RODENBACH ET LA POÉTIQUE DE L'ANALOGIE

Eugenia ENACHE

Rezumat

Teoria analogiei se rezumă la ideea că asemănarea răspunde naturii umane însetate de noutate,dar având în acelaşi timp nostalgia obişnuinţei. Această asemănare deopotrivă "miraculoasă" şi "dureroasă" nu funcţioneaz decât în ansamblu, deoarece la nivelul detaliilor, asemănarea se alterează devenind imperfectă. Misterul analogiei rezidă în capacitatea de a stabili corespondenţe între entităţi distincte,dar echivalente dintr-un anumit punct de vedere.Fondată pe baza asociaţiei între idei sau realităţi diferite, analogia este un proces activ, nu doar raţional şi logic, ci şi imaginativ. Analogia devine la Rodenbach o « figură » de construcţie a naraţiunii, o « figură » de construcţie a discursului de autor.

Pour l'œuvre de Rodenbach l'analogie deviendra un procédé actif dans la construction du récit; l'analogie comme modalité de construction du texte manifeste plusieurs «degrés», selon la terminologie de Lucien Dällenbach (1); ce sont des étapes dans la perception des ressemblances, des pas dans la réalisation de l'analogie qui vont de la similitude au mimétisme et jusqu'à l'identité. Par la similitude nous entendons être en accord avec ce qu'il y a autour, par le mimétisme se rendre semblable dans l'apparence avec le milieu environnant, et par l'identité, le double. La «matérialisation» de ces analogies se retrouve au niveau des éléments constitutifs du récit: atmosphère, personnages.

Le «démon de l'analogie», la quête des ressemblances hante les personnages de Georges Rodenbach. Les analogies subtiles et pénétrantes, les harmonies unanimes vont conduire ses héros, vont influencer leur destin, leur vie et leur mort, parce que «[l]'amour et la mort ont des analogies étranges, des attirances énigmatiques; et ils se communiquent par des corridors dont on ne trouve la clé que dans l'Éternité.» (*A*, p. 560)(2)

L'analogie offre un plus de beauté au texte et, en même temps, la possibilité de révéler les rapports cachés entre le monde perçu par les sens et ce que les personnages - Hugues Viane de *Bruges-la-Morte* et Joris Borluut du *Carillonneur* – éprouvent et voient; ils se rendent compte de l'existence des analogies mystérieuses qui font que les destinées s'harmonisent avec le monde ambiant, de l'existence d'un certain rythme qui conduit l'Univers. Chez Rodenbach le monde visible est organisé selon les rapports d'analogie qui appartiennent à l'univers intérieur, à l'univers de l'existence. L'analogie est fondée sur le sentiment profond, intime de la ressemblance, sur son «pouvoir indéfinissable», qui, tout en effrayant, séduit irrésistiblement.

Par la voix de ses personnages, l'auteur semble essayer, en quelque sorte, d'expliquer cette fascination pour l'analogie qui s'empare d'eux et qui les domine. «Ligne d'horizon»(B, p.120) entre l'habitude et la nouveauté, la ressemblance est, pour Hugues, une modalité de supporter une existence marquée par la disparition de sa femme. Pour pouvoir suppléer à une absence si chère, Hugues était venue à Bruges vivre son veuvage, attiré par «un sentiment inné des analogies désirables».(*B*, p.120). «[L]e sens de la ressemblance», ce «sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, [...]

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables» (*B*, p. 121-122), de cette ville d'élection qui lui rappelle le temps où il était heureux et qui, à ce moment-là, correspond à sa mélancolie. Les analogies qu'il trouve à Bruges se fondent sur l'existence d'un sentiment de tristesse, sur l'existence d'un souvenir. Elles ont un pouvoir incantatoire tout à fait étrange et qui, d'une certaine manière, influence la vie de celui qui les voit, qui les subit et l'emporte sur le raisonnement.

