Le dédoublement dans le discours narratif fantastique de G. Rodenbach et M. Eminescu

Rodica Marian
Chercheur scientifique I
Institut de Linguistique et Histoire Littéraire *Sextil Puşcariu*
Cluj-Napoca, Académie Roumaine

Synergies *Roumanie* n° 3 - 2008 pp. 111-120

Résumé : *La démarche critique se situe dans le domaine de la sémiotique des cultures. Il s'agit d'une comparaison entre G. Rodenbach et M. Eminescu aux niveaux analytique pragmatique, sémantique et syntactique. L'analyse des textes révèle chez les deux écrivains (en dehors des différences importantes) un isomorphisme des structures thématiques, même des symboles, un substrat commun de l'imaginaire, le thème romantique de l'amour absolu, l'idéal de la femme angélique ainsi que l'existence de son antonyme démonique.*

Mots-clés : *symbolisme, romantisme, fantaisie, temps intérieur, rêve transcendantal*

Abstract: *The critical approach is placed in the field of the semiotics of cultures. We deal with a comparison between G. Rodenbach and M. Eminescu at the analytic pragmatic, semantic and syntactic levels. The analysis of the texts reveals for the two writers (apart from the significant dissimilarities) an isomorphsim of the thematic structures, even of the symbols, a common substratum of the imaginary order, the romantic theme of supreme love, the ideal of the angelic woman, but also the existence of her demonic opposite.*

Keywords: *symbolism, Romanticism, fantasy, interior time, transcendental dream*

L'étude comparative entre deux contemporains représentatifs pour leurs cultures nationales, le Roumain Mihai Eminescu et le Belge Georges Rodenbach, mettra en évidence toute une série de structures et de sens homologues, au-delà de leur encadrement dans des courants littéraires différents, respectivement le romantisme et le symbolisme. Les textes analysés sont la nouvelle *Le pauvre Dionis* (*Sărmanul Dionis*), considérée comme un chef-d'œuvre fantastique accompli[1] et le roman *Bruges-la-Morte* (traduit *Bruges a doua moarte*[2]), un vrai chef-d'œuvre symboliste. A part la suprématie de l'illusion comme fondement de l'univers créateur, les deux auteurs ont en commun le procédé fantastique du double, inséré dans l'œuvre tant par la dimension des mondes sémantiques-textuels qui s'entremêlent, que par le dédoublement des personnages. L'appartenance des deux œuvres en prose aux structures du genre fantastique

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

est le plus souvent reconnue par divers exégètes. Au-delà des réelles ou apparentes différences entre les deux espaces culturels et de l'appartenance à des courants distincts, les proses poématiques des deux grands poètes se révèlent comme profondément imprégnées d'une structurale ambiguïté fantastique, à la fois narrative et discursive, ce qui dérive aussi de leur statut de créateurs lyriques, sans diminuer pour autant la viabilité spécifique et la valeur des œuvres épiques.

L'opinion commune considère Eminescu comme l'un des derniers romantiques européens, dans une période pendant laquelle le symbolisme français était en pleine éclosion et les particularités du symbolisme belge commençaient à se rendre manifestes avec prégnance dans la poésie lyrique. Georges Rodenbach, poète prolifique, a connu la gloire, trois années seulement après la mort d'Eminescu, par le roman *Bruges-la-Morte* (paru à Paris, en 1892), considéré tout de suite comme le seul chef-d'œuvre symboliste en prose.

Significatif est le fameux aspect d'histoire littéraire, souvent estompé par d'autres éléments caractérisants, qui concerne surtout, nous tenons à le souligner, la source du romantisme allemand, parmi d'autres, d'où le symbolisme belge se réclame d'une manière notoire à l'époque. Il est aussi largement acceptée la filiation du fond philosophique d'Eminescu par rapport à la philosophie de Schopenhauer. Souvent, le pont qui réunit Rodenbach et Eminescu peut être mis en évidence, dans notre opinion, par les motifs du pessimisme et de l'idéalité comme des coordonnées de substance idéatique, tous les deux imprégnés de la prédilection pour le mystère, spécifique au milieu romantique allemand.

