

ARCHIVES
DU
FUTUR



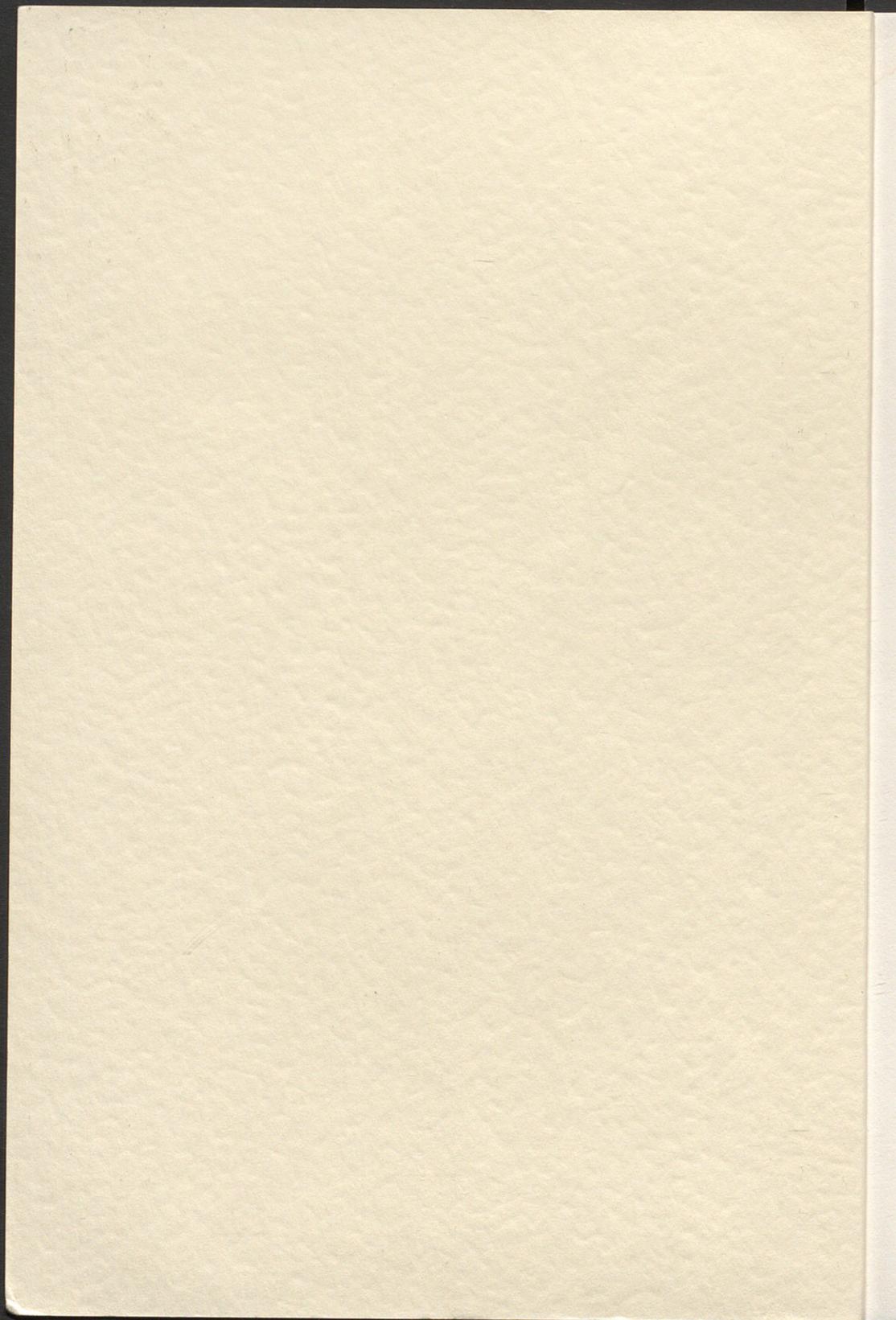
LE MONDE
DE
RODENBACH

Études et documents réunis par
Jean-Pierre Bertrand



ÉDITIONS
LABOR





MLA
17785

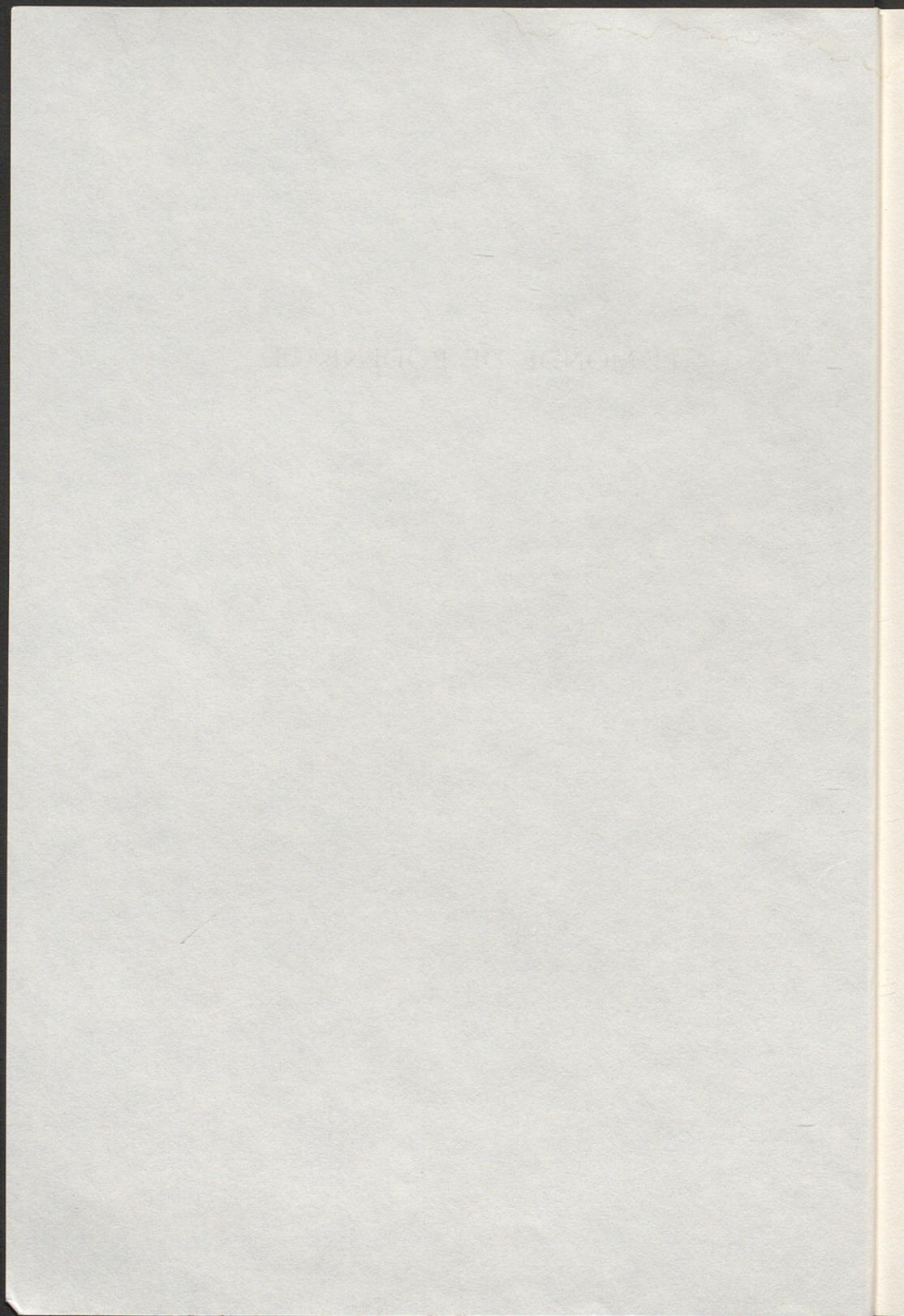
LE MONDE DE RODENBACH

Le monde de Rodenbach

Études et documents réunis
par Jean-Pierre Bertrand

Collection Archives du Futur





Présentation

Le monde de Rodenbach

Études et documents réunis
par Jean-Pierre Bertrand

Collection Archives du Futur



Le monde de Rodenbach

Études et documents réunis
par Jean-Pierre Berriaud

© Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, 1999.

Couverture

Mise au net : Stefan Dewel

Illustration : Pinchon, illustration pour *L'Arbre* de Georges Rodenbach, Paris, Ollendorf, 1899. Repro. Alice Piemme/AML.

Imprimé en Belgique

ISBN 2-8040-1359-6

D/1999/258/16



Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Présentation



*Nicolas Van den Eeden, Portrait de Georges Rodenbach, 1881.
Huile sur toile. Repro. Nicole Hellyn/AML.*

Imprimé

EPN 1-800

DA199825816

Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique

LES « PETITES PATRIES » DE GEORGES RODENBACH

JEAN-PIERRE BERTRAND

Dîner avec Rodenbach chez Voisin. Il me dit avoir été élevé dans une école de Jésuites, dont on avait voulu le renvoyer pour avoir écrit quelque chose sur l'amour, puis être venu à dix-neuf ans à Paris, où pauvre petit garçon de lettres, très admirateur de Leconte de Lisle, il avait eu à subir ses brutalités.

E. de Goncourt,
Journal, 27 juin 1895.

Dans un des rares textes autobiographiques qu'il publie en 1895 dans la *Revue encyclopédique*¹, Rodenbach parle des écrivains qui, comme lui, n'ont pu travailler qu'à Paris. C'est de la capitale française, dotée d'une « puissance vivifiante [...] pour la production artistique », que peuvent surgir sous la plume des plus grands écrivains leurs « petites patries ». À l'exception du génial Mistral, indéracinable de sa Provence natale, « il n'y a guère de grands artistes dans les départements », affirme-t-il, et de citer tour à tour Gautier, Barbey d'Aurevilly, Michelet qui ont trouvé à Paris les conditions pour que s'épanouisse leur génie. « Pourquoi alors cette nécessité d'habiter Paris ? » se demande l'écrivain flamand. Parce que la capitale « donne le recul, crée la nostalgie », comme il le prétend ? Certainement. Les « écrivains de petite patrie » doivent quitter leur province natale pour mieux la rêver et l'imaginer : « ne la voyant plus, [...] ils la ressuscitent sur le papier. » Et si Rodenbach trouve en son compatriote J.-H. Rosny une

1. Intitulé « Paris et les petites patries », repris dans *Évocations*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, p. 128-139.

illustration de cette nécessité, il ne peut manquer d'évoquer son propre parcours :

C'est après avoir laissé notre Flandre natale, notre Flandre d'enfance et d'adolescence pour venir définitivement nous fixer à Paris, que nous nous mîmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel. (p. 136)

« On n'aime bien que ce qu'on n'a plus », confie-t-il quelques pages plus loin. Voilà une intéressante confession de poète qui transpose le statut excentré de sa condition d'écrivain – qu'il n'est guère difficile d'élargir à l'ensemble des auteurs francophones belges de la fin du siècle – dans une métaphysique de la création. C'est dire tout le poids qui pèse sur la représentation que se font les Belges « exilés » à Paris de leur double identité et appartenance. Le plus parisien de tous, Rodenbach, s'invente une belle histoire par laquelle il justifie – à tout le moins donne à comprendre – son intégration (assez réussie du reste) dans le champ littéraire français : il n'est d'art qu'à Paris ; le reste est littérature – locale, régionale, provinciale – ce qui signifie, aux yeux du poète de Bruges, « style étriqué, besogneux », absence d'inspiration.

Subtilement donc, l'exotisme du Nord – le « bric-à-brac d'antiquaire flamand » dont parle Suzanne Lilar à propos du théâtre symboliste¹ – qu'ont exporté les Belges dans les dernières années du siècle et qui a tant plu aux Français se voit réévalué dans le discours de Rodenbach à l'aune parisienne : ni plus ni moins que la Normandie de Barbey ou même que l'Égypte de Gautier, concevables uniquement dans « l'exil fiévreux » de la capitale, la « petite patrie » flamande trouve sa grandeur lorsqu'elle se parle, s'éclaire et s'idéalise au départ de la ville Lumière. Ni Bruges, ni Gand, ni Bruxelles n'ont cette faculté créatrice d'exprimer la nostalgie, de susciter le rêve. Plus prosaïquement, cela signifie que la Belgique de cette époque, plus provinciale que n'importe quel département de l'Hexagone, n'a la capacité de passer la promesse de ses créateurs, de les faire exister et reconnaître. Le désenchantement inavoué qui couve dans le propos de Rodenbach désigne les limites d'une littérature qui, faute de trouver elle-même son salut, rencontre dans sa dépendance aux lettres de France les conditions de son originalité et, qui sait, de son génie rentré. À propos de Mistral et de Rodenbach, les Goncourt, que fréquentait beaucoup l'auteur de *Bruges-la-Morte*, avaient ces mots : « [...] et Rodenbach dit des vers célébrant la vieille Belgique. Et il se trouve que la

1. *Soixante ans de théâtre belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952, p. 39, cité ici même par Anna Soncini.

poésie de Mistral, qui est une défense du passé du Midi sous une forme classique, est tuée par le passé du Nord fait avec une réminiscence vague et pénombreuse de la vieille pierre catholique de la Belgique.»¹

*

* *

Mais il est permis de lire autrement encore les « petites patries » dont parle Georges Rodenbach, ainsi que le présent ouvrage se propose de le faire. En face de la force tumultueuse d'un Verhaeren et du silence shakespearien de Maeterlinck, Rodenbach ne fait pas tout à fait le poids. Un peu en retrait, il reste malgré tout associé à la triade des symbolistes belges majeurs en raison d'un seul livre, *Bruges-la-Morte*. Ce petit chef-d'œuvre de la littérature fin de siècle – en fait le seul roman symboliste abouti de toute la production française, comme l'a bien vu Mallarmé –, publié au beau milieu d'une trajectoire de poète plus mondaine qu'avant-gardiste, a comme jeté un éclairage neuf sur l'ensemble de l'œuvre. Comme par effet de reflux, les poèmes mondains de la première heure, publiés chez l'éditeur attitré des Parnassiens, A. Lemerre, ainsi que les textes du *Règne du silence* se sont colorés de l'imaginaire hautement poétique du roman, l'œuvre entière se dotant d'une unité dans la représentation de l'univers qu'elle construit. Et effectivement, il y a de 1877 à 1898, du *Foyer et les Champs* au *Miroir du ciel natal*, une forte congruence de motifs et d'écriture qui donnent à cette œuvre abondante une signature particulière. Cette signature est celle d'un style, mais aussi d'une vision du monde.

Le style, tout d'abord. Compassé pour certains, emprunté pour d'autres, il se tient dans un fragile équilibre entre la haute exigence du verbe parnassien et la discrète innovation qui le rapproche des symbolistes. Par petites touches, la langue française se voit ainsi remodelée en une syntaxe volontiers elliptique et un lexique tantôt archaïsant tantôt néologisant. Le fameux style artiste qui fut tellement à la mode en France en cette fin de siècle, depuis les frères Goncourt, se voit ainsi atténué sous la plume de Rodenbach. Cette unité dans le style, par ailleurs, dépasse les convenances génériques : en fait, que d'alexandrins et de mètres fixes dans sa prose (pensons à *Bruges-la-Morte*), que de prosaïsme dans ses vers ! S'il n'a rien d'un irrégulier du langage, Rodenbach n'en a pas moins le souci du mot juste, fût-il ou non seyant.

1. *Journal*, 8 août 1889, éd. R. Ricatte, Paris, Laffont, « Bouquins », s.d., t. III, p. 309.

La vision du monde, ensuite. La littérature de la fin du siècle nous a habitués aux tonalités tranchées : visionnaire avec Lautréamont et Rimbaud, décatie avec le symbolisme, triomphale avec le naturalisme, elle oscille entre le désenchantement et la prophétie, quand elle ne chancelle pas sous le rire moqueur de l'autodérision. La vision de Rodenbach n'a rien de la certitude positiviste, elle ne se donne pas non plus pour pure fantaisie, son humeur n'est pas davantage insurrectionnelle. En fait, l'univers que crée le poète s'écrit au plus près du corps et de l'âme, comme on disait encore à l'époque. Tout intériorisé, il s'offre lui aussi comme une « petite patrie » à part entière, qui a ses hymnes, ses drapeaux, ses villes et ses paysages – à la rigueur, ses gens. Univers hautement analogique, semblable en quelque sorte à celui qu'Hugues Viane se crée de toutes pièces et qui lui fait voir le monde à travers le filtre de sa conscience – un monde qui n'est pas celui de la réalité objective, mais bien de l'imagination créatrice, un monde veuf de celui des apparences. « Je suis le défroqué de la douleur » s'exclame le héros de *Bruges-la-Morte* au moment il commence à se repentir d'avoir trompé la morte avec son double par trop réel : il dit exactement la nécessité de donner sens à la vie dans l'épreuve quotidienne de la mort. D'où la prédilection du poète à scruter, dans les tours, les eaux, les canaux, les clochers, les béguinages, le silence et les soirs, et tant d'autres lieux obsédants, les signes d'un deuil permanent. Un deuil qui n'a rien d'un refus de la vie, mais qui justement s'offre comme la médiation majeure de l'être-au-monde : sentir la douleur des choses, mourir un peu avec elles, c'est pour Rodenbach, poète ou romancier, apprendre à les aimer, en contemplant le mystère qui les habite. Dans les « Notes sur le Pessimisme » qu'il publie en 1887, il aime à citer cette phrase de Schopenhauer : « le comble de la folie est de vouloir être consolé »¹.

Rien d'étonnant dès lors à constater que cette œuvre est travaillée par une *poétique du secret* : des pianos qui se taisent, des coffrets qui ne peuvent s'ouvrir, des chambres closes, des eaux stagnantes, des villes mortes, tous ces lieux-gigognes semblent indéfiniment déporter leur signification vers les autres motifs qu'ils enferment, plus mystérieux encore. Gare au parjure qui dévoile l'ordre du « règne du silence » et blasphème « les vies encloses »!

*
* *

1. *La Société nouvelle*, t. I, 1887, repris dans *Évocations*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, p. 189.

Ces « petites patries » c'est métaphoriquement qu'on va les retrouver dans le présent volume, à travers les diverses facettes de l'œuvre et de la trajectoire de Georges Rodenbach. Les anniversaires sont souvent l'occasion de *commémorer* – surtout lorsqu'il s'agit du centenaire de la mort. Ce n'est pourtant pas à une sacralisation aveugle qu'ont été invités les collaborateurs de ce livre : leur hommage à Rodenbach s'est voulu juste et historiquement fondé – c'est dire qu'il a pris en compte ce qui dans l'œuvre a demeuré, s'est éteint. On a quelquefois l'habitude, en de pareilles circonstances, de vouloir à tout prix faire réparation à une œuvre qu'on dit, selon la formule consacrée, « injustement oubliée » ou « méconnue ». L'œuvre de Rodenbach est ici revisitée, mais pas dans un esprit de réévaluation ou, pire, de réhabilitation. Tout simplement l'objectif est de montrer au public que l'auteur de *Bruges-la-Morte* est aussi poète, conteur, dramaturge, critique d'art, journaliste.

C'est donc très systématiquement selon cette division que les études ont été rassemblées. Dans une logique qui se veut didactique et qui, hasard ou nécessité?, a conduit à nouveau à privilégier le chef-d'œuvre du romancier : *Bruges-la-Morte*. On pourrait croire le roman épuisé, tant il a fait l'objet de commentaires et de rééditions, notamment ces dernières années. Les chercheurs qui l'ont remis sur le métier se sont efforcés de décentrer le point de vue et de tenir pour acquis certains motifs-clés (le double, la ville morte, l'ophélistation, le fantastique, etc.).

Trois lectures intertextuelles du roman pour commencer. Ana González-Salvador étudie les avatars de l'argument de *Bruges-la-Morte* qui se retrouve dans le célèbre film de Hitchcock, *Vertigo* (adapté de *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac). Christian Angelet donne à comprendre le roman dans le réseau de textes qu'il convoque, notamment à travers le motif de la chevelure; Geneviève Sicotte procède d'une manière comparable en prenant pour cible l'« objet pluriel » qu'est par excellence le coffret et qui circule emblématiquement à travers de nombreux textes décadents. Christian Berg, quant à lui, montre la survivance de l'hypotexte rodenbachien dans la littérature la plus contemporaine – *The Folding Star* (1994) de l'anglais Alan Hollinghurst. Dans l'article largement historiographique qu'il consacre à la réception du roman en Italie ces vingt-cinq dernières années, Luciano Curreri fait lui aussi la part belle à la fortune de l'œuvre dans les littératures et les arts européens, de Korngold à Truffaut, en passant par H. James et Th. Mann. Ces lectures intertextuelles font comprendre le succès de *Bruges-la-Morte* : roman-poème, ainsi que l'avait bien vu Mallarmé, il se situe à la frontière des genres et des imaginaires sans jamais passer la ligne du classement ou de l'étiquette. C'est là sans doute le secret de son actualité, mais ce fut aussi pour Rodenbach un handicap dans

la course à la consécration parisienne. Les Goncourt rapportent que leur ami manqua en 1892 le prix de poésie et le prix du roman de l'Académie parce que, selon Coppée, le poète s'est mis à « plagie[r] les décadents » et qu'il y a dans *Bruges-la-Morte* « un rien de décadentisme »¹.

Les trois contributions qui se consacrent à l'« héroïne » du roman, Jane Scott, apportent également un sang nouveau. Pour Paul Aron, Jane est une figure directement empruntée au personnel naturaliste – petite sœur de *Nana* de Zola et de *Thérèse Monique* de Lemonnier, ce que Sylvie Guiochet confirme en interrogeant les procédures de suggestion et d'effacement dont le personnage trop trivial est l'objet de la part de Rodenbach. Quant à Sylvie Doizelet, qui vient de publier chez Gallimard une réécriture de *Bruges-la-Morte*, elle s'intéresse à l'impénétrable demeure de Jane qui fait réplique à celle de Viane. Enfin, pour clore ce chapitre, nous publions un poème inédit qui a pour titre *Bruges-la-Morte* et qui atteste, sans grande conviction littéraire, une métamorphose poétique du roman – lequel s'est prêté aussi au théâtre puisque Rodenbach en a tiré une pièce, *Le Mirage*.

Ces études sur *Bruges-la-Morte* sont entourées de contributions qui approchent les autres activités de l'écrivain. Jeannine Paque et Paul Gorceix présentent un aspect oublié de Rodenbach, ses talents de conteur (respectivement dans *Musée de Béguines* et *Le Rouet des brumes*, posthume) qui le rapprochent singulièrement de Villiers de l'Isle-Adam et de Maupassant.

Le poète, qu'on dit souvent oublié et impubliable de nos jours, ne pouvait être en reste. Tel qu'il apparaît dans les trois études qui lui sont consacrées, il fait moins figure de disciple symboliste du Parnasse que de créateur original non dépourvu de modernité. Paul Edwards propose une lecture « photographique » du *Règne du Silence* en montrant l'influence quasiment technique de cet art mal aimé de la littérature dans la composition de certains textes – c'est pourtant illustré de trente-cinq photographies² que *Bruges-la-Morte* a été publié en volume en 1892 chez Marpon-Flammariion. Lola Bermúdez, elle, à travers l'ensemble de la production poétique, détermine les constantes de l'esthétique du silence et de la voix : « nulle trace de la structure mélancolique », conclut-elle, à propos de cette « harmonieuse poésie de la remémoration nonchalante ». Autre cliché déconstruit : on croit le vers de Rodenbach éthéré et comme en retrait de la réalité matérielle ; l'article d'Aurore Boraczek fait apparaître au contraire que la poésie tout

1. *Journal*, 11 mai 1892, *op. cit.*, t. III, p. 706 et p. 707.

2. Cette originale vient d'être rééditée avec l'intégralité de son cahier photographique par les éditions Flammarion en « GF » (éd. J.-P. Bertrand et D. Grojnowski).

comme le roman sont tributaires d'une appropriation fétichisée du monde à travers un savant ordonnancement des objets et des « architectures d'intérieur » très contrôlées.

Restent, d'inégale importance dans la vie de l'écrivain, le théâtre, la critique et le journalisme. Si le théâtre ne lui a guère souri, en dépit de certaines tentatives, c'est que, comme le montre Anna Soncini à travers *Le Voile*, pour Rodenbach, il y a incompatibilité à mettre en scène ce qui avant tout se ressent, se rêve ou se suggère. Rodenbach n'est pas Maeterlinck et s'il n'a guère réussi dans le genre, c'est aussi en raison du fait que ses rares essais reposaient sur des adaptations de romans. Quant à la critique d'art et la critique littéraire, quoique relativement discrètes, elles se révèlent d'une grande pertinence dans la compréhension des œuvres majeures de l'époque. Rodenbach a ainsi écrit de très pénétrantes pages sur Mallarmé, Verlaine, Huysmans, qui ont été rassemblées dans *L'Élite*. Des portraits d'artistes qu'il dresse dans le même recueil, Véronique Jago dégage une perception très construite, qui dépasse de loin le jugement de valeur : lorsqu'il parle de Rodin ou de Carrière, de Monet ou de Whistler, Rodenbach met en place une véritable esthétique qui allie idéalisme et scientisme. Le journaliste est sans doute moins connu. Depuis 1878, lorsqu'il vient faire à Paris un premier séjour, Rodenbach se spécialise dans la chronique – c'est son gagne-pain. Chronique mondaine de complaisance à bien des égards, mais qui quelquefois s'autorise de jugements avisés – lorsqu'il s'agit de littérature évidemment. Paul Joret, qui vient à notre grand regret de nous quitter, s'était depuis longtemps intéressé aux nombreuses « Lettres parisiennes » publiées d'abord dans *La Paix*, puis dans le *Journal de Bruxelles* dont Rodenbach fut le correspondant parisien attitré. Paul Joret, à travers un échantillon de cette volumineuse chronique, nous montre comment ces lettres participent d'une « rhétorique blanche » qui, au-delà de leur fonction purement journalistique, les apparentent à l'écriture rodenbachienne.

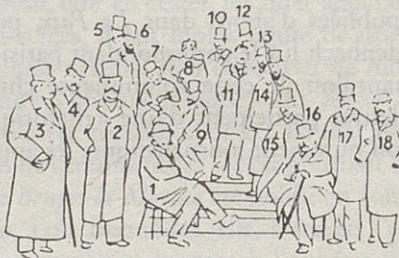
*

* *

Voici donc un livre qui n'a pas la prétention de tout dire de Rodenbach, mais qui, plus modestement, voudrait jeter un regard nouveau sur une œuvre à la fois moderne et classique, harmonieuse et pessimiste, française et belge; une œuvre en demi-teinte, bien ancrée dans l'air du temps – le sien, le nôtre.



C'étaient les familiers du célèbre "Grenier". Ils sont groupés ici sur le perron de l'hôtel d'Edmond de Goncourt, à Auteuil.



1. Edmond de Goncourt romancier, écrivain d'art et auteur dramatique.
2. J.-E. Raffaelli, peintre.
3. Jean Ajalbert, romancier.
4. Henri de Régnier, poète.
5. Léon Daudet, romancier.
6. Roger Marx, critique d'art.
7. Alphonse Daudet, romancier et auteur dramatique.
8. M^{me} Alphonse Daudet, poète.
9. J.-H. Rosny aîné, romancier.
10. Georges Rodenbach, romancier et poète.
11. Eugène Carrière, peintre.
12. Frantz Jourdain, architecte.
13. Gustave Geffroy, critique d'art.
14. Georges Leconte, romancier et critique d'art.
15. Gustave Toudouze, romancier.
16. Paul Alexis, romancier.
17. Léon Hennique, romancier et auteur dramatique.
18. François de Nion, romancier.

Photographie prise vers 1890 par le comte Primoli. (Cliché de l'Illustration.)

*Le « Grenier » des frères Goncourt photographié en 1890 par le Comte Primoli.
Coupure de presse extraite de L'Illustration.
Bruxelles, Archives et Musée de la littérature. Repro. Alice Piemme/AML.*

GEORGES RODENBACH¹

ÉMILE VERHAEREN

Georges Rodenbach naquit à Tournay en 1855. Il sortait d'une famille notoire. Un de ses oncles, connu dans la Belgique de 1830, sous le nom de « l'aveugle Rodenbach », s'affirma le violent et téméraire adversaire des Nassau. On se rappelle ses discours à l'emporte-pièce dont certaines phrases précisaient et définissaient les haines et les ardeurs communes et servaient la cause belge autant que les bandes armées. Un autre Rodenbach représenta la Belgique à Athènes. Le père de Georges fut, à son tour, chargé d'un emploi officiel, d'abord en Wallonie, puis en Flandre. Il se fixa à Gand, où se fit l'éducation de son fils.

Ses humanités, Georges Rodenbach les commença et les termina au collège Sainte-Barbe. Il était brillant élève, à la tête de sa classe, régulièrement, dès la quatrième, son goût littéraire se manifesta. En deuxième, un professeur excellent et docte l'avait entre tous distingué : il était admis que le cours renfermait un poète, et pendant toute l'année – le vieil Horace avait beau en frémir! – on se permit, grâce à Rodenbach qui les louait et les défendait, de lire, de discuter et d'aimer Hugo, Musset et Lamartine. Les bons souvenirs! Pendant les récréations et les promenades, quelques-uns se groupaient pour parler d'art. Le surveillant, un peu complice, laissait faire. On lisait les *Méditations*, les *Odes et Ballades*, *Les Feuilles d'automne*, et même *Les Nuits*. On se fouettait d'enthousiasme, on se grisait de paroles exclamatives. En des réunions dominicales, que prétentieusement on appelait « L'Académie du Dimanche », on lisait de longues dissertations sur la poésie et sur les poètes modernes. On se rassemblait en une grande salle dont les vénérables échos entendaient des mots et des noms jusqu'alors inconnus. Les vieilles pierres du collège, immobiles comme les syntaxes et

1. Nous reproduisons ce texte tel qu'il a paru dans la *Revue encyclopédique* le 28 janvier 1899.



*Georges Rodenbach à 7 ans.
Photographie de Nestor Schaffers.
Bruxelles, Archives et Musée de la littérature. Repro. Nicole Hellyn/AML.*

les préceptes, en tremblaient peut-être, et je ne jure pas que le recteur, Decoster, dont la silhouette sombre d'inquisiteur leur apparaissait parfois aux fenêtres, n'eût vite étouffé toute notre juvénile effervescence, si le sérieux élève qu'était Georges Rodenbach ne lui avait imposé quelques égards.

Sorti du collège en 1875, Georges Rodenbach entra à l'Université de Gand. Il y conquit avec éclat la série des diplômes et fut proclamé docteur en droit. Il était venu à Paris écouter les conférenciers, les professeurs et les avocats célèbres. Il habitait rue d'Assas, sur la rive gauche. Rentré en Belgique, il conquit immédiatement sa place parmi les avocats aux assises. Il fut éloquent et victorieux. Les journaux de sa ville lui prédisaient une clientèle certaine. Toutefois la vie de province l'écœurerait. Il s'établit à Bruxelles. On s'y souvient encore de sa plaidoirie fine, aiguë et décisive, lorsqu'un trop grave et pointilleux adversaire de Max Waller appela en justice le directeur de *La Jeune Belgique* et lui réclama, en échange du dommage causé, la traditionnelle monnaie réparatrice. Rodenbach avait pour contradicteur en ce procès M. Jules Lejeune, qui fut depuis ministre

de la Justice. Celui-ci s'abstint de la réplique, laissant ce soin ingrat à un quelque autre confrère. La cause de Waller avait été si joyeusement gagnée qu'il était de bon goût de ne point chicaner un tel succès. La valeur et l'ascendant de M^e Lejeune étaient, au reste, si universellement reconnus, que personne ne songea à voir en son abstention autre chose qu'une politesse et qu'un hommage d'un vétéran à l'égard d'un conscrit.

Pendant la période des luttes littéraires en Belgique, Georges Rodenbach n'hésita jamais à se compromettre le plus follement du monde. Les temps et les gens étaient hostiles. Le goût public n'existait qu'autant que sévissait la haine du présent au profit du passé. Une littérature rancie de rapports somnifères, de discours officiels, des cantates nationales régnait. Des journalistes et des reporters accaparaient les titres de poète et d'écrivain. Quelques académiciens – géologues, archivistes, professeurs – publiaient de temps en temps un lot d'écrits. Un voyage, une aventure banale, un séjour en pays lointain les leur dictaient. Ils quittaient Bruxelles en août ou en septembre et revenaient, avec, en leur valise, un roman de vacances.

C'est contre cette littérature d'amateurs, cette littérature d'à-côté, que Georges Rodenbach, ainsi que tous ses amis de la nouvelle génération littéraire, réagirent. Comme lui, la plupart d'entre eux étaient avocats. Ils quittèrent le barreau, se fermèrent, volontairement, toutes les carrières jugées bonnes, productives et honorables, s'intitulèrent hommes de lettres, tout simplement, et n'eurent cure jamais du scandale provoqué dans leur monde ou leur famille.

La littérature, objet de haine ou d'indifférence, entra par eux dans la vie sociale et réclamait impérativement sa place au premier rang. Une rare élite d'hommes influents, parmi lesquels Edmond Picard, le juriste, Charles Buls, bourgmestre de Bruxelles, et Paul Janson, le tribun démocrate, approuvèrent cette folie de jeunes poètes, tandis que la masse hostile et surprise s'en gaussait et soulevait insolemment ses épaules massives. La presse quasi toute entière se rangea du côté de celle-ci. Il y eut de belles attrapades entre Gustave Frederix, le critique attardé et rogue de *L'Indépendance belge*, et les jeunes polémistes du mouvement nouveau. Aujourd'hui, si l'on compte les coups de plume bien portés, on trouve que Georges Rodenbach en dirigea plusieurs. Il avait publié *Les Foyers et les Champs*, livriculet de début, où les plaines, les costumes et les kermesses flamandes lui sourirent pour la première fois. Le naïf et sentimental amour qu'il y célèbre se développa au bord de l'Escaut, à Saint-Amand.

Les Tristesses (1879) furent sa véritable entrée en littérature. Les influences de certains maîtres du Parnasse y tombent comme des ombres,



*Georges Rodenbach.
Photographie.*

Bruxelles, Archives et Musée de la littérature. Repro. Nicole Hellyn/AML.

mais déjà y pointe un personnel talent. *La Mer élégante* (1881) traduit des goûts de distinction et de modernité.