Les correspondances se réalisent en double sens: élévation des éléments de la terre vers le spirituel et inversement, l'incarnation du spirituel dans le matériel. Ainsi, dans les yeux de Hugues les objets insignifiants, à première vue, -les portraits de la morte, la chevelure dans son coffret- se spiritualisent, reçoivent la vie grâce à l'importance qu'il leur prête. Pour le peintre Bartholomeus, tout ce qui l'entoure -la maison, la ville, l'église- cesse d'être inerte, d'être une simple chose, et commence à avoir une âme, une existence, à vivre une vie qui ressemble à la sienne :

> J'ai voulu montrer que ces objets sont sensibles, souffrent de la nuit qui vient.[...]C'est la vie des choses, si vous voulez. On dirait, en français, une nature morte. Ce n'est pas cela que j'essaye de faire. Notre flamand dit mieux : la vie silencieuse.(*C*, p. 391)

Dans ses œuvres, Bartholomeus a voulu évoquer la ville et les habitants dans ce qui est leur âme silencieuse, leur vie grise, insignifiante et monotone.

Par contre, pour Joris, être carillonneur, être le «pasteur des cloches» signifie se trouver «au bord du ciel».(*C*, p. 362), et le simple fait habituel comme la montée dans la tour, pour répondre à ses obligations quotidiennes de carillonneur, devient une ascension vers la divinité.

1. Les similitudes - ces «rapports éternels des choses»

L'analogie qui a, à l'origine, un état d'âme, un sentiment, une émotion éprouvée, fonctionne au niveau du climat brumeux, de l'atmosphère grise et mélancolique qui enveloppe Bruges: le gris des canaux, des rues, le gris des religieuses fait du noir des mantes et du blanc des coiffes. De retour à Bruges, Hugues cherche des similitudes avec son deuil, raccorde son âme à l'atmosphère de la Ville Grise:

> Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l' atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise. [...]
> Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville! (*B*, p. 123)

C'est un rapprochement immédiat, intuitif qui se précise dans l'âme de Hugues et qui a pour source sa sensibilité profonde. Les sentiments fragiles s'identifient avec les sons, les odeurs et les lumières des aubes et des crépuscules et les descriptions sont remplacées par «des états d'esprit, des coïncidences du dedans au dehors». (3)

L'analogie qui se manifeste dans le cas de la similitude a son point de départ dans un sentiment; c'est une extériorisation de la vie affective. La douleur intérieure met son empreinte sur l'environnement et assujetit l'extérieur qui, lui aussi, laisse percevoir la souffrance et la

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

tristesse. Pour Hugues, la mélancolie et le silence de Bruges dont il se sent le frère, sont les attributs essentiels d'une ville qui reçoit des traits humains et qui l'accompagnera dans sa peine, telle une «soror dolorosa».

Mais ce que Hugues rencontre à Bruges n'est pas uniquement une ville silencieuse et solitaire, où l'existence est monotone et où une impression mortuaire se dégage; il y retrouve, également, une ville pieuse. À chaque pas, dans les quartiers ecclésiastiques, les édifices religieux et les béguines, la chanson grêle et lointaine des carillons, tout souligne l'union intime de l'homme avec la divinité:

> Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochets de pierre.(*B*, p. 147)

La ville est imprégnée d'un mysticisme qui influe sur les personnages. Ainsi Hugues transforme sa maison dans un lieu sacré, dans une sorte de chapelle de souvenirs où fait des dévotions devant les objets profanes à prégnance spirituelle. Dans les douloureux moments d'hésitation, il trouve dans l'église un apaisement, un endroit protecteur. Il aime, également, «en ses crises de mysticisme, à aller s'ensevelir dans le silence de la petite chapelle de Jérusalem».(*B*, p. 149)

En tant que système analogique, le climat religieux avec ses constituants -les décors, les cérémonies et même la pratique religieuse- contribue à la sacralisation de la ville. Il permet le passage du domaine de la nature humaine, physique et psychique, au domaine de l'abstrait, du sacré, du domaine sensible à celui spirituel ; il offre des exemples de piété, de ferveur, et d'austérité qui se dégagent des pierres, des béguinages et même de l'air. Toute cette atmosphère religieuse détermine la conduite des habitants. Ainsi pour Barbe passer ses derniers jours au béguinage, vivre dans la piété est l'accomplissement du rêve de toute sa vie. Mais cette contemplation religieuse est saisie, aussi, sous son aspect négatif, comme abandon du monde, comme désespoir douloureux ; c'est le cas de Godelieve qui se retire au béguinage de Dixmunde pour expier son péché.