En ce qui concerne le problème du parallèle entre Rodenbach et Eminescu, il faut relever deux aspects importants : d'une part, l'obstination de l'histoire littéraire et de l'exégèse d'encadrer Eminescu dans le courant littéraire romantique et, d'autre part, l'aspect des composants doctrinaires de théorie et d'analyse poétique du romantisme et du symbolisme. Le premier aspect serait celui de la conscience critique présente à l'époque chez les Roumains, caractérisée par la non-simultanéité de notre culture face à la culture occidentale, mais rencontrée presque simultanément aussi sous la coupole du soi-disant synchronisme du type « Lovinescu ». Il est intéressant que les deux directions situent obstinément Eminescu, d'une manière exhaustive, dans le cadre du romantisme. Comme attitude globale face à la dynamique de la culture roumaine, le synchronisme a été préfiguré par Ovid Densusianu, en même temps théoricien d'un symbolisme de facture distincte que partisan, dans la critique, de la dissociation des valeurs et du synchronisme, même avant Lovinescu. Ce qui est symptomatique pour la contribution théorique et critique des symbolistes roumains peut être illustré surtout par le cas du critique et de l'essayiste N. Davidescu, subtile et efficace théoricien du courant symboliste roumain. Cet auteur – presque oublié ou ignoré par la pensée critique actuelle – a des contributions importantes concernant la perspective que nous essayons de (re)fonder. Ses études doivent être reconsidérées aussi parce qu'elles ont eu un statut ingrat, restées même à l'époque sans écho à cause de leur parution tardive, dans une période pendant laquelle le symbolisme faisait place à d'autres mouvements littéraires. *L'esthétique de la poésie symboliste* et surtout l'étude

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

de 1939 intitulée *Eminescu, précurseur du symbolisme*, démontrent que notre premier symboliste a été Eminescu et non pas Macedonski, poète plutôt de suggestions françaises. L'idée essentielle que nous voulons mettre en valeur serait – en termes tout à fait généraux – celle qu'on pourrait déduire du titre de l'étude *Eminescu, précurseur du symbolisme*, mais que nous chercherons à corroborer avec des arguments textuels et des arguments concernant la substance idéatique de l'univers de création d'Eminescu, plus évidents dans *Le pauvre Dionis*. On reconnaît, généralement, comme incontestable la modernité du langage poétique d'Eminescu ; pourtant l'histoire et la critique littéraires contemporaines, sur les traces paradoxales de l'autorité de Lovinescu, considèrent que la poétique d'Eminescu est redevable à son époque romantique surtout sous l'aspect des soi-disant critères du langage poétique.

Les arguments, convergents en ensemble, d'Eugen Lovinescu, de Mircea Scarlat, de Dimitrie Micu et de Nicolae Manolescu, parmi d'autres, selon lesquels le code poétique d'Eminescu diffère du code symboliste, sont prioritaires dans la réception actuelle du grand écrivain classique roumain et partagés aussi par des spécialistes du courant symboliste roumain[3]. Toutefois, on peut constater une dynamique inverse de l'étude du langage poétique d'Eminescu, en revenant actuellement à son protéisme, qui inclut aussi une possible zone symboliste dans le territoire complexe et magmatique de l'univers poétique d'Eminescu. Voir surtout Mariana Neţ[4] qui démontre que, par certains traits, la poésie d'Eminescu peut être encadrée rétrospectivement dans le courant européen synchrone, le symbolisme se préfigurant déjà vers 1860. Un point de vue nuancé concernant le romantisme tardif de l'oeuvre d'Eminescu est exprimé aussi par le critique Călin Teutişan[5], qui affirme le passage, annoncé par le langage d'Eminescu, de la prééminence du signifiant à celle du signifié, passage qui, selon Mircea Scarlat[6], est formulé par le symbolisme au moment de son apparition et qui modifie le critère dominant de la poésie. Pour ce qui est du symbolisme roumain, la remarque critique se transforme en vision significative, du point de vue de notre démarche : « comme manifestation dans *une certaine mesure néo-romantique, le mouvement symboliste* impose cette mutation avec une force qu'on aurait pu deviner plus difficilement au moment de ses premières apparitions » (nous soulignons). On a encore observé que bien avant N. Davidescu, Ştefan Petică a eu l'idée qu'il faut chercher la descendance du symbolisme dans la mélodie de la poésie d'Eminescu[7], intuition digne d'être remise en valeur, à côté de l'étude mentionnée de N. Davidescu. Parmi les conclusions de Nicolae Manolescu[8], qui situe Eminescu dans le code poétique pré-symboliste, en raison de l'univocité du symbole dans la création d'Eminescu, proche de l'allégorie, de l'absence d'ambiguïté contextuelle ou de l'inexistence de la suggestion, comme un critère éminemment symboliste, on parle aussi de l'acception gnoséologique et non pas incertaine du rêve chez Eminescu. Mais, justement, l'ambiguïté du rêve, la place prioritaire du rêve plurisémantique dans la création d'Eminescu et sa signification souvent incertaine au niveau textuel doivent être relevées avec insistance dans la nouvelle *Le pauvre Dionis*.

