

BRUGES-L A-MORTE

*ou le fantastique impossible**

par Didier COSTE, Université Bordeaux Montaigne

*article publié en 1992, spécialement révisé et augmenté en novembre 2017 en vue de la traduction allemande

Hugues Viane est veuf, depuis cinq ans. Il est venu s'installer à Bruges "au lendemain de la mort de sa femme" (p. 19)¹, y cherchant des harmoniques paysagistes à son deuil. De son passé nous savons très peu de chose ; ce passé se résume à dix ans de bonheur amoureux avec une épouse belle, désirable, adorée, dans "le luxe, les loisirs, le voyage, les pays neufs renouvelant l'idylle." (ibid.). A-t-il eu une profession, fût-ce une occupation, une ambition ? Nous l'ignorons. De Balzac à Zola en passant par Stendhal, Hugo et Flaubert, on est avocat, industriel, militaire ou médecin ; en d'autres temps on était déjà propriétaire terrien, aventurier, courtisan, joueur ou, à tout le moins, mondain. "On" étant, bien sûr, un protagoniste masculin. Si l'on ne faisait ni la guerre, ni la politique, ni l'intrigue, ni la diplomatie, ni la gestion de ses biens, on était tout de même collectionneur, ami des arts, chasseur, dévot ou coureur de jupons. Tout se passe donc ici comme si Viane se définissait par sa vacance même, il est à tous égards, dans son passé comme au présent, et indépendamment de sa réceptivité, un espace réservé à l'impression du sentiment —page ou miroir ?

Hugues Viane a peut-être été partout, mais il ne vient de nulle part, on ne sait s'il est français ou belge ; il n'est pas de Bruges, en tous cas, ne connaît pas bien, même après cinq ans de résidence, le calendrier des fêtes et cérémonies de la ville. Il est d'un ailleurs non défini, *sui generis*, il n'appartient qu'à son propre monde, dont le seul éventuel contenu est affectif. Idéologiquement, il est assez catholique pour respecter l'interdit du suicide — c'est à la fois une condition du récit et l'instrument qui détournera son dénouement—, mais sa foi paraît tiède, il ne trouve pas de consolation dans la prière, pas d'emploi dans les œuvres de charité. Il ne fait l'objet d'aucune description physique autre que celle qui marque la trace actuelle de sa tristesse —trois lignes, hautement métaphoriques, au début du deuxième chapitre:

Les tempes étaient dégarnies, les cheveux pleins de cendre grise. Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au delà de la vie. (p.25)

¹¹ - Les références au texte du roman renvoient à l'édition Babel (Bruxelles, coédition Actes Sud - Labor - L'Aire, 1986), texte établi avec choix de variantes par Christian Berg.

Il ne s'agit pas seulement d'un de ces non-portraits à la façon du roman classique ("un visage d'un ovale parfait"), souvent repris à la même époque par Henri de Régnier et d'autres imitateurs du XVIIIe, qui permettent un investissement projectif par identification du sujet ou désignation d'objet. C'est une figuration du vide, de l'absence. De même en effet, l'épouse morte, si elle n'est pas totalement dépourvue d'attributs corporels, doit le peu qu'elle en possède à la médiation des icones,

des reliques et de la ressemblance. Et elle reste définitivement sans nom (situation qu'inversera audacieusement *Rebecca* de Daphne Du Maurier), innommable, *inappellable*.