En 1880, la Belgique célébra sa semi-séculaire liberté. Ce fut une année de liesse, de festivités, d'orphéons tonnants et de cortèges en velours et or. L'histoire truquée et accommodée aux goûts du jour parcourait les rues sous des arcs de triomphe tricolores. On organisa des concours de toute sorte, même de poésie. Georges Rodenbach concourut. Heureusement, son poème n'obtint aucun prix. L'Académie se fut emparée de son nom et ses débuts dans les lettres eussent été moins affranchis de la tradition.

L'Hiver mondain (1884), illustré par Jan Van Beers, continue *La Mer élégante*; mais *La Jeunesse blanche* (1886) apparaît toute imprégnée de l'originalité définitive du poète. Je cite au cours des pages quelques strophes caractéristiques :

Sur les meubles

Meubles familiarisés
Par une immuable attitude,
Mettant des charmes d'habitude
Dans les salons tranquillisés.

Sur les fenêtres d'un béguinage

Les fenêtres surtout sont comme des autels
 Où fleurissent toujours des géraniums roses,
 Qui mettent, combinant leurs couleurs de pastels
 Comme un rêve de fleurs dans les fenêtres closes,
 Fenêtres de couvent! attirantes le soir,
 Avec leurs rideaux blancs, voiles de mariées
 Qu'on voudrait soulever dans un bruit d'encensoirs
 Pour goûter vos baisers, lèvres appareillées.

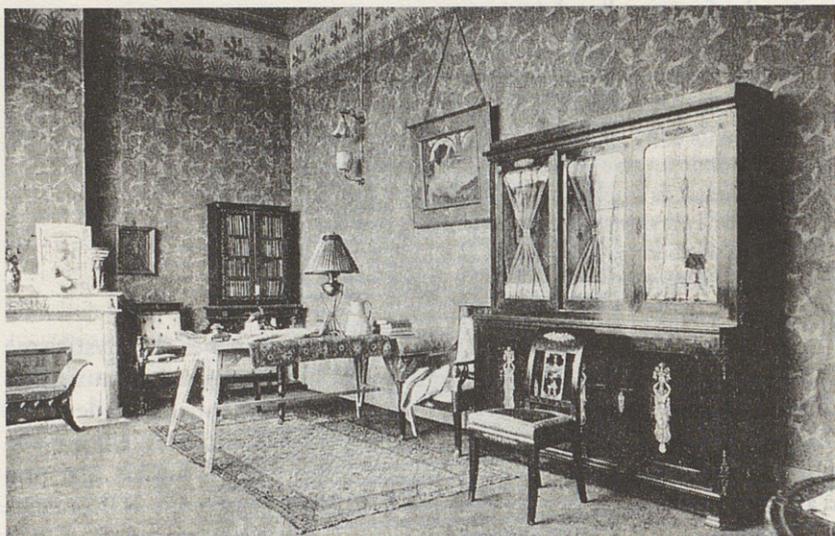
Ne trouve-t-on point en ces strophes tous les germes du mysticisme mélancolique, naïf et doucement sensuel qui écoloront plus tard aux pages du *Carillonneur* ou de *Bruges-la-Morte*? Peu après l'apparition de la *La Jeunesse blanche*, Georges Rodenbach vint s'établir définitivement à Paris. On le blâma d'avoir quitté son pays; il laissa dire; il jugeait que rien n'aiguise mieux la sensation des choses que l'éloignement et le regret. L'impression directe et quotidienne ne vaut point le souvenir; voir ne vaut guère se rappeler et invoquer¹. Ici, à Paris, sa Flandre lui était tout son désir. Il en parlait comme on parle de sa conscience, avec retenue et avec émotion. La réalité diminuante qu'il eût heurtée en habitant là-bas, il l'oubliait. On imprima qu'il vécut à Bruges : c'est une erreur. Il n'y fit que passer. Il n'avait garde de déflorer sa ville aimée. L'habitude met une taie sur les yeux; on ne voit plus ce qu'on voit toujours. Il faut venir, s'éloigner, revenir; séjourner nuit à la spontanéité et à la fraîcheur des pensées.

Le talent autochtone de Georges Rodenbach ne fut, au reste, nullement entamé par Paris. Des qualités d'ordonnance, de mesure, de tact, de subtilité s'y ajoutèrent.

Sa forme se perfectionna, se dégauchit. Il lui fallait une langue souple au possible pour exprimer les mille nuances que son imagination et sa sensibilité spéciales lui suggéraient; il l'acquiesça au contact parisien.

Il publia coup sur coup *L'Art en exil* et *Le Règne du silence* en 1889. En ce dernier livre, son âme semble transmigrer dans les objets mêmes qu'elle regarde, tellement le décor y est psychique. Désormais les cloches, les dimanches, les fenêtres, les cygnes, les tours, les canaux, les béguinages seront sa vie. Les poèmes qu'il intitule *Le Cœur de l'eau* diront son cœur, ceux qu'il rassemble sous les vocables *Au fil de l'âme* diront son âme. Dans

1. Cette thèse a été développée ici même par l'écrivain regretté. (Voir l'article « Paris et les Petites Patries », par Georges Rodenbach, *Revue encyclopédique*, 1897, p. 137.)
 NDLR.



*Le cabinet de travail de Georges Rodenbach.
Photographie de Dornac.
Bruxelles, cliché Bibliothèque Royale de Belgique.*

la préface de *Bruges-la-Morte*, il s'exprime, sans se douter, sur son art entier. Il y écrit : « Ainsi dans la réalité, cette Bruges qui nous a plu d'élire apparaît presque humaine. » Tout ce qu'il composa apparaît ainsi. Les choses sous sa plume deviennent humaines ou pour mieux dire encore deviennent lui-même.

Tout l'inexpliqué de sa tristesse lasse, toutes les nuances de son rêve, toutes les moires de sa douleur, il les inclut non point en des analyses, non point en des expressions nettes et précises, mais en des comparaisons, des figures, des analogies. Ses sentiments frêles, ténus, fragiles, s'identifient avec les sons, les odeurs et les lumières des aubes et des crépuscules, et c'est par de tels détours qu'ils pénètrent en vous, lecteurs :

Sites instantanés, comme à peine rêvés,
En contours immortels, je les ai conservés
Et je les porte en moi depuis combien d'années!
Seul un ciel identique, aux pâleurs surannées,
Triste comme celui qui me les faisait voir,
Les a ressuscités de moi-même, ce soir...



*Fernand Khnopff, Frontispice pour Bruges-la-Morte, Paris, Marpon et Flammarion.
Repro. Nicole Hellyn/AML.*

Oui, c'est de lui-même qu'il ressuscitait les sites; il leur donnait sa substance pour qu'ils existassent; il a doué de sa vie la Flandre et Bruges.

J'entendais dire : *Bruges-la-Morte* n'est point le vrai Bruges que les voyageurs rencontrent en débarquant là-bas.

On ne peut, me semble-t-il, blâmer Rodenbach de n'être point photographe à la manière de Joanne ou de Bædeker. Si la réalité brutale diffère de la réalité artistique, tant mieux! Dans un siècle on n'aura souci que de cette dernière, de même qu'on ne discute point, après cent ans, sur la ressemblance d'un portrait.

Bruges fut chantée par Rodenbach parce que, parmi toutes les villes de la terre, il la croyait le mieux d'accord avec sa mélancolie. Il lui importait peu d'être exact, il lui importait beaucoup d'être ému. Son livre est une peinture attendrie et pieuse. Des églises, des places, des palais, des canaux, des quais, des étangs, des ponts de Bruges, il avait la nostalgie; il la communiqua au public. L'histoire d'amour qu'il y développa ne sert que de prétexte à lui rappeler la douce et impérieuse domination du silence, le repos des choses calmantes et vieilles, la vie apaisée et ouatée des bégui-nages. Bruges est, comme il le dit lui-même, le principal personnage du

livre, et rien n'explique mieux le roman et rien ne renseigne mieux sur le poète lui-même.

Étudiée sous cet angle, l'œuvre de Georges Rodenbach apparaît essentiellement subjective. Elle a toutes les qualités du rêve personnel que fait un bel et probe artiste durant son existence. Les génies subjectifs recréent le monde entier à leur image; les talents subjectifs y découvrent, çà et là, d'inattendus aspects. Dans *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur* (1871), on conserve, après lecture, le souvenir d'une Flandre nouvelle, d'une Flandre belle et triste comme un reliquaire, d'une Flandre sur laquelle volaient, comme une nuée d'anges blancs, les esprits de Memling, de Van der Weyden, de Juste de Gand et de Pierre Christus. Au XV^e siècle, cette Flandre vivait de toute son âme, Georges Rodenbach en a recueilli, en notre temps, le dernier soupir. Et la voici morte, à côté de celle qui vit toujours, et de siècle en siècle ressuscite, je veux dire la Flandre de Van Eyck, de Rubens, de Jordaens, de Leys, de Louis Artan et de Constantin Meunier. Celle-là, loin d'être trépassée, exige à cette heure si impérieusement sa place au soleil, qu'on est quelque peu inquiet de ses exigences et de ses revendications bruyantes.

À lire *Le Voyage dans les yeux* (1893) on est frappé de l'inépuisable mine de comparaisons et de figures que Georges Rodenbach exploitait en son art. Les yeux sont vraiment pour lui l'infini. Il n'est rien qu'ils ne lui rappellent, rien qu'ils n'expriment, ni ne contiennent. C'est dans un tel volume qu'on étudie le mieux ses qualités et ses défauts, mêlés, noués, fondus ensemble. Il pénètre si profondément l'objectivité, avec sa vision personnelle, qu'il la déforme et la violente. Jamais une analogie ne lui suffit. Elles chevauchent les unes sur les autres, elles pendent par grappes à la treille de ses vers; elles sont parfois les parasites de sa vigne trop ramifiée. On dirait qu'il prend plaisir – et peut-être est-ce virtuosité pure – à nouer leurs entrelacs de la manière la plus compliquée pour se prouver à lui-même la facilité et l'habileté qu'il met à les dénouer. Les raffinements et les ruses sont employés sans cesse, au point de fatiguer. C'est là l'écueil de sa manière. Par contre, dans son dernier livre, *Le Miroir du pays natal*, à côté de poèmes qui rappellent ceux du *Voyage dans les yeux*, des pièces toutes simples et toutes profondes et claires, s'étaient comme de beaux lacs. Et à la fin, pour clore, cette prière pénétrante :

Seigneur! en un jour grave, il m'en souvient, Seigneur!
Seigneur, j'ai fait le vœu d'une œuvre en votre honneur.

C'est donc pour vous qu'ici brûlent d'abord des lampes
Qui disent votre gloire et sont mes dithyrambes.

Toutes ces chastes premières communiantes
Vêtent mes rêves blancs de leurs robes qui chantent.

C'est pour prix de vos biens et pour m'en rendre digne
Que j'ai fait jusqu'à vous pèleriner mes cygnes.

J'ai varié dans l'air le concert noir des cloches
Pour m'exprimer moi-même en leurs chants qui ricochent.

Et les jets d'eau montés en essors de colombe,
C'est ma foi, tour à tour, qui s'élance et retombe.

J'ai cherché votre face en aimant : les hosties,
Viatique d'amour dont ma vie est nantie.

Seigneur! en ma faveur, souvenez-vous, Seigneur,
Seigneur, de l'humble effort d'une œuvre en votre honneur.

Ces vers, dont le souvenir de Verlaine n'est point absent, disent une fois de plus combien le poète s'identifiait avec son art.

J'ai varié dans l'air le concert noir des cloches
Pour m'exprimer moi-même en leurs chants qui ricochent.



*Le salon de Georges Rodenbach.
Photographie de Dornac.
Bruxelles, cliché Bibliothèque Royale de Belgique.*

Ils font songer au suprême égard jeté sur tout un labeur par celui qui s'en allait. Ce sont paroles pieuses. Car Rodenbach était resté, grâce à son art – religieux. Il était de ceux qui n'écoutent guère les négations modernes, qui ne veulent point les entendre. Sa nature recluse, frileuse, se blottissait dans la foi esthétique.

Après avoir subi tous les jougs des poétiques surannées, Georges Rodenbach s'en libère dans son dernier livre. Cette libération était exigée par sa nature. Pensant, sentant, écrivant en ne prenant pour guide que ses pensées et ses sensations individuelles, il était logique qu'il adoptât la forme la plus libre. Le vers moderne vint à son secours. Il se servit de son rythme souple, fuyant, rapide ou lent, sourd ou sonore, pesant ou léger; il dit adieu à la fantaisie et aux caprices despotiques de la rime, il rejeta loin de lui la régularité monotone des alexandrins obstinés et rajeunit ainsi ses anciens motifs par des variations imprévues.

La cloche ne sonne
Pour personne.

Vieille cloche dans son beffroi,
La cloche a peur, la cloche a froid;
Et ses sons semblent des halos
Du cadran, qui sur la tour hante
Comme un clair de lune qui chante.

La cloche ne sonne
Pour personne.

La cloche fut jeune jadis;
Ses chants tombaient comme des lys
Sur les eaux souriantes;
Dans l'air de la ville, elle était
Une première communiant
Qui passait tout en blanc et chantait.

La cloche ne sonne
Pour personne.

Elle allait visiter les tours
Dans ce temps-là, l'une après l'une,
Et se baigner au lac d'amour
Où les doux nénuphars émergent;
Et dormir le soir dans la lune,
Qui est un blanc dortoir de vierges.

Le cloche ne sonne
Pour personne.

La voici valétudinaire.
 Même aux tièdes matins d'août
 Elle n'a plus l'âge d'être poitrinaire;
 Mais dans l'air qui la vit vieillir
 Ses sons sont des accès de toux
 D'une souffrante aïeule
 Qui va bientôt mourir...
 Et s'afflige d'être si seule.

La cloche ne sonne
 Pour personne.

Le Miroir du ciel natal (1898) fut publié en même temps que *L'Arbre*, nouvelle tirée des coutumes zélandaises. Bruges n'est pas loin de Middelbourg. Il n'eût point été surprenant que les villes de là-bas, Flessingue et Veere n'eussent attiré, un jour, autant que la Flandre, et n'eussent fixé la sympathie ardente de Georges Rodenbach. Il s'y serait retrouvé comme à Ypres, à Furnes, à Dixmude; il aurait vêtu sa pensée de leur pâle et désuet vêtement de pierre, il y eût rencontré ses personnages Hugues Viane et Jan Borluut à peine différents. La mort a mis à néant tous ces projets et celui surtout, ardemment rêvé, de voir bientôt surgir les personnages de *Bruges-la-Morte* sur les planches des Français. *Le Voile* y fut joué en 1894. Pour la première fois un écrivain belge s'y fit applaudir. Ce n'était qu'un début, qu'un essai. La véritable lutte devait s'engager à l'occasion de la pièce qu'ont reçue les sociétaires et que M. Claretie se prépare, dit-on, à monter prochainement.

S'il fallait assigner une place à Georges Rodenbach dans la littérature belge, elle serait facile à délimiter. Il prendrait rang parmi ceux dont la tristesse, la douceur, le sentiment subtil et le talent nourri de souvenirs, de tendresse et de silence tressent une couronne de violettes pâles au front de la Flandre : Maeterlink, Van Lerberghe, Grégoire Leroy, Elscamp. Mais il paraît plus juste de ne point l'isoler dans un groupe, de ne point le détacher de la grande littérature française. Les groupements par pays ou par provinces rétrécissent les jugements esthétiques. L'art n'est point d'une région; il est du monde. Il n'est point ceinturé de frontières. Il prend pour tremplin la personnalité pour bondir vers l'universel. Peu importe de quelle patrie il vient. S'il s'élève à une certaine hauteur, il ne faut point s'inquiéter de quel sol il a jailli. Or, dans l'universelle littérature française, Georges Rodenbach se classe parmi les poètes du rêve, parmi les raffinés de la phrase, parmi les évocateurs, spéciaux parfois, rares toujours, dans le voisinage de ces deux amis et maîtres, qui l'aimèrent autant qu'il les aima : Edmond de Goncourt et Stéphane Mallarmé. Il est de ceux qui suggèrent



*La salle à manger de Georges Rodenbach.
Photographie de Dornac.
Bruxelles, cliché Bibliothèque Royale de Belgique.*

à l'encontre de ceux qui constatent; il est de ceux qui se renferment à l'encontre de ceux qui se déploient. Il a mis des sourdines à ses vers et à ses pensées; il déteste les tapages de l'orchestre : c'est un recueilli. Il apporta dans l'art contemporain un encens pris aux cérémonies d'un mysticisme nouveau, que ne connurent ni Baudelaire, ni Verlaine. Il le recueillit non point en des chapelles espagnoles, ni en des cathédrales françaises, mais en des béguinages flamands. Mysticisme précis, propre, dominical, mysticisme de confessionnal, de triduums et de neuvaines; mysticisme de banc de communion qui, les mains jointes, s'en va vers l'hostie, non pas nupieds, en marchant sur des jonchées de ronces et d'épines, mais en foulant des dalles bien nettes, avec des sandales blanches et pieusement feutrées.

Émile Verhaeren

Opinions de la Critique

S'il y a de la poésie de chambre comme il y a de la musique de chambre, la poésie de M. Georges Rodenbach est bien de celle-là. Elle est faite pour être

écoutée ou lue le soir sous la lampe. Pour éviter toute méprise, il convient d'en bien marquer le caractère. Nullement descriptive, elle ne peint ni les mœurs ni les paysages. M. Georges Rodenbach n'est en aucune manière un Brizeux flamand. Ce ne sont pas les choses, c'est l'âme des choses qui l'occupe et l'émeut. Ce qu'il peint, c'est seulement ce qu'on ne voit pas, et il vaut mieux dire tout de suite que cette poésie, qui reste toujours dans une certaine brume, n'est pas faite pour plaire également à tous les esprits. Il faut pour la goûter avoir soi-même beaucoup rêvé. Si l'on veut voir avec netteté et précision les objets parmi lesquels M. Rodenbach a vécu, on devra les chercher non dans ses poésies, qui n'en gardent que le sentiment, mais bien dans un cahier de notes intitulé *Agonies de villes* et dans les pages descriptives de son roman de *L'Art en exil*, où le professeur se montre très habile à saisir la forme et la couleur, l'aspect et le caractère des choses...

Âmes mystiques, cloches dolentes, canaux stagnants, vieux quais à pignons noircis, voilà les images qui se reflètent dans l'âme du poète... Il vécut dans une atmosphère ouatée, où tout ce qui a vie glisse sans bruit comme les cygnes dans les canaux.

Anatole France

M. Georges Rodenbach, Flamand mélancolique et subtil, a su se faire dans la poésie contemporaine un coin qui est bien à lui. Il est l'homme *unius urbis*, l'envoûté d'une ville. Il est le poète de *Bruges-la-Morte*, de ses vieilles maisons aux pignons dentelés, de ses canaux plats, de ses ciels humides, où s'égrènent d'éternels carillons, de ses béguinages, où des femmes blanches travaillent à des ouvrages blancs; il est le poète des cloches, des cierges et des voiles de lin; le poète des vieilles chambres, des vieux meubles et des vieux miroirs; le poète de la pluie, de l'ennui doux, du silence, du blanc et du gris... M. Rodenbach est le poète qui s'est appliqué à saisir et à fixer le plus de « correspondances » entre les sensations de l'ouïe et celles de la vue, et à prêter aux choses, surtout aux humbles et aux vieilles choses, la vie la plus minutieusement humaine (cela va communément chez lui jusqu'à une sorte d'hallucination, un peu laborieuse). Peu d'hommes enfin ont eu au même degré que lui le don précieux de s'amuser à être triste. Il est donc éminemment poète si de percevoir une âme dans les objets matériels et la vie dans la mort, et le passé dans le présent, cela est une grande part de la poésie, est presque la poésie même. Il procède directement de Baudelaire; mais c'est un baudelairien chaste et sans perversité; il n'a emprunté au poète des *Fleurs du mal* que sa piété, — et l'art d'établir des échanges entre les divers ordres de sensations, seulement il y raffine à l'excès; il lui arrive, dans *Le Règne du silence*, de prêter tout de même un peu trop d'humanité à ce qui n'en a que par métaphore et, vraiment, de trop entendre avec ses yeux, de trop voir avec ses oreilles et de glisser à un

terrible gongorisme sensitif. Et puis, on voudrait parfois le voir quitter Bruges et pousser du moins jusqu'à Malines.

Jules Lemaitre

C'est un prosateur et un poète qui chérit les crépuscules et les aubes, non point ces couchers de soleil et ces levers d'aurores méridionaux qui sont trop métalliques et trop nets, mais ces heures agonisantes et naissantes du septentrion qu'une brume toujours cache et qu'un voile recouvre. Il n'aime qu'une couleur, le blanc, et il la veut voir partout. Il en cherche les correspondances, il s'inquiète des analogies des choses avec ce blanc, qui lui est cher. Il crée un monde de tranquillité et de douceur où règnent le blanc et le silence, il le peuple d'âmes ténues et fluettes... Cette préoccupation d'un univers où tout serait blancheur, et que seul habiterait le silence, tourmente M. Rodenbach et le conduit à la préciosité, au douceâtre, à la puérilité même... Il a su harmoniser son style avec les êtres qu'il évoque, les béguinages qu'il décrit, les cités mortes qu'il chante. C'est un style lénitif et un peu terne, dont le blanc parfois devient gris, dont la douceur tourne au miel souvent, mais c'est quand même le style d'un artiste qui est un rêveur.

Bernard Lazare

Comme sa ville d'élection, l'œuvre de Rodenbach est calme et recueillie. Il fut précieux pour son talent qu'après des fugues de jeunesse il revint à elle, qu'il s'y attachât chaque jour davantage (car ceci est particulier que sa « liaison » littéraire avec la Flandre se scella définitivement du jour même qu'il ne quitta plus guère Paris). Il fut charmant pour nous qu'il ne se lassât point de développer ce qu'il y a d'hermétique dans son attrait... Son œuvre, c'était lui-même : si bien qu'elle avait fini par se refléter sur son être, sur sa personne extérieure. L'artiste, à qui ses camarades de jeunesse avaient connu une mine plantureuse, avait pris, à vivre dans la familiarité d'un passé quasi mystique, un aspect adéquat, aminci, presque émacié. Il ne riait plus, une tristesse ombrant son fin sourire...

Lucien Muhlfeld

C'est par la grâce de sa nostalgie que ce Flamand exilé devint célèbre parmi les Parisiens. Il a chanté pieusement sa petite ville. Il a inventé une musique en sourdine qui se prête aux contours fuyants et à la pâleur des silhouettes, entrevues dans les béguinages ou rencontrées parmi les ormes dont le feuillage abrite, parmi les brouillards de la vieille ville, le sommeil du « lac d'amour » où

glisse la blancheur des cygnes... Rodenbach aime les lumières grises, les ciels humides et tendres, les dimanches inoccupés, l'odeur des sacristies et des infirmeries, la discrétion des sandales sur le plancher des parloirs, le chuchotement des oraisons, la lenteur des journées monotones... Épris d'analogies subtiles, de correspondances douloureuses et confuses, il se surprend à regarder avec complaisance l'agonie d'une fleur dans un vase d'eau pure près d'un rideau blanc.

Le poète

Gaston Deschamps

l'oiseau le plus blanc des cygnes. Rodenbach dans les journées grises, les cils humides et tendus, les dimanches moites, l'obscure des soirées et des influences, la distinction des sables sur le plancher des parloirs, le claquement des oraisons, la lecture des journaux monotones. Étant le soir, il se souvient à regret de correspondances douloureuses et confuses, il se souvient à regret de correspondances d'agonie d'une fleur dans un vase d'un pur bleu d'un bleu blanc.

Comme un printemps au printemps, les fleurs de Rodenbach en calme et recueillie. Il fut possible pour son talent qu'après des logis de jeunesse il revint à elle, qu'il s'y attachât chaque jour davantage, soit ceci est particulier que si l'on s'occupe avec la Pléiade se velle de l'enseignement du point infime qu'il ne quitta plus cette Paris. Il fut charmant pour nous qu'il ne se lassât point de développer ce qu'il y a d'harmonique dans une œuvre. Son œuvre, c'était lui-même, et non qu'elle avait bien pu se référer sur son être, sur sa personne particulière. L'œuvre, à qui ses caractères de jeunesse avaient donné une note particulière, avait pris à vivre dans la familiarité d'un passé quasi mystique, les aspects toujours nouveaux, peints par lui. Il ne fut plus une tristesse à regret sur son être.

Bernard Lantier

Comme en ville d'été, l'œuvre de Rodenbach en calme et recueillie. Il fut possible pour son talent qu'après des logis de jeunesse il revint à elle, qu'il s'y attachât chaque jour davantage, soit ceci est particulier que si l'on s'occupe avec la Pléiade se velle de l'enseignement du point infime qu'il ne quitta plus cette Paris. Il fut charmant pour nous qu'il ne se lassât point de développer ce qu'il y a d'harmonique dans une œuvre. Son œuvre, c'était lui-même, et non qu'elle avait bien pu se référer sur son être, sur sa personne particulière. L'œuvre, à qui ses caractères de jeunesse avaient donné une note particulière, avait pris à vivre dans la familiarité d'un passé quasi mystique, les aspects toujours nouveaux, peints par lui. Il ne fut plus une tristesse à regret sur son être.

Lucien Muhlfield

C'est par la grâce de ce monde que ce printemps vailé devint célèbre parmi les Français. Il a chanté monnaie et poésie. Il a inventé une musique en sonnant qui se prête aux courtes leçons et à la pâleur des silhouettes, entre dans les bégayements ou recommence parmi les armes dont le feuillage blanc, parmi les brouillards de la vieille ville, le sommet du ciel d'acier ou

Vieux Quai.

Dans la ville flamande est triste et seul je vis
Il est un quai très vieux aux gâtiques façades
Qui, par les jours d'automne embrunés et maussades,
Apparaît pittoresque et noir comme un lavis.

Les maisons qui sont là sont toutes très anciennes
Et même semblent classées depuis longtemps
Et l'on ne regardait pas le soir, de temps en temps,
La lune à une lampe à travers les persiennes.

Et dans le grand silence nos rumeurs de voix
Montent : ont au lointain un volume d'harmonies,
Et le long des pigeons aux marches régulières
On monte au pays d'or des chers & aigrisifs !

La pierre se comporte en des fioritures
Et tout un ancien art est plein triomphes encor,
Et, comme sur un peu de pierre en ce décor,
S'unit l'herbe vivante aux bouquets de sculptures.

Aux murs vert-de-grisés, cartouches, médaillons
- On y voit des effigies - redoublant d'éboulés ;
Les salpêtres de pierre y courent leur débauchés
Et la pluie a rangé leurs trois pellicions -

On croirait voir sur les balcons la broderie
D'une mantille noire, et les têtes sont couvertes
D'arabes ou la mousse allume des tons verts,
Et quelque girouette inconsolable y crie !

Au centre un grand canal, et des bateaux au bord :
Les bateliers, le soir, y ravaissent leurs voiles,
Et, comme des poissons argentés, les éclopes
Ont des ferions sur l'eau calme du petit port.

Le courant fait le bruit du vent que l'on froisse
En venant de baloter aux arches du vieux pont,
Et les clachés, dans l'ombre où nul ne leur répond,
Ont le long chant d'airain aux clachés de parois.

Peu de passants, et rien que la vague zézé
D'un vague qui s'en va, le soir, dans une rue ;
Rien qu'une plainte triste invinciblement dévée
Comme le soufflé lent d'une ville qui meurt !..

Gand, mai 1883.

Georges Rodenbach

Georges Rodenbach, Vieux quai.
Manuscrit autographe signé, Gand, mai 1883.
Bruxelles, Archives et Musée de la littérature. Repro. Nicole Hellyn/AML.

LE RÈGNE DU SILENCE
L'ESTHÉTIQUE PHOTOGRAPHIQUE
DANS LA POÉTIQUE DE GEORGES RODENBACH¹

PAUL EDWARDS

Rodenbach et ses contemporains trouvèrent chez Schopenhauer² l'idée que l'art est une activité qui peut (et qui doit) se penser en termes platoniciens. Schopenhauer écrit : « Il résulte [...] de toute ma théorie de l'art que l'art a pour but d'aider à la connaissance des Idées du monde (au sens platonicien [...]). »³ Le poète évoque la caverne de Platon dans un décor qui n'a cesse de revenir dans *Le Règne du silence* : « [...] pâles rideaux levés/ Pour de rares passants moins réels que rêvés,/ Ombres, sur un écran, que le soir triste évince... »⁴ Plus que le spiritisme qui traversa le siècle entier avec ses séances, ses romans (comme le *Spirite* de Gautier), ses manifestes (« Il faut redevenir mystiques » écrit Aurier⁵) et ses photographies spirites, c'est le néo-platonisme – conçu d'une manière large – qui constitue le pôle d'attraction de nos littéraires. Il serait faux de parler du « siècle de Swedenborg », car la métaphysique que nous rencontrons est traditionnelle pour une large part. Mais si la littérature tend les bras vers les spirites, les fluides vitaux invisibles et les âmes, alors la photographie, machine à capter les spectres, figure dans l'imaginaire poétique.

-
1. Cet article est une révision d'un chapitre de *Littérature et Photographie. La Tradition de l'Imaginaire (1839-1939, Royaume-Uni et France)*, doctorat, Paris XII, 1996.
 2. Rodenbach parle de la vie et de l'œuvre de Schopenhauer dans son article « Notes sur le Pessimisme », publié dans *La Société nouvelle*, t. I, 1887 (reproduit dans *Évocations*).
 3. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, « Supplément au Livre Troisième », chapitre XXXIV.
 4. « Cloches du Dimanche XIV », p. 88. Toutes les références aux pages se rapportent à : *Le Règne du silence* (1891), Bruxelles, Le Cri édition, 1994.
 5. Albert Aurier, « Essai sur une nouvelle méthode de critique » (1885), reproduit dans *Dossier 15*, Collège de Pataphysique, [1960], p. 45.

Voici la théorie des spectres mise en scène : « [...] c'est l'heure/Où le vol libéré des âmes nous effleure [...] »¹. La voici encore dans son poème à propos d'une bulle, qui symbolise le rêve du poète. Le globe figure quelque chose en lui, mais il le voit extérieur à lui, comme un halo émanant de sa personne, englobant un peu de son âme : « [...] une bulle/Portant la part d'azur au fond de nous [...] »². L'âme des choses et la théorie des spectres sont évoquées par la situation photographique : la matière se fait lumière, puis la lumière se fait matière. On pense à la personne dont on fait le portrait et dont les rayons lumineux se transforment en oxyde de sels d'argent. Est-ce un hasard de voir l'argent métal apparaître dans un poème qui décrit des fleurs fanant au crépuscule : « Bouquet qui dans la chambre éteignait son halo/Et se désargentait »³? Le bouquet à la tombée de la nuit devient du noir, comme sur une photographie, en même temps qu'il meurt (« bouquet dépérissant »). Le noir est la couleur de la photographie, et l'on reprochait à celle-ci cette noirceur qui était censée représenter les tons de chair dans ses portraits. Le noir chez Rodenbach flotte dans l'air comme une matière tangible : « Quand l'ombre s'épandait en noirs tulle flottants,/- Posthumes entretiens où l'âme se fiance! »⁴ Et c'est bien une feuille dont il est question dans l'« effeuillé » du même poème : « le sourire avait l'air effeuillé! » Quant à l'idée que le miroir retient l'image ou l'âme, Rodenbach l'évoque directement : « elle/Dont le visage aimé dormait dans le miroir [...] »⁵.

La théorie des spectres est néo-platonicienne d'origine. Dans les *Ennéades* (253-270), Plotin (205-270) écrit :

[...] La Vie est l'« énergie » du Bien, ou plutôt l'« énergie » qui *émane* du Bien et que l'Esprit est cette même « énergie », après qu'elle a été délimitée./Et ils rayonnent de splendeur et l'âme se met à leur poursuite parce qu'elle-même *procède* d'eux et se retourne à nouveau vers eux⁶.

Voilà le vocabulaire et le *mouvement* qui caractérisent le néo-platonisme ici, car la poésie de l'âme chez Rodenbach est effectivement une poésie d'émanations. La métaphysique de la lumière (chez Plotin comme ailleurs) associant l'Un avec l'illumination, fait qu'on associe les rayons lumineux avec

1. « La Vie des Chambres VIII », p. 17.

2. « La Vie des Chambres IX », p. 18.

3. « La Vie des Chambres IV », p. 13.

4. « La Vie des Chambres XII », p. 21.

5. « La Vie des Chambres XIII », p. 22.

6. *Traité 38*, paragraphe 21, lignes 2-7, p. 142. C'est moi qui souligne. Toutes les références à Plotin renvoient à : *Traité 38*, Introduction, traduction, commentaire et notes de Pierre Hadot, Paris, Éditions du Cerf, 1988.

la partie incorporelle et supérieure de l'objet visible. Cela va au delà de la théorie purement matérielle des «peaux» ou «films» qui s'envolent en emportant l'image visible de leur objet dans Lucrèce¹. Et cela se renforce dès que Swedenborg parle de «lumière spirituelle»². Pour Plotin, il y a dans tout objet quelque partie du divin, qui est force tournée vers le divin pour contempler l'Un. Puis c'est l'âme qui reçoit la lumière du Bien et qui s'envole : «[elle] retrouve sa vigueur, elle s'éveille, elle devient véritablement ailée [...]»³. L'âme qui prend son vol, qui cherche à remonter la chaîne des Formes, est comme la lumière réfléchie du soleil, ou le spectre lumineux qui quitte le matériel. C'est l'envol de l'âme qui se prête à la théorie des spectres et qui lui confère des lettres de noblesse. La lumière se prête à l'anagogie, la photographie aussi. Dans la poésie idéaliste de Rodenbach, l'âme est à nouveau en question, mais son rayonnement est plus menaçant, et plus mortel.

« LA VIE DES CHAMBRES » ET LA *CAMERA OBSCURA*

En 1891, un an avant la publication de *Bruges-la-Morte* avec ses illustrations photographiques, sort *Le Règne du silence*. Le recueil contient six séries de poèmes dont la première s'intitule : «La Vie des Chambres». L'idée de la chambre obscure hante ces poèmes, relie les métaphores entre elles et leur donne corps. Il se mêle à sa poésie et à ses considérations philosophiques et mystiques un vocabulaire venant de l'expérience populaire de la photographie, et en particulier du portrait. On peut parler chez lui d'une «esthétique photographique», plutôt que d'une esthétique de reflets ou d'eau.