La lecture publique de la nouvelle d'Eminescu au cénacle *Junimea*, comme l'affirme G. Panu, a engendré des discussions aussi par la modalité de délimitation entre le rêve et la réalité, pas suffisamment soulignée, dans la

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

perception traditionaliste de l'auditoire. D'où la confusion entre les deux plans, rêve et veille, accusée par les auditeurs à cette première réception. À la question posée au poète, si Dionis rêvait ce qu'il avait raconté, celui-ci aurait répondu fermement : «Oui et non. C'est une théorie difficile à comprendre». L'état de rêve comme disposition, mais aussi comme vérité des zones de l'inconscient, est prépondérant dans l'œuvre d'Eminescu, comme on le sait déjà. Plus précisément, dans notre opinion, Amita Bhose[9] est convaincante quand elle démontre, dans l'étude dédiée à la nouvelle d'Eminescu, que les idées centrales concernant la relativité du temps et la métempsycose appartiennent à la philosophie indienne, et c'est toujours via la pensée indienne qu'a pénétré dans l'œuvre d'Eminescu le sens philosophique du rêve[10].

En tout cas, au niveau du discours textuel de la nouvelle fantastique existe et persiste la question fondamentale si tout est rêve ou non, ce qui rend suffisamment ambiguë la substance symbolique de la nouvelle pour permettre l'encadrement dans un code poétique post-romantique. En fait, la question essentielle concernant le vrai personnage de la nouvelle, qui peut être soit Dionis soit Dan, appartient à la même problématique de l'ambiguïté contextuelle au niveau de la sémantique des mondes du texte, renforçant le code symbolique moderne de son langage.

Le pauvre Dionis est la nouvelle d'Eminescu qui a la structure la plus complexe. D'où les difficultés de l'encadrer dans un genre et dans un sous-genre littéraires. Interprétée tout au début comme une nouvelle philosophique, quatre décennies après sa parution, on lui conteste ce statut et elle est tenue pour un conte philosophique (Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu). Les exégètes les plus récents de la prose d'Eminescu lui confèrent un statut plus général : prose fantastique et philosophique (Eugen Simion), prose fantastique d'atmosphère (Septimiu Bucur), prose fantastique doctrinaire (Sergiu Pavel Dan). De l'ensemble des caractérisations rencontrées dans notre critique littéraire tout au long d'un siècle, c'est celle appartenant à Garabet Ibrăileanu qui s'en détache, développée plus tard par George Călinescu dans ses exégèses. Les deux critiques définissent le chef-d'œuvre d'Eminescu – poème philosophique en prose[11].