Hugues, n'est pas narrateur en première personne, ce qui compenserait jusqu'à un certain point sa dépossession, son dessaisissement (de lui-même et du réel, de lui-même en tant que réel, au premier chef) par la possibilité d'une maîtrise verbale, d'un corps-à-corps avec le verbe toujours susceptible de se faire chair parmi la matière textuelle. Il n'est pas poète, il ne peut nullement, dans ce texte, être l'artisan de son destin ni passer pour tel. Protagoniste absolu et doué d'une "intérieurité" qui, *a priori* et faute de toute autre compétence agentielle, le circonscrit exhaustivement, doté donc de manifestations discursives proches du monologue intérieur, il n'en est pas moins privé des genres du discours —l'élégie et l'épithaphe— qui autoriseraient une réconciliation par le langage avec l'être de l'autre, la disparue, ou sa substitution par un corps textuel. Sans nom, la morte n'a pas non plus laissé de dernières paroles ni de dernières volontés. Interdisant de la sorte non seulement le dialogue mais son imitation, sa mise en personne par Hugues, empêchant qu'on la couvre d'un texte comme d'une pierre tombale ou d'une figuration en gisante, elle refuse cette réintégration partielle au vivant, au cycle infini des interprétations, qui est la finalité et le succès du travail du deuil. L'asymétrie dont se plaint Hugues dès le début est plus complexe qu'il n'y paraît :

Et il se répétait à lui-même : « Veuf ! Être veuf ! Je suis le veuf ! » Mot irrémédiable et bref ! d'une seule syllabe, sans écho. Mot impair et qui désigne bien l'être dépareillé. (p. 19)

Allusion, sans nul doute, au « Desdichado » de Nerval (« Je suis le Ténébreux, –le Veuf, – l'Inconsolé »), surtout par l'effet de l'article défini qui singularise, isole et rend exemplaire ce veuvage-là, veuvage par excellence, absolutisé. Mais ce procédé d'intertextualité vaut plus encore par tout le superflu dont Rodenbach dépouille le sonnet nervalien : métaphorisme, évocations médiévales, classiques et mythologiques, accumulations atmosphériques pour mieux préparer le triomphalisme orphique final. Par contraste avec le Desdichado, Hugues Viane n'a d'autre identité ni d'autres attributs que sa condition de veuf.

Ce qu'il se répète, c'est ce qu'il ne peut dire à autrui, ni même à l'autre en lui-même, à l'autre absente de lui-même comme du monde —depuis quand ? Ce qu'il se répète aussi, à lui seul, faute d'écoute, c'est ce dont il n'arrive pas à se convaincre pleinement : qu' "elle" est morte et bien morte. Pas seulement parce que la mort de l'être aimé, démentant les serments éternels, contredisant l'intemporalité de l'aimant en laquelle l'amour veut se reconnaître, est "impossible" (lire : "intolérable"), mais aussi et surtout, nous allons le voir, parce que l'aimée n'est pas vraiment morte, ou qu'elle l'a toujours été un peu.

C'est ce que la suite, c'est-à-dire ce roman construit comme l'épilogue d'une histoire incertaine, devra départager. Relisons à cette lumière, qui la rendrait facilement choquante, la phrase : "Dix années de bonheur, *à peine senties*², tant elles avaient passé vite." (p. 19) Dépareillé, Hugues Viane l'est doublement: par la mort, prématurée, injuste, de sa femme —il n'est pas question de le nier—, alors que lui reste physiquement en vie, mais encore au plan symbolique, parce qu'en ce qui le concerne, vie et mort ont un sens, se différencient comme des contraires ou des pôles opposés, tandis qu'au regard de la disparue ni la vie ni la mort ne sont des concepts pertinents. L'élégie, l'épithaphe, le tombeau, sont autant de genres qui reposent sur le récit d'une séparation, récit formulé ou virtuel, explicite ou implicite, mais toujours antérieur même lorsqu'il est résurgent dans le développement textuel ; et ces genres tirent leur efficacité, tant esthétique que thérapeutique et didactique, d'un double mouvement par rapport au récit: lui donner droit de cité, le droit d'être cité, le convoquer