Nulle part dans «La Vie des Chambres» on ne trouve de mention directe de la photographie, mais comme ailleurs dans la poésie de Rodenbach, on trouve une surabondance de miroirs et de surfaces réfléchissantes, de vitres, d'eau et de verre. Il est quelques phrases suggérant la photographie de manière plus directe telles que :

Sites instantanés, comme à peine rêvés,
En contours immortels je les ai conservés
Et je les porte en moi, depuis combien d'années!⁴

1. *De Rerum natura*, Livre IV.

2. *Le Ciel et ses merveilles et l'enfer* (1758), Paris, Cercle Swedenborg, 1988, § 127. Chez Swedenborg, on note surtout le divorce entre le corps et la nature d'un côté, et la raison et le spirituel de l'autre (cf. *Le Ciel...*, §§ 127, 130, 432 et 135 : «[...] il n'y a pas d'influx du naturel dans le spirituel, mais il y a influx du spirituel dans le naturel»).

3. *Traité* 38, chapitre 22, lignes 15-16. Voir aussi lignes 33-36.

4. «Paysages de Ville X», p. 63.

L'absence du mot « photographie » est significative. On voit mal Rodenbach se servir d'un tel mot dans une poésie remarquable pour son vocabulaire restreint, c'est-à-dire son élimination de noms communs considérés comme non-poétiques (comme dans l'esthétique classique). Au XIX^e siècle, la photographie n'est pas une référence noble¹.

Topographie

La chambre de Rodenbach comporte certains détails récurrents dans la suite des 17 poèmes :

Sujet	N°	Miroir	Temps	Fenêtre	Autres
Introduction	I	miroir (3)	soir	vitres	lustre; Ophélie
» «	II				âme en exil
miroir	III	miroir (3)			âme dans miroir
bouquet désargenté	IV		soir (2)	fenêtre ouverte	
miroir	V	miroir (5)	soir		
piano	VI		soir (2)		rose mourante
vitres givrées	VII		soir (2)	vitres (9)	fleurs de givre
crépuscule	VIII	miroir	soir	fenêtre	mouches/lampe
rêve brisé	IX	miroir (3)	soir	fenêtre/miroir	bulles
lustre	X		soir		eau gelée
deuil	XI	miroir (2)	soir	vitres	âme dans miroir
portraits	XII		soir		sourire effeuillé
portrait dans miroir	XIII	miroir (3)	soir		comme sous verre
musique/eau effeuillée	XIV		soir	fenêtre ouverte	
pendule	XV				temps égoutté
vitres en pluie	XVI	miroir	soir	vitres (9)	clarté/volets
récapitulatif	XVII	miroir	soir	vitres	persiennes

1. On peut lire à ce sujet l'ouvrage de référence d'Aaron Scharf, *Art and Photography* (Harmondsworth, Penguin, 1983), qui montre bien que peintres et sculpteurs se servaient de la photographie mais ne tenaient toutefois pas à l'admettre.

La chambre au crépuscule ressemble à la *camera obscura*¹. Nous imaginons la chambre d'habitation avec sa fenêtre d'un côté et sa glace de l'autre. Nous connaissons la « chambre obscure » avec son optique d'un côté, puis son verre, dépoli, en face. Dans une des chambres de Rodenbach, le poète fait même référence à une lumière qui filtre à travers les volets (XVI), et ailleurs encore à des « persiennes » qui « sont des paupières se fermant/sur les yeux des carreaux pâles » (XVII) – faisant *peut-être* allusion aux phénomènes optiques des premières « chambres obscures », qui furent de réelles salles, sur les murs blancs desquelles se projetaient les scènes du dehors par une fente devant l'ouverture d'une fenêtre (phénomène aussi observé par les Grecs dans l'antiquité).

Noir et blanc

Dans le poème VII, Rodenbach met en opposition deux images qui sont à fleur de vitres : celles, fausses, de « tulle en fleur », et celles, vraies, de glace :

[...] de réelles fleurs naissant des carreaux noirs
Des fleurs que la gelée élabore et nielle,
– Au lieu de ce grésil de linge mensonger –

Cette attirance pour une trace réelle, c'est-à-dire matérielle, qui apparaît naturellement dans le noir sur le verre, nous fait penser à la photographie. On remarque, à propos du noir et du blanc, une pléthore de références aux choses noires et blanches dans ce recueil : le blanc du bouquet (p. 75), de la lune, d'une fleur de lis (p. 15), de l'eau en « ivoire » (p. 15), les blancheurs des rideaux (p. 16), dentelles de givre et frimas (p. 16, 17 et 116), le portrait de l'aïeule en blanc (p. 21) et le blanc fané des yeux (p. 65). Du côté du noir, il y a les carreaux noirs (p. 100), le cœur de l'eau dit « hermétique et noir » (p. 35), un « vent noir » (p. 88), et partout l'ombre, l'obscurité, le « crêpe funèbre » (p. 17). Plus intéressants sont les rapprochements du noir et du blanc : les cygnes noirs (p. 126), les tourterelles à proximité des corbeaux (p. 108), le piano (p. 15), la robe noire de la béguine (p. 82) contrastant avec sa cornette blanche (p. 86), puis la « neige noire » (p. 114). Le poème IV de la suite *Du Silence* en fait une liste (p. 116). Tout ce récapitulatif n'est qu'une petite sélection sans les répétitions auxquelles s'adonne le poète. Dans ce contexte de lumière polarisée, la petite dizaine d'autres couleurs mentionnées font figure d'accidents sans importance (mauve et jaune [p. 13], or et bleu [p. 18], soufre et rose [p. 42], vert [p. 43], roses jaunes [p. 60], violet [p. 74], or et noir [p. 96]).

1. Cela donne un autre aperçu du sonnet en X de Mallarmé (« Ses purs ongles... »), où il y a, à minuit, au salon vide, une fenêtre d'un côté (« la croisée au nord vacante ») et un miroir en face dans lequel se fixent les étoiles.

Des fleurs de givre, image naturelle, du poème VII, nous passons à d'autres images noir et blanc dans le poème suivant. Quand tombe la nuit : « Sur le miroir heureux tombe un crêpe funèbre [...] ». Puis nous trouvons la version en négatif à l'autre bout de la chambre obscure : « [...] Vers la fenêtre où s'offre un linceul de dentelle ».

Le dé clic

Il nous faut aussi l'oreille pour comprendre le règne du silence. Dans le rectangle de Rodenbach, la pendule sonne le glas du temps, comme le clic-clac de l'obturateur (pneumatique) apparu au début des années 1880, et beaucoup commenté à l'époque. Le passage du temps qui meurt, mais qui persiste dans le présent, comme en deuil pour lui-même, voilà un thème maintes fois évoqué par le poète. L'appareil photographique – qui saisit un halo de lumière, aussi léger qu'une âme, et le couche sur son verre (à l'époque les négatifs étaient sur verre), et qui vole l'âme des choses dans le tic-tac de son obturateur (dont la production en masse se multiplie en 1889 avec l'appareil amateur « Kodak ») – donne une forme à la poésie de Rodenbach où l'âme des choses s'en va en halos.

Le portrait

La « chambre grand format » serait le symbole de toute la situation photographique dont le poète a pu faire l'expérience : poser, regarder une photographie, posséder un portrait. La première strophe de « La Vie des Chambres I » s'ouvre sur la pièce – « Apparat de silence aux étoffes inertes » – comme l'ouverture non pas d'une porte mais de l'écrin d'un portrait photographique, rembourré comme un fauteuil. Les matériaux empruntés pour la confection des écrins les faisaient d'ailleurs ressembler aux murs des salons bourgeois puisqu'il s'agissait de matières nobles (cuir, soie, velours, bois, or, argent) et de couleurs chaudes qui les faisaient fondre dans le décor. C'est une raison de plus pour voir dans ces pièces l'encadrement d'une photographie.

Il est curieux de constater combien les visages de la strophe suivante ressemblent aux expressions typiques des portraits de studio, surtout au genre carte de visite :

Les unes, faste, joie, un air de nonchaloir!
D'autres, le résigné sourire d'un parloir
Qui fit vœu de blancheur chez les Visitandines [...]¹

1. « La Vie des Chambres I », p. 9.

La nonchalance rappelle l'attitude que recommandait Baldassare Castiglione dans son *Livre du courtisan* (1528). « *Sprezzatura* » en italien est ce maître mot signifiant la désinvolture, cette nonchalance qui doit cacher l'artifice de la pose (et l'intéressement, et toute pensée de soi-même!) qui est si difficile à atteindre quand on doit poser longtemps, mais vers laquelle le modèle et le photographe aspirent¹. À l'opposé de cette « aise » : « le résigné sourire d'un parloir ». Le parloir serait un établissement religieux puisqu'il est suivi par la mention des Visitandines, mais il nous fait aussi penser aux sourires fixes des parloir-salons des photographes portraitistes.

Les spectres

Dans la phrase de Rodenbach, celui qui « se [confond] en une tache noire » doit : « penser du vague et regarder du vide! » Le poème III de la suite « Du Silence » relate les sentiments du poète qui est gagné par « l'ombre qui tend ses toiles d'araignée [...] Il entre dans du noir et du noir entre en lui. » Le poète anticipe Barthes qui dit de lui-même devant l'appareil : « un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort [...] je deviens vraiment *spectre*. »²

Le paradigme photographique se mêle à une appréhension métaphysique, dont témoigne la référence au voile de Véronique : « Et, sa peine, on l'essuie aux pâles vitres nues/Comme à des linges de Véronique s'offrant,/Ô décalque fragile où tu [mon âme] te continues [...] »³ Sainte Véronique est la patronne des photographes.⁴ Elle propose une idée de la photographie qui va bien au-delà de celle, moderne, de la « trace déictique ». Rodenbach revient sur le Voile. Quand il parle à ses sœurs dans « Du Silence XI » (sous l'artifice transparent qui les fait figurer comme « Sœurs », c'est-à-dire Bonnes Sœurs), il évoque « ce halo de linge où le front s'angélise ». Nous y voyons le Voile *archéropoète*, car l'image est décrite ici comme n'ayant pas été produite par la main de l'homme :

1. On regardera avec un intérêt tout particulier les autoportraits de Disdéri, inventeur du portrait « carte-de-visite », et dont une série de reproductions se trouve dans A. Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989, p. 171. On y trouve comme un mode d'emploi.
2. Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), Paris, Seuil, 1994, p. 30.
3. « Cloches du Dimanche VI », p. 79.
4. Cf. Alfred Jarry : « Jésus, quoi que ne portant rien, transpira. Il n'est pas certain qu'une spectatrice lui essuya le visage, mais il est exact que la reporterresse Véronique, de son Kodak, prit un instantané », (extrait de « La Passion considérée comme course de côte » (1903), dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1972, p. 422).

comme cela se dit de l'image photographique. Entre la fenêtre et le miroir, l'optique et le négatif de cette *camera*, nous lisons : « Et voici qu'on frémit d'on ne sait quoi... c'est l'heure/Où le vol libéré des âmes nous effleure [...] »¹. Cette expérience au crépuscule pour Rodenbach est comparable à l'angoisse de Balzac devant le photographe : une peur pour son âme qui s'envole. Nadar raconte :

[...] Balzac se sentait mal à l'aise devant le nouveau prodige [...] selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. [...] chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté².

Balzac articule sa théorie des spectres dans un passage célèbre du *Cousin Pons* : « [...] les corps se projettent réellement dans l'atmosphère en y laissant subsister ce spectre saisi par le daguerréotype qui l'arrête au passage [...] »³.

Chez Rodenbach, l'appréhension est concrétisée par une image que nous avons déjà mentionnée : celle de la bulle. Nous voyons flotter sinon l'âme du moins les rêves dans le poème « La Vie des Chambres IX » qui les matérialise en forme de bulles de savon qui errent. Ces « somnambules », ces sommes-en-bulles, sont aussi les globes du lustre, qui sont en procession, mais suspendus comme dans un temps ralenti. Ces bulles semblent pour le poète porter en elles l'infini : « [...] Portant la part d'azur au fond de nous dormant [...] »⁴. L'histoire racontée dans ce poème est nouvelle, car le miroir est « cruel », et ne donne que l'illusion d'une fenêtre :

1. « La Vie des Chambres VIII », p. 17.

2. Nadar, *Quand j'étais photographe* (1900), La Bartavelle, 1993, p. 7-10.

3. *Le Cousin Pons*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 (1973), chapitre 32, p. 148-149.

4. La bulle de Rodenbach est contemporaine des boules de cristal (ou bulles flottantes, puisqu'elles flottent dans l'air!) de la peinture symboliste, notamment du tableau *La Solitude* (1890-91) de son ami Fernand Khnopff, dessinateur du « frontispice » (couverture) de la première édition de *Bruges-la-Morte*. La boule de cristal et la bulle de savon furent reprises par des photographes pictorialistes dans la première décennie du XX^e siècle en Amérique comme symbole de spiritualité – il est laissé au spectateur de voir s'y mirer sa conception de l'art et de l'âme etc. Les premiers cercles à faire leur apparition dans *Camera Work* furent « The Little Round Mirror » et « The Brass Bowl » par Steichen en avril 1906, puis « Morning » et « Drops of Rain » par Clarence H. White en juillet 1908, suivi par : Annie W. Brigman, « The Bubble » (janv. 1909); Alice Boughton, « Dawn »; « Experiments n° 27 & 28 », par Cl. White et Steiglitz (juillet 1909); puis Brigman, « The Wondrous Globe » (avril 1912).

Mais toutes, arrivant près du miroir blafard,
Où leur illusion voyait une fenêtre
Ouvrée à l'infini [...]

Le miroir fait éclater les bulles. L'infini et le miroir sont incompatibles (comme dans le poème V). Il faut alors résoudre l'apparente contradiction entre cette dernière constatation et le poème XI où il est dit qu'une « Âme » se plongeant dans un miroir, poursuit sa chute éternellement :

[...] Jadis telle Âme, à la fin du soir,
S'envola soudain dans l'air du miroir
Et depuis ce temps y poursuit sa chute¹.

Si le miroir retient l'âme d'une personne qui s'effeuille en halos, comme le daguerréotype l'âme de celui qui croit en la théorie des spectres, nous pouvons légitimement demander où est cette âme. La réponse de Rodenbach est saisissante : le miroir comme une photographie nous montre une image en trompe-l'œil en trois dimensions, ajoutant une dimension magique, et si l'on croit que le spectre infiniment petit peut s'y glisser dans une dimension inconnue, alors elle doit continuer sa motion initiale, et descendre comme dans un trou noir, à l'infini.

Ce mouvement est le paradoxe que Rodenbach tente de résoudre, ou de faire exploser, car toute une pensée sur l'âme se cristallise autour.

Deux réponses trop faciles s'en suivent auxquelles il ne faudrait sans doute voir qu'un atermoiement. Après avoir conté la chute de l'Âme, Rodenbach, dans les deux poèmes qui suivent, tourne son regard vers des portraits :

Portraits anciens, portraits d'il y a si longtemps,
Avec qui nous causions souvent dans le silence
Quand l'ombre s'épandait en noirs tulle flottants,
— Posthumes entretiens où l'âme se fiance!²

Mais laissons de côté le réconfort que représente pour Rodenbach l'idée d'une communication entre âmes avec ses sœurs, Louise et Adèle, enlevées très jeunes par la tuberculose, et pour lesquelles il semblerait avoir porté le deuil toute sa vie³. Une volonté apparaît de faire vivre l'âme retenue par le portrait. Vers la fin du *Règne du Silence*, on trouve des

1. « La Vie des Chambres XI », p. 20.

2. « La Vie des Chambres XII », p. 21.

3. Voir la biographie de Pierre Maes, *Georges Rodenbach : 1855-1898*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1952, p. 36-37.

phrases explicites sur son deuil. Par exemple : « Impression d'un blanc bouquet mélancolique/ Qui meurt; impression tristement angélique/ D'une petite sœur malade en la maison... » (« Cloches du Dimanche II », p. 75) et tout le poème V de la série *Du Silence*. Voilà pour la lecture biographique des poèmes qui nous fait voir des spectres immortels.



*A Madame Edmond Picard-Olin
Souvenir d'un voyage à Gand -
Georges Rodenbach*

*Quai de Gand.
Photographie dédiéee :
À Madame Edmond Picard-Olin/Souvenir d'un voyage à Gand/Georges Rodenbach.
Bruxelles, Archives et Musée de la littérature. Repro. Nicole Hellyn/AML.*

Puis, dans « La Vie des Chambres XIII », l'image dans la glace devient un portrait, l'âme absente revient... mais il s'agit de son propre reflet. La nouveauté est d'insister sur le fait que ce qu'il voit est plus vrai qu'un reflet ordinaire : « Son identité vraie au fil nu du portrait, / Pastel qui dort dans le miroir comme sous verre ! » Retenons la confusion entre portrait et miroir, car cela renforce l'idée que la photographie n'est jamais loin. Rappelons que Balzac parle de la théorie des spectres en fonction du daguerréotype, et que celui-ci présente une surface réfléchissante comme un miroir.

SUR LA TRACE DES SPECTRES PLUS MORTELS

Le son

La première chambre semble répandre sa « pensée » comme une lumière (muette) ses ondes : « Les chambres [ont]/Une voix [...] Qui répand leur pensée en halos de sourdines... ». La « pensée », ou « l'âme » dont le poète cherche à s'approcher s'affirme par une synesthésie de métaphores de son et de lumière : le son se répand en halos de lumière; la lumière se répand en sourdines de son. « Halos de sourdines » est une expression clef qui se conjugue avec les autres phrases métaphoriques mettant en scène la théorie des spectres sous la double perspective de l'âme qui s'envole comme une lumière de sa source, et du dépérissement de cette âme. L'âme dépérit à chaque claquement du temps résonnant dans l'air. Un son « meurt », et nous allons voir la lumière se soumettre à la mortalité des sons, et les spectres dépérir. Le clic-clac de l'obturateur « marque » le temps comme le tic-tac de la pendule¹. L'on sent mourir le présent, et un peu de soi-même, en temps réel devant l'appareil photographique.

Voici l'émiettement vers lequel tendent toutes ces images de divisions : « La pendule [...] ses bruits froids, stalactites / Du temps qui s'égoutte et pleure en tombant. »² C'est : « L'émiettement de l'heure en minutes. » Rodenbach nous présente une idée du temps qui, comme le son, part à l'infini en diminuant. L'émanation du Bien dans les *Ennéades* est inépuisable et constante; dans la poétique de Rodenbach, le temps, le son, le jour et sa lumière, la vie et

1. La « Chambre double » (1862) de Baudelaire (*Petits poèmes en prose*, n° V) est un intertexte intéressant de « La Vie des Chambres ». Il y a les mêmes observations concernant le temps qui peut être vécu de deux manières différentes. Soit que le moment semble éternel – un temps de mémoire où le présent n'influe plus et l'on ne voit pas le temps passer –, soit que les secondes se fassent insistantes, obsédantes.
2. « La Vie des Chambres XV », p. 24.

les souvenirs se divisent à l'infini, se meurent : « [...] les larmes, les glas, les rayons morts [...] / Se mêlent dans le verre à l'azur absorbé. »¹ C'est en rapprochant le poète du néo-platonisme qu'on peut mesurer la profondeur métaphysique d'une émanation qui meurt. Chez le pseudo-Denys, le rayonnement ne saurait mourir : la chaîne lumineuse laisse une « trace légère » dans la matière, or donc le seul « néant » pour l'Aréopagite résiderait dans l'incapacité de la matière de se rendre compte de cette transcendance sursentielle².

À la fin de « La Vie des Chambres », la théorie des spectres est écrite dans un vocabulaire chrétien ; le poète revient vers son enfance lorsqu'il écrivait des poèmes avant et après la mort de ses sœurs, sur un ton traditionnel et avec une foi orthodoxe. Ici, sans foi, face à ses idées noires, il parle comme si le désespoir le poussait vers une espérance folle : « Et la glace encore claire offre une Assomption/Où l'on devine, au fond de l'ombre, un envol d'âme ! »³

Le spectre mourant de Dieu

Le mouvement exemplaire dans *Le Règne du Silence* est à voir dans ces verbes de décomposition, tous ces verbes en « dé- » (cf. « Paysages de Ville I », p. 52). Le « dénouement » est un « départ » ; les nymphes qui demeuraient « se débandent » (p. 51) ; c'est le règne du « déperir » avant celui du silence. Tout *Le Règne du silence* se meut dans l'« effeuillement » – « désagrégé », « ébruité », puis qui « défaut » –, car les objets préférés du poète sont ceux qui semblent tendre vers l'immatériel, mais qui en réalité meurent. L'« Évanouissement et dispersion lente/De la fumée [...] » sort du même « fond » de verbes-métaphores que « – Neige qui fond ; encens perdu dans une église ;/Poussière du chemin qui se volatilise, – » qui se résolvent tous dans le vers suivant, dernier du poème VI : « Comme une âme glissant du sommeil dans la mort ! » Voilà où tendent tous ces symboles.

Le poète se sent obligé parfois de parler plus directement. Cela encore, avant l'épilogue, dans « Cloches du Dimanche XVI », où le reliquaire du Saint-Sang de Bruges se casse : « Et voyez-vous soudain couler tout l'Infini [...] ? ». Il s'agit en même temps d'un renoncement à l'infini et au salut chrétien. Mais la position du poète n'est pas franche, et le passage cité est plein de détours. La procession du Saint-Sang passe « dans [son] Âme », comme l'action de Grâce ou une autre expérience mystique, alors qu'arrive

1. « La Vie des Chambres XVI », p. 26.

2. Voir *La Hiérarchie céleste*, chapitre XIII, § 3, dans *Œuvres complètes*, tr. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1995, p. 228.

3. « La Vie des Chambres XVII », p. 27.

la brisure, et il demande : « Et voyez-vous soudain couler tout l'Infini, / Et voyez-vous, en moi, mon sang qui s'étirole / Rajeuni par le Sang divin de la Fiole ? ». Peut-on voir autre chose que de l'ironie, face aux mots incompatibles « étiole » et « rajeuni » ? La métaphore botanique se réfère aux plantes privées de lumière ; fâcheuse métaphore. Voici une poésie de la mort de Dieu, qu'il fait doucement mourir avec tout ce qui est transcendant ou immatériel. Pour revenir à notre leitmotiv, l'âme des choses comme l'âme dans le miroir ou dans le portrait photographique, est une illusion qui ne persiste que dans son évanouissement. C'est une idée que nous trouvons assez subtile, et qui doit sa subtilité aux procédés détournés de Rodenbach : son deuil pour ses sœurs est important, présent, il ne peut s'en défaire, mais il doit s'en défaire : *et* de toute croyance en la persistance de l'âme de ses sœurs, *et* de l'idée de Dieu (et de l'immortalité où qu'elle se trouve).

Les choses, en somme, sont en perpétuelle déperdition – bouquet qui se désargente (p. 13). Rodenbach, à travers une poésie de forme traditionnelle, de ton mélancolique (atmosphère populaire, « poétique » par excellence), nous raconte le mythe séculaire de l'âme qui doit mourir avec le Dieu « que nous avons tué » (pour citer *Le Gai Savoir* de Nietzsche). Pour citer « L'Épilogue » : « Le nom de dieu s'efface [...] » (p. 143).

« Et faut-il désirer un coup de vent qui chasse / En pleine mer, cette âme à l'ancre dans la glace ? »¹ : voici par holorime l'anticipation de son « Épilogue » (« L'effort de se survivre en l'Œuvre terminée. / Mais c'est la fin de cet espoir [...] »), car il lui est difficile aussi de renoncer à « l'âme à l'encre » dans la glace. » L'âme à l'encre, c'est l'immortalité de l'auteur dans son œuvre. Par ce vers, par ce calembour, la théorie des spectres rejoint la longue tradition littéraire qui consiste, avec des voix certes différentes, à affirmer l'immortalité de l'auteur ; mais elle rejoint aussi la tradition qui veut voir la présence de la voix de Dieu dans la Bible.

L'Homme dans la lune

[...] dans l'hostie la figure de Jésus,
comme on voit un visage dans la lune².

Le lecteur est invité à voir la lune comme une hostie. Le vocabulaire catholique l'y obligera dans la suite de poèmes « Paysages de Ville » (II et XI). Dans le premier poème, le Lac d'Amour est le « Reposoir de la

1. « La Vie des Chambres III », p. 12.

2. *Musée de Béguines* [1894], Paris, Séguier, p. 102.

Lune», qui est une « orbe », et il est question d'une « Élévation » de celui-ci (en majuscule, pour signifier l'ostension sans doute); les murs sont dits des « béguines » et « à genoux »; la voie lactée est la « nappe » de la « Sainte Table »; puis la mise en scène se termine par l'action : les « pardons » sont donnés, les « âmes [...] absoutes ». Les deux dernières lignes seules résument le tout : « [...] Les nocturnes songeurs allaient avec les cygnes/Communier sous les espèces de la Lune! ». L'hostie est symbolisée par une surface réfléchissante, qui reçoit un rayonnement dont la source est invisible, et qui rayonne à son tour. La « théorie des spectres » ne peut ignorer les idées attenantes à la communion. C'est le corps du Christ qui s'effeuille en halos dans le monde, c'est le sacrement du pain et du vin qui sera travesti inconsciemment par la théorie de la réelle présence d'un spectre dans le daguerréotype.

La lune dans la poésie de Rodenbach est surtout vue dans l'eau, et celle-ci par deux fois dans cette suite poétique, est décrite comme argentée. La surface de l'eau peut être réfléchissante pour des raisons traditionnelles, mais nous pensons voir là encore une référence aux surfaces sensibles de la photographie : « L'eau glauque se dilate en d'argentines moires » (p. 47) quand elle est troublée; « Émoi/De l'Eau qui se déclôt et qui se désargente! » (p. 45) quand sa surface gelée se fond.

Noyer les spectres

Dans « Le Cœur de l'Eau VII », il regarde l'eau dans un bassin, son reflet « Où l'azur sans limite irait à l'infini », au conditionnel, car il « voyage [...] dans cet œil » mais tombe sur « le néant si proche » (p. 36). Nous tirons une première conclusion : quand Rodenbach interroge la profondeur des surfaces (si l'on me permet l'expression) réfléchissantes, quand il plonge pour ainsi dire dans l'eau dont il se veut le « psychologue » (p. 31), il trouve que la présence de l'âme des choses, le spectre, devient une absence.

Certes quelques reflets hantent ce cœur de l'Eau;
 Mais toute chose en y descendant se déflore,
 Toute chose recule et devient incolore,
 Y propageant un froid d'absence et de tombeau [...]

*

* *

Accepter la mort des spectres, c'est la leçon difficile que Rodenbach doit recommencer à apprendre après avoir publié sa plaquette *Du silence*. Mais sa poétique était attachée à ce mode de penser qui encourage à la fois la mélancolie des reliques (qui l'intéressait pour des raisons personnelles), la « poétisation » du monde qui voit l'âme des choses et qui élève le rôle du poète dans la société et la métamorphose constante de l'âme.

Rodenbach est un sujet privilégié pour deux raisons : premièrement parce qu'il s'intéressait déjà au deuil pour des raisons personnelles, ce qui l'incite à aller plus loin que les autres sur les relations entre la photographie et la mort. Deuxièmement, éduqué chez les Jésuites, il connaît très bien les idées chrétiennes. Sa poésie est la dernière agonie du néo-platonisme symboliste.

On note le rôle finalement catalyseur de la photographie considérée comme une caverne platonicienne, et du portrait photographique, considéré comme un exemple du dualisme corps/âme. La photographie rejoint l'imaginaire en posant l'inquiétante question de l'âme, en la mettant en scène. Finalement, le lecteur peut très bien penser que l'âme éternelle, comme tout infini, est un leurre, et il comprendra le cri « J'ai sommeil de mourir! » (p. 143), qui est surtout celui du narrateur. Le poète, lui, a mené à terme son expérience sur une idée chrétienne de l'immortalité et d'un passage par la mort. Ici l'âme s'autodétruit dans les images qui la reflètent. On sent bien que c'est dans l'âme que règne le silence si redoutable.

Université de Reims

MÉLANCOLIE ET SILENCE POÉTIQUE

LOLA BERMÚDEZ

Voix qui prolonge un peu les voix qui se
sont tues,
Voix triste qu'on dirait posthume et d'autre-
fois,
Voix qui parle comme regardent les statues.¹

Des voix s'ajourant dans moi (p. 255) traversent, intarissables, la poésie de Georges Rodenbach, la perçant sans fléchir, depuis *La Jeunesse blanche* (1886) en passant par *Le Règne du silence* (1891) – qui nous occupera dans les lignes qui suivent – jusqu'à *Les Vies encloses* (1896), dans un mouvement qui, dans la vitre du vers, résorbe la transparence² du regard que le

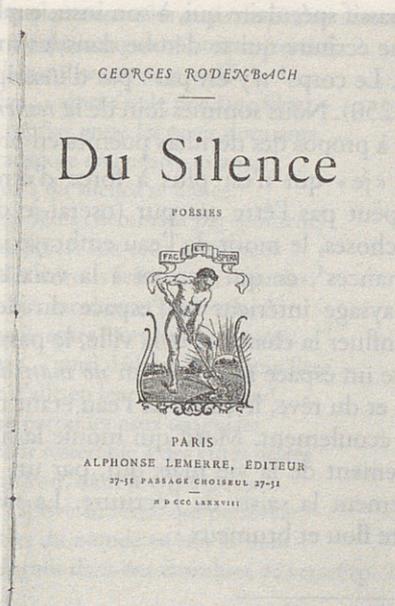
1. G. Rodenbach, *Le Règne du silence*, dans *Œuvres*, I, Paris, Mercure de France, 1923, p. 206. Les pages consignées renvoient à cette édition.

2. L'idée de transparence est rendue dans les poèmes par la conjonction du dedans et du dehors que figure le motif de la vitre (*Vitres pâles, sur qui les rideaux s'échancrant/ Sont cause que toujours la Vie est regardée; / Vitres : cloison lucide et transparent écran/ Où la pluie est encore de la douleur dardée*, p. 197). Le « verre » et son déploiement homophonique ainsi que son entourage lexical : fenêtre, croisée, cristal, rideaux, mousseline, tulle..., vitre à rideaux de la chambre initiale (*Les blancheurs des rideaux n'étant au fond qu'un leurre/ Qui laisse aux carreaux froids toute leur nudité!*, p. 186), récurrents dans l'ensemble du recueil : *Le rêve de l'Eau pâle est un cristal uni/ où vivent les reflets immédiats des choses*, p. 201, « Le cœur de l'eau »; *Vieux logis/ De qui l'âme s'attarde aux rideaux défraîchis, / Branlants de souvenirs et perclus de tristesse*, p. 219, « Paysages de ville; *Dimanche : un pâle ennui d'âme, un désœuvrement/ de doigts inoccupés tapotant sourdement/ Les vitres, comme pour savoir leur peine occulte*, p. 239, « Cloches du Dimanche »; *Ne plus être qu'une âme au cristal aplani/ Où le ciel propagea ses calmes influences*, p. 259, « Au fil de l'âme »; *Silence : c'est la voix qui se traîne, un peu lasse [...] Et, – plus subtile, étant malade, – mi-brisée, / Dit : « Le bruit me fait mal; qu'on ferme la croisée... »*, p. 275.

poète, *clos et coi* à la fenêtre d'une chambre, pose sur le monde. Ce monde – partagé entre bruit/silence et vie/mort et pénétré en son milieu de la voix et du rêve – prend les proportions d'une ville de province, image-miniature thésaurisant l'épaisseur du temps et contrepoint extérieur d'une chambre-Ophélie, univers feutré et rapetissé, présidé par la mort et le silence, pays de l'éphémère dont la frêle et passagère existence n'est évoquée que par la métaphore de l'eau :

Tel soir fané, telle heure éphémère suscite
 Aux miroirs de mon Ame un souvenir de site;
 Sites recomposés, qu'on eût dit oubliés :
 D'un canal mort avec deux rangs de peupliers
 Dont les feuilles vont se cherchant comme des lèvres;
 [...]
 Décor surtout des quais dormant en enfilade,
 Pignons, rampes de bois par-dessus l'eau malade
 [...]
 Sites instantanés, comme à peine rêvés,
 En contours immortels je les ai conservés
 Et je les porte en moi, depuis combien d'années!
 Seul un ciel identique, aux pâleurs surannées,
 Triste comme celui qui me les faisait voir,
 Les a ressuscités de moi-même ce soir;
 Et c'est ainsi toujours qu'au hasard des nuages
 Revivent dans mon cœur de souffrants paysages! (p. 231-232)

➤ Celle-ci est introduite par le motif du miroir, figure mobile donnant accès aux régions de la dissolution et de la désagrégation que la perception du réel (chambre/ville/souvenirs) évoque pour le poète. Vision discontinue des éléments (bouquet, piano, portraits, pendule, lustre/vieux quais, vieilles maisons, fumées, quelques passants, quartiers déserts, beffrois), fruit d'une impression morcelée et fragmentaire, à laquelle le miroir, d'un côté, et les cloches, de l'autre, servent d'amalgame réfractaire à un regard de dérélition amené vers le rêve et trouvant dans le cygne l'emblème du poète. Nous sommes en pays de décrépitude : vieux quais, vieilles maisons, vieux genre poétique, piégé de reflets spéculaires et de mirages sonores (cf. l'énorme rentabilité des rimes en [wa/R], [o/R] et en [i/l]), transposés dans une cadence nostalgique, révélatrice de l'absence du sujet, récepteur d'une voix et non pas créateur de parole.



Georges Rodenbach, *Du Silence*,
Paris, Lemerre, 1888. Repro. Alice Piemme/AML.

L'eau, «miroir oublieux»¹, devient ainsi allégorie, présence incontournable pour tous les commentateurs de l'œuvre de Rodenbach². Elle joue un double rôle dans l'ensemble du recueil – elle lie et délaie en même temps – bien que son caractère allégorique atténue l'oxymoron initial. L'eau en effet, constitue le comparant majeur, phore confortable des divers éléments du mobilier intérieur. Substantive («thème») dans la deuxième partie du recueil («Le cœur de l'eau»), l'allégorie de l'eau se poursuit et les références se multiplient dans le recueil, convergeant toutes vers des aveux explicites : *Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort!* (p. 237). Nous voilà, à

1. H. Juin, «Lecture de Georges Rodenbach», dans *Écrivains de l'avant-siècle*, Paris, Seghers, 1972, p. 36.
2. «Reflet du monde et potentiel du rêve, elle [l'eau] est constituant majeur d'un paysage qu'elle décalque, immerge, retraite et désapproprie du réel. Elle suggère la vie intérieure, s'associe aux forces occultes, ouvre parfois sur la mort», dans Jeannine Paque, *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989, p. 64.

nouveau, devant le passif spéculaire qui, à son insu, explicite l'impuissance, figure l'impasse d'une écriture qui se dérobe dans les méandres de la saisie des reflets extérieurs. Le corps¹ n'y est pas : pas d'inscription, tout juste un certain *air sonore* (p. 250). Nous sommes loin de la *remembrance*² dont parle Jean-Pierre Bertrand à propos des derniers poèmes en prose de Verhaeren.