Toujours incertain semble être l'encadrement du roman de Rodenbach dans un genre littéraire défini. Christian Angelet[12] mentionne une partie des solutions proposées par les commentateurs, qui signalent l'incertitude générique de l'œuvre littéraire *Bruges-la-Morte,* à partir de Mallarmé, qui voyait dans ce texte un roman-poème. Pour Christian Berg[13], cette œuvre se situe entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose tandis que pour Paul Gorceix, elle est en même temps un roman réaliste et un roman poétique, nuançant le fait que Rodenbach a offert à ses contemporains la possibilité de lire *Bruges-la-Morte* comme une nouvelle psychologique à la limite du fantastique. Claude de Grève insiste, lui aussi, sur l'ambiguïté générique du texte, en même temps roman, nouvelle et long poème en prose. Réaliste mais fantastique, psychologique mais poétique, roman, nouvelle et poème en prose à la fois, *Bruges-la-Morte* est un récipient complexe qui comprend tout. Christian Angelet préfère analyser *Bruges-la-Morte* en rapportant le texte aux contextes contemporains car, soutient ce chercheur, Rodenbach a multiplié si manifestement les allusions à

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

l'ambiance littéraire de son temps, qu'on est justifié à se demander s'il ne s'agit, de la part de l'auteur, d'une certaine stratégie textuelle.

Quant aux classifications littéraires, Valéry utilisait une comparaison expressive, adéquate à ces textes complexes, selon nous, en affirmant que les genres et les sous-genres sont des passerelles qui supportent le passage de l'œuvre à travers elles, mais non pas l'arrêt, c'est-à-dire la fixation définitive du texte dans les cadres précis d'un sous-genre. En extrapolant, on pourrait affirmer aussi, à propos des courants littéraires, qu'ils ressemblent aux passerelles, sans renfermer au fond la substance et la spécificité de l'œuvre. A une analyse plus profonde, même la vision linéaire sur l'histoire est une déformation, respectivement il n'y a pas d'éléments tout à fait probatoires du progrès dans l'histoire de la civilisation, comme le démontre, sans mystification, un philosophe de notre époque. Il s'agit de Joseph Fontana, historien espagnol très intéressant, esprit ouvert comme horizon de connaissance, qui affirme, cette dernière décennie, surtout dans l'étude *L'Europe devant le miroir,* que la vision européenne sur le cours de l'histoire « qui interprète d'une manière mécanique chaque changement comme changement en bien et chaque nouvelle étape comme un progrès »[14], doit être démontée. Dans ce contexte, il est à retenir – de la courageuse plaidoirie de ce philosophe de l'histoire – surtout le fait que l'évolution en temps n'est pas obligatoirement un progrès. De même, on ne peut conclure en aucun cas que la poétique et la nouvelle rhétorique du symbolisme, fondée sur la suggestion, constituent un progrès concernant la modernité de l'expression du flux intérieur du vécu ; la relation *moi-monde-texte* est pourtant envisagée selon des perspectives différentes tandis que, chez les romantiques, la trahison du langage est ressentie même avec plus d'acuité. Particulièrement éloquentes dans ce sens nous semblent les remarques du critique Călin Teutişan[15], en ce qui concerne certaines exégèses substantielles du courant symboliste[16], avançant la possibilité d'une discussion sérieuse sur le *romantisme* comme précurseur appelé « l'aire de la modernité ».

Le premier commentaire de la nouvelle d'Eminescu est dû à Nicolae Iorga, dans un compte rendu publié dans le journal de Jassy *Le combat*. Iorga met en évidence l'originalité de la nouvelle, particulièrement la prépondérance du fantastique et souligne les idées métaphysiques qui constituent des points de départ pour des voyages prodigieux à l'époque d'Alexandre le Bon (la ville de Jassy de l'année 1400 bien reconstituée et évoquée). Le réel est romantique et se mêle à « cette ivresse d'imagination métaphysique-magique ». Iorga remarque aussi les descriptions de nature, concluant que la nouvelle se situe à la hauteur des grandes réalisations du poète. Il nous semble significative, à cet égard, la citation suivante : « Le profond sentiment de la nature, qu'il anime avec son génie, en montrant partout la vérité de l'affirmation que tout tableau de nature est un *état d'âme*, l'imagination d'une force hallucinatoire et un doux sentimentalisme donnent vie et confèrent une figure distincte à ses productions en prose ». L'observation concernant l'état d'âme est pleine d'intuition, préfigurant l'état poétique symboliste, concept bien décanté dans les études récentes, sur les traces de *l'état de poésie* de Paul Valéry. A côté de la possible démonstration relativement à la naissance du statut poétique de la modernité appartenant à la poétique romantique, c'est justement par certains accents