pour mieux le clore et, ce faisant, le dénarrativiser. Le récit n'en est pas la matière, ni surtout n'en fournit la texture, mais il en est le matériau qu'une rhétorique appropriée, sans le réduire au silence, réduira à la présence. Or, en ce qui concerne Hugues Viane, sa persistante dénégation du récit antérieur, plus exactement, d'un donné événementiel préalable, barre aussi bien la démarche rhétorique monumentalisante que celle qui déboucherait sur un dialogue inconclu, un entretien infini. La mort est la scène primitive de l'élégie, qui la reconstitue, la laisse affleurer, s'en saisit pour l'objectiver. *Bruges-la-Morte* refoule cette scène comme l'autre peut l'être. Le fétiche prélevé par Hugues sur le cadavre (la chevelure) est précisément ce qui, n'ayant pas été tout à fait vivant, ne devient pas mort, ce que la mort épargne, ce qu'elle n'a pas touché, ce qui ne saurait l'inscrire. D'où ce vertige de l'événement après coup, venu de l'extérieur, qu'on pourrait prendre pour une tragédie. Avec de profondes différences, qu'il faudra mesurer. À l'origine, tout est déjà fini, accompli, mais une instance —laquelle ?— nie cet accomplissement sans auteur, sans cause, sans logique, qui n'est attribué ni à Dieu, ni au destin. Le déséquilibre ou le désordre initial relève autant d'un défaut interne du récit que de son contenu, et c'est un récit par défaut qui seul pourra prétendre y remédier. Le plan proaïrétique se donne d'autant plus aisément pour une réponse au plan herméneutique que les interrogations ne sont pas consciemment ni explicitement formulables faute d'interlocuteur direct. C'est dans ce cadre qu'il faut situer ce que certains prennent sans doute à tort pour une répétition alors que ce n'est même pas à coup sûr un dédoublement : l'action continuée de la ville comme "personnage essentiel" et l'intervention inopinée de Jane dans la vie de Hugues Viane. Et à partir d'ici nous nous voyons forcés d'exprimer le plus formel désaccord avec l'aspect intellectualiste et conceptualiste de la lecture de Christian Berg :

Ce sont ces différents déplacements, glissements et inversions et redistributions qui constituent le véritable récit de cette histoire, reléguant l'anecdote —un veuf devenu fou et qui finit par étrangler sa maîtresse avec une tresse de cheveux de son épouse morte— au rang de scénario insignifiant. (p.124)

L'"insignifiance", ou plutôt la trivialité de l'anecdote, fait violence au régime symbolique et à l'esthétique "idéaliste" dominante du roman, son traitement présente de visibles difficultés stylistiques et compositionnelles; l'anecdote embarrasse le texte, elle est proprement scandaleuse, et tout le jeu rhétorique des métaphores et des métonymies exploitées en homologues, ressemblances et analogies, s'avère incapable de résorber, d'étouffer ce scandale qui est celui du narratif, de la représentation de l'événement là où il ne devrait rien se passer, où seules devraient se poser des questions d'essence, de présence ou d'absence, des questions ontologiques.

Robert de Montesquiou, comme bien souvent, frôle au contraire l'essentiel dans son texte sur Rodenbach, publié en volume peu avant sa mort, quand il abstrait la quintessence de son obsession brugeoise :

Oui, c'est à Georges Rodenbach, il sied de le proclamer, que Bruges doit la sorte de résurrection qui est sa survie. Il l'a proclamée morte, et de ce mot, l'a recréée en cette sorte de lapidaire nirvâna qui est l'immortalité des pierres. [Robert de Montesquiou, *Diptyque de Flandre, triptyque de France*. Paris, Sansot 1921, p. 99]

La première question qui se pose, c'est en quoi consiste parallèlement pareille proclamation, par Hugues Viane, de l'état de mort, de la condition de morte de sa femme.

Reprenons. Hugues Viane est veuf, il voue un culte maniaque, fétichiste et nécrophilique aux reliques de son épouse morte, à la mémoire perdue d'une vie qu'il a "à peine sentie". À la vue d'une passante