Hypostase d'un « je » qui n'est plus à force d'être lyrique (conventionnel) et qui ne peut pas l'être car pur (oserai-je dire chaste?³) reflet objectalisé dans les choses, le motif de l'eau embraye un texte où convergent reflets et résonances⁴, ce qui permet à la voix de traverser avec la même aisance le paysage intérieur et l'espace du dehors (les voix des cloches), de faire confluer la chambre et la ville, le passé et le présent, irriguant pour ainsi dire un espace mitoyen, un *no man's land* déserté, qui est celui de la mémoire et du rêve, le cours de l'eau étant tour à tour saisi à sa source ou dans son écoulement. Motif qui moule la figure du passage du temps et du chatoisement de la vie mais qui, par un ricochet paradoxal, sanctionne négativement la saisie de l'écriture. La vision qui en résulte présente un caractère flou et brumeux :

1. Une perception contemporaine du paysage aurait en effet tendance à primer la présence du corps du sujet dans la géométrie du paysage : « Le paysage est donc traversé par la présence invisible du corps du sujet, par son vertige ou son extase, deux limites où il perd [...] la « conscience » de lui-même », P. Thompson, « Le paysage comme fiction », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 209, 1988-1, p. 27. Pour des approches du paysage littéraire et/ou artistique, cf. également : F. Chenet (éd.), *Le Paysage et ses grilles*, Actes colloque de Cerisy (7-14 septembre 1992), Paris, L'Harmattan, 1996 ; « Art et paysage », dans *Critique*, n° 577-578, Juin-Juillet 1995 ; F. Dagognet (dir.), *Mort du paysage? Philosophe et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982 ; A. Roger, *Nus et paysage. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978.
2. Cf. J.-P. Bertrand, « Des limites du paysage à l'illimité du corps : l'imaginaire de l'espace dans les *Poèmes en prose* de Verhaeren », dans *Textyles*, n° 14 « Lettres du jour (II) », 1997, p. 161-171.
3. Rappelons les *voix insexuelles* de la page 244.
4. Le motif de l'eau, promu par le miroir, est repris par *l'aurore où s'explore un octobre des pierres* (p. 219), vers à dominante [O] [R] [L] [P], qui ouvre la troisième partie du *Règne du silence*, « Paysages de Ville » et où la lumière, faible, évocant l'eau par les sonorités appelle également les pleurs, eau dysphorique remémorant à son tour le glas. Son des cloches qui résonnent tout particulièrement le dimanche où *le pâle ennui d'âme* exacerbe la sensation d'exil (cf. p. 239), *long jour que le chagrin des cloches influence* (p. 239) et où devient particulièrement poignante la conscience du temps qui passe : *Ah! le triste bouquet des heures du dimanche*, ce qui inévitablement évoque la triste mémoire de l'enfance : *Or toujours le dimanche est comme aux jours d'enfance/Un étang sans limite, où l'on voit dépérir/Des nuages parmi des moires de silence;/Dimanche : une tristesse, un émoi sans raison...*, p. 241.

Les canaux somnolents entre les quais de pierre
 Songent, entre les quais rugueux, comme en exil,
 Sans paysage clair qui se renverse au fil
 De l'eau qui rêve, – ainsi s'isole une âme fière, –
 L'âme de l'eau captive entre les quais dormants
 Où le ciel se transpose en pensive nuance
 Dont la douceur à du silence se fiance.
 Quelques nuages seuls cheminant par moments
 Dans les canaux muets aux eaux inanimées
 Qui semblent des miroirs reflétant des fumées.
 Puis le ciel s'unifie, incolore et profond,
 Et les pâles canaux entre leurs quais de pierre
 Sont sans mirage, – ainsi dédaigne une âme fière, –
 Et tout passage d'aile en leur cristal se fond;
 Plus rien n'entre parmi les eaux coagulées
 Dont la blancheur ressemble à des vitres gelées
 Derrière qui l'on voit, dans le triste du soir,
 L'âme de l'eau, captive au fond, qui persévère
 À ne rien regretter du monde en son lit noir
 Et qui semble dormir dans des chambres de verre! (p. 296-297).

Cette sorte d'indistinction primordiale où tous les éléments s'estompent fluidifie le texte et animise l'eau (*fluide et textuel*, comme dans *Bruges-la-Morte*) dans un écoulement, certes monotone, où la lecture contemporaine retient peut-être plus particulièrement le caractère obsessionnel de la recherche d'une identité où le poète se fourvoie en un embrouillamini d'échos qui bruissent la parole par la relance continue et l'incessante propagation de nouveaux échos remettant à l'infini (à jamais) l'apparition d'un moi qui se dissimule et semble condamné à se répéter. Rodenbach revient sur les lieux de sa mémoire d'où surgit une ville qui – si elle est restée mythique dans l'imaginaire symboliste¹ – semble également faire une large part aux fantasmes de son créateur : ville-morte, ville-sœur ou ville des sœurs mortes?

1. Cf. entre autres, D.F., Friedman, *The Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*, New York, Garland, 1992 ; G. Kahn, « Georges Rodenbach », dans *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine reprints, 1977, p. 190-199; H. Hinterhauser, « Ciudades muertas », dans *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 41-66. Cf. également le chapitre consacré à « Paris, Venise et Bruges » dans J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman célibataire, D'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, José Corti, 1996, p. 130-151 et celui de Philippe Jullian, « De Benarès à Bruges », dans *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1969, p. 159-175.

Ah! Quel trouble! Et les peurs, les peurs dominatrices
 Dans les rideaux des lits agitant des fantômes!
 Et ces sachets du linge aux sensuels arômes!
 Et les lampes, là-bas, rouvrant leurs cicatrices,
 Qui vont recommencer à faire saigner l'ombre! (p. 187)

Toi, ville! Toi ma sœur douloureuse qui n'as
 Que du silence et le regret des anciens mâts;
 Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort! (p. 237)

Impression d'un blanc bouquet mélancolique
 Qui meurt; impression tristement angélique
 D'une petite sœur malade en la maison... (p. 241)

Véritable opérateur de mise en abîme, le miroir de la chambre¹ – soutenu par la notion de fluidité – inaugure le double réseau isotopique du recueil, la réflexivité et la résonance². Contrairement à la transparence de la vitre, le miroir concentre, à l'intérieur, l'extérieur³, figure le reflet, garde tout de même un noyau de nuit et, par le biais d'Ophélie – symbole de la chambre et de la ville – rappelle la mort et véhicule les rêves. Miroir, eau noire⁴, mort⁵, attributs traditionnels de la mélancolie devenant la substance même (les adjectifs sont rares dans le recueil) de ce règne. Mélancolie de l'inappréhension, nostalgie de l'écoulement, la voix court vers le silence⁶, piégée par un horizon qui ne retrouve son caractère d'infini que par la présence de repères dont le renvoi des reflets fait reculer les lignes. De miroir en mirage, d'écoulement en étanchement, de brume en ennui, de cloches en pleurs... on rêve au fil d'une existence qui ancre dans l'absence son pouvoir

1. *Chambres qui sont tantôt bonnes comme une sœur,/Puis accueillent tantôt avec des yeux hostiles,/Quand on trouble leur rêve au fil nu du miroir,/Leur rêve d'Ophélie au miroir d'eau dormante!* (p. 180); *Oui! c'est doux! c'est, la chambre, un doux port relégué/Où mon rêve, lassé de tendre au vent ses voiles,/Dans le miroir tranquille et pâle s'est cargué./Las! sans plus espérer des sillages d'étoiles,/Et des départs vers des îles, mon rêve dort/Dans le profond miroir, comme un canal mort;/Et faut-il désirer un coup de vent qui chasse/En pleine mer, cette âme à l'ancre dans la glace?*, (p. 182); *Les miroirs, par les jours abrégés des décembres,/Songent-elles des eaux captives – dans les chambres, Et leur mélancolie a pour causes lointaines/Tant de visages doux fanés dans ces fontaines*, p. 279.
2. *Que de choses enfin, brèves comme un éclair,/Que la voix de l'eau mire et qu'elle continue,/Survivance de tant de reflets dans sa voix!*, p. 206.
3. *Fraternelle pitié d'un passant le soir/Par qui l'on n'est plus seul, par qui vit le miroir!*, p. 260.
4. *Mais elle [l'eau] cache en elle un vouloir subreptice/!Et le cœur de son cœur est hermétique et noir*, p. 203.
5. *Las! sans plus espérer des sillages d'étoiles,/Et des départs vers des îles, mon rêve dort/Dans le profond miroir, comme en un canal mort*, p. 182.
6. *La musique en pantance [...] Qu'on s'obstine à poursuivre aux confins du silence*, p. 194.

d'évocation¹. Repliée, recluse, la voix, inlassablement, fait parler les chambres, l'eau, la ville, les cloches, l'âme enfin qui, elle, rejoint la position de ce je-objet, exilé dans la chambre redevenue «aquarium mental»². Exil premier d'où l'analogie avait effectué son tour d'horizon narcissique :

Mon âme, où tout désir se décolore et meurt,
N'a vraiment plus souci que d'elle et ne prolonge
Rien d'autre que son songe et son divin mensonge
Et ne regarde plus que son propre halo. (p. 261)

Nostalgie de la voix aux trouses du regard, Écho essayant de rejoindre Narcisse, c'est de cette distance qu'est faite la nostalgie d'un paysage qui retrouve son caractère projectif dans la réverbération renvoyée par l'écran du silence qu'il faudrait peut-être entendre comme synonyme, non pas d'absence de voix, mais d'impossibilité de dire, de bâillonnement, une sorte de lointaine conscience d'automusement. Au fond – c'est bien connu – c'est soi-même que l'on retrouve dans un paysage. Ainsi la ville de Rodenbach (dehors, lointaine, vague, sombre, toujours identique, inexistante en somme) est peuplée des démons du passé et redevient le lieu d'élection, le cadre privilégié du souvenir; les premiers poèmes de Rodenbach offrent, à ce propos, des exemples paradigmatiques³ :

Quand on va s'accouder au balcon de la vie
Pour contempler la fin pensive du printemps,
On se sent envahir par l'impossible envie
D'étreindre dans ses bras les horizons flottants.
Là-bas, comme une ville aux vitres allumées,
Tout le Passé s'étend sous le grand ciel blafard
Et la tristesse bleue et lente des fumées
Ressemble à des ruisseaux coulant dans le brouillard.

[...]

La ville du Passé s'efface ainsi qu'un rêve
Sous la brume qui tremble en d'invisibles doigts,

1. *Voix comme en rêve; voix en conciliabules./S'appareillant avec leurs yeux irrésolus./Voix dans l'absence; voix tristes qui semblent veuves./Voix dans l'éloignement et qu'on dirait venir/D'au-delà des jardins et d'au-delà des fleuves...*, p. 191.
2. Métaphore, selon J. Perrot, de l'inconscient : cf. *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 155-156.
3. Toute la poésie de Rodenbach n'est que la récurrence, amplifiée et enrichie au fil des recueils, des motifs contenus dans ses premiers poèmes. À titre d'exemple : « La Ville du passé » qui figure dans *La Jeunesse blanche*, dans G. Rodenbach, *Œuvres*, vol. I, *op. cit.*, p. 9-10.

Mais un faisceau confus de Souvenirs s'élève
 Par-delà le sommeil des pignons et des toits :
 Campaniles! clochers des choses de l'enfance,
 Dômes de la jeunesse où l'Idéal s'endort,
 Beffrois, triomphateurs de la nuit qui s'avance
 Avec les boucliers de leurs grands cadrans d'or,
 Tourelles de granit dominant les rafales,
 Toujours debout, chantant le Passé souverain
 Et déléguant vers nous leurs cloches triomphales
 Qui traversent le ciel dans leurs robes d'airain!

Perception et projection se confondant, le paysage urbain¹ abonde plus explicitement que celui de la nature dans les signes du passé. S'il est vrai que ce paysage urbain de Rodenbach est dominé – comme l'affirme Paul Gorceix² – par le reflet et la verticalité, il semble que – plus particulièrement en poésie – il faut aussi faire appel à la notion d'horizontalité pour pouvoir décrire l'étendue de la propagation et contamination sonores de cette voix propre à Rodenbach, véhiculée par la métaphore de l'eau et où la réversibilité des images font leur la synesthésie de Gauguin, « l'œil écoute » (« l'œil » : la chambre, l'eau, la ville; « écoute » : les cloches, l'âme, le silence, c'est-à-dire les six parties du volume). Mais dans le domaine poétique, l'écoute seule n'est pas génératrice de parole, *a fortiori* de parole de silence. Or celui-ci joue un rôle majeur dans le recueil et comme pôle isotopique et comme horizon poétique, si bien que Rodenbach reste – par cette primauté du substantif à laquelle je faisais rapidement allusion – plus près du pôle isotopique – même si, parfois, la répétition fait bruitage – et semble dédaigner le registre strictement poétique. Patrick Laude a bien montré la diversification thématique du silence dans cette poésie : « La poétique de silence est ainsi, chez Rodenbach, une 'abstraction' par laquelle la

-
1. « L'expression 'paysage urbain' semble être attestée pour la première fois en 1892, dans l'*Avertissement* de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », cf. F. Chenet-Faugeras, « L'invention du paysage urbain », dans *Romantisme*, n° 83 (1994-1), p. 27. Paysage, par ailleurs, caractéristique d'un certain type de génération littéraire : « On peut dire que la Flandre nordique du mirage littéraire, c'est d'abord un paysage, c'est ensuite un tempérament psychologique, c'est enfin une stylistique. Le paysage tout d'abord. Tout de lourdeur et d'humidité, il incline à l'humilité et à l'effort, tandis que les brumes aident les fantômes du rêve à se former. Mais l'horizontalité dans laquelle mer et plaine se confondent est aussi le lieu où vient se ficher la transcendance », J.-M. Klinkenberg, « La génération de 1880 et la Flandre », dans J. Weisberger, *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1991, p. 106.
 2. Cf. P. Gorceix, « Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité », dans R. Frickx et D. Gullentops (éd.), *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, Vubpress, 1994, p. 9-18.

notation sensuelle la plus concrète échappe à son contexte coutumier pour s'intégrer à un réseau subtil d'images parfois inattendues mais rassemblées en un faisceau imaginaire convergent.»¹

Considérée comme marque douloureuse de l'infini, la mélancolie², entaille de l'au-delà, trouverait dans le silence son double poétique, silence qui, dans le cas de Rodenbach, a été défini comme la « cinquième essence »³, condensé – toujours selon Montesquiou – de cet ensemble élémentaire qu'est sa poésie. Ainsi, le paysage qui transparait dans son œuvre trouve dans la mélancolie la détrempe impalpable qui lie tout phénomène de réfraction (réflexivité, résonance), constituant d'un réel – celui de Rodenbach – qui aboie mais ne mord pas. Dans la vision rendue, tout se répercute : *Ne plus être qu'une âme au cristal aplani/Où le ciel propagea ses calmes influences;/Et, transposant en soi des sons et des nuances,/Mêler à leurs reflets une part d'infini.* (p. 259). La mélancolie : le tissu, l'entre-deux, la grise texture du recueil. Le ton du paysage. C'est justement dans l'entrelacs de cette grisaille, dans l'unité du ton brumeux et fumé qui rattache les objets à la ville et à son mobilier que l'on retrouve la marque du paysage mnémonique de Rodenbach⁴. À ses côtés, le roman : *Bruges-la-Morte* (1892) et toute l'iconographie des villes du nord de Khnopff et des artistes symbolistes. Mélancolie et nostalgie constituent en effet l'horizon unifiant⁵ qui accorde à l'ensemble des objets et des lieux

-
1. P. Laude, *Rodenbach. Les Décors de silence*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990, p. 126.
 2. Pour ce qui est de la bibliographie concernant les rapports entre littérature et mélancolie dans ses aspects les plus divers, cf. la très dense présentation d'Anna Dolfi des actes du colloque de Trento (mai 1990), dans *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma, Bulzoni editore, 1991, p. 7-19. Voir également *Sotto el segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'ottocento*, Atti del Seminario di Studio di Malcesine (7-9 maggio 1992), a cura di Elio Mosele, Fasano : Schena editore, 1994.
 3. R. de Montesquiou, « Le Pasteur de cygnes », dans *Diptyque de Flandre/Triptyque de France*, Paris, UGE 10/18 « Fins des siècles », 1986, p. 97.
 4. L'éloignement de la Belgique contribua dans une large mesure à primer ce paysage de souvenir : « L'impression directe et quotidienne ne vaut point le souvenir : voir ne vaut guère se rappeler et évoquer. À Paris, sa Flandre lui était tout son désir, il en parlait comme on parle de sa conscience, avec retenue et émotion : la réalité diminuante qu'il eût heurtée en habitant là-bas, il l'oublia... », É. Verhaeren cité par C. Mauclair, « Introduction » à G. Rodenbach, dans *Œuvres*, I, Paris, Mercure de France, 1923, p. XI.
 5. *Cependant que l'encens, avec mélancolie, / En rubans bleus à notre enfance nous relie...*, p. 256. Cf. M. Collot qui développe l'idée de l'horizon comme « constitutif » du paysage face à des « constituants » tels que le point de vue, l'étendue, la partie ou l'ensemble : « L'horizon du paysage », dans *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 121-129.

revisités son caractère paysager : *Vague mélancolie au loin se propageant.../Car, parmi la langueur d'une cloche qui tinte,/On dirait des ruisseaux d'eau pâle voyageant,/Des ruisseaux de silence aux rives non précises/Dont le peu d'eau glisse au hasard, d'un cours mal sûr,/En méandres ridés, en courbes indécises/Et, comme dans la mer, va se perdre en l'azur!* (p. 227). Mais la mélancolie, pâture de cette évocation du silence propre aux écrits de Rodenbach, reste, somme toute, thématique; nulle trace de la structure mélancolique¹, ni au niveau énonciatif (pas de négativité) ou rhétorique (ni antithèses, ni hyperboles, ni oxymorons), ni au niveau de l'éthos du discours (pas d'ironie, pas d'humour) mais une harmonieuse poésie de la remémoration nonchalante : les points de repère qui composent ce paysage de la mémoire sont évoqués, doucement relayés par la chaîne d'un discours dont la contiguïté sonore et la métaphore du reflet et de l'écoulement étalent la rengaine élégiaque d'un tissu qui, au fond, se complait dans ce ronron. Indolence d'une démarche poétique dont l'énonciation semble ignorer (par la facilité de l'écoulement) les échardes de cette complexe structure imaginaire génératrice d'images fortes provenant d'une irrémédiable opposition au réel. Le poète Rodenbach est loin de ses férociétés² : il tourne le dos au réel, le fuit, il est reclus, replié dans son aquarium ouaté où les cris sont amortis et les coups feutrés³.

Le silence, à l'aune de l'indicible, horizon poétique par excellence, a néanmoins partie liée avec l'énonciation, registre que *Le Règne du silence* méconnaît, car il semble incompatible avec le débit de l'écoulement du verbe rodenbachien qui, vers la fin du recueil, se jette dans le rêve⁴, zone floue où convergent le silence/le bruit, la mort/la vie, le reflet/la résonance, le réel/son envers, le présent/le passé, le temps/l'espace, le moi/le monde, emblème anagrammatique du vers, univers de la transparence et de la réverbération,

1. Cf. P. Dufour, « Vers une herméneutique cognitive des imaginaires mélancoliques. Esquisse d'une méthode », dans *Malinconia, malattia e letteratura moderna, op. cit.*, p. 67-101.

2. « L'expérience affective de la mélancolie, si souvent dominée par le sentiment de la pesanteur, est inséparable de la représentation d'un espace hostile, qui bloque ou engue toute tentative de mouvement, et qui devient de la sorte le complément externe de la pesanteur interne. De l'eau bourbeuse à la prison cristalline de la kinesthésie maheure (se débattre, lutter, tâtonner) à la complète immobilité; de l'Idée et de l'Être angélique au navire : la succession des emblèmes va vers le durcissement, vers l'inanimé, vers la déspiritualisation et la déshumanisation », dans J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 41-42.

3. *Mon âme a trop souffert aux chemins du Réel/Et s'en trouve à jamais comme en convalescence*, p. 262.

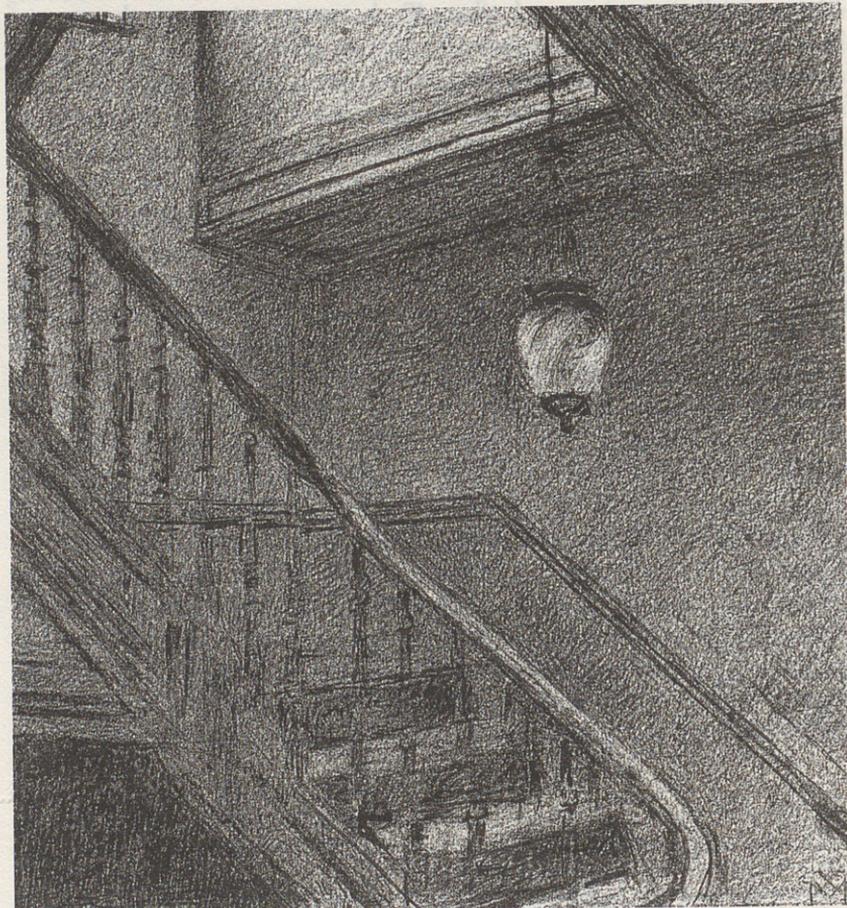
4. *Ainsi notre âme rêve et dérive en ses rêves*, p. 265; *Où se mêlent en rêve/L'odeur fanée et la musique qui s'achève*, p. 295.

amalgame des voix : *Les rêves sont les clés pour sortir de nous-même, / Pour déjà se créer une autre vie, un ciel / Où l'âme n'ait plus rien retenu du réel / Que les choses selon sa nuance et qu'elle aime : / Des cloches effeuillant leurs pétales noirs / Dans l'âme qui s'allonge en canaux de silence, / Et des cygnes parés comme des reposoirs. [...] Or ces rêves triés ont de câlines voix, / Voix des cygnes, voix des cloches, voix de la lune, / Qui chantonnent ensemble et n'en forment plus qu'une / En qui l'âme s'exalte et s'apaise à la fois.* (p. 264-265). Confortable demeure nocturne, double mental de l'aquarium initial : nulle atteinte du réel.

Dans l'agencement de ce paysage¹ – reflété ou rêvé – se profile un portrait² qui figure en creux – Lévy-Dhurmer l'avait bien vu – l'inappréhensible image d'un moi qui se désagrège³. Portrait qui n'en est pas un, car l'emploi du pronominal-réflexif et l'absence d'inscription du sujet énonciateur empêchent la fixation d'une image de soi, dont le vers – mince barrage contre le temps et la dérélition – avait tenté tout de même d'accueillir les échos amortis. Voix s'épuisant d'elle-même, seule la parole poétique visant à être attrapée dans *la mélancolique éternité du Livre* (p. 132) aurait pu rompre cet enchaînement de leurres. Tentative faiblement reprise à la fin du volume – dans un épilogue anémié⁴, par *l'effort de se survivre en l'Œuvre terminée* (p. 301). Mais... le temps de l'expression de soi, du silence ou de la mélancolie n'est plus ni aux épilogues, ni au livre-album ni aux *keepsakes*. L'absence de nouveaux horizons expressifs et la persistance de Rodenbach à demeurer dans le registre de l'écoute des voix du décor environnant enrayent le mouvement amorcé. Autrement dit, la thématization abusive d'une mélancolie clichésée et privée de structure imaginaire court-circuite l'ancrage du poème dans le registre de la parole et le condamne à ce rabâchage qui accorde parfois à la poésie de Rodenbach le ton d'une plainte, plus près de la rengaine que du chant saturnien.

Université de Cádiz

1. « Le paysage est très exactement cette opération intellectuelle qui saisit un sens, en 'dispose' et le renvoie à un Autre suivant des règles très précises mais conventionnelles », cf. F. Chenet, « Je trouve beau ce », dans *Le Paysage et ses grilles*, op. cit., p. 9.
2. *Des choses de son âme obscure qui s'avère / Dans ce visage à la dérive où transparait / Son identité vraie au fil nu du portrait, / Pastel qui dort dans le miroir comme sous verre !*, p. 193 ; *Puis je reflète un pont debout sur des bruits d'eaux / [...] / Que de reflets divers mirés au fil de l'âme !*, p. 259.
3. *Je me sens regardé par ces yeux sans envie / Qui ne se tournent plus du côté de la vie / Mais sont orientés du côté du tombeau...*, p. 225.
4. *Las ! le rose de moi je le sens défleurir, / Je le sens qui se fane et je sens qu'on le cueille ! / Mon sang ne coule pas ; on dirait qu'il s'effeuille... / Et puisque la nuit vient, – j'ai sommeil de mourir !*, p. 301.



*Xavier Mellery, L'Escalier.
Crayon noir.
Bruxelles, Musée Charlier. Photo Hervé Goffin Art Promotion S.C.*

**ARCHITECTURES D'INTÉRIEUR :
LE PARTI PRIS DES CHOSES
DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE ET ROMANESQUE
DE GEORGES RODENBACH**

AURORE BORACZEK

Tout lecteur notera aisément que, dans ses différents écrits, Rodenbach anime les choses, les personnifie, relève leur énigmatique puissance d'action sur une humanité défaillante. Par le biais de métaphores, de comparaisons ou de métonymies, il élabore un processus de transferts réciproques et permanents du concret vers l'abstrait. Notre brève étude de la vision architecturale adoptée par Rodenbach tend à montrer combien cette manière d'agencer le réel dépasse le simple cadre de la métaphorisation qui vise à subjectiver l'objet ou à objectiver le sujet. Le monde n'est en effet transcrit dans ses textes que sous sa forme la plus policée, c'est-à-dire, dans son cas, sous la forme architecturée. Le but poursuivi par cet architecte d'intérieur est d'opérer une symbiose entre le psychologique et le géographique. Il est par ailleurs en quête de l'immutabilité, de l'harmonisation du monde en un grand tout uniformisé, sans aspérités, où sentiments, objets, paysages et êtres humains se répondent et se correspondent parfaitement. Dans la dialectique du fermé et de l'ouvert qui balise ses textes, Rodenbach privilégie les lieux clos, aux contacts raréfiés avec l'extérieur, mais au sein desquels l'énergie circule librement : il organise de la sorte son univers littéraire selon un mouvement centripète. Mais s'il a fixé des bornes à l'espace textuel, celles-ci sont néanmoins ouatées d'un halo d'indétermination symboliste.

Il conviendra ainsi d'interroger ses œuvres poétiques et romanesques afin de déterminer les enjeux symboliques de cet imaginaire de l'intimité. Nous reprendrons globalement l'analyse, déjà abordée par plusieurs critiques, de la thématique des objets ressassés, et ce, tout en la centrant sur l'aspect architectural. Notre *corpus* se constitue des textes les plus aboutis

(ceux publiés à partir de 1886), à savoir ses cinq romans, toile narrative sur laquelle certains se détachent avec plus d'évidence – *L'Art en exil* (1889)¹, *Bruges-la-Morte* (1892)², *La Vocation* (1895)³, *Le Carillonneur* (1897)⁴, *L'Arbre* (1898)⁵ –, et ses cinq derniers recueils poétiques – *La Jeunesse blanche* (1886), *Du Silence* (1888), *Le Règne du silence* (1891)⁶, *Les Vies encloses* (1896)⁷ et *Le Miroir du ciel natal* (1898)⁸.

Établissons d'emblée la topographie générale qui préside à l'agencement des objets et à la configuration des lieux principaux. Cloches, lampes, vitres, fleurs et bibelots divers dessinent la chaîne des amis de l'homme, objets récurrents dont la « vie », la « psychologie » constituent des sujets d'étude aux variations infinitésimales pour un analyste subtil. Ces objets sont localisés dans des lieux clos qui représentent autant de boîtes gigognes insérées les unes dans les autres. Ainsi, dans *Bruges-la-Morte*, la chevelure vestige de la défunte épouse de Viane repose dans un coffret de verre dont la transparence contraste avec la fermeture de sa maison⁹. La vitrine prend place dans une pièce, une chambre qui se démultiplie au sein de la maison. Et ce coffret qui symbolise une petite maison idéalisée, claire et emplie de la morte est aussi une mise en abyme d'une demeure qui fait déjà office de sanctuaire. On assiste donc là à une forme de reproduction architecturale par réduction. De plus, la maison est elle-même enchâssée dans la cité spéculaire, vieille ville flamande baignée d'une eau canalisée¹⁰. L'extension et l'imbrication s'arrêtent là : la nature ne sera évoquée que sous la forme de taches vertes circonscrites dans l'espace de la ville.

Nous examinerons essentiellement l'architecture mentale des maisons et des tours. Les lieux de culte, autres espaces hantés, nécessiteraient également

1. *L'Art en exil*, Paris, Librairie moderne, 1889.

2. *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986.

3. *La Vocation*, Paris, Paul Ollendorf, 1895.

4. *Le Carillonneur*, Bruxelles, Éditions De Kogge, 1943.

5. *L'Arbre*, Paris, Paul Ollendorf, 1899.

6. *La Jeunesse blanche*, *Du Silence* et *Le Règne du silence*, dans *Cœuvres de Georges Rodenbach*, I, Paris, Mercure de France, 1923.

7. *Les Vies encloses*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1896.

8. *Le Miroir du ciel natal*, Paris, Fasquelle, 1898.

9. Hugues Viane occupe le type même de la maison rodenbachienne : une « vaste et antique maison du quai du Rosaire, d'apparence cosvue, aux rideaux de dentelle impénétrables, tatouage de givre adhérent aux vitres, qui ne laissaient rien soupçonner de l'intérieur. » (p. 91)

10. *Bruges-la-Morte*, *La Vocation* et *Le Carillonneur* se déroulent à Bruges, *L'Art en exil* à Gand et *L'Arbre* sur une île en Zélande. Les poèmes ont pour cadre une ville similaire à celle de Bruges, mais davantage indéterminée.

une approche de ce type; celle-ci déborderait cependant le cadre restreint de cet article¹. Posons à présent le décor en rappelant et/ou rassemblant les caractéristiques qui fondent la spécificité de cet univers chosifié.

LE SYSTÈME DES OBJETS

Suite à son expérience décevante de l'amour, de la vie mondaine ou sociale, l'être rodenbachien archétypal s'enferme dans une solitude mélancolique. Rejeté, traqué par un entourage hostile, cet incompris prend, par dépit peut-être, *le parti des choses* et du passé, non celui des hommes et du présent². Pour pallier la disparition de l'Autre, le décor acquiert un statut autonome dans l'espace narratif ou poétique, l'arrière-fond se plaçant de la sorte à l'avant-plan. L'objet, par un effet de rétroaction, de manipulé se convertit en manipulateur. Ainsi s'affirme la prégnance d'objets animés et agissants, qui ne remplacent certes pas le sujet mais qui le concurrencent au sein du texte. En effet, cette matérialité envahissante est suscitée par le processus de réification du personnage, phénomène plus inquiétant et plus rare en littérature que celui de la personnification des objets. Dépersonnalisé, désincarné, le misanthrope ne semble exprimer son humanité que par la souffrance. Il communique sa substance humaine aux choses qui se présentent comme réceptifs mais aussi, dans un constant rapport de réciprocité, comme moules de cette vitalité « évaporée »³. Ces interférences objets-sujets constituent le vecteur principal de la philosophie de vie adoptée par Rodenbach.

Le sujet, installé dans un espace saturé d'objets signifiants, peut notamment entretenir avec les choses des rapports de fétichisme et, dès lors, élaborer une mystique de l'objet. Ainsi, dans *Bruges-la-Morte*, la maison-sanctuaire d'Hugues Viane renferme deux sortes d'objets qui remémorent la défunte épouse : d'une part, ses bibelots, ses portraits, son mobilier, et,

1. *La Vocation* s'attache particulièrement à décrire la fascination exercée sur le héros par les objets de culte. Une religiosité diffuse imprègne d'ailleurs les décors de tous les textes, lesquels abondent en chapelles, tombeaux, basiliques, béguinages, cloîtres, qu'ils soient métaphoriques ou non.
2. Dans *Le Carillonneur*, l'architecte Joris Borluut s'oppose à la construction d'un port à Bruges, lequel ferait renaître économiquement la région. Préférant restaurer plutôt que rénover la ville historique, il critique âprement les cités modernes qui s'engagent sur la voie du progrès.
3. Ainsi, les cloches sont les contenants où se love la pensée de Borluut. Elles sont « ses propres rêves, les urnes murmurantes où se transvas[e] toute son âme » (p. 43). Et lorsqu'il meurt, pendu à une cloche du beffroi, personne dans la ville ne s'aperçoit qu'il y a « une Âme dans les cloches » (p. 216).

d'autre part, sa chevelure. Dans le secret d'un culte intimiste, il vénère la morte par l'intermédiaire de reliques analogiques – à savoir ses portraits – ou métonymiques – telle la tresse indécolorée par le temps chérie « mieux qu'une relique » (p. 65). Cet indice de sa présence dans les lieux est doté d'une vie particulière; il émane de celui-ci un halo vivant : « Pour [Hugues], comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et qu'elle était l'âme de la maison. » (p. 22) Il sacralise ce reste, ce résidu « vivant » de femme et l'expose dans une vitrine à l'usage d'un seul contemplateur : « C'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. » (p. 54) Il confine ce symbole de l'âme à l'abri des regards et de l'oxydation afin d'établir sur elle un contrôle vigilant.