La musique des cloches contribue, elle aussi, à créer une atmosphère mystique, un état de grâce, car «ces cloches permanentes -glas d'obit, de requiem, de trentaines ; sonneries de matines et de vêpres-[...] ces cloches de Bruges ininterrompues, ce grand office des morts sans répit plasmodié dans l'air !»(*B*, p. 147) semblent remplir la ville:

> [...] le thème obstiné de la mélancolie de Bruges plana, déroula par dessus les toits sa musique grise, toute accordée avec le ciel, l'eau et les pierres.(*C*, p. 483)

Le son du carillon peut, également, révéler des analogies secrètes entre le monde matériel et le monde sensoriel, entre le rythme de la mélodie et les émotions qu'elle suggère. Et c'est à l'imagination de déchiffrer le sens des sonorités et de nous transposer dans un autre monde, en supprimant la notion de temps concret. La mélodie que Joris interprète, exprime une multitude de sensations, une infinité d'expériences humaines; la musique se contente d'imiter les états d'âme, en fournissant leur équivalent sonore.

Le carillon s'harmonise avec les sentiments, les émotions que Joris éprouve, car «[p]ar l'air qu'il jouait, on pouvait savoir s'il faisait jour ou nuit dans son âme». (*C*, p. 399) C'est donc, sur le mouvement des sentiments que se fonde la succession mélodique. Les variations sonores,

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

les alternances des hauts et des bas sont autant d'indices de bonheur que d'avertissements d'une possible désillusion:

> Ce fut comme la rencontre d'un malheur et d'une joie: d'abord une lamentation des basses, le ruissellement des sons graves, une eau noire versée des urnes intarissables, un déluge de bruit disant un désastre et un désespoir sans fin; puis le vol blanc d'une clochette frêle, essor insistant et grandissant, palpitation argentine d'une venue de colombe qui annonce le salut de l'arc-en-ciel.(*C*, p. 436)

Dans des tonalités suaves ou stridentes, le carillon exprimait ce qu'il y avait de plus secret dans le cœur de l'homme. Ombre et lumière, violence passionnelle et sérénité, amour, voilà ce que les habitants de Bruges pouvaient imaginer en écoutant le carillon:

> Toute la tour chanta l'amour!
> Quelques rares passants sur les places, quelques habitants oisifs dans leurs demeures, firent seuls attention à cette musique rajeunie, à ces fleurs de sons qui tombaient comme plus fraîches sur les toits et dans les rues. Quel printemps imprévu fleurissait là-haut? Qu'est-ce qu'elles avaient, les vieilles cloches, pour chanter plus vite et comme une rougeur de fièvre fardait leur bronze noir? (*C*, p. 459)

Pour évoquer les sensations que la musique éveille, Rodenbach utilise les «transpositions sensorielles»(4), les synesthésies, ces associations relevant de domaines perceptifs différents -la vue, l'ouïe, le toucher:

> 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 [...].(*C*, p. 508)

Rodenbach manifeste une sensibilité vive qui le rend plus attentif aux rapports secrets des choses. Pour Mallarmé, Rodenbach est «un sensationniste» car «[i]l perçoit les analogies, il découvre des rapports, on peut dire par le palper, l'ouïe - au point qu'il serait indiscret, mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée». (5)