dans la rue, il éprouve le “miracle presque effrayant d’une ressemblance qui allait jusqu’à l’identité.” (p.29) Il va faire de cette passante vénale sa maîtresse et tentera à mainte reprise de mettre en scène avec elle un bonheur, une communion, des étreintes appartenant à un passé “à demi effacé”. Ce n’est sans doute pas pour rien que cette Jane s’appelle Scott, comme Walter, elle relève de la reconstitution historique. Mais ainsi engagée dans le rôle de substitut, d’ersatz et de seconde entretenue, elle va bien naturellement le jouer jusqu’au bout, jusque dans ses petites révoltes et ses manifestations de cupidité. Contrairement à ce qu’on serait tenté de penser, Hugues n’est pas alors dépossédé par elle de la maîtrise du développement narratif, et s’il y a bien cassure et bifurcation, elles sont de loin antérieures à la fin du chapitre VII, à la scène dans laquelle Hugues veut travestir Jane en réincarnation de l’épouse défunte. Le choix remonte à l’identification de Jane avec la profession de *figurante* et à la décision de lui confier néanmoins le rôle d’analogon de la disparue. Jusqu’à ce qu’elle doive enfin, oxymoriquement, incarner sa mort proclamée. Il faut un objet à ce performatif, Jane y perdra son dernier souffle.

À cette époque en particulier, où le présent et l’avenir des arts, et notamment de la littérature, sont conçus en fonction de quelques oppositions fondamentales —et asymétriques—, entre évocation et représentation, entre expression et détachement, entre occurrence et totalité, entre expérience et beauté, etc., il se livre à l’intérieur de tout texte du temps une bataille des genres qui peut tourner au combat des stéréotypes. Le personnage masculin, oisif et vacant (pour ne pas faire bourgeois ni naturaliste) pourrait être un pur esthète décadent, livré à l’ennui ou à l’invention gratuite de son décor et de son image, tel des Esseintes, mais ces maigres possibilités sont déjà épuisées. Le sentiment revient donc en force, chez les jeunes Belges, mais pas seulement chez eux, la passion amoureuse fait florès à nouveau sous toutes ses formes, de Séverin à Milosz, de Maeterlinck à Louys, de Montesquiou lui-même à Jean de Tinan. L’imaginaire doit primer sur le réel, l’absent sur le présent, le passé sur l’avenir —je choisis à dessein des mots très frustes—, tout ceci afin, croit-on, de maintenir une distance et une différence qui sont le propre de l’art, tiré autant que faire se peut de l’iconique vers le symbolique, du matériel vers l’abstrait, de l’engagement vers le dégagement, mais toujours avec restes, cadavres en quête de placards.

L’objet féminin du désir, mis pour l’œuvre d’art qui le sublimera, doit donc être refusé, inaccessible par les voies ordinaires de la communication ou de la séduction, et ainsi refoulé, il doit faire retour par différents procédés qui apporteront leurs bénéfices propres même s’ils échouent apparemment au niveau des contenus narratifs. La femme qui apparaît, en rêve, dans la rue, au bal, sur la scène du théâtre, semble nier qu’elle est construction du sujet qui la désire, elle coïncide, elle vient d’ailleurs, elle est donnée ou, en tous cas, proposée, de son propre chef ou de celui du hasard. Semblable au produit de l’inspiration, elle n’est pas le fruit d’une quête laborieuse. On pourrait observer, bien sûr, avec les nécessaires variantes, la continuité d’une lignée, à cet égard, de Baudelaire à Breton (*Nadja*, *L’Amour fou*) en passant par Villiers, et ce serait appauvrir à plaisir la lecture de *Bruges-la-Morte* que de l’en écarter a priori. Ce roman présente néanmoins des particularités qui le font rompre à la fois avec les fonctions et les traitements trans-romantiques de l’apparue (ou du retour de la morte : l’apparue étant toujours, dans cette littérature, une revenue) et avec les aspects les plus dogmatiques de l’esthétique de son temps, à tel point que, malgré son succès initial, il a pu être à peu près complètement oublié pendant un grand demi-siècle, non réédité pendant fort longtemps, attendant une édition classique jusqu’à 1986, et jusqu’à son centenaire en 1992 une première re(con)-naissance “officielle”, celle de l’entrée au programme français d’agrégation de Lettres Modernes.