Aussi, dans *Le Carillonneur*, Godeliève est-elle douce et docile « comme si son âme était sous verre » (p. 197). Dans certains poèmes, Rodenbach visualise l'âme comme une eau dont la surface s'avère transparente et fluide, mais dont les tréfonds – qui figurent l'inconscient – baignent dans une épaisse obscurité; l'âme est une eau enclose dans un aquarium métaphorique : « Et je vis comme si mon âme avait été/De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre. » (*Les Vies encloses*, « L'Aquarium Mental », V, p. 13). Désirant enrayer l'entropie et les dissymétries d'un monde sans certitude, il tente de mettre la vie sous vide, de l'enfermer dans une bulle fragile, sans angle, sans prise pour le réel.

L'immobilité silencieuse, la bonté fidèle des bibelots rassurent. Le poète évoque la « Douceur d'associer notre âme à cette vie » (*Le Règne du silence*, « La Vie des Chambres », II, p. 181). Les choses éclairent l'existence de qui sait les voir : « La lampe est une calme amie/Qui nous console et nous conseille » (*Le Miroir du ciel natal*, « Les lampes », p. 9). La régularité et l'ordre instaurés par leur règne compensent l'angoisse suscitée par la confusion moderne : la stabilité, état intermédiaire entre la vie et la mort, résorbe l'inquiétude liée à la fuite du temps. Dans cette optique, l'objet artistique ou utilitaire constitue la trace par excellence, celle qui demeure quand tout s'est délité. Il admire une petite horloge « accomplissant son bruit d'humble vie régulière, ce battement de pouls des choses qui fait envie au cœur humain... » (*Le Carillonneur*, p. 40). Il encense également les objets exemplaires, véritables modèles de vie, résignés à s'éteindre, provisoirement anéantis par le crépuscule au cours du combat qu'ombre et lumière se livrent dans la demeure :

Les bibelots pensifs abdiquent sans effort
 (Tristes un peu de se sentir des urnes closes)
 À l'ombre qui leur fait une petite mort,
 Et mon âme s'incline à l'exemple des choses.
 (« Le Soir dans les vitres », VI, dans *Les Vies encloses*, p. 43)

Par son regard artiste, Rodenbach dépasse donc la fermeté et la fermeture d'un objet quelconque. Il le rend imaginativement malléable, mouvant et pénètre son mystère intrinsèque. Il établit de complexes rapports de ressemblances et de correspondances entre les choses. Enfermé dans son deuil hautain, Hugues Viane perçoit « une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables » de la ville (*Bruges-la-Morte*, p. 50). Il recrée les liens invisibles qui unissent les choses, liens qui s'enchevêtrent au point de forger un réseau poétique¹. Ainsi, tout chez Rodenbach est balisé par des repères mentaux : il intellectualise sa vision des choses, les chargeant de référents culturels. Sa pensée modèle la réalité telle une belle construction architecturale.

À cette première rationalisation de l'espace s'ajoute la volonté de faire entrer en communication toutes les composantes de l'univers. Le roman s'achève sur ces mots : « Pénétration réciproque de l'âme et des choses ! Nous entrons en elles, tandis qu'elles pénètrent en nous. » (p. 75) Et l'interpénétration des mondes, des substances se fait sous l'effet de la contamination par un fluide : « Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air. » (p. 75) Rodenbach transfigure le réel, le poétise par la transsubstantiation des éléments. Un nouvel ordre prend la relève de l'ancien, conçu de manière à ce que chacune de ses parcelles s'emboîte parfaitement dans un plan cohérent. Il cherche obsessionnellement à bâtir un univers idéal où « Tout correspond. » (*Le Carillonneur*, p. 137) En effet, il semble animé par une volonté quasi névrotique de gommer les aspérités d'un monde disparate, désir d'unification qualifié par Patrick Laude de « quête d'une ataraxie universelle »². Il met en œuvre un imaginaire de la simplification et de l'indifférenciation³. L'être

-
1. Dans *Le Carillonneur*, un ami peintre de Borluut incarne les qualités visionnaires propres à l'artiste selon Rodenbach : il « trouvait naturellement les analogies mystiques, les rapports éternels des choses » (p. 185). Le symbolisme de ses œuvres matérialise « le rêve que les pierres font » (p. 277). Ce peintre ambitionne, à travers ses toiles, de « montrer que ces objets sont sensibles, souffrent de la nuit qui vient » (p. 91). Il ajoute ceci : « C'est la vie des choses si vous voulez. On dirait, en français, une nature morte. Ce n'est pas cela que j'essaie de faire. Notre flamand dit mieux : la vie silencieuse » (p. 91).
 2. P. Laude, *Rodenbach. Les Décors de silence. Essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990, p. 15.
 3. L'équivalence qui est au cœur de *Bruges-la-Morte* s'exprime de la sorte : « Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille » (p. 26). C'est nous qui soulignons.

humain se promène, convalescent, somnambulique, dans la blancheur et le silence d'un décor presque aseptisé.

C'est pourquoi il se résout avec fatalisme à régresser vers la passivité, à épouser la route balisée de son destin¹, dont les choses sont un médium. Ces guides dans le dédale de l'existence recèlent ainsi un mystère particulier, une charge spirituelle qu'il faut s'attacher à sonder. Devenus protagonistes d'une histoire dont le contrôle échappe au sujet, les objets sont dotés d'une puissance d'action évoquée par l'expression *l'ordre des choses*. Selon Patrick Laude, cette formule suggère davantage que la simple désignation de l'ordre universel, elle implique « une nature des objets inanimés dont la valorisation spirituelle et morale est cardinale »². Le réseau étroit des choses entraîne donc le renoncement à toute action, au Vouloir-Vivre, sauf à la contemplation esthétique, attitudes prônées par Schopenhauer.

Le premier roman, *L'Art en exil*, nous offre déjà un exemple de ce pouvoir qui influe notamment sur l'intrigue romanesque. Désespéré, Jean s'est réfugié dans « le vaste enclos mystique » d'un couvent : il s'y trouve « comme surpris d'être seul à subsister, subissant le lent conseil des pierres et comme l'ordre des choses de ne plus vivre davantage et d'aller au-devant de la mort »³ (p. 242).

Par ailleurs, l'élément aquatique omniprésent chez Rodenbach exerce cette attraction mortifère, phénomène dû à ce que Gaston Bachelard nomme l'« ophélisation » de la ville :

Son amour du repos, son dégoût de la vie
Sont si contagieux que plus d'un l'a suivie
Dans la chapelle d'ombre, au fond pieux des eaux
(« Le Cœur de l'Eau », dans *Le Règne du silence*, XI, p. 212)

Dégagé de l'aliénation à la contingence, l'être rodenbachien tend à l'éternité et, pour ce faire, se façonne une vie épurée. Or, il lui apparaît que seul

1. « Ainsi, les événements ne sont la cause de rien. Ils ne font que se conformer à nous-même, extérioriser ce qui existait auparavant en nous » (*Le Carillonneur*, p. 247).

2. *Op. cit.*, p. 19.

3. De roman en roman, cette idée se traduit en termes similaires. Dans *Bruges-la-Morte*, la ville fait éprouver à Hugues « l'impatience du tombeau » (p. 26). Il perçoit son invitation au suicide : « Plus d'une fois déjà il [...] avait entendu la lente persuasion des pierres ; il avait vraiment surpris *l'ordre des choses* de ne pas survivre à la mort alentour » (p. 27). Dans *Le Carillonneur*, Borluut doit mourir, à l'instar de sa demeure : « La maison entière était morte. Borluut aussi voulut mourir. Il semblait qu'il eût reçu *l'ordre des choses* » (p. 330).

l'onirisme permet de conférer à l'existence l'harmonie idéale qui lui fait défaut, grâce au « Phénomène du rêve où tout s'unifie! » (« Le Voyage dans les Yeux », *Les Vies encloses*, XIX, p. 179). Le rêve le métamorphose en un visionnaire apte à dépasser les bornes matérielles de l'objet car « l'homme endormi voit par-delà la maison! » (XIX, p. 180). Rejetant la *mimesis*, Rodenbach pose donc un filtre, un voile entre la réalité et le sujet. L'existence est médiée, réfractée par une profusion d'objets disséminés dans le décor, au sein duquel l'être quasiment dématérialisé s'éprouve comme s'il n'était qu'un reflet de lui-même¹. Et, puisque dans le quotidien « tout se déprend », « tout s'émiette » (« Au Fil de l'Âme », *Le Règne du silence*, X, p. 270), les rêves, ces refuges, sont chargés de refléter en adoucissant la fragmentation brutale propre au réel :

Les rêves : des miroirs où nous nous délayons
Comme éternels déjà, dans un recul d'espace² (V, p. 263)

Par ailleurs, la distanciation provoquée par l'écran non-opaque du rêve introduit le doute dans la perception de la réalité : « Est-ce qu'on vit son rêve, ou rêve-t-on sa vie? » (« Premier Amour », *La Jeunesse blanche*, p. 64) Selon le point de vue phénoméniste que Rodenbach semble adopter, le monde externe n'acquiert de valeur que par les impressions qu'il provoque en lui³. Ainsi, il pose sur l'objet un regard qui le transcende et, ensuite, il l'absorbe par le biais de la conscience. Au final, sujets et objets paraissent délivrés de leur enveloppe matérielle pour devenir Idée, conjointement

1. Quant au poète, son âme est comparée à l'eau du canal, car sa « vie aussi ne servait à rien qu'à refléter des lumières! » (*L'Art en exil*, p. 5). Tout comme le poète harmonise les éléments épars du réel, l'eau est un principe « chimique » qui transfigure les choses, les dissout, les purifie et en absorbe les différences : « Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets [...], s'unifie en chemins de silence incolores. 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 » (*Bruges-la-Morte*, p. 50-51).
2. Dans les romans, cette atmosphère onirique, parfois même cauchemardesque, constitue également un leitmotiv lancinant. À la fin de *L'Art en exil*, le héros, vivant reclus dans une chambre où s'amoncelle la poussière, « est grand encore – par ses rêves – et ses rêves lui sont devenus plus vivants et plus tangibles que toutes les réalités qui l'entourent » (p. 253). Et quand Hugues poursuit Jane, il marche « comme dans un rêve » (*Bruges-la-Morte*, p. 33). Dans *Le Carillonneur*, Borluut se réfugie dans son amour chimérique pour la ville. Son « cri de guerre » prononcé du haut de sa tour contre la médiocrité ambiante – « *Au-dessus de la vie!* » – ponctue le livre dès la page 32.
3. Cf. A. Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1942, p. 142.

refondus en un élément spirituel qui les subsume. Ce subjectivisme exacerbé, écho de l'idéalisme philosophique de Fichte, mêlé à une atmosphère d'irréalisme, de mysticisme et de pessimisme s'oppose à la rigidité cartésienne du roman réaliste, au rationalisme apparent du naturalisme et, en poésie, à l'emphase des parnassiens. Rodenbach s'inscrit donc à l'évidence dans la veine novatrice du symbolisme qui, par l'intermédiaire du symbole, lui permet d'unir le monde par une logique globale. De plus, son recours à une forme de fantastique intérieur l'a progressivement mené sur la voie de l'*animation des choses*¹.

En outre, Rodenbach opte pour un animisme et un panthéisme spontanés qu'il tempère par une rhétorique fine et subtile. Ainsi, l'environnement spatial spéculaire est amplifié poétiquement par les alliages eurythmiques de redondances, de métaphores, de métonymies. Puisque le personnage est reclus dans le carcan réductionniste de son antre, il peut en scruter chaque détail et mettre en œuvre toute l'acuité de sa perception, l'imagination représentant le point de connexion entre univers mental et monde contingent. Il stylise la réalité d'une manière suggestive et non frontale et, plus pointilliste qu'exhaustif, il privilégie les vues discontinues en sélectionnant les éléments sur lesquels il concentre sa description, laquelle prend dès lors un caractère presque impressionniste. Il adopte une voie biaisée pour appréhender le réel, pour le connoter par un art de la notation vague. Le décor déréalisé est ainsi dessiné par une poésie du détail qui le revêt d'un voile de retenue.

Cette médiation poétique entre le moi et le monde rend le texte incertain, ouvert, polysémique. De même, les interactions homme-objet – qui instaurent des rapports soit d'analogie, soit d'identité – déroutent : l'univers n'est plus strictement catégorisé, hiérarchisé, le sens des choses perdant par là son univocité. Ce tournant dans la manière d'envisager et de transcrire la réalité prend la forme d'une rénovation poétique que Rodenbach aura eu l'originalité d'appliquer également au roman. En effet, la dynamique du roman – il s'agit ici de la circulation d'une faible énergie narrative en circuit fermé – manifeste davantage de résistance que

1. Citons rapidement les principaux critiques qui se sont penchés sur l'origine de cette thématique. Ainsi, P. Gorceix dans *Réalités flamandes et symbolisme fantastique*, « *Bruges-la-Morte* » et « *Le Carillonneur* », Paris, Lettres Modernes, 1992, a relevé l'impact de Novalis et de son mythe occultiste appelé la « chaîne magnétique », laquelle associe tous les éléments dans l'univers selon un ordre que seul l'artiste peut établir. A. Bodson-Thomas évoque l'influence des personifications du Wallon Octave Pirmez. Enfin, selon P. Laude, Ruysbroeck l'Admirable a été pour Rodenbach une source d'inspiration par la tradition mystique et flamande dont il est le témoin.

la poésie à supprimer ce qui, par définition, lui est constitutif, à savoir une intrigue, des personnages, des décors stables et clairement définis.

L'ARCHITECTURALISATION

Dans ce contexte que nous venons de définir, l'homme fantomatique mis en scène par Rodenbach ne peut mener qu'une vie rêvée et, surtout, architecturale, comme on dit d'une beauté qu'elle est sculpturale, c'est-à-dire canonique, figée par l'art. Dans *Le Carillonneur*, les hommes sont statufiés, incrustés dans la structure spatiale parfaite d'une cité-sanctuaire : « 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 tres-saillement de vie immobile. » (p. 44) En plus de l'être physiquement, les hommes sont surtout spirituellement « architecturalisés ». Ainsi, le cœur de Jean est « une chambre de malade » dans laquelle on se doit de « marcher doucement et parler bas »¹ (*L'Art en exil*, p. 72). Et dans *La Jeunesse blanche*, l'esprit s'incarne sous la forme d'un labyrinthe insondable :

L'Âme est un palais noir où l'on va tâtonnant,

Où, sans rien pénétrer, on s'ignore soi-même (« Premier Amour », p. 64)

Lorsque l'on tente de décoder la charge symbolique de l'organisation spatiale rodenbachienne, on s'aperçoit que son univers est bâti selon un plan mental au contour nimbé du flou symboliste et nordique. Cette architecture imaginaire récuse donc toute rigidité contraignante puisque c'est le moi problématique, incertain de l'habitant qui constitue le point de tangence entre l'espace architectural et l'espace textuel. Car le regard structurant que le personnage ou le « je » poétique plonge en lui, il le reproduit sur son environnement externe, projetant de la sorte le fruit de sa recherche introspective sur un lieu concret dès lors hanté de ses fantasmes, de toutes ses luttes intestines. Rodenbach semble appliquer ici

1. Jean écrit un recueil de poèmes sur le thème d'une ville entourée d'eaux mortes comme s'il entreprenait la construction d'un monument : « Ce poème rêvé n'était d'ailleurs qu'un symbole, celui de sa propre vie : elle aussi stagnante entre des pierres froides [...]. Pendant toute une période, il travailla même d'inspiration et d'élan, il crut s'être tout à fait reconquis, car d'un jet, d'un seul effort, il avait poussé haut cette tour de sa Douleur dont les matériaux gisaient depuis longtemps inemployés, dans la poussière de son âme » (p. 92).

l'*Einfühlung*, théorie idéaliste selon laquelle le « moi » s'étend dans les éléments architecturaux¹. D'après cette hypothèse, on peut esquisser une topologie affective à partir de tout territoire habité.

Ainsi, la maison représente une évidente projection de la personnalité de celui qui l'habite. La topographie imaginaire se formalise dans l'énoncé selon un système d'empreinte, de spécularité, mettant en exergue la structure en écho de tout texte symboliste². En effet, le type d'habitat envisagé ici revêt l'aspect d'un lieu fortement cloisonné, hermétique, autonomisé tel son habitant taciturne, isolé et individualiste. Il investit un espace qu'il façonne à son image, qu'il « psychologise », semblant ainsi prolonger le mythe de la *camera obscura* des ésotériques. La maison délimite symboliquement les bornes et frontières du territoire de son occupant : elle lui permet de rationaliser, de nommer l'étendue. C'est le lieu où s'opèrent les connexions entre le tangible et l'intangible, entre le concret et l'abstrait, entre la vie organique de l'humain et la stabilité minérale des murs, entre la trivialité des besoins vitaux et la noblesse des aspirations culturelles. Chez Rodenbach, les seconds termes tendent à annihiler les premiers afin de remplacer le règne du chaos contingent par celui de l'immuable pérennité.

C'est essentiellement dans le recueil poétique intitulé « La Vie des Chambres » (inclus dans *Le Règne du silence*) que Rodenbach dévoile l'existence insoupçonnée de toute demeure. Dans ce manifeste de la vie dissimulée derrière l'apparence muette des décors, il évoque les portraits animés de frémissements, les miroirs dotés de mémoire, les pianos gonflés de musique en latence. Outre la puissance sous-jacente du bibelot déjà observée, c'est l'*espace* de la chambre qui est ici en jeu et dont nous allons examiner les potentialités d'actions. Les immeubles subissant le même traitement que les meubles, les chambres s'anthropomorphisent et cristallisent chacune des états d'esprit différents :

Chambres qui sont tantôt bonnes comme une sœur,
Puis accueillent tantôt avec des yeux hostiles,
Quand on trouble leur rêve au fil nu du miroir,
Leur rêve d'Ophélie au miroir d'eau dormante! (I, p. 179)

Les chambres, espace d'intimité le plus condensé de la demeure, contiennent en creux toute une humanité : elles « aussi ont une physionomie, un

1. Cf. B. Zevi, *Apprendre à lire l'architecture*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 105-106.

2. « Il y a des analogies mystérieuses. Un rythme conduit l'Univers. Les destinées s'harmonisent. Quand la maison est bâtie, vient l'hôte qu'elle mérite et qui devait venir » (*Le Carillonneur*, p. 137).

visage. Entre elles et nous, il y a des amitiés, des antipathies instantanées» (*Bruges-la-Morte*, p. 102). Ce sont de vieux amis silencieux, des « confidents toujours indulgents! » (XI, p. 190). Car le type d'interlocuteur que le poète privilégie, c'est celui dont la « voix » est modulable par le « manipulateur » qui lui fait face, lequel se sent dès lors tout puissant dans un monde qu'il domine parfaitement. Il en va ainsi des portraits dont les murs sont tapissés :

Dans les chambres, comme ils parlent, les vieux portraits [...]
Ils ont des mots ouatés et blancs de confesseur, [...]
Ils parlent lentement, avec des voix si nulles! (XII, p. 191)

Il visualise son univers de silence en images d'enfermement au sein d'une intimité parfois régressive. La chambre peut ainsi acquérir le statut d'une seconde mère omnisciente contre laquelle on se blottit pour trouver refuge :

Les chambres
Sont accueillantes, sont des mères sachant bien
Le cœur de notre cœur, et jusqu'à la nuance... (II, p. 181)

Les chambres sont cérébralisantes, leurs pensées se diffusent « en halos de sourdines » (I, p. 179). Elles sont des « visionnaires » qui, à l'instar de l'écrivain symboliste, passent le réel par le crible de l'imagination :

Chambres pleines de songe! Elles vivent vraiment
En des rêves plus beaux que la vie ambiante,
Grandissant toute chose au Symbole, voyant
Dans chaque rideau pâle une Communiant
Aux falbalas de mousseline s'éployant
Qui communique au bord des vitres, de la Lune! (I, p. 180)

La demeure représente autant un espace architectonique métaphorique qui engendre la création d'une poétique du décoratif, que l'espace privilégié de l'affirmation de soi où tentent de se résorber les angoisses liées à la standardisation sociale. La maison-cache constitue un alibi pour se retirer de la vie, pour l'enterrer, les vieilles demeures étant « les tombeaux noirs des choses disparues » (*Du Silence*, XXI, p. 296). Le sujet rodenbachien éprouve le besoin de s'affranchir de toute contrainte quotidienne, de tout système coercitif et de s'établir dans un domaine privé où il se croit inexpugnable.

Il y ressent toutefois une certaine angoisse et redoute l'ennui d'« Un destin réglé dans la chambre close » (XV, p. 196). En effet, il est difficile, voire impossible, de s'exiler longtemps, car le poète reste relié au monde par les « Vitres frêles, toujours complices du dehors » (XVI, p. 197). Elles

servent d'intermédiaire avec l'extérieur, messagers minces et transparents, mais néanmoins tangibles. L'opacité nécessaire au maintien d'une retraite radicale ne peut être garantie :

On aura beau s'abstraire en de calmes maisons,
 Couvrir les murs de bon silence aux pâles ganses,
 La Vie impérieuse, habile aux manigances,
 A des tapotements de doigts sur les cloisons. [...]
 Et l'on entend toujours la plainte de la Vie!
 Car, malgré notre vœu d'exil, nous nous créons
 Une âme solidaire et qui s'identifie
 Avec la rue en pleurs dans les accordéons. (XVI, p. 196)

Les demeures romanesques participent de la même architecture mentale. Dans *Le Carillonneur*, la sénilité des maisons brugeoises fait l'objet d'une métaphore-personnification filée : « Des fenêtres bouchées étaient des yeux aveugles. Un pignon en ruine, étançonné, se traînait, eût-on dit, sur des béquilles, vers l'Éternité. Un bas-relief se décomposait déjà comme un cadavre. Il fallait intervenir, se hâter, embaumer la mort, panser les sculptures, guérir les fenêtres malades, assister la vieillesse des murs »¹ (p. 56). L'architecte Borluut, en lutte contre l'« œuvre de délabrement » du temps, rénove, « guérit » patiemment ces demeures en danger de « mort » (p. 136). L'« amour » (p. 55) immodéré qu'il porte à la ville le motive : le monde inanimé s'y est humanisé au point qu'elle « devint pour lui personnelle, presque humaine... » (p. 55).

On sait que, selon Rodenbach, il existe un véritable mimétisme âme/ville, car le « décor, coloré, mélancolique ou héroïque, fait les citoyens à son image » (p. 256). Les monuments publics sont représentatifs de l'esprit d'un peuple, puisqu'ils « renseignent sur une race tout entière qui s'y incarne exactement; les maisons particulières, elles, sont moins significatives; elles peuvent n'énoncer que le caprice isolé d'un seul et constituer uniquement le rêve réalisé de quelqu'un d'exceptionnel » (*L'Art en exil*, p. 143). Ainsi, les tours du beffroi et de la cathédrale sont « sorties du même giron de la mère Flandre ». Ces ennemies s'élèvent « là-bas dans une armure de pierre » (p. 139) pour se combattre, mais également pour s'en prendre au poète méprisé par les habitants de la ville, les tours et

1. Dans *Le Règne du silence*, les « Vieux logis/De qui l'âme s'attarde aux rideaux défraîchis,/Branlants de souvenirs et perclus de tristesse » (« Paysages de Ville », I, p. 219) sont des vieilles femmes aux airs de « mendiante » (XIII, p. 234-235) et à « l'allure dévote » (IV, p. 224).

clochers symbolisant « l'esprit même de ce peuple dont l'ombre s'allongeait sur sa vie »¹ (p. 143).

Tandis que la chambre et la maison, dans leur intimité maternante, sont chargées de caractéristiques féminines, les tours, dont la verticalité favorise l'élévation et le dépassement de soi, incarnent l'esprit masculin et la Loi. Cette seconde configuration architecturale est davantage valorisée, tout comme l'est la création artistique réservée à l'homme par rapport aux qualités domestiques et relationnelles accordées à la femme. De fait, l'« amour de la ville, pour Joris, était bien au-dessus de son amour de la femme. Il existait la différence entre ces deux amours qu'il y a entre une maison et une tour » (p. 232). Au confort du foyer, il préfère donc la grandeur onirique de la tour : « *Au dessus de la vie!* Il monta dans son rêve comme il montait dans la tour. Son rêve était une tour aussi, du haut de laquelle il voyait la ville et l'aimait de plus en plus [...] » (p. 141). Dans sa cabine de carillonneur, « logis éthéré, chambre de verre, s'ouvrant par six baies sur l'espace » (p. 39), il excède les bornes de son enveloppe corporelle; il y est envahi de bouffées d'orgueil et se donne l'impression de dominer la ville « comme si la tour était son juste socle » (p. 106). Mais, à l'instar du poète reclus dans la chambre qui finissait par s'y sentir à l'étroit, le personnage romanesque se lasse de son isolement hautain : « la tour était à la fois le mal et le remède. Elle le rendait inapte à vivre et elle le guérissait de vivre »² (p. 104). Quant à Hugues Viane, il est non seulement enfermé dans son deuil tel un prisonnier dans son donjon, mais il désire en plus se matérialiser, se minéraliser en une tour de pierre froide et insensible. Cette pensée le taraude tandis qu'il contemple les hauts clochers de Notre-Dame : « Oh! Oui! Hugues aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie! » (*Bruges-la-Morte*, p. 74).

*

* *

Fuir l'en-bas dans l'au-delà, dans le là-bas d'une tour, voilà un leitmotiv de la littérature fin de siècle³. Dans l'œuvre de Rodenbach, on décèle en

-
1. Les tours et beffrois du nord sont également présents dans sa poésie : « Or, moi, j'ai trop vécu dans le Nord; rien n'obvie/À cette ombre à présent des Beffrois sur ma vie./Partout cette influence et partout l'ombre aussi/Des tours qui m'ont fait le cœur si transi » (« Paysages de Ville », XIV, p. 236).
 2. Quant aux coups du beffroi qui sonnent l'heure dans *L'Art en exil* : « C'est le thème de sa solitude, tout au-dessus de la foule; c'est la plainte de son Art en Exil auquel rien ne répond, épandu en larmes de bronze ruisselantes » (p. 146).
 3. J.-K. Huysmans a publié en 1891 un roman intitulé *Là-bas* dans lequel il met notamment en scène un carillonneur, Carhaix, dont il décrit longuement les activités qui l'occupent dans sa tour.

filigrane la résonance assourdie de cette atmosphère, dont il reproduit notamment le penchant pour l'artificialisme selon lequel il n'y a de beauté naturelle qu'entravée ou, du moins, maîtrisée¹. Ce nostalgique passéiste figure paradoxalement parmi les initiateurs d'une forme de modernité dans la représentation de l'espace, à savoir les écrivains du romanesque de la décadence². Même si l'on peine à détecter en eux cette vitalité novatrice, l'aspect transitionnel de leurs œuvres apparaît néanmoins : cette mouvance se situe entre le naturalisme, qu'elle n'a pas réussi à contrer tout à fait, et le flou de la modernité, qu'elle annonce timidement.

Dans l'imaginaire spatial de la décadence, on note la précellence du chronotope de « la tour entourée de marais »³, lieu hors contingence, hors causalité, à partir duquel le personnage contemple et dédaigne la fange du monde extérieur. Ainsi, après l'évocation du rêveur imaginaire de Baudelaire⁴, la thébaïde minutieusement décrite dans *À rebours* de Huysmans – la plus représentative des nombreuses maisons romanesques fin de siècle – devient elle-même objet de rêverie. Cette tour d'ivoire est une variante de l'îlot fermé, flottant dans les « marais », imperméabilisé contre les remous extérieurs, abritant une lutte dérisoire contre la déperdition mentale de son hôte et contre l'appauvrissement supposé d'une culture séculaire. Les personnages de la décadence évoluent dans des décors révélateurs de peurs

-
1. Rodenbach visualise aussi la nature comme un espace architecturé. Lorsqu'il évoque le crépuscule, il décrit ainsi le paysage céleste : « Couchant sublime ! Architectures inouïes ! » (*Les Vies encloses*, « La Tentation des Nuages », III, p. 189). Dans *L'Arbre*, il décrit de la sorte le vieux chêne au rôle déterminant dans la narration : « L'architecture en était merveilleuse. C'était comme le résumé d'une cathédrale : le tronc montait en haut pilier ; le feuillage déployait sa voûte ; les rameaux se courbaient en ogives ; entre les branches, le ciel s'intercalait, comme un vitrail entre des meneaux de pierre ; cependant que toutes les feuilles remuaient ainsi que des lèvres, faisaient leur bruit de foule tassée et priante » (p. 6).
 2. La décadence est un mouvement de la fin du XIX^e siècle qui inclut certains écrits symbolistes et décadents, dont *Bruges-la-Morte*. Pour une définition plus détaillée se référer au chapitre I (p. 13-49) de l'ouvrage collectif de J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque intitulé *Le Roman célibataire. D'« À rebours » à « Paludes »* (1884-1895), publié à Paris chez Corti en 1996.
 3. Ce chronotope est intitulé ainsi en référence à une formule de *Paludes*, roman d'André Gide paru en 1895, où le héros explique à un ami que le roman qu'il écrit narre « l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais ». À ce propos, on peut également se reporter à l'analyse des auteurs du *Roman célibataire*, au chapitre IV (p. 109-151).
 4. « Notes nouvelles sur Edgard Poe », dans *Œuvres en prose*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1061-1062.

face aux changements rapides et « illisibles » opérés dans le cadre urbain. À l'époque, les grandes villes deviennent les terrains de confrontation de tendances architecturales souvent antagonistes et, partant, inconciliables, tels l'urbanisme rationalisant de type haussmannien, le fonctionnalisme des ingénieurs-architectes, le modern'style des avant-gardistes, l'éclectisme historiciste et sa fureur décorative. Ainsi, la tension inévitable entre espace externe, partagé et espace privé, personnel, tension instaurée lors de la seconde moitié du XIX^e siècle, se répercute, avec une tonalité toute particulière, dans les écrits de la décadence. Leurs « héros » font état d'un écoeurement à l'égard du monde externe, lequel suscite à terme une réclusion. Cette attitude hautaine et renfrognée témoigne d'une fuite, d'une démission et, pour tout dire, de la presque impossibilité pour eux de résoudre le conflit extériorité-intériorité. En réaction à la fragmentation de la signification spatiale, l'esthète décide dès lors de bâtir un cadre de vie à la démesure de sa culture idéaliste et élitiste : il conçoit un sanctuaire retiré du champ de l'agressive modernité. En marge des tendances rectilignes et réalistes de la littérature, de l'« hausmannisation » de la société et des villes, ce mouvement a donc tenté de développer un art de l'arabesque et du réel idéalisé autant que dévié. Ainsi, tandis que la maison des naturalistes-réalistes était souvent construites sur le modèle de la maison-magasin dont la vitrine transparente laissait apercevoir un luxe ostentatoire, à l'inverse, la maison-tour de la décadence est recouverte de voilages qui protègent du regard profane les expositions d'objets de cultes. Toutefois, le système de miroitement des vitres est intériorisé dans la demeure : elle est structurée par les reflets des miroirs réels ou métaphoriques, des enchâssements et des mises en abîmes.

Au cours du XIX^e siècle, des relations étroites se sont continuellement tissées entre littérature et architecture : la lecture du réel par l'intermédiaire de l'écriture et de matériaux architecturaux semble alors avoir traversé des crises identiques. C'est pourquoi, le postulat d'une herméneutique conjointe du texte et de l'habitat se justifie¹. Car tandis que l'espace

1. La prédominance et l'originalité de la dimension spatiale dans les textes de la deuxième moitié du XIX^e siècle ont été étudiées, en ce qui concerne le roman réaliste-naturaliste, par Philippe Hamon, dans *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1989. Pour ce qui est des textes du décadentisme et du symbolisme, on peut se référer à ces deux ouvrages : Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures de la fin du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, « Savoirs. Lettres », 1996 et Aurore Boraczek, *La Maison romanesque. L'imaginaire de l'espace dans les romans de la décadence (1882-1901)*, Université de Liège, mémoire inédit, département d'Études romanes, 1996-1997.

de vie perd sa cohérence traditionnelle, la description-décoration semble voir son homogénéité se dissoudre progressivement. La description auparavant synthétique et globale du décor devient analytique : elle s'axe de plus en plus sur l'énumération des détails. Ce mouvement atteindra son point culminant avec le roman de la décadence.

Chez Rodenbach, êtres hésitants et objets mouvants, posés sur leur point d'apesanteur, sont rendus par une langue nébuleuse, flottante. Cette incertitude quant à la réalité des choses témoigne de la vision et de la visée modernes de cet écrivain entré dans l'ère du soupçon. Car cette conception ne va pas sans rappeler certains procédés du Nouveau Roman (par exemple, dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, l'objet a pris en charge la portée symbolique des sentiments). Nous ne prétendons pas appliquer abusivement les aspirations et les angoisses d'une fin de siècle à une autre, des résistances multiples s'imposeraient. Nous pouvons néanmoins esquisser un parallèle et évoquer la solitude de l'homme postmoderne lassé des grandes causes, soumis ou effrayé par les mutations de la société, confiné dans un espace intime entouré d'objets médiateurs, médiatiques qui l'absorbent et le détachent d'autrui¹.

1. Par ailleurs, de jeunes auteurs, telle M. Darrieussecq dans *Naissance des fantômes* (Paris, P.O.L., 1998), écrivent des récits discrètement fantastiques où les objets s'animent sous l'influence de la conscience troublée du personnage. Ici, une femme traumatisée par la disparition inexpliquée de son mari visualise son appartenance de manière déformante au point de faire surgir d'énigmatiques fantômes à partir du halo des choses.

Le conteur



*Joseph Rippl-Rónai, illustrations pour Les Vierges de Georges Rodenbach.
Paris, Chamerot et Renouard, 1895. Repro. Alice PiemmelAML.*

MUSÉE DE BÉGUINES, MUSÉE DE L'HOMME?