2. Le mimétisme – « une équation mystérieuse »

L'analogie ne se réalise pas toujours d'une manière automatique. Le plus souvent, chez Rodenbach, les entités qui se ressemblent passent par la conscience, de sorte que l'analogie est ressentie et assumée par celle-ci. De cette façon, l'analogie devient un phénomène mimétique, une « osmose » entre la ville et l'homme, selon Raymond Trousson, entre la ville et les états d'âme:

> Les villes ont surtout ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

> à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.(*B*, p. 146)

On peut observer le fait que l'existence de l'homme et de la ville est inséparable, leur fusion est tellement évidente que l'homme arrive à se confondre avec son milieu, avec le décor de la ville:

> Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise. Il subissait la contagion de ce silence épars de ce vide sans passants[...] (*B*, p. 141)
>
> Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise. (*B*, p. 144)

Pour une âme en dérive, la ville a une importance particulière. L'âme déçue de Hugues ou de Joris y retrouve un certain équilibre, puisque «[c]e sont les belles villes, sans doute, qui font les âmes belles». (*C*, p.478):

> L'esthétique des villes est essentielle. Si tout paysage est un état d'âme, comme on dit, c'est plus vrai encore pour un paysage de ville. Les âmes des habitants sont conformes à leur cité. (*C*, p. 478)

Les ressemblances avec la ville, que les personnages saisissent, sont diverses selon leur état d'âme. La ville reçoit des traits humains, devient un personnage nouveau qui se construit au fur et à mesure que le roman prend forme et le récit de Hugues avance. Une âme triste s'identifie à une ville mélancolique et ressent l'influence «pâle et lénifiante de Bruges».(*B*, p. 146) Dans l'atmosphère tranquille et muette de la ville, Hugues pouvait penser plus doucement à la morte, car «[u]ne équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte.» (*B*, p. 98) Dans ses pèlerinages et ses promenades à travers Bruges, cette ville qui incarnait ses regrets, Hugues avait l'impression de «marcher dans la mort» et considérait que «Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges.».(*B*, p. 99). Lorsque les sentiments de Hugues changent et quand l'espoir de retrouver sa femme fleurit de nouveau, la ville se transforme elle aussi:

> La ville d'autrefois, cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l'effleurait plus qu'à peine d'un glacis de mélancolie; [...] comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville neuve qui ressemblerait à l'ancienne.(*B*, p. 119)

La ville ressemble à l'homme dans sa totalité, dans son atmosphère et, aussi, dans les moindres détails de son architecture:

> [...] les cathérales, les beffrois, les palais ont été construits par la foule. Ils sont à son image et à sa ressemblance. Mais pour cela il faut que la foule ait une âme collective, vibre tout à coup à l'unisson .(*C*, p. 374)
>
> Rien ne renseigne plus exactement sur un peuple que ses tours. Il les fait à son image et à sa ressemblance.(*C*, p. 359)

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

Les analogies que l'on retrouve dans les romans sont des correspondances entre le matériel et l'immatériel; la matérialité des éléments définitoires pour une ville -les cathédrales, les gargouilles, les tours- est mise en rapport avec des éléments qui tiennent plutôt à l'esprit -l'âme, la mélancolie, le silence. Les rapprochements sont insolites, mais la ressemblance, la conformité entre les éléments est parfaite:

> Les villes mortes sont les Basiliques du Silence. Elles ont aussi leurs gargouilles: des êtres singuliers, exaspérés, équivoques, d'un relief figé; ils tranchent sur la masse grise, qui prend d'eux tout son caractère, son tressaillement de vie immobile. [...] Gargouilles humaines qui seulent intéressent dans cette population monotone. (*C*, p. 367)

Ce sont des analogies entre l'animé et l'inanimé, et l'on pourrait dire, entre la vie et la mort. Dans les romans de Georges Rodenbach la vie et la mort s'entremêlent, se disputent un espace, mais c'est toujours la mort qui en sort victorieuse. Bruges, ville de l'amour, de la vie, de l'action se transforme peu à peu dans une ville immobile qui entraîne la mort psychique ou physique de ses héros (Hugues, Jane, Joris).