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

amplifiés de l'obsession romantique de la condition du langage parfaitement adéquat à l'état d'âme, que la poétique symboliste est une réitération, en partant de la notion de correspondance, de l'état d'âme transfiguré par les romantiques aussi dans des images représentatives. En dernière instance, il n'y a pas de séparation nette entre les deux modalités poétiques et la création d'Eminescu avec sa prose, du moins, ne justifie point sa fixation exclusive dans le romantisme. Si la prose d'Eminescu représente la réflexion dans la nature et dans une certaine période historique (Jassy sous le règne d'Alexandre le Bon) d'un état d'âme, Rodenbach garde et amplifie, toujours à partir du filon romantique, la manifestation extérieure de l'état d'âme du héros veuf dans un raffiné poème de douleur esthétisante qui est le paysage artistique même de la ville de Bruges. Reflétant la tristesse, la ville-musée, le vrai personnage du roman, comme on l'a dit souvent, est le miroir du deuil de l'artiste veuf, avec ses splendeurs d'art ancien, ravissantes par les traces laissées par le temps, enchantant l'esprit et fascinant par les formes sensibles des beautés déchues. D'une manière similaire, les arts anciens de la magie et ses secrets, l'atmosphère d'une époque merveilleuse placée dans le passé enchantent et séduisent Dionis, comme son *alter* Dan aussi, dans la nouvelle d'Eminescu.

Ce que les analystes ont nommé « le double » des romantiques allemands, comme idée centrale et spécifique, et qui a eu des interprétations avisées dans les exégèses consacrées à la nouvelle d'Eminescu, apparaît dans les commentaires sur le roman de Rodenbach sous la forme de la vocation poétique de Hugues Viane de vivre sous la coupole de l'analogie, identifiant sa relation avec l'actrice Jane Scott à la résurrection de celle avec sa « morte », tout comme la ville de Bruges même était vue par lui comme étant déjà « cette morte ».

Dans les deux proses mentionnées, la dualité tient une place fonctionnelle importante, tant dans la dimension des mondes sémantiques qui s'entremêlent, que dans la structuration même du dédoublement des personnages. L'ombre de Dionis du portrait du père et l'hypostase nommée Dan sont en quelque sorte similaires au dédoublement oxymoronique reconstitué, d'une manière tragique toutefois, par Rodenbach, de l'épouse morte, ressuscitée par une ressemblance exceptionnelle, mais apparente, dans une danseuse vulgaire. Le séraphique est distordu dans un double décadent et dérisoire, antinomie qui tient, plus que dans la prose d'Eminescu, aux procédés romantiques (le poète Eminescu cultive lui aussi cette opposition entre l'idéal angélique et démoniaque de sa bien-aimée, par exemple dans *Vénus et Madone*). D'une manière en quelque sorte opposée à la dynamique du double du chef-d'œuvre symboliste, dans lequel le double est réinventé après la mort, dans le chef-d'œuvre romantique, le procédé de la scission de l'identité est poussé à la limite dans laquelle le double métaphysique contemple sa propre mort. En même temps, dans la nouvelle d'Eminescu, grâce à l'artifice narratif de la magie, on peut mettre en évidence deux types d'identités dans lesquelles le retour sur soi-même comme totalité passe par la réintégration de l'*alter*. Ces deux types d'identités seraient, comme nous l'avons récemment montré dans une analyse, le double « historique » c'est-à-dire celui qu'on peut retrouver dans le cycle des réincarnations (Dionis/Dan ou Ruben/Riven), d'une part, et, de l'autre, « le double éternel », qui est en essence l'ombre, bien qu'elle ait un statut plus complexe, même interchangeable. Les deux contextes importants qui reflètent

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

toute la complexité de l'altérité fonctionnelle de ce texte et qui peuvent être considérés comme des aphorismes du dédoublement sont, dans notre opinion, les suivants : « maintenant j'ai deux hommes tout à fait différents en moi » et « Combien d'hommes existent dans un seul homme ? ».