JEANNINE PAQUE

Deux ans après le succès de *Bruges-la-Morte*, Rodenbach poursuit son ascension parisienne en publiant cette fois pour le théâtre. *Le Voile*¹ sera représenté le 21 mai 1894 à la Comédie française qui accueille ainsi pour la première fois un auteur belge. Cet acte en vers, est, selon son concepteur, « une pièce mystique » qui donne à voir « un coin de *Bruges-la-Morte* »², sans toutefois en être l'adaptation³, ou qui illustre « un chapitre de (s)es livres », en introduisant dans la maison de Molière une béguine, « c'est-à-dire, une de ces spéciales religieuses flamandes », ajoute Rodenbach, soucieux d'instruire la presse parisienne. Et d'indiquer combien il connaît le sujet, présent dans la plupart de ses écrits et surtout dans ce *Musée de Béguines* qui paraît en librairie au même moment⁴.

Ce volume rassemble neuf contes dont l'enchaînement ou la transition se module en « nature morte », petit tableau, vignette immobile, sorte de hors-texte intemporel dans son présent de généralité, qui rompt avec le régime narratif et tend vers le poème en prose. Le recueil décline différents motifs mais selon une forte unité thématique, le béguinage et ses béguines, que soutient un plan d'ensemble assez strict, un dessin rigoureux. Il appartient au conte de développer un récit complet, tandis que la « nature morte », plus descriptive, sert d'intermède et fixe, précieusement stylisé, le motif qui pourrait servir d'emblème au conte ou en assurer la fonction symbolique, tout dévolu qu'est ce court texte à la poésie et à la méditation.

Sans être totalement ignoré, *Musée de Béguines* n'a pas connu la renommée des romans de Rodenbach ou de ses recueils de poèmes. Loin de

1. Paris, Ollendorf, in-12, 42 p., 1897.

2. D'après une interview donnée au *Gaulois* (P. Maes, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Gembloux, Duculot, 1952, p. 220).

3. Celle-ci sera *Le Mirage*, drame en quatre actes, publié après la mort de Rodenbach, d'abord dans *La Revue de Paris*, puis, en 1901, chez Ollendorf.

4. Paris, Charpentier, in-12, 237 p.

la fortune éditoriale du *Carillonneur* et surtout de *Bruges-la-Morte*, ce texte qui entre tous évoque le mieux Bruges, tant la vraie que la symbolique, n'a guère tenté la critique. De genre indéfinissable ou d'un formalisme extrême, l'ouvrage ne peut qu'intriguer par son hybridité même, qui révèle un écrivain, un homme aussi, partagé entre le goût pour l'artifice avoué et son attrait pour l'incontrôlable, le bizarre. La toute récente réédition du *Musée de Béguines*¹ rend enfin accessible une œuvre quasi introuvable et lui donne un statut matériel dans la production rodenbachienne, ce qui corrige l'équilibre de l'ensemble et éclaire toute comparaison ultérieure.

Malheureusement, sous ce nouvel habillage, la présentation du texte s'avère bien décevante. L'apparat critique est quasiment nul et le paratexte truffé d'erreurs ou d'approximations.

N'en relevons que quelques-unes, à commencer par le fait d'attribuer à Edmond Picard la direction de *La Jeune Belgique* (et non de *L'Art moderne*), tandis que son rédacteur en chef se voit nommé Max Walter (et non Waller), dont on ne manque pas de nous dire qu'il « n'est autre que le pseudonyme de Maurice Warlomont », sans doute mieux connu des lecteurs ! Que l'on soit rebuté par certains patronymes au point de les malmener, – « Lemmonier », « Knopff », par exemple –, n'explique pas pourquoi ce dernier serait né à Bruges (au lieu de Grembergen-lez-Termonde) ni que Claude de Grève change de prénom et... de sexe. L'auteur français n'est pas mieux traité ; vœu pieux peut-être, Paul Bourget n'aurait écrit qu'un *Essai de psychologie contemporaine*.

Certes, *Bruges-la-Morte* a une longue et belle histoire, mais pourquoi lui en attribuer une autre et en dater erronément la parution de 1890 (en quatrième de couverture), et sa réédition chez Labor de 1991 (et non 1986) ? Il est vrai que la publication de *L'Art en exil* se voit elle aussi différée de 1889 en 1899. L'ami de Mallarmé, si largement cité dans la préface de Gérard-Georges Lemaire, méritait plus d'attention et que l'on reproduise son texte en toute correction et propriété². Ce bref aperçu suffit peut-être à mettre en doute la validité de l'ensemble de l'édition, et c'est regrettable.

-
1. *Musée de Béguines*, précédé de *Rodenbach, le poète des villes mortes* par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Séguier, in-12, 137 p., 1997. Avec un dessin de couverture de François Schuiten.
 2. Voir p. 11, ce jugement de Rodenbach rapporté à propos de Mallarmé : « Mais cette décadence apparaît vêtue de si ardentes soieries, nostalgique de si molles (*sic*) horizons, experte en si suaves raffinements, que chacun allait bientôt s'en éprendre ». Or, c'est à propos de Huysmans et du rôle programmatique de son livre *À rebours* que Rodenbach développe ce passage de « La Poésie nouvelle », où les « horizons » ne sont que « nobles » (*Évocations*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, p. 256).

D'UNE DOUBLE LECTURE

Avec un titre qui semble en référer à un champ extralittéraire, *Musée de Béguines*, pourrait annoncer une monographie artistique voire quelque brochure touristique. À moins qu'il ne s'agisse d'une métaphore à double entente, comme il est fréquent chez Rodenbach. Sous ce titre et devant la composition fragmentée de l'œuvre, on songe immédiatement à une série de tableaux, plus justement de tableautins, dont la collection concourt à l'unité. Mais aussi, ranger les béguines à l'enseigne de la conservation muséale c'est déjà indiquer que cet ordre si particulier n'est plus ou qu'il est en voie de disparition. C'est en outre vouloir fixer cet état finissant, en maintenir la trace, lorsqu'il en est encore temps. Volontarisme scrupuleux dans sa fidélité et ses exigences, comparable à celui qui consiste à entretenir et à exploiter dans le roman le mythe d'une Bruges morte, générateur d'émotions et d'humeurs élégiaques, favorable tant aux délectations privées qu'à la production poétique. *Bruges-la-Morte* avait au mieux, sous le règne du silence, chanté l'intime correspondance entre l'homme souffrant et la ville déchue; *Le Carillonneur* irait plus loin en faisant de la conservation de cette même Bruges l'enjeu d'un combat acharné contre le parti des modernes, de ceux qui veulent revitaliser la cité, la reconstruire « à l'identique ». Ce combat pour des valeurs aussi opposées que le respect de l'héritage et le goût pour le *fac-similé*, dont l'issue tragique pour le protagoniste montre une fois encore la force d'identification de l'homme à sa ville, est celui d'un poète plus réactionnaire que décadent dont l'hostilité au progrès trahit une résistance à la vie.

Cette option pour l'ancien, ou pour le *statu quo* ne s'inscrit pas toutefois dans une voie suicidaire. Sans être un militant comme Joris Borluut, personnage porte-parole qui réalise la synthèse de tous les engagements du poète ou du moins de toutes ses intentions, le concepteur de l'œuvre musée fait ici aboutir un projet, assurant aux béguinages de Flandres bientôt désertés mieux qu'une restauration, la survie par l'écriture. Davantage sans doute qu'une rétrospective historique, ou que la reconstitution aléatoire d'un passé révolu, le texte littéraire pérennise un ensemble de faits mineurs en leur donnant l'éclat de la légende. À l'exactitude de l'histoire, il substitue la vivacité de l'intemporel, au fini du passé, il oppose la constance du devenir¹.

1. Le conservateur Rodenbach ne considère d'ailleurs que l'image clichée d'une communauté dont il ne mentionne à vrai dire rien de l'historique. Il ne fait, par exemple, aucune allusion aux rapports qu'entretenait la communauté indépendante avec les pouvoirs religieux et laïques. Rapports conflictuels, lourds de menaces qui parfois se soldèrent par des persécutions. Dans le sillage de la Contre-Réforme, les béguines ont dû lutter pour le maintien de leur libre esprit, contre la déréliction, voire l'occupation.

La position de ce texte dans l'œuvre de Rodenbach, entre l'utilitaire d'une mission et la littérarité du poétique, répond donc à une double vocation, comme est double son statut. Monographique, il peut passer pour un texte d'exception, circonstanciel à la manière d'un hommage et rigoureusement dévolu à son seul objet, en quelque sorte un *hapax*. Mais bon nombre d'indices permettent de reconnaître sous une forme différente la persistance d'une thématique majeure, consubstantielle à la totalité d'une œuvre, dont le présent état représenterait peut-être la version la plus accomplie sinon la plus explicite.

UN TEXTE CLOS

Musée de Béguines est probablement le texte en prose le plus rigoureusement structuré de Rodenbach, celui où il porte à son comble la contention d'un cadre et l'exigence d'un style. Le caractère unitaire du recueil naît de ses divisions mêmes, car celles-ci, neuf proses « en mouvement », entrecoupées de huit proses « tranquilles » (comme est « tranquille » en anglais la « nature morte »), donnent à l'ensemble un rythme tout de régularité, de répétition ou plutôt de reprise dont la composition ressortit à l'économie interne d'une partition musicale à forme fixe.

Au contraire d'une narration suivie où la subdivision en chapitres correspond à l'organisation séquentielle chronologique ou causale, la succession des textes obéit ici à une logique immanente qui ne doit qu'à elle-même. Non qu'elle soit aléatoire, au contraire, l'ordonnance est réelle et, du plus simple au plus complexe, de l'anodin au tragique, chaque texte reproduit la même tension et l'accroît, générant une progression.

Mieux que le poème qui se découpe en strophes, en vers selon des lois extérieures, le recueil de ces récits et natures mortes n'est régi que par ses propres règles et ne répond qu'à un intime dessein. De toute évidence, il s'agit d'un plan, comme dicté par la nécessité du programme. Dès le titre, en effet, la perspective se devine, la représentation sera orientée, gauchie. Ne cherchez pas une réalité précise sous le *Musée*, le béguinage, tous les béguinages sont réduits ou magnifiés dans cette figure unique et singulière¹.

1. C'est à Liège qu'apparaît le premier béguinage, vers 1180-1184, mais l'image convenue est toujours celle d'un béguinage flamand. Les associations de béguines, sous peine d'excommunication, se sont vues contraintes au XV^e siècle d'accepter la protection de l'Église, perdant ainsi leur indépendance. Elles disparurent de France et d'Allemagne pour ne plus subsister qu'aux Pays-Bas en retrouvant leur organisation initiale, sous la seule autorité de la supérieure ou Grande Dame.

Entrer au béguinage, c'était renoncer au monde, à la vie extérieure, pour se consacrer à la dévotion dans la pauvreté et à de menus travaux manuels, aussi ce lieu, symbolisé, est-il dévolu tant à l'exaltation qu'au repli. Sous le signe de la clôture, l'amenuisement, l'amuïssement, la destruction de l'intérieur guette sa population. Mais, minée, condamnée, cette ville dans la ville se voit par la grâce de l'écriture promise à la conservation, malgré les vicissitudes et au-delà de la fugacité des anecdotes. La « nature morte », la mal nommée, ne tue pas le temps mais l'arrête, prolonge l'instant où mourait une histoire. Elle en fixe l'image et la donne à regarder, indéfiniment.

Toute l'ambiguïté du propos se révèle donc dans la structure : voici les béguines au musée parce qu'elles ont quitté la vie mais aussi parce qu'elles y seront à jamais préservées. La transmutation par l'écriture fige le tableau mais lui donne un relief et une couleur inédits. Le texte, muséal lui aussi, est animé d'un rythme binaire, il alterne le mouvement et le repos, station d'où l'on contemple le mouvement, mouvement qui tend vers le repos. Toute innocence devient suspecte, toute considération en cache une autre, chaque texte recouvrant le précédent dont il naît. On comprend dès lors la singularité de ce recueil aussi clos sur lui-même que cette ville dans la ville qui se replie, se rétrécit jusqu'à s'évanouir.

Dès le prologue, le ton est donné. « Autonomes », les béguinages « s'angélistent », « Aux confins de la banlieue », ils regroupent une communauté elle-même aux confins de la vie. Implantés dans « des Flandres âgées », ils évoquent le moyen âge, le gothique et se détachent sur « un ciel de tableau ». Leur message est à peine perceptible, « en fuite », semblable aux phylactères qui, sur les fresques, emportent les paroles échappées « aux lèvres des saints et des saintes ».

Dès le prologue encore, on soupçonne un mystère dans la quiétude, la « simplesse » de ces béguines « qui sont à peine des femmes », un secret sous la métaphore pieuse. Le poète, qui ne se représentera qu'une seule fois dans l'énoncé, a beau se souhaiter « comme un autre ange gardien », il s'est découvert :

Ah! leur dire : « *ma Sœur!* »; ah! pouvoir entrer en *elles*, et que mon rêve s'emmielle à *leurs* âmes...!¹

Curieuse exclamation où se mêlent « l'indécis » et le « précis », selon l'amalgame verlainien recommandé, mais qui surtout révèle un trouble, sous cette hésitation sur le nombre pour éclairer le genre.

1. Je souligne.

Après ce prologue, le narrateur s'efface de l'énoncé, ne se signalant plus en clair. L'espace textuel ne sera occupé que par ces femmes qui ne le sont qu'à peine. Elles le sont encore, même au sens profane, puisqu'elles n'ont pas prononcé de vœux définitifs¹. D'où leur mystère, dont *L'Art en exil* expose déjà longuement l'intérêt, l'attrait. On y reviendra. Pour dissimulée qu'elle soit, sous un voile ou une cornette, et enveloppée de bure, la femme est présente. Tout le suggère au regard porté sur elle, d'autant qu'il n'y a rien à voir, ou si peu, et tout à imaginer. Dans chacun des contes, Rodenbach va s'ingénier à chercher, à montrer la rupture, la faille, par où s'insinuerait ce que communément on appelle le mal. Insidieusement serait trop dire et supposer un jugement moral, comme par hasard plutôt, l'histoire innocente dévie, dérive, légèrement semble-t-il, pour aussitôt rectifier son cheminement... ou se perdre définitivement.

« Dentelle de Bruges », le premier conte est dévolu à l'évocation archétypale du « pacifique enclos » qu'est le béguinage, cette ville dans la ville, et à la vie enclose, elle aussi, de la béguine Ursule, l'une des plus habiles dentellières, dont les merveilleuses improvisations continuent d'assurer « la renommée de ces précieuses dentelles de Bruges qu'on aperçoit jusqu'au bout de l'histoire parant des robes de reines ». Un métier, un art. Une manière de prier aussi, car sa dentelle était « une sorte de texte, une litanie en l'honneur de Dieu ». Cette image un peu trop parfaite, sulpicienne se trouble lorsque la béguine, malgré sa réticence, accepte la commande toute profane d'une robe nuptiale. Non que, dans son chaste célibat, Ursule ressente quelque nostalgie à objet précis, ce qui serait le propos d'un roman naturaliste, mais, plus subtilement, parce qu'elle en vient à s'étonner des mots les plus quotidiens. Ceux de la prière, par exemple, se chargent de concret, s'alourdissent de sens. De « ce sens intime, équivoque, où le mystère de la chair transparait derrière le linge calme du texte ». Cette béguine qui n'avait jamais connu la mélancolie, se surprend alors à comprendre les choses de la vie, à la lettre. Dans les faits, rien de majeur ne s'est passé. À la fin du conte, la dentelle est revenue orner la Madone du béguinage, justice est rétablie. Seul, le texte, tissé tordu de rhétorique, est à jamais brouillé.

Certes, la transgression est légère, mais l'auteur la guette, il la provoque, plus exactement, lui accordant une intensité variable. « Crépuscule au parloir » l'évoque en demi-teinte, on pourrait presque ne pas l'apercevoir dans une obscurité voulue. Il ne s'agit guère, autour d'un

1. Indépendantes des ordres monastiques, ces communautés jouissaient en effet d'une liberté d'action et de pensée qui suscita la jalousie du clergé séculier.

bon feu, que d'un goûter gourmand, auquel on ajoute parfois un peu d'alcool d'anis. Rien de bien grave pourtant, car les béguines célèbrent l'amour divin, mais la médiation est profane, comme l'est ce goût douteux pour les cierges qu'elles « affectionnent », comparés à la lance sacrée et qui saignent de « divines gouttes dont les béguines se désaltèrent ». Et, dans cette « passion des cires qui s'accomplit », elles en oublient leurs certitudes, sinon leur foi et s'avouent de communes superstitions.

Dans « Noces mystiques » apparaissent clairement des « regrets profanes », comme celui d'un mariage avec robe, voile et chaussures de satin, même si l'époux absent est Jésus.

La peur du péché, de la moindre souillure toute vénielle conduit la « sœur aux scrupules », dans le conte du même nom, à la démence. Tandis que Godelieve qui souffre de terribles maux de tête sous sa cornette, « oiseau de linge » que chaque jour voit « s'encolérer, peser des ailes, et douloureusement lui couvrir le front ». Mais, comme « dans sa petite cervelle obscure », Godelieve ne comprend pas le mot « ausculter », mot inconnu et réalité qu'elle devine diabolique, elle refuse tout examen. Et, confuse du « mystère du sexe » jusqu'alors insoupçonné, elle ne peut plus que souffrir le martyr, au point d'en mourir, au point de mourir de son « scrupule ». Nul commentaire n'est nécessaire, la charge rhétorique suffit pour que dans le message s'associent piété et sottise. Avec cet accent répété sur le « mystère du sexe », « clos dans ses vœux comme sa chevelure était close sous sa cornette ».

Il n'est pas jusqu'à « l'amour du blanc », ce blanc capital pour Rodenbach, obsédant sous sa plume, qui ne soit exposé sur un mode sensuel. Ce blanc – blanc des cierges, des mots, blanc de l'ouate, de la dentelle, de la charpie, qui du linge gagne la voix et contamine jusqu'à l'être tout entier de la béguine – trouble, fascine, s'exalte de l'absence de couleur comme s'exaltent les sens « fermés », ou, par une surcompensation, se développe l'ouïe chez les aveugles.

Bon nombre des toiles de ce *Musée* sont d'abord pittoresques, elles résument en une seule image de piété l'atmosphère du lieu où elles ont capté l'essentiel de la vie de ses habitantes, fixé dans « ce ciel flamand qui a toujours l'air d'un ciel de tableau ». Mais que s'anime le tableau, qu'une perturbation surgisse, ou qu'un moment, un personnage, un événement se distingue, il fait ombre à tout le reste. L'image devient narrative et relègue la vision initiale au rang de prétexte, renvoie la perception globale à l'archéologie : l'histoire minuscule est en marche.

On peut parfaitement observer ce processus à l'œuvre dans « La Crèche », le dernier conte, où sœur Monique, la sacristine toute à la joie naïve de décorer la chapelle du béguinage pour Noël voit ternir ce beau

jour par une interférence avec la vie profane : la mort de son petit filleul. Elle continue son travail, qui tout à coup revêt une importance sacrée authentique, dramatiquement opposée à la préparation d'une fête. Jusqu'ici, le canevas est respecté, l'image pieuse est un peu agitée, mais elle demeure homogène. La perturbation ne sera pas causée par la mort réelle d'un enfant, mais par le bris de l'enfant Jésus en plâtre que la béguine, courant les magasins, va en vain s'efforcer de remplacer, avant de lui substituer le cadavre du nouveau-né de sa sœur.

On peut avancer diverses interprétations de ce geste qui couvre un large spectre de significations. Il y en a une qui vient immédiatement à l'esprit : aux multiples tentatives de compenser son absence de maternité, Monique en ajoute une ultime et suprême en réussissant le double coup de remplacer l'effigie de plâtre par un enfant réel et de transfigurer l'enfant mort, quasi-enfant de sa chair, par l'illusion d'une (re)naissance illustre. On reconnaît la fascination pour le double, bien rodenbachienne. À la mort il substitue la vie, tandis qu'il donne réalité au semblant. Mais en même temps, il fait le contraire puisqu'il transforme la célébration d'une naissance en une cérémonie de mort. L'équilibre entre la réalité et l'apparence, selon la chère loi de l'analogie, serait parfait s'il n'était morbide. L'équation est pervertie car chacun des termes est contaminé par l'autre. À bien examiner cette gémellité inattendue entre le divin enfant et le neveu de l'humble sacristine, on s'aperçoit qu'il s'agit de dénoncer une illusion de plus. Ce qu'il importe de montrer, c'est la tolérance au faux, au mensonge; le recours au double est l'instrument logique de la duplicité. La substitution était admise, autorisée d'avance, la représentation faisant partie du culte catholique. Le scandale n'est donc qu'illusion lui aussi, si l'on se place d'un point de vue profane.

Le conte emblématise la vie de la béguine, partagée entre deux mondes, dont elle finit par confondre les valeurs. Sensible encore à la souffrance commune, elle finit par en inverser les effets. Le malheur pour sœur Monique, c'est moins d'avoir perdu un être cher que d'avoir commis une faute professionnelle : « Combien le bonheur est difficile! Et qu'elle est vite éteinte, la petite lumière de la joie, avec laquelle, certains jours, on s'éveille! » C'est le geste maladroit envers un objet et non la mort réelle qui fait figure de tragédie. La béguine a cassé le bébé de plâtre parce qu'elle n'osait toucher de ses mains « la divine nudité ». Puis elle dissimule les traces de sa maladresse, les débris de « la statuette tuée », « comme les preuves d'un crime qu'il fallait cacher à tout prix ». L'ironie est étrangère à Rodenbach, il pousse donc la métaphore jusqu'au paroxysme : déjà comparé à « une crémation instantanée », le corps du délit devient une obsession « comme l'eût été un enfant réel qui venait de mourir là et dont

la Béguine, en un atroce infanticide, eût disloqué, puis célé tous les membres pour abolir les traces de sa parturition coupable!»

Avec une démesure rhétorique qui évoque par moments les procédures du roman naturaliste, Rodenbach travaille pourtant dans une optique inverse. L'excès n'affecte pas le champ du réel, mais celui de l'illusion. Il est intéressant à cet égard de rappeler certains aspects de *L'Hystérique* de Lemonnier, récemment réédité lui aussi¹. Antérieur au *Musée de Béguines* (1885), ce roman a pour cadre un béguinage, mais le propos, comme son titre l'indique, est de traiter un «cas», et le texte se situe nettement, comme le note la présentatrice, «au confluent du discours médical et du discours anticlérical». Cette histoire d'une béguine, sœur Humilité, séduite par un prêtre, renvoie certes à un courant positiviste qui depuis Michelet parcourt le XIX^e siècle : la dénonciation des ravages de la bigoterie chez la femme, proie facile et consentante. La foi féminine aurait une origine dérisoire, toute profane, et, du simple besoin d'affection à l'insatisfaction sexuelle, elle ne viserait qu'à combler la béance d'une vie infirme. Rien d'étonnant dès lors qu'en corollaire sa dévotion exaltée, ses extases ressortissent à l'étiologie hystérique, à la pathologie. Le roman réfère plus précisément à un modèle vivant, Louise Lateau, la stigmatisée de Bois-d'Haine dans le Hainaut, compatriote et contemporaine de Lemonnier². Dans le roman, Humilité, la prétendue élue n'est qu'une malade et son union avec le prêtre Orléa dans un «hymen mystique» tourne bientôt au «collage populaciel». Tout provient, pour l'auteur, de sa féminité comprimée, puis de sa fixation sur le sang des règles, «signe de sa basse infirmité».

Cette intrusion massive des analyses cliniques et du discours médical dans le roman est motivée par l'engagement anticlérical avoué de Lemonnier. Mais l'excès de péripéties qui conduit la victime d'un Christ virilisé à devenir un monstre de foire, la rhétorique unilatéralement péjorative à son propos renvoient en outre à un autre cliché littéraire, celui de la femme qui se distingue de l'homme par ses insuffisances, ses faiblesses, ou, au contraire par ses excès, ce qui dans les deux cas lui ôte toute réalité pour faire d'elle un objet de mépris ou de terreur³. Cette misogynie

1. Édition établie et présentée par É. Roy-Reverzy, Paris, Séguier, in-12, 231 p., 1996.

2. On lira avec profit le compte rendu de Caroline Gravet et Émile Van Balberghe (dans *Lettres du jour* (I), *Textyles*, n° 13, 1996, p. 235-238) où l'on apprend que Lemonnier a vraisemblablement consulté le rapport qu'a fait, sur la stigmatisée de Bois-d'Haine qui défraie la chronique, le docteur Évariste Warlomont, père de Maurice Warlomont, alias Max Waller.

3. Voir l'étude lumineuse de Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.

qu'expose ou conjure un discours à son tour en excès, libérant les fantasmes d'une virilité en difficulté, symptômes de ce qu'il faut bien appeler l'hystérie masculine, traverse les textes naturalistes et décadents, selon une formule à peine variée.

Il en va tout autrement dans ces productions hybrides que sont les « romans célibataires », parmi lesquels *Bruges-la-Morte* tient une place de choix¹ et dont s'approcheraient peu ou prou les autres romans de Rodenbach, et plus certainement *Musée de Béguines*. Si Lemonnier et Rodenbach, pour parler des béguines, utilisent en commun une série de métaphores animalières – le troupeau, les brebis, l'enclos, etc. –, celles-ci sont courantes et convenues et appartiennent à la littérature ou à l'exégèse religieuse. Autre convention, le blanc et ses référents privilégiés, mais chez le premier, la « blancheur liliale » est « molle », chez ce « peuple de femmes » dont la condition mi-laïque, mi-religieuse est somme toute avantageuse, puisqu'au contraire des béguines de Rodenbach, celles-là vivent dans « la béate douceur d'une vie à la fois libre et soumise ». Qu'elles affectionnent également de petits plaisirs comme la bonne chère, le bavardage, c'est, chez Lemonnier, avec « de secrètes malices intérieures », ou « des envies luronnes », et « pour réveillonner en tapinois », la communion évoquant comme « l'approche d'une virilité amoureuse ».

Le propos de Rodenbach est bien différent et s'écarte nettement de tout courant positiviste comme de toute intention de condamner l'Eglise ou le clergé. Il ne cherche nullement à faire à travers la béguine une caricature de la femme, mais plus simplement, c'est-à-dire confusément, il cherche à travers la béguine *la* femme. Une femme qui ne soit pas « comme les autres ». Et peut-être avec elle, dans le béguinage par exemple, un modèle social.

Lors de sa campagne de presse avant la création du *Voile*, Rodenbach avait annoncé qu'il introduisait le personnage de la béguine au théâtre. Certains, avant lui, l'avaient, selon leur tendance, pourvue d'un diable, d'un prêtre ou d'un médecin. D'autres feraient entrer les mousquetaires au couvent, pour faire rire. Avec *Musée de Béguines*, l'effraction a bien lieu, mais pour dévoiler l'homme, dans son désir et son aspiration vers la femme. Pour dévoiler l'écrivain aussi et sa quête, sa parole obsessionnelles.

Bruges-la-Morte avait introduit, sous les traits du veuf, l'être distinct du nombre, l'être « dépareillé ». De la même lignée et reprenant parfois les mêmes mots, le poète personnage dans *Le Rouet des brumes* sera plus explicite, dans

1. Voir J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman célibataire. D'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, Corti, 1996.

son autoproclamation, plus ambitieux aussi ou mégalomane : « Je suis exceptionnel, unique. Je suis seul. Je suis l'être dépareillé. Je suis le grand célibataire – mais Dieu l'est aussi ».

UN TEXTE OUVERT

Musée de Béguines voit se croiser deux thèmes omniprésents dans l'œuvre de Rodenbach, la ville, puisque le béguinage est une cité dans la cité, et la femme, puisque la communauté qui y vit est exclusivement féminine. Thèmes constants dans sa poésie, dans ses romans, dans ses contes, mais selon un rapport d'inégalité, le premier dominant le second, tant par sa fréquence que par son intensité et sa fonction.

Mais ici, ces thèmes sont travestis : il ne s'agit plus vraiment de la ville, plus vraiment de la femme. Porté à comparer la présente version aux traitements précédents ou suivants, on s'aperçoit que ce qui n'était ailleurs qu'un thème ajouté, secondaire, parfois simplement allusif, béguinage comme béguine, prend ici le devant de la scène.

Placé sous le signe de la clôture, ce texte explose de toutes parts, il communique avec les autres, s'en nourrit mais surtout les réalimente, tant il invite à les reconsidérer et en revaloriser la thématique.

Commençons par le thème urbain qui resurgit constamment dans la poésie, où il se manifeste dès les titres et sous-titres des recueils, et surtout dans les romans où il est central. Sous une figure répétitive, la ville nommée ou non est à peu de chose près toujours la même, ville de ruelles labyrinthiques et de canaux, ville plus mythique que réelle, mélancolique, appariée au héros « dépareillé ». Ville aimée pour sa morbidité même dont le poète ne cesse d'évoquer le charme vénéneux au travers de formules semblables qui s'appliquent à un personnage unique, le solitaire, le célibataire. Quelques pages de *Bruges-la-Morte*¹ définissent au mieux les liens qui unissent le héros « célibataire » à la ville, la « télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables » qui, mieux encore que le phénomène de la ressemblance, concrétise une analogie secrète, une correspondance totale entre les deux.

Porteur d'une conscience, le décor emblématise en outre, sinon un sentiment national, du moins l'enracinement, le sentiment d'appartenir à un pays qui vous révulse ou vous attache. Ceci explique la persistance du thème de la ville délétère, dans son association à la stérilité et à la mort. Le

1. Au chapitre II et surtout au VI.

phénomène d'identification de l'homme avec un univers dévitalisé parcourt, avec de légères variantes, l'œuvre de Rodenbach. *L'Art en exil* montre un poète raté en accord avec une ville, un pays en décadence. Devant les déroutes d'un groupe littéraire qui se déchire, Rodenbach fait preuve d'une clairvoyance sociologique à travers une formule un peu plate dans sa simplicité : « Ce n'est pas leur faute, c'est la faute du pays », de ce pays à l'atmosphère de province engourdie¹. Il dit aussi le charme paradoxal de cette atmosphère, de cet enfermement qui se révèle indispensable dès qu'on tente d'en sortir. Comme est paradoxal ce ressassement sous la plume du poète belge le plus parisianisé de son époque.

La ville est, depuis Baudelaire, le thème phare de la modernité au XIX^e siècle (ou dans ce que Hubert Juin appelle si justement l'avant-siècle). Mais la modernité, le progrès font horreur à Rodenbach, au point qu'il consacre une bonne partie du *Carillonneur* à épancher son dégoût. Aussi le thème de la ville est-il, dans ses œuvres, malmené, son acception refusée, puis renouvelée, par la grâce de ces correspondances qu'il ne cesse de tisser.

Ô ville, toi ma sœur, à qui je suis pareil

Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port

dit le poète dans « Paysages de Ville ». La poésie exhibe au mieux la mise en formule des obsessions et leur fournit un cadrage durable. Mais elle opère aussi une réduction du message en quelque sorte oblitéré par la poursuite à son tour obsédante de subtilités rhétoriques. Le texte en prose, conservant la magie du texte poétique, va au-delà dans l'exploitation du thème, car l'enjeu narratif libère un éventail de procédures, à travers des oppositions temporelles, des variations de point de vue, l'actualisation des personnages, qui diversifient et aggravent le sens. Fertiles en développements, ils autorisent l'amplification, favorisent l'analyse. Ils impriment un mouvement à la matière poétique initiale, dont ils font matière à réfléchir et à socialiser.

Sœur aimée et haïe à la fois, telle est la « ville flamande abandonnée » ; qu'elle soit Bruges ou sans nom, la ville est toujours femme chez Rodenbach. Et dès *L'Art en exil*, le béguinage en est la métonymie d'élection. S'il est un endroit favorable à la quiétude, il dégage aussi un sentiment d'abandon et de silence, dans « une paix mortuaire » ; une paix qui favorise

1. Plus tard : « C'est la faute de la ville », dira le peintre impuissant dans l'un des contes du *Rouet des brumes*.

la léthargie. Voici donc, et circonstanciée, l'introduction d'un motif qui hantera littéralement toute l'œuvre de Rodenbach. Ce premier roman est sans nul doute un guide utile pour explorer les ouvrages ultérieurs, mais *Bruges-la-Morte* et surtout *Musée de Béguines* vont donner à la ville une signification morale et un propos esthétique.

Bruges-la-Morte est tellement connu, il a fait l'objet de tant d'études qu'il suffit de rappeler que la conjonction du thème urbain et du thème féminin s'y accomplit, se stylise et se nuance, notamment par un subtil jeu de couples¹. L'équation « Bruges était sa morte et sa morte était Bruges » confirme la féminisation de la ville. Comme le note Christian Berg : « Il est loisible de suivre dans le texte le tissage métaphorique et métonymique qui associe sans cesse la ville à l'épouse disparue »². Bruges est encore nommée « soror dolorosa »; sévère ou consolatrice comme une mère attentive, elle peut en outre être malveillante comme ces bourgeoises bien pensantes et curieuses qui se postent derrière leurs miroirs espions et, sous prétexte de sauver de l'enfer une vieille servante fidèle, condamner le veuf impie, comme le font ces béguines qui se veulent l'expression de la justice divine.

Le jeu sur l'identification à la ville s'est alors compliqué, l'analogie connaît des variations. D'un rapport simple dans *L'Art en exil*, on est passé à un rapport diffus, complexe et changeant, littéralement chevillé à l'histoire et au récit qu'il domine. La ville est devenue un personnage et ce personnage est féminin. « Les villes sont un peu comme les femmes », dira simplement Rodenbach dans un article. Il opte alors pour le genre plutôt que pour le sexe, le féminin représentant un plus, un coefficient esthétique dont *Le Règne du silence* fait une qualité distinctive du « Cœur de l'eau », par exemple : « L'eau vivante vraiment et vraiment féminine ». Tandis que, dans une formule marquée au coin du symbole inconscient, il déplore la « Tristesse des jets d'eau qui sont de l'eau brandie ».

Si le caractère sexué de la ville est évident, qu'en est-il du béguinage? L'équation déjà proposée peut se répéter et se poursuivre, le béguinage est à la ville comme la béguine est à la femme, et inversement; de même, la béguine est au béguinage ce que la femme est à la ville; c'est-à-dire que les termes se donnent à lire dans un rapport de contiguïté ou d'inclusion.