La “reconnaissance” —de qui ?— est placée d’emblée, comme la mémoire, sous le signe d’une contradiction dans son objet, doublant et illustrant celle du sujet et celle du procédé, mais les

excédant:

« Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure. Est-ce que sa raison périclitait à présent ? » (p.29)

L'identité est d'autant plus miraculeuse et terrible qu'elle se réalise sur fond de non-identité interne, voire d'antithèse radicale. Logique qui fonctionnera, sur tous les plans, à rebours, en némésis, quand Viane découvrira, par exemple, que Jane est en réalité une brune qui se teint les cheveux. Jane ne peut être que le contraire absolu de la défunte puisqu'elle est (tant qu'elle est) vivante, il faudra corriger cela.

Bruges-la-Morte utilise à première vue un schéma conventionnel de restauration du passé perdu par l'effet magique du désir, pour partie conscient (ou simplement rationalisé, verbalisé, transféré au logos) et pour partie inconscient, restauration suivie d'un échec comme tout voyage à Cythère. Mais les conditions de fonctionnement normal de ce schéma ne sont pas correctement remplies. Si, d'une part, la morte, mal enterrée —elle n'a ni lieu de décès ni tombeau connu et Hugues emprunte pour elle au passage celui de Marie de Bourgogne— doit être prête à agir comme les âmes en peine, prête à revenir pour réclamer une sépulture, son statut passé et actuel, comme celui du survivant, est ambigu et dispersé sur les trois plans de pertinence du personnage. Au plan dynamique, son action est confuse, retardée plus que préparée pour un éventuel coup de théâtre qu'on aura du mal néanmoins à lui attribuer. Au plan panoramique, elle n'enseigne rien et sert à peine de prétexte pour donner à voir. Au plan focal, elle est si peu définie qu'elle n'attire pas la curiosité et élude l'incertaine énigme qui se tisse à côté d'elle. Le souvenir mental de la morte chez le vivant est faible, remplacé par l'idée, par le lexique desséché de la mort en général, oblitéré par des objets partiels, les souvenirs, indices synecdochiques et métonymiques (la chevelure, les robes) et représentations en voie de métaphorisation plus ou moins avancée (des portraits : le pastel, les photographies). Tandis que les souvenirs sont conservés dans un reliquaire protégé en vain de la corruption et de la manipulation étrangère ("la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes") (p.20), le lieu du souvenir semble aliéné dans l'esprit de Viane, il a perdu toute altérité : "tandis qu'il recomposait par une fixe tension d'esprit —et comme regardant au dedans de lui— ses traits à demi effacés déjà..." (p.28). À partir de ce donné, Hugues, sans attente ni volonté claire, "vivant" par défaut, en pénible et mécanique sursis, gardien vacant, inconsistant, de l'évanescence, pour ne pas dire de l'inexistant, est bien incapable d'offrir à une morte aussi évasive (par sa faute peut-être) le site d'un retour fantomatique. Vu de loin, par un narrateur qui fait semblant, au nom du lecteur commun, d'assumer le stéréotype, il peut paraître halluciné, possédé :

L'air d'un somnambule, Hugues la suivait toujours, machinalement maintenant, sans savoir pourquoi et sans plus réfléchir, à travers le dédale embrumé des rues de Bruges. (p.30)

Mais en fait il a déjà démissionné de son propre deuil, il a délégué son angoisse, ce qui semble lui arriver n'atteint vraiment qu'un autre qui, depuis longtemps, sinon depuis toujours, ne pouvait pas dire "je". Lui-même est un double, mais qui a perdu son original —on pourrait, si l'expression n'était à la fois obscure et galvaudée, parler à ce propos de « crise des valeurs symbolistes ». À l'inexistence, à la béance sans appel du personnage sur le plan de son être-au-monde, se superpose une voix désincarnée qui ratiocine avec la lucidité tranchante et implacable de certains psychotiques. Hugues, en ce sens, est bien fou, et il importe, beaucoup plus qu'anecdotiquement qu'il le soit. Car c'est affaire de genre et c'est là qu'intervient la Ville.