Mais il faut tenir compte que le thème du rêve chez Eminescu assimile celui du fantastique[17], dans un jumelage spécifique, sur lequel on est récemment revenu, en soulignant que toute la démarche narrative de Dionis/Dan « reçoit la complexité donnée par les aspects fantastiques de l'histoire (*Il y eut rêve ou non, c'est cela la question)* ». Tout aussi complexe est le problème de l'appartenance symbolique du motif de la boucle blonde de l'épouse morte dans le roman de Rodenbach ; cette relique sacrée et vivante de l'être mort constitue l'élément fantastique le plus pertinent, celui qui résoudra mystérieusement le conflit issu entre l'image pure et édulcorée de la morte adorée et sa triviale doublure vivante.

Le dédoublement et surtout le motif du double sont greffés par Rodenbach sur l'obsession de la boucle de cheveux qui accomplit et rend ambiguë la fusion de la vie avec la mort, comme enjeu central de l'imaginaire de Rodenbach[18]. Puisant aux manuscrits de Rodenbach, Jean-Pierre Bertrand publie un poème inédit intitulé *Bruges-la-Morte*[19], dans lequel le motif romantique du double devient une permanence du thème de l'Autre, compris comme l'Autre du soi-même (« l'autre de moi »). Le manuscrit contient en fait deux poèmes réunis sous un titre commun. Le premier nous semble surtout intéressant, ayant comme objet un souvenir d'enfance, plus précisément, d'adolescence. Ce souvenir est lié à l'expérience de la scission psychique du moi qui découvre son double : « Du fantôme du moi dont j'ai gardé les yeux / Mais dont l'ancien visage est mort dans mon visage / O Vous, l'autre de moi, que je revois ainsi ». C'est toujours dans l'adolescence qu'Eminescu fait l'observation profonde, inquiétante, de l'indistinction des *mois* [?] : « Est-ce que moi, toi, lui n'est pas la même chose? (Est-ce que ceux-ci ne se confondent pas dans un individu… ?) » (Ms. 2262). L'éditeur des poèmes inédits de Rodenbach remarque la distance temporelle entre les deux poèmes réunis sous le titre *Bruges-la-Morte*, constatant, avec pertinence, que le thème de *l'autre* est le lien qui les unit. Il est très important de souligner, dans cet ordre d'idées, que le second poème est plus proche de la thématique du roman *Bruges-la-Morte*, car le sujet qui y est présent et chanté concerne la femme morte et le douloureux veuvage du moi poétique. En figurant, dans les deux poèmes, la permanence du thème de l'autre, le sujet créateur adolescent, tout comme le veuf sont aussi troublés par l'autre retrouvé en soi-même (« l'autre de moi »), tous les deux ayant la même révélation de l'*alter* intime, révélation découverte et ressentie douloureusement.

Dans le second poème de Rodenbach apparaît, plus accentué que dans le premier, le froid glacé de la tristesse et de la perte de quelque chose de l'intérieur du moi, la disparition d'une partie de la vie ; c'est un *alter* retrouvé dans le passé et envié par le sujet créateur : « Dorénavant la vie est bien veuve de moi ! / Et quand je me revois dans l'autrefois, je pense / Que c'est quelqu'un qui me ressemblait d'apparence / Et je souffre en voyant heureux l'autre de moi ! ». A la fin du même texte poétique, l'enfermement dans la souffrance et son froid sont attribués toujours à l'autre du moi : « Maintenant cœur gelé, les voici sans

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

aucune / Présence que la froide et prisonnière lune / Qui sous la glace dort – comme l'autre de moi ! ». Cet aspect douloureux de la découverte de l'*alter* de soi individualise l'univers pessimiste de Rodenbach, à la différence d'Eminescu. Chez le poète roumain, la révélation de l'*alter* a été considérée également comme déconcertante ; néanmoins, dans la vision sémantique de l'analyse que nous proposons, la torpeur glacée de la solitude n'est plus la signification dominante révélée par l'apparition aliénante de l'*alter*, de l'autre du moi. La scission de l'identité de la fin du poème d'Eminescu *Mélancolie* conduit, presque invariablement, les plus différents analystes vers l'interprétation, par l'intermédiaire d'une conscience dramatique, de cette rupture intérieure comme une marque de l'aliénation.