Musée de Béguines ouvre à d'autres développements et permet de nouvelles définitions. Au point de vue symbolique, le béguinage représente par excellence le vestige d'un passé en voie de désaffection ou de

1. Voir à cet égard G. Michaux, « La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », dans *Lettres romanes*, t. XL, n° 3-4, 1986.

2. Dans sa « lecture » de *Bruges-la-Morte* (Bruxelles, Labor, 1986).

disparition. Au point de vue esthétique, il témoigne d'une perfection architecturale et urbanistique. Au point de vue social, il est le paradigme (usé ou idéalisé) de la vie en communauté puisqu'il fonctionne comme un phalanstère. Sur le plan moral, il s'offre comme une position de repli et comme un refuge. Enfin, pour le sujet célibataire, doté d'un « sens supplémentaire, frêle et souffreteux », le béguinage est peuplé de femmes « pas comme les autres ». Archétype et idéal, où aspire le poète du silence comme l'ami des miroirs, il reste, de *L'Art en exil* au *Carillonneur*, en passant par poésies et articles, le modèle de référence.

C'est le sujet célibataire qui, dans les romans, subit un irrésistible attrait envers le béguinage et ses habitantes. Jean Rembrandt, le poète de *L'Art en exil* y pénètre par un subterfuge et, après cette quasi-effraction, il procède littéralement à l'extraction de la béguine Marie dont il attend un sauvetage. Le veuf de *Bruges-la-Morte* n'aura pas cette chance, mais il commet la même erreur, il est lui aussi victime du jeu confus des apparences. N'importe, nulle béguine n'aura tenté de remplir son office de samaritaine envers lui. La protection émanée du béguinage, au contraire, joue en sa défaveur et détourne de lui la vieille Barbe. Le carillonneur Joris Borluut perd, avec l'espoir de sauver Bruges, la femme aimée qui le fuit pour entrer au béguinage. Enfin, dans *Le Rouet des brumes*, le béguinage, auquel Rodenbach revient au moins par deux fois, est redevenu la cité inaccessible, la ville interdite qui dresse sa clôture et protège des brutalités de la vie profane. Lieu de désir aussi dont on contemple de loin les jardins comme « des fonds de rêve ».

Le parcours s'achève sur le mode déceptif. Reste le *Musée de Béguines* qui, de sa position centrale, fait le plein de la veine, en épuise les ressources, jusqu'à la saturation, jusqu'à oser la suspicion, la mise en examen, timide mais insistante. Ce texte clos permet la transparence qui, à la manière des vitres d'une « serre chaude », sépare les mondes, les êtres et ne fait que confirmer l'impossibilité de communication. Ce parcours révèle à tout le moins une constance, que Huysmans, par exemple, ne s'est pas privé de souligner avec ironie : « C'est bien, mais toujours la même chose ; il devrait changer », déclare-t-il dans une interview, à propos de Rodenbach¹.

Si la persistance d'un thème en trahit le caractère obsédant, elle peut aussi devenir un facteur de cohésion et révéler bien plus qu'une monomanie, une stratégie. Stratégie de l'ambiguïté, de l'entre-deux, que fonde l'alternance entre l'habitude et la nouveauté, ces besoins contradictoires

1. *L'Escholier*, 6 mai 1895. « Chez J.-K. Huysmans », par Francis Bohan (alias Thomas Braun).

que Rodenbach définit par la réflexion d'Hugues Viane et dont le jeu entre le réel et son double est la manifestation paradigmatique.

Une cohésion thématique resserrée à ce point dans le dessein d'une œuvre comme dans le détail de sa formulation, révèle davantage l'unité d'un projet que le caractère étriqué dénoncé par certains. Ne peut-on voir que la reprise inlassable des mêmes motifs est l'indice d'une quête existentielle permanente, comme elle en signe l'insatisfaction répétée? Exclu, forclus, le sujet célibataire révèle la face cachée d'un Rodenbach touché par la crise identitaire qui s'ébauche en cette fin de siècle et dont la prise de conscience et sa dénégation habitent quelques romans singuliers, de 1885 à 1895, aux frontières de la décadence et du naturalisme qu'ils condamnent.

Le sujet célibataire, solipsiste engagé et parfois enragé, ne cesse pourtant de regarder ailleurs, fût-ce à la dérobée, de jauger l'autre, et le plus souvent de l'invectiver, surtout si cet autre est une femme. Tout compte fait, la seule femme acceptable n'est qu'une idée, et la femme idéale est la femme morte. Reste à l'imaginer.

Le roman fin de siècle conjure la menace trouble de l'éternel féminin en inventant le personnage de la femme fatale, cette femme qui, selon la bonne analyse de Mireille Dottin-Orsini, objective et peut-être permet d'euphémiser la perte du « je » viril. Dès lors, il faut tuer la femme ou la néantiser, la remplacer par un ersatz. Rodenbach a fait tout cela dans ses romans et dans ses contes. Mais il a fait mieux encore en utilisant la figure de la béguine, une femme « insexuée » qui ne propose qu'un refuge ou la pacification. Alors que Huysmans, dans sa rage misogynique, fuit la femme et s'enferme, Rodenbach enferme la femme, dans son rêve ou dans un béguinage, il la déréalise en quelque sorte. *L'Art en exil* la fait succomber à la vie profane : elle ne survit pas à la sortie de l'enclos protecteur, elle perd tout charme, avant de perdre la vie. Dans *Bruges-la-Morte*, tuée par la maladie ou par l'homme, la femme aimée meurt deux fois. Dans le roman suivant, le carillonneur, d'abord séduit par une femme fatale, découvre ensuite celle qu'il croit idéale, la sœur : mais le béguinage lui reprend la meilleure des deux. *Le Rouet des brumes* introduira la faute au béguinage (« Buis bénit »), mais il y fixera aussi un modèle de vertu (« La Vie d'un portrait »). Modèle auquel « L'Idole » oppose une variante subtile de la femme fatale, « condescendant une dernière fois à l'amour incontenté des hommes pour qu'ils pussent, ce soir-là, après l'avoir vue, étreindre en pensée l'Idéal ».

Rodenbach avait introduit dans *L'Art en exil* le mystère et la séduction envoûtante d'un corps insoupçonné dont « la poitrine nulle » peut générer une obsession sacrilège, délicieuse parce qu'elle concerne ce qui

n'est « presque plus une femme, dont les formes se dérobent »¹. Quel désenchantement quand, avec « le flottant vêtement de religieuse » le mystère disparaît, quand du béguin qui les serrait, les cheveux se libèrent et qu'on peut les toucher²!

Pour être antagonique à la femme fatale, la béguine sera angélicisée, désésexualisée. Incarcérée, elle est devenue inoffensive. On peut la tenter comme on peut en déjouer les perversités. Sans la tuer et sous le sceau du sacré qui garantit sa chasteté, et l'impunité du voyeur, le poète isole la femme, la réduit, la parque dans une réserve. Elle est enfin « l'amante qui ne déçoit plus ». L'enfermement par l'écriture rend le célibataire à sa tour.

Université de Liège

-
1. Avec sa chevelure « sous le boisseau », la femme dégage une force attractive d'autant plus évocatrice de volupté qu'elle s'ignore ou se dérobe! Ajoutons à cette lignée de femmes tentatrices celle qui, dans *La Vocation*, réussit à détourner Hans Cadzand de la foi, rien qu'avec des « yeux tentateurs comme des bouches, des yeux donneurs de baisers qui s'appliquaient partout, brûlaient, affolaient ».
 2. Autre lignée, celle désolante des femmes en cheveux. Hors béguin, la vraie femme éteint tout désir : « Et sans plus son halo de linge en auréole!/C'est fini! Tout amour brusquement s'étiolé./De trop savoir. (*Le Voile*, p. 41). Fétichisme à rebours que fixe pour toujours la mise en boîte d'une tresse dans *Bruges-la-Morte*.



GAND. - Le Monument Georges Rodenbach
(1855-1898) (G. Minne)

*George Minne, monument Georges Rodenbach, carte postale.
Repro. Alice Piemme/AML.*

LE CARILLONNEUR

Pièce lyrique en 3 Actes et 7 Tableaux
d'après G. RODENBACH

Poème de
JEAN RICHEPIN

Musique de
XAVIER LEROUX

ACTE I — 1^{er} TABLEAU

SCÈNE I

GODELIEVE, BARBARA, FARAZYN, BARTHOLOMEUS

Godelieve travaille à son carreau de dentelles, tandis que Barbara range un vaisselier et prépare les pots de bière. Les deux hommes continuent avec violence une discussion commencée.

Allegro deciso

PIANO

RIDEAU

Moderato

BARTHOLOMEUS (avec mépris)
à rebrousse

FARAZYN (avec orgueil)

BARTHOLOMEUS (continuant)

Allegro

Tu par - les comme un tri - bun !.. J'ensuis un tant pis !.. tris - te!

suivez

U.S.A. Copyright by CHOUDENS 1913.
Paris, CHOUDENS, Editeur.

A.C. 15, 786

Tous droits d'exécution publique, de reproduction,
et d'arrangements réservés pour tous pays,
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Jean Richepin, *Le Carillonneur*, poèmes sur une musique de Xavier Leroux.
Paris, Choudens, 1913. Repro. Alice Piemmel AML.

RODENBACH CONTEUR FANTASTIQUE : *LE ROUET DES BRUMES*

PAUL GORCEIX

Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes des sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il s'y noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées et nos actes à telles impressions de la vue de l'ouïe, de l'odorat.

*Le Rouet des brumes*¹.

Ces lignes qui introduisent « Suggestion », sont programmatiques. Sous la forme de ce constat clinique qu'il faut lire en même temps comme une profession de foi littéraire, l'auteur de *Bruges-la-Morte*, qui s'est mué en conteur, fixe et délimite ici l'espace en même temps qu'un des sujets privilégiés de son écriture : le mystère de la vie subconsciente. En effet, dans les récits d'aventures insolites – une vingtaine – publiés en 1901 à titre

1. En 1901 paraît *Le Rouet des brumes*, contes, avec couverture illustrée de Géo Dupuis, Paris, P. Ollendorff, 284 pages.

– Ces contes avaient paru, en grande partie, dans *Le Journal*; 21 mars, *Presque un conte de fées*; 31 mars, *Le Chasseur des Villes*; *Suggestion*; 24 avril, *Les Grâces d'Étar*; 1^{er} mai, *Au Collège*; 10 mai, *L'Amour des yeux*; 27 mai, *L'Ami des Miroirs*; 6 juin, *Les Chanoines*; 15 juillet, *La Ville*. Ces informations ont été empruntées à l'ouvrage de Pierre Maes, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, Gembloux, Duculot, 1952.

– Le conte *La Vie d'un Portrait* fut publié en juin 1900 dans *La Nouvelle Revue*. Ce conte figure dans la nouvelle édition du *Rouet des brumes* publié par E. Flammarion en 1914.

posthume, Rodenbach se livre à une investigation du monde intérieur, où se tissent les correspondances, les communications immatérielles et les subtiles analogies entre les êtres et les choses, qui décident des actes de certains individus à la sensibilité hors du commun. À l'instar des Goncourt, de Villiers de l'Isle-Adam et de Maupassant, il se fait observateur des hommes, psychologue, clinicien. En se penchant sur les « énigmes » que représentent les êtres, dont il « reconstitue » le comportement, comme autant de « mosaïques rapportées d'un même tombeau ». Edgar Poe, on le sait, eut le mérite de mettre en évidence toute une série de sentiments et d'actes à la frange de la vie psychique normale, et dans son sillage, Rodenbach interroge ici cette sorte de contre-monde en nous, lié intimement à nos impressions sensorielles, générateur de manies, de lubies, voire de folie. Autant de problèmes psychologiques que le XIX^e siècle finissant venait de découvrir à travers les travaux de la psychiatrie, comme l'élément moteur, déterminant les actes et les pensées chez des sujets génétiquement fragiles. À partir de là, on peut voir dans le diagnostic sur lequel s'ouvre le conte « Suggestion », le fil d'Ariane qui rattache les récits du *Rouet des brumes* aux poèmes de l'« Aquarium mental » et au roman best-seller *Bruges-la-Morte*.

À l'évidence, ces contes attestent la continuité de la recherche que poursuit Rodenbach pour approcher, ici avec la distance de l'observateur, le mystère lié à la condition humaine. Il n'empêche que cette permanence de l'inspiration s'inscrit notablement dans la mode que représentait, à la fin du siècle dernier, le genre de la nouvelle et du conte, objet d'un engouement exceptionnel de la part du lecteur.

On a quelque peine à imaginer aujourd'hui la place qu'occupait le quotidien dans la vie littéraire des dernières décennies du XIX^e siècle. Pour l'écrivain, le journal était le mode de publication par excellence, mais aussi la mise à l'épreuve, le test avant la maison d'édition. Doit-on rappeler que les romans de Zola ou d'Anatole France, que les contes de Maupassant furent d'abord publiés en feuilleton ? Georges Rodenbach ne fait pas exception. Journaliste lui-même, correspondant à Paris du *Journal de Bruxelles* et installé définitivement dans la capitale depuis 1888, *Bruges-la-Morte* auquel son nom reste indissolublement lié, paraît dans le feuilleton du *Figaro* du 4 au 14 février 1892, puis en volume en juin de la même année. Quant à ses contes, un certain nombre avait été publié dans le *Journal* en 1899, un an après sa mort. Ils seront rassemblés et publiés en 1901 sous le titre *Le Rouet des brumes*¹.

1. P. Maes précise que l'épouse de Rodenbach avait chargé le poète Charles Guérin d'en corriger les épreuves – comme il le fit aussi pour *L'Élite* et *Le Mirage*.

Cent ans après la disparition de l'écrivain, on reste sensible au portrait qu'a tracé de lui Robert de Montesquiou – au début de l'essai qu'il écrivit après la mort du poète sous le titre suggestif « Le Pasteur des cygnes » :

Le ciel des Flandres, l'eau des miroirs, canaux mélancoliques, et qui me mènent à d'autres visages. Celui que j'y voulais peindre, que cette similaire qualité de Franco-Flamand, la passion des mirages, le rendu des reflets, l'art des nuances, apparentaient à Alfred Stevens, celui qui s'y allait *décalquer*, selon une expression qui lui plaisait, le poète exquis, l'ami sympathique, au sens exact de ces mots poncés par l'abus, Georges Rodenbach, s'y esquisse plus pâle. Sa forme hésite; le diadème en filigrane d'or de ses cheveux se confond au halo de la lune, aux spires de l'eau sous le poids silencieux des cygnes.

J'évoque en vain les traits de mon ami; l'onde semble jalouse de les conserver en son cœur; puis, tout à coup, ils se précisent, montent à la surface en une blancheur d'hostie, et la tête transfigurée, désormais pareille à la cité, émerge au-dessus des eaux de *Bruges-la-Morte*.¹

Évocation délicate, dictée par la sympathie que Robert de Montesquiou, le plus célèbre dandy de l'époque, a éprouvée pour Rodenbach en qui il avait reconnu une sensibilité accordée à la sienne. L'image évanescence du romancier immortalisée par le peintre Lévy-Dhurmer, se superpose à celle de la ville vaporeuse, dont la physionomie poétique fut fixée ainsi pour la postérité. Mais ce portrait prend, de surcroît, une valeur littéraire emblématique, dès lors qu'il renvoie par un jeu subtil d'analogies à l'atmosphère splénétique, désabusée, mortifère, dans laquelle se déploient les vertiges de la conscience, les égarements des sens, les névroses, bref, le cortège de tous les dérèglements, qui nourrissent l'inspiration du conteur du *Rouet des brumes*.

Il ne fait aucun doute que les thèmes du recueil s'inscrivent dans le contexte des ouvrages de psychopathologie. Notamment les travaux de Charcot sur la névrose, l'obsession, le magnétisme ou la suggestion. On peut aisément concevoir que l'auteur toujours à l'affût de nouveaux sujets d'écriture, se soit inspiré des cas traités par la médecine aliéniste de l'époque. Là-dessus seraient venus se greffer les antécédents littéraires célèbres, comme le *Horla* de Maupassant, les symptômes névrotiques dans *À rebours* de Huysmans, les « paradis artificiels » de Baudelaire, auxquels Rodenbach n'hésite pas à attribuer les « déformations de la sensation, l'interversion des sens » jusqu'aux fameuses correspondances². L'étude des

1. R. de Montesquiou, *Diptyque de Flandre/Triptyque de France*, Paris, UGE, 10/18, 1986, p. 89-90.

2. G. Rodenbach, *L'Élite* (Écrivains, orateurs sacrés, peintres, sculpteurs), Paris, Fasquelle, 1899, p. 19.

névrosés, des maniaques et des pervers est alors commune à Gautier, Mérimée, Poe et surtout à Villiers, l'ami « l'inventeur littéraire »¹ pour lequel Rodenbach éprouve une profonde admiration et chez lequel il a abondamment puisé².

Le contexte général décadentiste ouvert aux phénomènes paranormaux ne doit cependant pas nous faire oublier que Rodenbach est, avec Maeterlinck, une des figures les plus représentatives du Symbolisme belge. On sait la connivence des symbolistes avec l'irréel, l'insolite et le mystère, leur attrait pour l'inconnu, le monde de l'invisible, qui pénètre dans la réalité par les moindres interstices et projette le lecteur dans le surnaturel en mettant en doute sa perception de la réalité. Dans la démarche symboliste, note fort pertinemment Jean-Baptiste Baronian, « tout concourt à provoquer la chute des évidences, tout l'annonce, tout l'insinue, tout la suscite et l'appelle... jusqu'aux simples miroitements de l'eau d'un canal »³.

À cet égard, au-delà de *Bruges-la-Morte*, les contes de Rodenbach sont un exemple significatif de l'attitude propre au Symbolisme de Belgique.

Il est remarquable qu'ici l'attrance pour les cas de détraquements, pour les névroses obsessionnelles, celle de la mort en particulier, va de pair avec une interrogation sur l'au-delà des phénomènes, sur l'inconnaissable. « C'est à l'endroit où l'homme semble sur le point de finir que probablement il commence », lancera Maeterlinck dans *Le Trésor des Humbles* (1896) tout en constatant que « ce que nous savons n'est pas intéressant ». Assertion qui catalyse l'exceptionnelle poussée vers l'irrationalisme dont Schopenhauer en France avait été l'initiateur de même que la puissante revalorisation de la vie intuitive, mise en œuvre par la philosophie de Bergson. En conséquence, la focalisation sur la vie profonde qui nourrit l'œuvre de Rodenbach – la poésie, le roman et le théâtre, tous genres confondus – ne peut se comprendre que replacée dans le cadre d'un refus du naturalisme et du rejet global de tout raisonnement positiviste. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ici le rapprochement entre la médecine et les phénomènes insolites, psychopathologiques, évoqués dans les contes, ne doit être fait qu'avec beaucoup de réserve. Compte tenu du flair de Rodenbach pour les opportunités, on a lieu de voir dans ces contes, avant tout, des thèmes littéraires que l'écrivain a traités sur un arrière-plan scientifique, alors très à la mode.

1. Rodenbach consacre à Villiers de l'Isle-Adam un essai dans *L'Élite*.

2. L'idée d'une « Machine à silence » a vraisemblablement été inspirée à Rodenbach par « La Machine à gloire » des *Contes cruels* de Villiers.

3. J.-B. Baronian, *La Belgique fantastique*, Bruxelles, Éd. Jacques Antoine, 1984. Préface, p. 6.

Quelle que soit l'importance de Villiers, il n'est pas nécessaire d'aller quérir son influence pour expliquer l'intérêt morbide de Rodenbach à l'égard de la mort¹, une véritable obsession ancrée dans la sensibilité de l'homme et de l'écrivain. Le récit intitulé « Au Collège » est très signifiant.

« C'est là », dit-il en parlant du collège de jésuites Sainte-Barbe que fréquentèrent Verhaeren, Maeterlinck et Charles Van Lerberghe, « que mon âme, toute jeune, s'est déprise de la vie pour avoir trop appris la mort. La mort! C'est elle que les prêtres qui furent nos maîtres installaient parmi nous dès la rentrée... J'avais la sensation que nous étions nous-mêmes conduits en troupeau à la mort; la sensation obscure qu'a peut-être l'agneau marqué d'une croix rouge, qu'on dirige sur l'abattoir. Et nous allions, chassés hâtivement au long de la route du soir par un long prêtre osseux, noir comme un chien de berger... »

La proximité de l'amour et de la mort est un thème étonnamment répétitif, presque le fil rouge du recueil.

La mort est partout présente dans les contes. Le héros de *L'Amour et la Mort* séduit la sœur de sa maîtresse devant le cadavre de la tante de celle-ci. « La mort fut le voisinage excitant... », essaye-t-il d'expliquer, tandis que son interlocuteur, schopenhauerien convaincu, porte-parole manifeste de l'auteur, impute au subconscient ce comportement incongru : « Oui, il y a les forces, les volontés occultes de la nature », suggère-t-il. Dans *Déménagement*, le narrateur expose l'étrangeté de la coïncidence qui fait qu'il quitte l'appartement où il a longtemps vécu en même temps que les pompes funèbres emportent la dépouille de l'enfant, qui habitait vis-à-vis de chez lui. « C'était bien comme l'enterrement d'une partie de ma vie », nous confie celui-ci devant la désolation de l'appartement vide et laid, qu'il associe à la laideur de la mort (« Un mort est toujours laid »).

Le sujet de *La Ville*, c'est la mort de l'amour d'un couple adultère, qui quitte Paris pour une cité du Nord où il n'a plus besoin de cacher sa liaison. Transposition du thème de *Bruges-la-Morte*, la ville exerce de manière inexplicable son « ascendant » sur ceux qui y séjournent. Et dans cette cité du Nord où « tout sentait la mort », l'inspiration du peintre se tarit et le couple se sépare : « Ce n'est pas notre faute », constate la femme, « la Mort ici fut plus forte que l'Amour »², influence occulte d'un lieu, d'une atmosphère; la leçon de Taine en quelque sorte transposée à la

1. A. W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1965. Cf. les pages 389 à 393.

2. Georges Rodenbach inverse ici la phrase de Villiers de l'Isle-Adam qui commence *Véra* par ces mots : « L'Amour est plus fort que la Mort ».

théorie baudelairienne des correspondances : la thèse positiviste à rebours, appliquée à l'invisible.

La béguine Sœur Monique, dans *Buis bénit*, meurt de remords de n'avoir pas voulu prélever de son jardin un peu de buis pour le Dimanche des Rameaux et c'est une branche de son propre buis qu'on place à côté de son cadavre.

Le cocher de corbillard, le protagoniste de *Curiosité*, fier de son état de fonctionnaire des pompes funèbres, renonce à sa profession lorsqu'il découvre à la morgue le vrai visage des morts qu'il n'avait jamais vu jusqu'alors – puisque « tout cela se passait derrière lui ». La cérémonie de la mort domine dans *Les Chanoines* sur le ton du sarcasme, tandis que la tentation obsessionnelle de la mort germe dans les esprits de ces *Couples du soir* : « Enivrement brusque de songer qu'on pourrait s'unir et puis mourir. Passer de la volupté à la mort, sans se désenlacer. Être certains ainsi de ne jamais s'aimer moins! », note le narrateur en écho au « *Liebestod* » wagnérien. On pourrait multiplier les exemples d'une nécrophilie notoire qui baigne le recueil tout entier.

Dans *Le Rouet des brumes*, il est remarquable qu'on retrouve des thèmes qui renvoient à la poétique fantastique d'écrivains comme Maupassant ou Villiers. Un univers fantastique qui ne procède pas d'une déchirure, d'une irruption insupportable dans le monde réel, comme le conçoit Roger Caillois¹, mais participe plutôt de l'intrusion progressive dans la réalité de l'inexplicable que ni la science ni le bon sens ne peuvent élucider.

Rodenbach a présenté dans ses récits un certain nombre de cas obsessionnels où ce qu'on appelait communément à l'époque la folie, se glisse insidieusement dans des esprits fragiles. L'observation placée en tête du conte « L'Accomplissement », est représentative de la dimension esthétique qui chez Rodenbach est associée, liée à la folie : « Les fous ne sont pas à plaindre », constate sentencieusement le narrateur, « Souvent ils ne font ainsi que se réaliser. Ils deviennent ce qu'ils rêvaient d'être et n'auraient jamais été... Leurs projets arrivent. ILS VIVENT LEURS SONGES. »² « L'Accomplissement », c'est l'étrange histoire d'une jeune femme, peintre, à la splendide chevelure rousse, restée célibataire, qui s'imagine un jour avoir été épousée et court nue dans la forêt réalisant ainsi son rêve d'amour. « Car comment expliquer autrement que cette jeune femme

1. R. Caillois, « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966. Préface, p. 9.

2. Souligné par nous.

distinguée, pudique – et vierge! – se soit mise nue, sinon parce, que la folie lui fit croire qu'elle s'était mariée, enfin!» Pas de terreur ici provoquée par des faits en apparence surnaturels. L'héroïne a choisi de vivre dans le monde merveilleux qu'elle s'est inventé. Quant au fantastique, il procède de la coupure d'avec la réalité et de l'émergence d'un second moi qui occulte l'identité première.

Le syndrome de l'idée fixe et de son pouvoir a retenu l'attention de Rodenbach. Un inventeur hanté par le bruit si bien qu'il est contraint de déménager sans cesse, se lance dans la fabrication de ce qu'il appelle « une Machine à silence » – curieuse combinaison du téléphone qui « accapare la moindre rumeur » et du paratonnerre qui l'anéantit. Sa recherche l'absorbe à tel point qu'il en oublie totalement les bruits environnants!

Le magnétisme inspire au conteur deux récits. Dans *Un soir*, un poète aigri de l'incompréhension du public, décide d'expérimenter son pouvoir d'envoûtement. Il dépose dans l'esprit d'un modeste charbonnier qui vit heureux avec sa petite famille, qu'il court le danger de s'asphyxier au contact des combustibles entassés dans sa boutique. « Et vous ne vous asphyxiez pas? »¹, lui lance-t-il, sans avoir l'air de rien. Flânant dans le quartier plusieurs mois après, le poète apprend que l'homme s'est asphyxié avec son dernier boisseau de charbon. Pouvoir maléfique de la suggestion que Rodenbach a voulu mettre en évidence ici, qui ne saurait occulter l'interprétation littéraire, poétique du conte : l'extraordinaire pouvoir de la langue et des mots. On pense à la déclaration de Novalis dans *Les Disciples à Saïs*² : « les poètes ne savent pas quelles forces leur sont soumises, quels univers doivent leur obéir »³. Il n'est pas exclu que Rodenbach ait exploité dans un sens clinique, l'idée du pouvoir auto-imageant de la langue et des mots sur le subconscient.

Sous le titre même de « Suggestion » nous est présenté le cas d'un peintre qui a tué sa femme acariâtre de six coups de revolver. Le meurtrier a conçu son acte au moment même où dans la nuit il subit la fascination de la lanterne rouge d'un train passant devant lui « avec un bruit de désastre, poussant un cri déchirant... : la lanterne rouge, d'un rouge affreux comme une blessure fraîche... C'était du sang, cette grande tache rouge!... ÉQUATION INSTANTANÉE! JE VIS DÉJÀ LA BLESSURE », note-t-il,

1. En italique dans le texte.

2. Rappelons que le conte des *Disciples à Saïs* avait été traduit et publié par Maurice Maeterlinck en 1895.

3. Nous renvoyons à notre édition : Novalis, *Fragments* précédé de *Les Disciples de Saïs*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, *Préface* de Paul Gorceix, Paris, Librairie José Corti, « En lisant, en écrivant », 1992, *Fragments*, p. 105.

« PAREILLE AU DISQUE GRANDISSANT »¹. On a tout lieu de supposer que l'auteur a transposé l'idée du « démon de l'analogie » dans une perspective psychopathologique. Comme dans *Bruges-la-Morte*, l'analogie révèle son pouvoir néfaste et occulte sur l'individu. En conclusion, celui-ci ne manquera pas d'ailleurs d'évoquer le problème juridique que soulève l'irresponsabilité de celui qui subit son emprise : « Les raisons mystérieuses des actes, la fatalité, l'hypnotisme, la suggestion, sont encore non admises en justice. L'avocat plaiderait la folie. »

Certaines composantes du corps humain sont génératrices de fantastique – la chevelure en particulier, espace du corps obsessionnel dans l'imaginaire baudelairien et, plus proche de Rodenbach, maeterlinckien. La chevelure de la passante dans *l'Idéal*, « rousse, d'un roux unique, inédit, invraisemblable jusqu'au miracle ». Trop extraordinaire pour être vendue au perruquier, elle acquiert une vie propre, indépendante de celle qui la possède. Anonyme, cette « dame de l'originalité » est aux yeux du poète, « la Muse des génies... des novateurs. » Comme dans *L'Idole* ou *Une Passante*, elle est une énigme, pas autrement saisissable que par le symbole. Inaccessibles au commun des mortels, ces belles errantes ne se révèlent qu'à de rares initiés².

Dans *L'Amour des yeux*, une jeune fille séduite et abandonnée par un marin qui, mort noyé, a gardé les yeux ouverts, s'imagine que le mort ne peut plus fermer les yeux à cause de son image qu'il a voulu conserver dans ses prunelles éteintes : « J'ai trop aimé ses yeux. Je suis encore dans ses yeux!... C'est parce qu'il a pensé à moi au moment de mourir », clame-t-elle avant de sombrer dans le délire.

Les objets apparaissent, eux aussi, dotés de pouvoirs surnaturels aux effets dangereux, voire fatals, qu'ils exercent sur certaines sensibilités exacerbées. C'est le cas de *L'Ami des miroirs*. « La folie n'est parfois que le paroxysme d'une sensation qui, d'abord, avait une apparence purement artiste et subtile », constate le narrateur. Effectivement, à l'origine, l'ami des miroirs ne possède rien de plus qu'un goût pour les objets somme toute communs que sont les miroirs. Mais à force de ne tolérer autour de lui que ceux dont les reflets sont entièrement fidèles à l'image qu'il a de lui-même, ce narcissé névrosé se fait collectionneur de miroirs anciens et précieux. Ces miroirs multiplient son image à l'infini et la demeure, dans laquelle il s'enferme, se transforme en une immense cité, véritable labyrinthe optique

1. Souligné par nous.

2. À ce sujet, le lecteur se reportera à l'excellent ouvrage d'Éric Lysoe, *Les Kermesses de l'Étrange*, Paris, Nizet, 1993, notamment p. 279.

où il découvre à sa portée d'innombrables femmes des siècles antérieurs. Transporté dans un asile, on le trouve mort un matin; il s'est tué en essayant d'aller rejoindre, de l'autre côté du miroir, une vie idéale près de ses amoureuses.

Ce conte, le plus réussi du recueil, retient particulièrement l'attention. Il met en évidence de manière exemplaire les relations qui existaient à la fin du siècle dernier entre les recherches de la médecine aliéniste, à l'aube du freudisme, et la littérature. En ce sens, Rodenbach après Maupassant, l'initiateur, a élargi le domaine littéraire en y intégrant les phénomènes neurologiques. Sur cet horizon scientifique a été élaborée une poétique nouvelle¹. De fait, Rodenbach a réussi à associer ici le thème clé du miroir, le fondement de son symbolisme, l'instrument par excellence de la pensée analogique lié à l'eau-miroir dans *Bruges-la-Morte* et l'énigme inhérente au dualisme de la vie psychique et à la perte de l'identité. Dans *L'Ami des miroirs*, le conteur réalise la conjonction de deux perspectives jusqu'alors divergentes, l'une médicale, clinique, l'autre littéraire, poétique. Le fantastique le plus abouti est le résultat de la combinaison savamment orchestrée de ces deux domaines, que rien *a priori* ne semblait rapprocher. À cela s'ajoute que toute l'ambiance du décadentisme se trouve condensée dans cette nouvelle. La folie spéculaire devient une aventure spirituelle, mise en mouvement par la soif de transcendance, caractéristique majeure du symbolisme. La poésie vécue dans son paroxysme par l'esthète serait-elle incompatible avec la santé mentale? Le danger de l'esthétisme – c'est peut-être la mise en garde qu'a glissée l'écrivain sous le couvert du miroir, le chiffre privilégié de sa création.

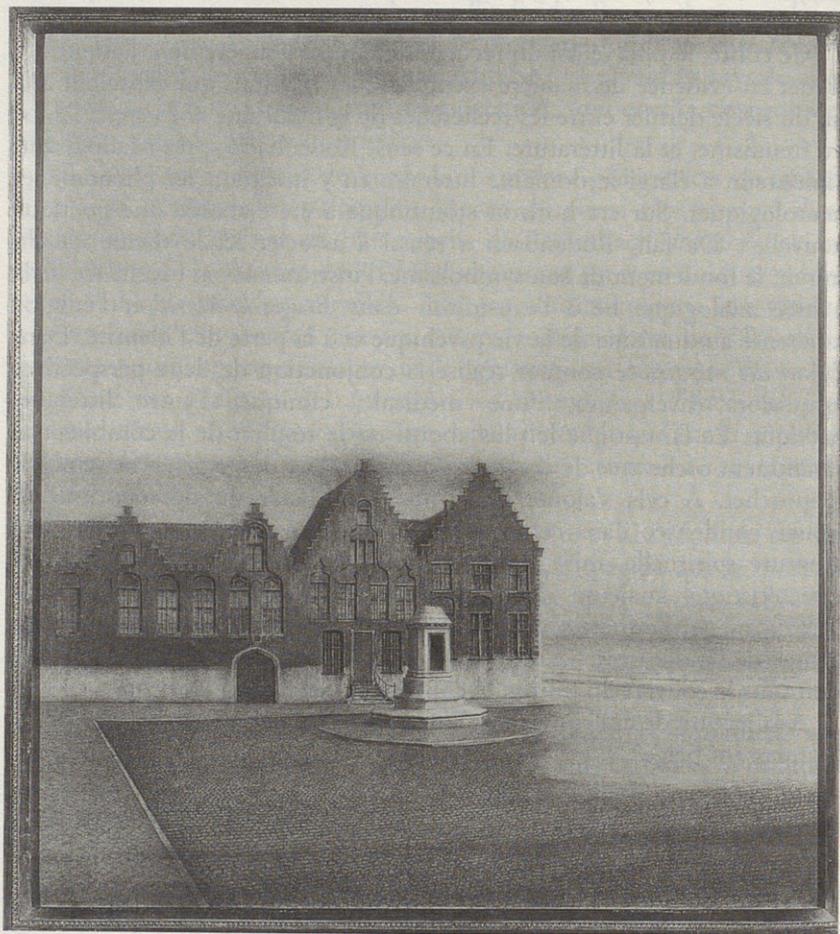
À la lecture de ces contes on s'interroge : Rodenbach ne serait-il pas le Maupassant belge?

