration dans *Le Carillonneur* (1897) de Georges Rodenbach. In CLAVARON, Y. & DIETERLE, B. (éd.), *La mémoire des villes. The Memory of Cities*. Paris : Université de Saint-Etienne, pp. 57-68.
- RODENBACH, G. (1998). *Bruges-la-Morte*. Paris : Flammarion.
- RODENBACH, G. (2008). *Le Carillonneur*. Paris : Editions du boucher.
- ŚNIEDZIEWSKI, P. (2019). Le repliement de l'histoire personnelle – la mélancolie dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. In LOBA, M. & SUKIENNICKA, M. (éd.), *Histoire et imagination : mélanges offerts à Wiesław Mateusz Malinowski*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, pp. 49-58.