Le monde évoqué par le récit est le résultat de la manifestation du sentiment. L'atmosphère se construit comme projection des personnages et par la superposition d'un analogon de «la réalité» et d'un analogon de «la fiction». C'est un univers «second», un univers fictif qui n'est pas concevable indépendamment d'un premier monde réel sur lequel il s'appuie.

3. L'identité - «une illusion de la ressemblance»

Le dernier «degré» de l'analogie, l'identité ou le double, est envisagé comme une relation d'équivalence ou comme un reflet et peut se manifester chez Rodenbach comme ressemblance ou comme dissemblance.

Entre Godelieve et son père Van Hulle il y a une identité parfaite, une image en miroir : le même visage, les mêmes yeux, mais surtout l'âme, «la même nature mystique et douce».(*C*, p. 371) Cette identité se définit par une vie commune, unique et inséparable, par la communion spirituelle entre les protagonistes, par la réversibilité de leurs gestes ou états:

> Ressemblance! Identité! Vie à deux, où l'un était l'autre, ensemble et tour à tour! L'un disait ce que l'autre pensait. L'un regardait avec les yeux de l'autre. Ils se comprenaient sans se parler. De vivre toujours à deux, ils furent comme deux miroirs face à face qui reflètent les objets l'un dans l'autre.
> (*C*, p. 396)

Parfois, la ressemblance, qui n'est pas tout à fait évidente, et c'est le cas des sœurs Godelieve et Barbe, se réalise par l'intermédiaire d'un troisième, leur père:

> Et cependant elles ne différaient pas trop, malgré tout; les siècles et l'hérédité avaient atténué le sang étranger. Leurs traits étaient communs, quand on se rappelait le visage de leur père. Toutes deux avaient son nez un peu aquilin, son haut front lisse et calme, et ces yeux, couleur des canaux, de ceux qui vivent au Nord, dans les pays d'eau. Chacune lui ressemblait à sa façon et ainsi elles se ressemblaient entre elles. (*C*, p. 431)

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

C'est l'analogie par dissemblance qui intervient; elle est moins frappante aux yeux de Joris et mieux acceptée, comprise, parce que les différences sont expliquées par l'entremise de l'hérédité ou de la race (6)qui dissimulent les caractéristiques semblables:

> Barbe catholique et violente ; Godelieve mystique et douce ; l'une était la greffe espagnole dans la race; elle était bien l'Espagne, par sa joie de faire souffrir, [...]; l'autre était la figure originelle, le type foncier, l'Ève flamande aux cheveux blonds de Van Eyck et des Memling.(*C*, p. 431)

La ressemblance entre Jane et la morte est perçue graduellement. D'abord, il s'agit d'un «[m]iracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité».(*B*, p. 103) Hugues vivait du souvenir de sa morte et Jane «était son souvenir vivant, précisé».(*B*, p. 104) Peu à peu, la vivante remplace la morte par une «mystérieuse identification».(*B*, p. 104) S'abandonnant à l'enivrement de la ressemblance de Jane avec la morte, Hugues a l'illusion de sa morte retrouvée, de l'amour de jadis :

> [...] la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre en une ressemblance qui donnait presque l'illusion d'une présence réelle. (*B*, p. 104)
> [...] il dédoubla ces deux femmes en un seul être perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle.(*B*, p. 114)

Cette «vision persistante»(*B*, p. 110) trouble à tel point Hugues qu'il perd la notion de «réalité», comme s'il avait été ensorcelé. Hugues s'attendait à retrouver «sa» femme et à reprendre la vie heureuse, il voulait reconstituer le double exact -la même femme, le même amour- ; mais en réalité c'est une autre femme, un autre amour, car il est impossible de rétablir le double parfaitt. Le charme de l'identité dure peu, probablement à cause de Jane qui ne peut pas se plier infiniment aux caprices de Hugues. Au moment où elle n'arrive plus à plus faire semblant, à feindre l'innocence et la douceur, son vrai caractère d'aventurière apparaît, et c'est la désillusion:

> [...] de jours en jours les dissemblances s'accentuaient. Même au physique, il ne lui était plus possible de s'illusionner encore. [...] Les différences entre les deux femmes se précisaient maintenant chaque jour davantage. (*B*, p. 153)

«Le sortilège de la ressemblance»(*B*, p. 112) avait opéré d'une façon parfaite, pour un certain temps; mais plus tard, d'une «manigance adorable de la destinée»(*B*, p. 112) la ressemblance devient une menace qui détruit ce mirage, car «[l]es ressemblances ne sont jamais que dans les lignes et dans l'ensemble. Si l'on s'ingénie aux détails, tout diffère».(*B*, p. 140) En plus, la ressemblance semble agir à distance. Bien que la silhouette, les yeux, les cheveux, et même la voix soient identiques, un détail de conduite va faire disparaître l'effet agréable de la ressemblance et le double imparfait apparaîtra dans toute sa médiocrité. C'est la même femme mais non pas le même caractère ; au souvenir d'une femme douce s'oppose la réalité d'une femme rapace. Au début, le double apporte un apaisement, mais au moment où

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

«le baume de la ressemblance»(*B*, p. 108) s'efface, le charme de la ressemblance qui fait Hugues se détourner de la réalité agit d'une façon inverse: à la douceur de la ressemblance se substitue le danger, l'horreur de la dissemblance. L'échec est dû, peut-être, à une trop grande audace de faire revivre une morte, à un mauvais usage de la ressemblance qui fait coïncider deux identités, l'une «charnelle», Jane et l'autre «spirituelle», la morte.

Cette nouvelle apparition, cette femme, que Hugues voit comme le double de sa disparue est, comme disait Genette, «à la fois un autre et un même»,(7) «un compromis de *même* et d'*autre*: un même reproduit donc aliéné». (8) C'est le paradoxe de la notion de double: être à la fois elle-même et l'autre. Mais c'est aussi la fascination exercée sur les personages, par ce jeu du même et de l'autre. L'identité est une relation qui combine la permanence et le changement. Cela nous fait penser à l'ambiguïté sémantique du concept d'identité qui suppose, à la fois, idem et ipse, c'est-à-dire équivalence (être semblable, avec son contraire être différent) et réflexivité, (voire être identique, mais pas le même, avec son contraire être autre). (9)

4. Les éléments du discours analogique

Sans avoir la prétention d'épuiser l'analyse des éléments des structures analogiques, nous tenterons d'inventorier les composants dont Rodenbach s'est servi pour construire, son discours analogique, sa langue d'écrivain. À côté des signes d'interrogation, d'exclamation, nous retrouvons des syntagmes tels que: «être/faire à son image», «conforme à», «semble(nt)», «être pareil à», «être tel» qui introduisent des constructions analogiques. Ces constructions se caractérisent par l'ambiguïté, par le contraste entre ce que les choses sont et ce qu'elles paraissent être. Les comparaisons, les métaphores, les expressions elliptiques, les structures verbales (le conditionnel, comme temps de l'incertitude et de la supposition, l'imparfait, comme temps de l'inaccompli), tout cela suggère l'intemporel et l'absence de la certitude. La même incertitude est mise en évidence par les interrogations rhétoriques, les phrases exclamatives. Ces structures veulent créer le monde imaginé par l'auteur qui pourrait être analogue au monde réel, mais elles effacent et annulent le bruit du temps et offrent un monde où la réalité et l'idéalité se confondent dans une sensation unique, celle de l'atemporalité. Le langage analogique est utilisé par l'auteur pour la mise en œuvre d'une «esthétique de l'effet», une esthétique qui a comme base les valeurs du subjectivisme: l'intuition et la suggestion. L'espace des analogies est au fond un espace de rayonnement, puisque les images éclatent, influencent l'ensemble du texte, de la fiction. Il faut remarquer aussi la fluidité du système analogique qui efface la différence entre réel et irréel, réalité et fantôme, vie et mort.