Quelle que soit la définition du fantastique, comme genre de fictionnalité, que nous adoptions, il est clair que ni le duo Viane-la morte, ni le trio Viane- la morte-Jane n'attire un intérêt narratif fantastique ni ne nous permet a posteriori une lecture fantastique de l'œuvre. Je sauterai du plus classique et du plus contesté des penseurs du fantastique à l'un des plus récents. Si l'on applique les critères de Todorov, les faits narrés ne font pas l'objet d'un doute ou d'une hésitation en ce qui concerne l'interprétation de leur origine naturelle ou surnaturelle, ni de la part du narrateur, ni de celle du protagoniste, ni de celle du lecteur virtuel. La question de cette origine n'est pas posée, et rien ne gagnerait en sens ni en profondeur à être définitivement situé dans le naturel ni dans le surnaturel, dans le cadre des lois certifiées de la doxa scientifique et existentielle moderne, ou dans celui d'une suspension ou d'un détournement des mêmes lois pour le compte d'une logique de l'improuvable. Mieux encore, les faits sont si plats et si bruts qu'il n'y a rien à interpréter, les mécanismes causaux sont fatalement ordinaires et ordinairement fatals, comme dans une nouvelle de Maupassant ; il n'est même pas mystérieux qu'il n'y ait pas de mystère. Si nous faisons appel aux critères de Grivel, qui relèvent des mécanismes de fascination, de la peur et de la satisfaction malgré soi, de la jouissance contre et avec la loi (le monstre, donc, y a beau jeu), nous constatons aussi qu'à aucun moment —et malgré des efforts méritoires, ou un dérapage mal contrôlé, pour en tâter les ressources— Rodenbach ne parvient (ou ne s'abaisse) à nous faire adhérer à un quelconque diabolisme, à une dimension faustienne des personnages. Hugues sait parfaitement que Jane est une fausse représentation de la morte —il sait même, c'est l'important, qu'il n'y en a pas de vraie; il sait très vite qu'elle ne va pas lui en donner pour son illusion ni pour son argent et il joue avec elle une partie de "à malin, malin et demi" qu'il sait qu'il va perdre. S'il a une âme, c'est à l'échec qu'il l'a promise, à la continuation de l'échec, non à un puissant adversaire qui la convoiterait, car, du pied dont les choses sont parties, seul l'échec peut encore vouloir de cet article de brocante. Hugues est une cause perdue d'avance, la morte est une cause perdue, elle ressemble au perroquet de Félicité, Jane est une cause perdue, une petite arriviste sans talent et avec un grain de la dignité des pauvres, et qui ne parvient pas à ses fins parce qu'il lui manque une formation en psychologie élémentaire. Qu'est-ce que tout ceci a à voir avec un fantastique qui est toute figure du texte (de l'imaginaire) reconnaissable à demi (on la suppose, on la suppose), dont la forme et ce qui se dérobe sous cette forme, sa nature irrévélée encore, jette dans la perplexité et la crainte.³ ?

Il n'y a que la vieille servante Barbe qui approche le seuil de la crainte, mais sans profondeur ni jouissance possible ; égoïste et pusillanime, elle n'est pas ridiculisée que par son nom : c'est un être sans autres affects que ceux qui concernent son honorabilité et sa cagnote, c'est-à-dire le sort de ses derniers jours, dans le confort et la promotion que représente pour elle le béguinage, ou bien dans la misère de l'hospice.