Une analyse sémantique attentive du poème, ainsi qu'une lecture médiée par les métaphores obsédantes mettent en évidence un autre sens dominant. La fin de la célèbre *Mélancolie* renverse la souffrance méditative en détachement, la libération par la révélation de l'*alter* (« l'étrange voix ») étant marquée sémantiquement par: « je ris de tout ce que j'écoute », mais aussi par « Il me semble que je suis depuis longtemps mort », comme un détachement de soi dans le temps.

Une certaine interprétation de la fin de la nouvelle *Le pauvre Dionis* comme « une solution profondément altruiste, traversée d'une rédemptrice idéalité morale »[20] déduit l'accomplissement du couple réel dans un bonheur à échelle humaine d'une sorte d'induction au niveau réaliste du fantastique *sui generis*. Nous avons pourtant déjà remarqué ailleurs que la fin concrète du texte présente le visage angélique du garçon déguisé (au niveau sémantique), par un artifice vite déjoué, car Maria dévoile aussitôt son identité. En échange, l'élément textuel de l'artifice se révèlera non seulement apparent, mais aussi trompeur dans le cas du double de la femme aimée du roman de Rodenbach. La manière dans laquelle interfèrent les mondes sémantiques-textuels de *Bruges-la-Morte* et le motif du double sont très bien surpris dans le commentaire de Gwenhaël Ponnau[21]. Le double est construit textuellement sur plusieurs registres d'analogies et de différences. « Car elle devait être pour lui l'illusion de la Morte retrouvée, il était juste qu'elle lui apparaissait d'abord comme une ressuscitée de la mort » descendant d'une tombe dans un décor de féerie et de « clair de lune ». Or Hugues peut très bien se demander sur la présence possiblement fantastique du « démon de l'analogie » qui chercherait à « se moquer de lui », il ne peut que reconnaître, en fin de compte, que la séduction exercée sur lui par l'autre femme – qui est considérée d'abord comme étant la même – provient du fait que l'autre femme est une femme réelle et il la désire follement.

Gwenhaël Ponnau ajoute que cette érotisation est celle qui rompt la liaison sacrée de Hugues avec Bruges où sa Morte s'était projetée, étant une transsubstantiation, une sorte de sacrilège. Une telle transsubstantiation se passe dans *Le pauvre Dionis*, au niveau des deux ombres, quand Dan était « une ombre lumineuse » et la transformation de Marie apparaît éloquente au moment où elle s'exclame, détachée elle aussi de son ombre : « Oh, que je me sens libre et légère, dit-elle d'une voix ayant un timbre d'or. Aucune douleur, aucune passion dans mon cœur. Oh ! Je te remercie... Et que tu me sembles beau maintenant... il paraît que tu sois un autre... il paraît que tu sois d'un autre monde ».

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

En quelque sorte similaire à la mystérieuse question de la nouvelle d'Eminescu, si tout a été ou non un rêve, il y a une certaine hésitation à l'intérieur de l'œuvre de Rodenbach. Comme on le sait, l'hésitation, l'indécision, est le trait essentiel du fantastique au niveau sémantique, comme d'ailleurs la vision ambiguë, parce que le fantastique est « un passage au-delà du... » (Fabre), une relativisation de toutes les limites avec lesquelles l'humain se confronte. Le même théoricien cité ci-dessus[22] montre que l'effet fantastique se greffe, comme d'ailleurs le réel, sur la théorie du vraisemblable (sans le réalisme, le fantastique n'existe pas). En conclusion, « le surnaturel » entre en conflit avec la réalité par les différents degrés de *vraisemblable,* le fantastique n'étant, à côté du miraculeux, par exemple, que l'une des manifestations du « surnaturel ».