Ce que nous pouvons constater chez Rodenbach est la continuité du système analogique dans le sens que le réseau d' associations analogiques –le climat et l'architecture, le climat et l'humain- se retrouve, avec peu de changements, dans ses romans.

Nous avons trouvé important d'identifier ce qui se trouve à la base des analogies perçues et non pas les comparaisons et les métaphores qui évoquent tel ou tel sentiment ou état. Au fond, les comparaisons et les métaphores ne sont pas explicites; ce sont l'imagination et le contexte qui dévoilent les analogies. Ce qui compte vraiment est saisir, dans l'ensemble, ce que le fragment, le texte exprime.

NOTES

(1) Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977, p. 142.
(2) Georges Rodenbach, *Œuvres en prose et œuvres poétiques,* Introduction générale par Gaston Compère, Édition philologique des œuvres poétiques par Christian Delcourt, Bruxelles, Le

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)

Cri/Terre Neuve, 2000, tome I. C'est à cette édition que renvoient les abréviations (*A*) *L'arbre*, (*B*) *Bruges-la-Morte* et (*C*) *Le Carillonneur* et les pages indiquées par la suite dans le texte.
(3) Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*(1892), Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998, p. 291(Dossier documentaire).
(4) Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1975, p. 154.
(5) Citation reproduite par Pierre Maes, *Georges Rodenbach(1855-1898)*, Gembloux, Editions Duculot, 1952, p. 224.
(6) Le terme *race* s'est imposé à la fin du XIX-e siècle pour désigner la source d'énergie des nations.L'influence de la race plus forte sur les peuples plus faibles, sur leurs âmes justifie l'évolution des gens et leurs actes. Les personnages du *Carillonneur* sont une illustration de la race belge dans sa diversité, ou bien, de ce que Edmond Picard appelait l'«âme belge», «cette chose fluide , fuyante, cachée dans les mystérieuses cavernes des psychologies nationales, des psychologies humaines, cette chose cosmique lentement façonnée au cour du temps par les influences historiques»-la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne- (*La Belgique artistique et littéraire*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. «Bibliothèque Complexe», 1997, p. 89.)
Une autre idée de la «fin-de-siècle» s'attache à l'influence des arts -la peinture et la musique- sur la littérature, à la manière dont sont exploités la ligne, le coup de pinceaux, les accords sonores pour rendre des effets et instaurer des analogies. Les romans de Rodenbach, avec les références à l'architecture et à l'art flamand, avec les analogies musicales, ne font que souligner l'attraction exercée par l'art sur l'esprit sensible des écrivains symbolistes auxquels il appartenait ; ces repères artistiques mettent en évidence le rapport inséparable qui existe entre les arts, leur interpénétration dans le but de créer une atmosphère, d'exprimer un état d'âme.
(7) Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points.Essais», 1966, p. 21.
(8) *Ibid.*, p. 84.
(9) Guy Achard-Bayle, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques »,
2001, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE
TEXTES
RODENBACH, Georges *Œuvres en prose et œuvres poétiques*, Introduction générale par Gaston Compère, Édition philologique des œuvres poétiques par Christian Delcourt, Bruxelles, Le Cri/Terre Neuve, tome I, 2000 ; *Bruges-la-Morte*(1892), Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998.

OUVRAGES CRITIQUES
ACHARD-BAYLE, Guy, *Grammaire des métamorphoses*, Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2001.
BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques*, Paris, Garnier Frères, coll. «Classiques Garnier», 1962.
DÄLLENBACH, Lucien , *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.
GENETTE, Gérard, *Figures I,* Paris, Seuil, coll. «Points.Essais», 1966.
MAES, Pierre, *Georges Rodenbach(1855-1898)*, Gembloux, Éditions Duculot, 1952.
RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1975.

BDD-A2980 © 2004 Universitatea Petru Maior
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 05:56:29 UTC)