L'esthétique "esthète" de l'époque évacue au profit de l'idée et du symbole la complexité psychologique et celle des liens sociaux ; elle tend à l'allégorie et vide les personnages de leur trop d'humanité ; mais les valeurs et les mythes qui sont le carburant du moteur allégorique ont fait long feu. Comme, d'autre part, Hugues Viane est précipité dans un cours événementiel par son incapacité à l'imaginaire et à la communication, le refuge que la prose trouve dans le décor est troublé et mis en mouvement : Bruges devient "personnage essentiel", frôle la figure du destin, pourrait à la limite réinstaurer le fantastique qui n'a pu prendre corps à travers les agents proprement anthropomorphes. Ni apposée ni juxtaposée, mais avatar métamorphique de "la morte", Bruges attirerait Hugues dans son piège de miroirs noirs, dans son réseau arachnéen et liquide, jusqu'à son complet anéantissement. Telle est la thèse de Christian Berg, suivant Mallarmé, mais l'interprétant dans le sens d'une réversibilité quelque peu contestable. Il faut citer Mallarmé et le commentaire de Berg :

« Votre histoire humaine si savante par instants s'évapore; et la cité en tant que le fantôme élargi continue, ou reprend conscience aux personnages, cela avec une certitude subtile qui instaure un très pur effet. »

« *Et la cité en tant que le fantôme élargi*: on ne peut guère mieux désigner tout le travail poétique qui permet [...] d'«élargir» Bruges par la Morte et de faire parler l'une à travers l'autre un peu comme Sowana, dans *L'Ève Future* de Villiers de l'Isle-Adam —autre roman sur le «pari illusionniste»— parle à Lord Ewald à travers l'Andréide... » (p. 130)

Questions, auxquelles répond avec précision et prolixité le texte du roman : à quoi ressemble Bruges (aux yeux de Viane et du narrateur) ? Et comment ?

Le chapitre VI fait la théorie de la ressemblance et celle du désir, et il alterne, pour les comparer, en un habile parallèle, la ressemblance des paysages et celle des visages. Mais, si intenses que soient l'une et l'autre, elles sont antithétiques, comme leurs exemples concrets : Bruges et Jane. Si la ressemblance est, dans un cas comme dans l'autre “la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté” (p. 49), Bruges est, choisie par Hugues après son veuvage, “à l'unisson” avec *sa* pensée : mélancolie, fusion, dissolution des nuances infinies en une dominante grise, “d'un demi-deuil éternel” ; une immobilité, une quasi-intemporalité dues à la vieillesse, à la stagnation, à l'inactivité. Bruges est vue par Hugues comme un miroir de sa propre vacance, de sa propre déperdition, apte à l'aggraver tout en l'esthétisant et en lui procurant les bénéfices d'une jouissance morbide. Mais simultanément, une autre possibilité est évoquée :

[il] continuait à s'occuper de l'absente et à chercher sa figure sur d'autres visages. [...]

En amour principalement, cette sorte de raffinement opère : charme d'une femme nouvelle arrivant qui ressemblerait à l'ancienne.

Hugues en jouissait avec un grandissant délice [...] (pp. 49-50)

Le paysage de Bruges, qui exclut toute nouveauté, est autiste comme une poésie du spleen, il est antinarratif, il pousse la ressemblance vers une identité stérile, il tire le narcissisme du sujet du côté d'un solipsisme qui fige la morte dans sa mort et lui est infidèle en tant qu'elle fut vivante, en la réduisant au non-sens. Au contraire, l'analogie des visages ranime le glissement métonymique, remet les pendules à l'heure, pousse la ressemblance vers son pôle de distinction et de décalage, multiplie les figures du monde comme autre, attire le sujet dans une infidélité à la morte en tant qu'elle est morte. Nous retrouvons une nouvelle fois le tiraillement entre répétition décorative et expression de la modernité comme changement, entre description et narration, la tension propre à l'Art Nouveau, mais rien qui soit de l'ordre de la collusion spontanée qu'exige le fantastique.