Cette tension et cette hésitation entre « une étude passionnelle » du type conte naturaliste et la musicalité savamment orchestrée d'une œuvre symboliste sont résolues par le jeu subtile du fantastique auquel, après tout, Rodenbach a recouru. Surtout par le motif fondamental, appelé « la chevelure vindicative », le fantastique est suggéré dans une mesure insidieuse, précise-t-on dans l'exégèse de Gwenhaël Ponnau. Cette chevelure blonde, souvenir pieux et sacré, représente aux yeux de Hugues, non seulement un objet de culte, mais aussi le lien qui unit encore sa vie et celle de la morte. Elle est en même temps le symbole d'une rupture irréparable, étant le signe de la morte, affirmant mystérieusement la présence de la vie dans la mort : une sorte de présence-absence, cette natte est située au croisement des deux mondes. La natte qui venge, « la chevelure vindicative », avec laquelle Hugues suffoque sa maîtresse, vient, sur le plan esthétique, accentuer et résoudre cette double difficulté, signifiant peut-être la revanche d'une morte. Dans le champ d'oppositions du texte de Rodenbach, la chevelure vindicative introduit une féconde faille de mystère, d'étrangeté et de profondeur, ressemblant fonctionnellement à l'atmosphère de magie par laquelle Dionis/Dan arrive à retrouver le temps et l'espace dans son propre âme.

Notes

[1] Nicolae Ciobanu, *Sărmanul Dionis : Capodopera fantastică terminată*, dans *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iaşi, Junimea, 1984, p. 111.
[2] Traduction en roumain : Fănuş Neagu et Florica Dulceanu, aussi pour l'édition Bucarest, Cartea Românească, 2000.
[3] Dumitru Vlăduţ, *Simbolismul poetic românesc. Atitudini, concepte, procedee*, Timişoara, 1990, p. 28.
[4] Mariana Neţ, « Des accents symbolistes chez Mihai Eminescu », dans *Eminescu - 2000. Atti del Convegno Internazionale Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Universităţii « Alexandru Ioan Cuza », 2001, pp. 93-99.
[5] Călin Teutişan, « Simbolismul şi feţele erosului », dans *Feţele textului*, Cluj-Napoca, Limes, 2002, p. 105.
[6] M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti,* vol. II, Bucarest, Minerva, 1984, p. 223.
[7] Dumitru Vlăduţ, *op. cit.*, pp. 20-21. Voir aussi Margareta Feraru, *Préface* à N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare,* Bucarest, Minerva, 1975, p. VII.
[8] Nicolae Manolescu, *Despre poezie,* Bucarest, Cartea Românească, 1987.
[9] Amita Bhose, « Proza literară a lui Eminescu şi gândirea indiană », dans M. Eminescu, *Opere*, vol. VII. *Proza literară,* Bucarest, Editura Academiei, 1977, pp. 402-413.
[10] Voir Zoe Dumitrescu-Buşulenga, « Eminescu şi visul », dans *Eminescu - Cultură şi creaţie,* Bucarest, Eminescu, 1976, pp. 146-147.

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)

[11] Dimitrie Vatamaniuc, *Note și comentarii,* dans M. Eminescu, *Opere*, vol. VII. *Proza literară, op. cit.*, p. 345.
[12] Christian Angelet, « Bruges-la-Morte comme carrefour intertextuel », dans *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 136.
[13] Christian Berg, « Lecture de Bruges-la-Morte », dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte,* Bruxelles, Labor, 1986, p. 112.
[14] Josep Fontana, *Europa în fața oglinzii,* Iași, Polirom, 2003, p. 156.
[15] Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 98 et sqq.
[16] Rodica Zafiu, *Poezia simbolistă românească,* Bucarest, Humanitas, 1996 ; Matei Călinescu *Conceptul modern de poezie,* Bucarest, Eminescu, 1972.
[17] Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, p. 111.
[18] Christian Angelet, *op. cit.*, pp. 139-140.
[19] « Bruges-la-Morte », *poème inédit de Georges Rodenbach*, dans *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, pp. 213-215.
[20] Nicolae Ciobanu, *op. cit.*, p. 131.
[21] Gwenhaël Ponnau, « Bruges-la-morte ou le fantastique au carrefour des mots et des images », dans *Le fantastique au carrefour des arts,* Cluj-Napoca, Clusium, 1998, pp. 85-89.
[22] Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992.

BDD-A2268 © 2008 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:50:37 UTC)