Le drame final, au chapitre XV, doit être relu à cette lumière. Déjà, au chapitre VI, Hugues se demandait :

Comment, et par quelle manigance de la destinée, dans cette Bruges *si lointaine de ses premiers souvenirs*, avait surgi brusquement ce visage qui devait les ressusciter *tous*. ⁴(p. 51) Bruges —grisaille, ennui, conformisme dévot— était le contraire de la morte en tant qu'ayant été vivante et toujours nouvelle, donc fugitive, et devait parer à toute irruption de la vie, à tout retour ; Bruges était la matérialisation de la pulsion de mort. Or, c'est justement là que la faille se produit et qu'affleurent le vivant et

l'éphémère, véritables objets de la nostalgie. Jane dit : "Ah! tu as des portraits de femmes ici?" (p. 103). Jane meurt, Hugues la tue, sa représentation du décor qu'il a lui-même choisi se prête à l'y inciter, parce que, dans son "demi-deuil", il a commis un contresens ou même une banale coquille sur "Bruges-la-Morte" qui n'était que "Bruges-la-Mort". Si Bruges a un analogue, c'est la tresse-relique dans sa boîte en verre, une simple manifestation de l'ordre des choses, douée d'une inutile présence —que l'on ne peut mettre en branle qu'au péril du sens, au risque d'une confusion mal assumée des genres. Pris entre le lyrique élégiaque par lequel la littérature s'adonne à une abstraite pérennité et s'en décerne le brevet, et le narratif par lequel la littérature prend un bain d'histoire, entre dans le cours de ce qui (se) passe, Rodenbach, comme d'autres auteurs de son temps, a dû être tenté par cette "idée d'une notion floue"⁵ qu'est le fantastique. Mais la structure sémantique même du roman la récuse et, sous l'emballage rhétorique des derniers paragraphes ("La ville allait recommencer à être seule," etc., p. 106), c'est bien la description clinique du coup de folie de Viane qui marque l'échec du fantastique au regard de l'esthétique d'époque. L'ambiguïté de ce texte est bien différente, en ce qu'elle illustre des tensions qui ne portent pas sur la pertinence des plans de réalité mais sur la valeur relative des modes de figuration.

Un artiste a épinglé dans l'instant éternisé une absence qui, chez Rodenbach, occupait toute l'étendue du présent vécu et invivable ; c'est Paul Delvaux, avec ses mariées mises en robe par leur invisible bourreau, et qui s'appellent Iphigénie et vont être sacrifiées sur l'autel du visible. Mais le visible de Rodenbach ne signale que du visible encore, à perte de vue, que l'absence de l'invisible ; Delvaux surréaliste renverse cette cruauté, qu'il n'y a rien derrière les choses, même pas leur souvenir. Les photographies de Bruges restent sans envers. Ce qui n'est pas un mystère.

⁴ - C'est moi qui souligne. ⁵ - Grivel: op. cit., ibid.

Pour conclure, on ne peut passer sous silence le très grave défaut de l'édition "Babel" du roman qui, amputé de ses nombreuses photographies, malgré la réimpression de l' "avertissement" de Rodenbach, n'a littéralement rien à *voir* avec l'édition originale. Économie, inconscience ou désinvolture, peu importe, le résultat est une imposture du même ordre que celle d'une impensable édition de *Nadja* réduite au texte seul. Vues systématiquement dépouillées de toute présence humaine (à d'infimes et rares exceptions près, comme le beffroi de la p. 41, ou la rue de la p. 85, dans l'édition Flammarion, non datée mais conforme à l'originale, entre mes mains), même sur de longues et vastes perspectives, les "similigravures" ne se contentaient pas d'accréditer l'image d'une ville "morte", elles soulignaient le paradoxe créateur de la personnification envisagée et faillie. Rodenbach écrit, dans l' "avertissement", que "dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine"; or elle ne l'est dans le livre qu'à la manière d'un gisant, pétrifié et pétrifiant, dont la présence est subordonnée à l'absence, au retrait de la vie humaine, ainsi que celui de Viane dans la complaisance mortifère de son deuil. Rodenbach écrit qu'il importe de « subir la présence » de la ville. En outre, sa complète et précise visibilité, son détachement par la mise en page hors-texte, accentue par contraste l'infigurabilité de l'humain, mort ou vivant, passé ou présent, l'absence de traits des personnages dont le seul mode d'existence, ici, est d'être pris dans le double tourbillon du flux narratif et de l'élaboration poético-rhétorique, dans l'incoercible du langage.