Université de Bordeaux III

1. Se reporter à Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

– Signalons la remarquable interprétation de *L'Ami des miroirs* par Paul Pelckmans, *La folie spéculaire*, dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 42-43-44, Mons, 1981.

– Pour ce qui concerne *L'Ami des miroirs*, nous signalons que le conte a été repris dans : Pierre-Georges Castex, *Anthologie du Conte fantastique français*, Paris, Librairie José Corti, 1963.



Fernand Khnopff, *Une ville abandonnée*.
Huile sur toile. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts © Speltdoorn.

Autour de *Bruges-la-Morte*

1. Deleurye, *Essai sur le roman*, Paris, Denoël, 1954.

2. Plus récemment, on a pu constater que le roman de Deleurye a été révisé et réédité par l'éditeur Denoël, sous le titre de *Essai sur le roman*, Paris, Denoël, 1981.

3. Il faut se rappeler que Deleurye a proposé de l'adaptation en français de son roman *Bruges-la-Morte* lors de son interview avec *Le Monde*, que le roman a en fait été écrit par Bouleau et Deleurye dans le but d'être adapté par le génie du roman, P. H. Toulon, *Bruges-la-Morte*, Paris, Denoël, 1981.

H. L. 3035/49

Mardi

21. AVENUE DE L'ALMA

Mon cher ami,

Je viens de lire et de relire attentivement
Bruges-la-Morte. C'est une rare
poème ce livre tel qu'on pouvait
l'attendre de votre si rare esprit
et qui laisse après lui un tourbillon
d'idées. Vous avez pris cette âme
de votre Bruges éprise de souvenirs
et de ressemblances et vous en
avez marqué de croix blanches tous
les ports des maisons de Bruges, ces
Bruges qui donne à votre œuvre
son timbre doux et mystérieux,
de cloches, d'eaux tranquilles, de
pierres harmoniques. Et, sous
l'impression humaine, ce qu'il
y a de l'éternel dans la chose

Léon Daudet, lettre autographe de félicitations à Georges Rodenbach
pour Bruges-la-Morte. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique,
(Archives et Musée de la littérature). Repro. Alice Piemmel/AML.

DE LA RESSEMBLANCE : GEORGES RODENBACH/ALFRED HITCHCOCK

ANA GONZÁLEZ SALVADOR

Les réflexions qui suivent ne cherchent pas à démontrer de façon documentée – la tâche serait sans doute lourde! – que Hitchcock avait lu Rodenbach ou même – chose toutefois moins improbable – que Boileau et Narcejac, auteurs du roman¹ dont *Vertigo*² est l'adaptation, connaissaient *Bruges-la-Morte* (1892).

Cette seconde et hypothétique probabilité qui, après tout, trouverait des appuis dans le voisinage linguistique et culturel des deux œuvres, ne fait pourtant pas oublier une étrange impression, à savoir que le film américain se réclame, *quelque part*, davantage du texte de Rodenbach que du roman français.

Cette affirmation n'infirme cependant pas les traces certaines³ d'*Entre les morts* dans *Vertigo*, film qui me paraît une adaptation, comme on dit, assez « fidèle », mis à part le grand *saut qualitatif* – et génial – effectué par Hitchcock et auquel je ferai allusion par la suite.

Quant à la *ressemblance* signalée entre le film de Hitchcock et le récit de Rodenbach, il faut dire que l'idée ne m'est pas exclusive. À côté de ceux que je sais l'avoir observée sans l'écrire, on peut la lire, par exemple, dans les observations que fait Mireille Dottin-Orsini :

1. Boileau-Narcejac, *D'entre les morts*, Paris, Denoël, 1954.

2. Titre anglais du film (1958) de Hitchcock, traduit en France par *Sueurs froides*. Sous l'influence de ce chef-d'œuvre du cinéma, ce dernier titre s'est substitué à l'originale dans l'édition actuelle du roman.

3. Malgré ce que dit Hitchcock à propos de l'adaptation en général. Il est cependant curieux de signaler que Hitchcock semble découvrir, lors de son interview avec Truffaut, que le roman a en fait été écrit par Boileau et Narcejac dans le but d'être adapté par le génie du *suspens*. F. Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983.

Chez cet autre misogyne tortueux qu'est Alfred Hitchcock, *Vertigo* [...] *développe exactement le même sujet*, compliqué par le fait qu'il s'agit d'une seule et même femme qui, ayant usurpé l'identité d'une morte, joue le rôle de la ressuscitée. La deuxième partie du film détaille la transformation, sous les ordres du « veuf » inconsolable, d'une vivante vulgaire et lourdement sexualisée en morte poétique : elle *reprend fidèlement la procédure du roman belge*, si bien qu'un spectateur cultivé peut deviner à l'avance le dénouement du film, autrement dit, l'obligatoire mise à mort de la femme¹.

Sans épouser totalement des remarques qui, dans le fragment cité, visent surtout à souligner la misogynie des deux auteurs, je retiens néanmoins l'idée de *reprise* de « la procédure du roman belge ». Les similitudes sont, sans doute, frappantes et *Vertigo* semble, en effet, « développer exactement le même sujet ».

Or, la pensée d'une quelconque *influence* du roman sur le film – à supposer qu'elle puisse exister – aurait été probablement infirmée par Hitchcock lui-même dans sa particulière conception² de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma. Dans le cas qui nous occupe, ce qui intéresse surtout le metteur en scène³, ce sont les efforts que fait le personnage masculin pour recréer une femme à partir de l'image d'une morte. En somme, ce qui l'attire, c'est la nécrophilie qui est bel et bien, au dire de Hitchcock, la « situation fondamentale du film ».

Pour celui qui connaît *Bruges-la-Morte* et *Vertigo*⁴, il est évident que les deux œuvres ont une thématique commune (le « veuf », la morte qui revient, la perte de l'être cher, la ville dans son rôle de protagoniste...), thématique qui se greffe sur un sujet commun (une histoire de nécrophilie).

Mais, au-delà des coïncidences thématiques surprenantes, je dirai volontiers que l'intérêt du rapprochement entre *Bruges-la-Morte* et le film de Hitchcock repose surtout sur la mise en valeur de la *façon* de traiter un même sujet, à savoir l'angoisse originaire du vide devant la perte irrémédiable de

1. Mireille Dottin-Orsini : « Georges Rodenbach et la femme morte » dans *Nord* n° 21, *Georges Rodenbach*, juin 1993, p. 83. Dans la citation, c'est moi qui souligne.

2. *Hitchcock/Truffaut*, *op. cit.*, chap. 3. À propos du travail de Hitchcock – et pour en souligner l'indépendance et l'originalité – il faut préciser que le tournage de *Vertigo* suit le scénario de Sam Taylor qui, sans avoir lu le roman de Boileau et Narcejac – ou même le premier essai de scénario effectué par Alec Coppel à la suite du roman –, s'inspire directement des récits de ce que Hitchcock désirait, lui, *voir* : un personnage masculin en train de suivre en silence une femme dans les rues de San Francisco... la mort et la résurrection de celle-ci.

3. Toujours d'après *Hitchcock/Truffaut*, *op. cit.*, chap. 12.

4. À l'intention de ceux qui n'ont pas le film en tête, je le résume à la fin de cet article.

l'objet. Cet intérêt pour la *facture* concerne directement le *traitement du symbole* dans deux œuvres fort éloignées dans le temps empruntant, l'une l'écriture et, l'autre, l'image.

Comme dans le cas de *Bruges*, San Francisco est la scène sur laquelle s'effectue le transfert d'un amour-passion voué à la mort. J'entends « voué à la mort », dans le sens d'un amour nécrophile, mais aussi dans le sens d'un amour condamné à une fin (violente). Comme la ville flamande, la ville américaine conserve les traces d'un ancien legs espagnol (colonial et catholique) et semble figée dans le temps. Dans le roman de Rodenbach, comme dans le film, la ville, intemporelle, est perçue dans ses composantes symboliques : les rues labyrinthiques, les monuments emblématiques (église, musée), les ponts, les tours, l'eau noire... Dans les deux villes, les morts – plus que la mort, trop abstraite – semblent exercer une emprise sur le présent.

Quant au personnage masculin, l'ex-policier Scottie¹ Ferguson est d'abord, dans le film, de même qu'Hugues Viane dans le roman, un homme « inoccupé », « solitaire », qui erre dans la ville pour « chercher des analogies à son deuil »²; un homme qui suit une femme rencontrée au hasard des rues et qui devient ensuite celui qui s'obstine à la transformer en l'épouse morte. Dans les deux cas, le « veuf »³ provoquera la mort de cette deuxième femme.

Quant au lien entre la ville et le personnage, l'« Avertissement » du roman de Rodenbach le dit bien : il s'agit, dans cette « étude passionnelle », d'« évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme ». Dans *Vertigo* – et le titre même le dit – les émotions du personnage masculin montent et descendent – image du vertige – comme les rues de San Francisco.

Or, si l'on suit les remarques de Benoît Peeters dans son étude sur Hitchcock⁴, la combinaison des éléments mis en présence « renvoie à un système davantage qu'à une thématique ». J'ajouterai pour ma part que ce système, à caractère narratif, repose sur un travail symbolique dont les références esthétiques sont contemporaines du roman de Rodenbach.

1. Ce nom n'évoque-t-il pas celui de Jane Scott?

2. *Bruges-la-Morte*, chap. I. Cette présentation de Hugues Viane peut convenir à celle de Scottie si l'on admet que celui-ci est, déjà, un personnage en deuil (la mort du policier étant la cause de son vertige) avant de rencontrer Madeleine.

3. *Ibid.*

4. B. Peeters, *Hitchcock. Le travail sur le film*, Paris, Les Impressions nouvelles; 1992, p. 39.

Dans le film et dans le roman, la verticalité des tours¹ se combine, dans un remarquable *système d'abstraction*, avec l'horizontalité des allées et venues de chacun des personnages masculins à travers les rues de la ville : jeu de coordonnées voué à la destruction des repères et au vertige. De son côté, la brume qui monte des eaux gomme aussi les contours qui deviennent, de la sorte, fantasmatiques. Il ne faut donc pas s'étonner si le film est plein de silences et si Hitchcock réclame, pendant le tournage du film, avec un entêtement seulement comparable à celui de son personnage Scottie, un gris « comme le brouillard de San Francisco » pour la couleur du tailleur que porte Madeleine le jour de sa mort.

Dans les deux œuvres, qui tracent le parcours d'une expérience onirique et obsessionnelle, le transfert émotionnel – amour, deuil et mélancolie – va de pair avec une forte présence symbolique qui, comme on l'a vu, concerne la Ville mais aussi, et, surtout, la Femme.

À ce propos, on a peu observé que, dans le film, et contrairement au roman de Rodenbach, le symbolique s'inscrit d'abord dans l'origine religieuse² des noms féminins – Madeleine et Judy (Judith). Faut-il rappeler ici leur lien aux notions de péché et de séduction? Par ailleurs, le nom des deux anciennes Missions espagnoles qui apparaissent dans le film – San Juan Bautista et Dolores – n'évoquent-ils pas aussi des connotations dignes d'être soulignées, l'un dans son rapport à la séductrice Salomé, l'autre dans sa parenté avec l'inconsolable?

Il serait peut-être utile ici de remarquer que la tradition religieuse est à l'origine des conceptions antagonistes de la femme³ que l'on retrouve, magnifiées, dans l'Art fin de siècle. La symbolique religieuse des noms des deux femmes « aimées » est pourtant absente dans le roman de Rodenbach : l'épouse morte n'a pas de nom et celui de la deuxième femme (Jane Scott) ne reflète que la banalité du personnage. Le symbolisme religieux, très puissant dans le récit, se greffe ailleurs, dans la ville et, en ce qui concerne les noms, dans ceux des deux femmes qui s'intègrent dans le mysticisme de la ville, la servante Barbe et sa sœur Rosalie.

Or, j'observe que la comparaison entre les deux œuvres s'avère plus intéressante dès que son but n'est pas tant d'établir un parallélisme de détail relevant des éléments symboliques communs, que de déceler la

1. Des tours mais, aussi, du phare, point de repère pour les personnages.

2. L'Anglais Hitchcock a reçu une éducation catholique chez les jésuites.

3. Le film de Hitchcock présente trois visages de la Femme : Medge (la femme-mère), Madeleine (la femme-idéal) et Judy (la femme-chair). Toutes proportions gardées, Medge remplirait le rôle protecteur de Barbe dans le roman.

présence d'une esthétique symboliste qui, d'ailleurs, en ce qui concerne le film de Hitchcock, n'a été que partiellement commentée.

En effet, on a remarqué les traces de Wagner (*Tristan et Yseult*) dans la bande-son du film créée par B. Herrmann. Mais on a moins remarqué l'impact de l'esthétique symboliste dans le domaine visuel. Pourtant, les références picturales sont nombreuses. Je soulignerai particulièrement la représentation du motif de « la femme morte et l'eau » qui domine, par le biais de la figure d'Ophélie, dans la séquence où Madeleine, dans sa fausse tentative de suicide, flotte sur la surface des eaux de la baie de San Francisco entourée des pétales du bouquet qu'elle vient d'effeuiller; ou encore, le motif de « la femme et le végétal », figure également présente dans la séquence hautement féerique qui se déroule, sous les yeux de Scottie, dans un magasin de fleurs. À cela, il faut ajouter l'utilisation, dans l'esthétique du film, des miroirs et des jeux avec des couleurs symboliques mais, surtout, l'apparition d'une femme à la beauté fantasmagorique (brumeuse), éthérée, désincarnée, immatérielle et, par conséquent, irréaliste. L'allusion aux préraphaélites me semble évidente.

Le rattachement à une esthétique symboliste – plus qu'à une esthétique romantique, comme on a voulu le laisser souvent entendre – déracine ainsi le film de son ancrage réaliste dans le XX^e siècle (années 50) et rend difficile le lien que l'on a par ailleurs essayé d'établir entre *Vertigo* et le surréalisme, lien que justifierait, selon certains, la mise en scène d'un amour-fou mais, surtout, une antérieure collaboration plastique de Dali avec Hitchcock dans le célèbre rêve de *Spellbound*, film de 1944.

Dans une esthétique symboliste fortement influencée par la pensée de Schopenhauer ou de Swedenborg, il s'agit bien de représenter, grâce à l'analogie, l'irreprésentable, le mystère de l'invisible, la composante insaisissable du fantôme ou du... fantôme. Or, dans ce contexte, représenter l'irreprésentable signifie, surtout, représenter la femme. La littérature fin de siècle (Poe, Villiers, James...) le fera dans le rapport que cette créature est censée maintenir avec la mort. La femme prend forme alors, dans un imaginaire centré sur la figure du veuf, dans le symptôme de l'absence et de la perte où le reflet (le double) peut devenir plus net (plus vrai) que la réalité.

Comme nous le rappelle encore Benoît Peeters, « le récit de *Vertigo* est d'abord l'histoire d'une entrée dans l'illusion, plus précisément d'une fascination pour une femme qui est un pur fantôme, une image que le héros tente désespérément de contraindre à s'incarner »¹.

Cette remarque est doublement utile.

1. *Op. cit.*, p. 49.

D'une part, elle nous rappelle que, pour qu'il y ait « entrée en illusion », il faut effectivement qu'une réalité et qu'un quotidien préexistent dans leur cruauté même¹. Cette « entrée en illusion » renforce, en outre, le côté irréel d'un amour voué au « pur fantasme » et le manque de fiabilité que cache, au sein de l'image cinématographique, l'utilisation du point de vue subjectif².

D'autre part, la remarque nous renvoie non pas – comme on aurait tendance à le croire – à l'incarnation que la deuxième femme (Judy) est *contrainte à assumer* en acceptant une suite de transformations imposées par son amant, mais plutôt à *l'absence d'incarnation* que la première femme (Madeleine) *signifie en elle-même* et dès le départ³. En cela, le *spectacle* de l'« épouse » que nous offre le film dans sa théâtralité même équivaut, dans ce qu'il signifie de manque, à *l'absence de représentation* de l'épouse dans le roman. Si cette dernière est déjà morte quand le récit commence, la « construction fictionnelle » de Madeleine a lieu, dans le film, d'après une esthétique de l'immatérialité :

Pour l'artiste idéaliste, la réalité n'est délectable que si elle apparaît floue et voilée, substance poreuse et vaporeuse qui, loin de s'exhiber, n'en finit pas de se refuser. L'accès au réel est volontairement fastidieux, emprunte les chemins de l'illusion, du leurre, du semblant. Dans cet univers, rien ne se donne qu'à l'issue d'errances, de pertes, de détours, d'impostures, de rencontres fugaces et trompeuses⁴.

Il s'agit donc, pour ces deux œuvres, et dès leur début, de raconter une histoire *comme si tout se passait dans la tête du personnage masculin*. Cela signifie que, dans le film, comme dans le roman, donner un corps à un fantôme équivaut à le rendre visible dans son manque même de visibilité.

Dans *Bruges-la-Morte*, l'épouse disparue est – écriture oblige – la non nommée, celle qui n'a pas de nom. Elle est aussi la non montrée, puisque le roman commence après son décès. Quelque chose, cependant, la *représente* : sa tresse, reliquaire et fétiche, fragment conservé d'un corps disparu, synecdoque de la morte ou métaphore du lien amoureux brisé.

1. On se souviendra que Scottie a quitté la police à cause d'une mort accidentelle dont il se sait responsable. Cet épisode ouvre la porte à l'irruption de la femme comme illusion fantasmatique.
2. Notamment, la séquence, souvent commentée, où Scottie voit Madeleine pour la première fois. Son regard sera assumé par la caméra dans un long travelling qui aboutit à la femme vue de dos.
3. Je renvoie, encore ici, à la séquence où Madeleine, comme une vision, apparaît pour la première fois sur l'écran, exposée au regard de Scottie.
4. Chr. Berg, *Lecture de Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986, p. 107.

Pour la voir sans cesse, [...] cette chevelure qui était encore Elle, il l'avait posée là sur le piano, désormais muet, simplement gisante – tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage! Et, pour l'abriter des contaminations, de l'air humide qui l'aurait pu déteindre ou en oxyder le métal, il avait eu cette idée, naïve si elle n'eût pas été attendrissante, de la mettre sous verre, écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer¹.

Dans *Vertigo*, la première partie du film montre, avant sa « mort », l'« épouse » vouée à la disparition. Ici, et quoique visible – image oblige – elle est celle qui n'a de représentation possible que dans le « leurre » et l'« imposture ». Elle est celle qui a un *faux* nom, mais surtout celle qui a un *faux* visage². Elle est celle qui est *rien*. C'est pourquoi, si le film montre la future morte, il le fait sous l'apparence d'une forme qui n'a de vie que grâce à l'illusion d'une représentation, l'illusion du masque qui ne cache que le vide.

L'épouse est donc un fantôme aussi *peu incarné* dans le film que dans le roman. Ce manque de corps se concrétise grâce à « l'ardeur du falsificateur qui préfère l'artifice à la nature, le masque au visage, le théâtre à la vie »³, démarche propre de l'esthétique fin de siècle.

De cette incarnation lacunaire, je retiendrai l'élément qui, dans *Bruges-la-Morte*, ouvre et clôt le récit : la chevelure. La référence symboliste par excellence connaît deux actualisations différentes selon l'œuvre considérée : la tresse (*Bruges-la-Morte*) ou le chignon en spirale (*Vertigo*). On pourrait même remarquer que les deux objets sont, l'un comme l'autre, d'un même « jaune fluide et textuel »⁴ : figures du sens, ils sont l'élément fétiche de la construction narrative du fantasme féminin. Ils sont aussi le signe – prêt à se dénouer, à se déchaîner – de la *constriction* morale d'un désir coupable. La chevelure – ramassée sous forme de chignon en spirale ou tressée et coupée – est le symbole précurseur de la chute et de la rupture d'une continuité : perte du salut pour Hugues ou perte de la raison pour Scottie (dans la première partie du film). En tout cas, les deux personnages masculins se rencontrent dans la perte de l'objet aimé, figurée aussi, dans le film comme dans le roman de Rodenbach, dans l'évidence des références mythologiques : Pygmalion et Orphée.

1. G. Rodenbach, *op. cit.*, p. 22.

2. Dans les premières images, et systématiquement, on ne voit d'elle que son profil. Son image est de la sorte incomplète, ce qu'annoncent déjà les fragments de visage de femme dans le générique du film.

3. Chr. Berg, *op. cit.*, p. 109.

4. À ce sujet, J.-P. Bertrand, « Une chevelure d'un jaune fluide et textuel », dans *Correspondance* n° 3, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993, p. 23-30.

Cependant, ces observations sur la chevelure féminine ne peuvent être abordées que si l'on tient compte des *transformations* que leur réserve chaque récit. En effet, dans *Bruges-la-Morte* comme dans *Vertigo*, la chevelure investit la femme – selon qu'il s'agit de la première (l'épouse) ou de la deuxième (son double) – soit du rôle de la morte « vraie » mais intouchable, soit du rôle de la vivante fausse (teinte) mais manipulable. Or, les transformations que subit la chevelure ne sont que l'indice des métamorphoses dont est susceptible la Femme. Cette *carence d'intégrité* consubstantielle est d'autant plus forte qu'elle est capable d'abolir les écrans protecteurs de la chevelure pour que celle-ci assume son destin de mouvance sans fin. Ainsi la tresse quitte la « boîte de cristal », « écrin transparent » construit par Viane, comme le chignon quitte le cadre du tableau – qui n'est que la représentation du fantôme matriciel¹ – pour se lover, successivement, dans la nuque de Madeleine et dans celle de Judy.

L'exemple de la chevelure montre bien que, dans *Vertigo* comme dans *Bruges-la-Morte*, la fonction textuelle complète et dépasse même la fonction symbolique. Cette tendance contamine le film de Hitchcock. Le tableau de Carlota Valdés en est la preuve puisqu'à lui seul il condense, comme en une mise en abyme, trois éléments potentiellement significatifs du point de vue sémiotique. Au même titre que le chignon en spirale ou le bouquet ophélique, le collier qui pend au cou de la femme représentée sur la toile pourrait avoir, en soi, une signification symbolique. Il est pourtant dépossédé de cette possibilité trop directe pour devenir l'élément clé dont l'image – reflétée dans un miroir² – permettra beaucoup plus tard au personnage masculin d'accéder à la vérité de son leurre.

Enfin, pour prendre un dernier exemple d'objet symbolique dépossédé par Hitchcock de sa signification attendue, je citerai la cage d'escalier de la tour de la Mission où ont lieu les deux « morts » de Madeleine-Judy. Il est hautement significatif que bon nombre d'exégètes de *Vertigo* l'aient interprétée comme une nouvelle manifestation du motif de la spirale, à côté des éléments du générique, du chignon et du bouquet ou même des mouvements circulaires

-
1. Le tableau de Carlota Valdés, aïeule supposée de la fausse Madeleine, exhibé au musée de San Francisco, contient, à côté de cet indice qu'est le chignon, le collier comme véritable clé de lecture du film.
 2. Je renvoie ici à la scène où Judy, devenue enfin Madeleine, demande à Scottie de l'aider à mettre ce collier qu'il avait déjà vu, sans atteindre à sa signification, non seulement dans le portrait exhibé au musée mais encore dans le rêve qui précède sa dépression. Le geste de Judy, que l'on peut interpréter comme un lapsus qui doit la conduire à *sa* vérité, est sans doute comparable au geste transgresseur de Jane voulant s'appropriier une partie de l'« autre », la tresse de la défunte.

de caméra. Pourtant, si ce lieu privilégie effectivement sur l'écran – grâce au trucage – le spectacle du vertige, il le fait, comme l'a fort bien remarqué Benoît Peeters, en empruntant les angles droits :

On peut se demander pourquoi ce motif [la spirale] ne s'étend pas à d'autres éléments qui auraient accentué sa lisibilité. L'exemple le plus frappant est celui de l'escalier du clocher, incompréhensiblement carré, bien que construit spécialement pour le film. C'est pour moi un des mystères du cinéma hitchcockien [...]¹.

Dire que la critique a vu, à la place d'un rectangle, un escalier en colimaçon, c'est dire la puissance hypnotique du voisinage symbolique. Or, ici, la rupture de la dérive symbolique engendrée par la figure du cercle est probablement au service d'un référent beaucoup plus puissant. Si le lieu du vertige épouse la forme du carré – ou du rectangle – c'est qu'il ne faut pas chercher sa représentation ailleurs que dans l'écran même, là où, en somme, se construit l'illusion référentielle.

Cette habitude hitchcockienne d'exhiber les mécanismes de la représentation au-delà, parfois, de toute vraisemblance, n'est pas loin de « l'intention artistique et spéculaire » que Jean-Pierre Bertrand remarque dans le « discours autoréflexif » de *Bruges-la-Morte* :

Mettre en miroir l'écriture, ce n'est pas seulement dénoncer l'artifice qui la sous-tend : c'est aussi une manière d'interpeller le lecteur en négociant le contrat de lecture que le texte a proposé à ses débuts.

Justement. Ce n'est qu'en ne perdant pas de vue la dimension autoréflexive des mécanismes de représentation chez Hitchcock – mécanismes qui fonctionnent hors de toute attente de vraisemblance –, que l'on peut comprendre, lors de la scène finale, l'irruption de l'ombre noire – en fait une religieuse – qui provoque la chute de Judy. On a souvent ironisé sur ce dénouement qui, pour certains, reste incompréhensible ou même grotesque. La clé de lecture n'est pourtant pas loin et réside dans la conception même que l'auteur a du cinéma : dans un film, il faut se servir, dit-il, des éléments que propose le contexte : une fabrique de chocolat – s'il s'agit de la Suisse – (*The secret agent*, 1936), des moulins à vent – s'il s'agit de la Hollande – (*Foreign correspondent*, 1940). S'agissant d'une Mission, il n'est donc pas étonnant qu'une religieuse se montre. Mais elle surgit des ombres comme le spectre qui peut terroriser Judy jusqu'au point de la « tuer »².

1. B. Peeters, *op. cit.*, p. 30.

2. Cette ombre étant sans doute la spectralisation de Madeleine, c'est-à-dire le fantasme que Judy partage avec Scottie.

Les réflexions qui précèdent doivent pourtant tenir compte de la différence fondamentale qui touche les deux œuvres quant à leur structure narrative.

Contrairement à la linéarité inexorable du roman de Rodenbach¹, *Vertigo* propose, dès l'irruption de la deuxième femme dans la vie du « veuf », une rupture narrative : dans un célèbre flash-back évoqué par Judy, le film révèle la « vérité » au spectateur – mais pas au personnage le plus concerné, Scottie – : Judy est Madeleine. Par conséquent, l'épouse morte, telle que Scottie l'a connue, n'a jamais existé². Il s'agit en fait d'une seule et même femme.

Ainsi, alors que le roman présente deux femmes distinctes – ce qui permet d'introduire la *théorie de la ressemblance*³ –, le film pousse à bout la *logique de la similitude* (en réalité, il s'agit d'une seule et même femme) pour atteindre la *thèse de l'impossible identité* de l'objet. Dans le roman l'objet de la perte *a effectivement été*, de sorte que l'épouse morte peut se « rebeller » contre l'« usurpatrice ». Dans le film, l'objet de la perte *n'a jamais été*, de sorte que, aussi fausse l'une que l'autre (l'épouse ou l'actrice) la femme est toujours conçue (illusionnée plutôt) comme un objet à l'existence impossible. Elle est *rien*.

Cependant, le texte de Rodenbach n'est pas loin d'atteindre le même résultat :

Il dédoublait 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 demeurerait fidèle⁴.

Comme l'indique Christian Berg dans sa lecture du roman, il faut remarquer « le passage du vocabulaire de la ressemblance, impliquant la dualité ('ces deux femmes') à celui de l'unité ('indivise', 'une seule chair', 'un seul corps'). Dédoubler signifie donc bien ici unifier. »⁵

Fusion néanmoins inutile, comme le montre le film de Hitchcock, et vouée à l'échec, comme l'indique encore le texte de Rodenbach : « avec le

1. Et celle du roman de Boileau et Narcejac.

2. Il ne s'agit donc pas d'un suicide mais du crime de la véritable Madeleine Elster étranglée par son mari.

3. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, chap. VI.

4. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 41.

5. Chr. Berg, *op. cit.*, p. 118.

brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparaissent »¹.

Si l'on revient à la rupture qui bouleverse l'ordre narratif du film, on remarque aussi qu'elle révèle les variantes auxquelles est soumis le traitement du point de vue depuis le début du récit. Quatre *visions* scandent², en effet, le tempo d'une narration où le spectateur adopte, successivement : 1) le point de vue d'un narrateur extérieur (séquences initiales jusqu'à l'apparition de Madeleine); 2) le point de vue de Scottie dans « l'enquête décisive »³ qu'il mène sur celle-ci (utilisation du plan subjectif); 3) le point de vue de Judy (flash-back révélateur) qui exclut Scottie de la vérité; 4) le point de vue de Scottie qui exclut Judy de ce qu'il vient d'apprendre (le reflet du collier dans le miroir); et, finalement, retour au point de vue d'un narrateur extérieur (dernier plan de Scottie penché sur le vide).

Cette fragmentation d'un point de vue narratif qui, dans le film, assume d'abord le processus de fusion entre sujet et objet pour isoler ensuite les personnages les uns des autres en créant un vide entre eux, contribue sans doute, comme le signale Paul Gorceix à propos du roman, à transmettre au spectateur le « sentiment de tournoiement », « la sensation de vertige dont est victime le héros lui-même »⁴. De la sorte, on peut dire que la dernière séquence de *Vertigo*, comme la fin du roman, « se module [...] comme une redoutable montée de l'eau noire et une grande épiphanie de la mort »⁵.

Or, pour accomplir un parcours qui débouche sur ce vertige, il a fallu que, dans les deux œuvres, le « héros » agisse d'abord « comme regardant au-dedans de lui »⁶ :

Dès que nous nous avisons de pénétrer en nous-mêmes et que, dirigeant l'œil de notre esprit vers le dedans, nous voulons nous contempler, nous ne réussissons qu'à aller nous perdre dans un vide sans fond, nous nous faisons à nous-mêmes l'effet de cette boule de verre creuse du vide de laquelle sort une voix,

1. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 69.

2. Je cite ici l'expression de Berg (*op. cit.*, p. 119) à propos du jeu distributif des personnages. L'auteur reprend l'analyse de G. Michaux, « La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », dans *Lettres romanes*, XL, 1986 n° 3-4.

3. Expression qui apparaît dans le roman de Rodenbach, *op. cit.*, p. 29.

4. P. Gorceix, « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste », dans *L'Information littéraire*, nov.-déc. 1985 n° 5, p. 206.

5. Chr. Berg, *op. cit.*, p. 128.

6. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 28.

mais une voix qui a son principe ailleurs, et au moment de nous saisir, nous ne touchons, ô horreur, qu'à un fantôme sans substance¹.

Il ressort que l'absence de substance, le vide consubstantiel, finit par contaminer aussi bien l'objet – ici, les objets – que le sujet. En effet, si la première partie des deux récits insiste sur « le miracle effrayant d'une ressemblance qui [va] jusqu'à l'identité »², les dénouements respectifs confirment, dans la destruction de cette identité, non seulement le vide qui sépare les objets entre eux (Judy et Madeleine, Jane et la morte), mais encore le vide qui sépare le sujet de son objet. C'est pourquoi, au désir du personnage masculin de voir apparaître, « comme une ressuscitée », la « morte retrouvée »³, au désir de cette « minute divine » [...] où la vivante « s'avancerait vers lui », enfin parée comme la morte⁴, minute « qui abolirait le temps et les réalités, qui lui donnerait l'oubli total »⁵, à ce moment où règne « l'illusion de la satisfaction absolue » se substitue « la désillusion de la perte irrémédiable de l'objet »⁶.

La fluidité du système analogique tendant à la fusion des éléments, à l'abolition des frontières entre les objets, touche, en fait, la question des frontières du moi. En d'autres termes, la fluidité analogique (pas de différence entre fantôme et réalité, entre vie et mort, entre moi et l'autre) met en cause la continuité narcissique. En faisant que l'objet externe devienne un objet interne (fantasmé) et, partant, incorporé, l'angoisse de la perte diminue en même temps qu'augmente « une hémorragie narcissique du moi ressentie [alors] comme une insupportable perte du sentiment d'exister »⁷. Devant ce danger d'écoulement, devant la toute-puissance de l'objet idéalisé, il n'est pas étonnant que le sujet le sacrifie.

Le destin du sujet ne peut donc être que le veuvage. La question qui clôt le chapitre XII de *Bruges-la-Morte* : « De quoi va-t-il encore une fois être veuf ? » semble appeler une réponse : pour être, on ne peut être que

1. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, cité par J.-P. Bertrand, *op. cit.*, p. 26.

2. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 29.

3. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 40.

4. Il va sans dire que cette phrase du roman ne manquera pas d'évoquer, chez celui qui connaît le film, la très célèbre scène où Judy, enfin habillée, maquillée et coiffée comme Madeleine, s'avance vers Scottie dans une sorte de brouillard spectral vert.

5. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 55.

6. Pour ces développements, cf. Danielle Quinodoz, *Le Vertige. Entre angoisse et plaisir*, Paris, PUF, 1994, p. 10 et sv.

7. *Ibid.*, p. 26 et sv.

veuf ou mieux encore, si l'on tient compte de l'imaginaire qui sous-tend les deux œuvres : « il n'y a pas de femme inconsolable; seul l'homme est inconsolable ».

Avec l'interruption de la vie de Jane, s'interrompt aussi, dans le roman, la fluidité du système analogique où – espace du « comme » – un espace de relation entre des objets ressemblants – mais pas identiques – restait encore possible. Viane réalise soudain qu'avec la mort, « les deux femmes [s'identifient] en une seule »¹.

Quittant le symbolisme, un autre système se met alors en place : celui de l'« équation symbolique » où les « objets sont, ou bien en équation (confondus), ou bien juxtaposés, sans relation entre eux »². Ainsi, en même temps que Jane se confond avec la morte, Hugues se juxtapose à la ville (« la ville allait recommencer à être seule »). La ville ne symbolise plus autre chose; la ville est la ville.

C'est pourquoi, et contre toute vraisemblance chronologique, *Bruges-la-Morte* et *Vertigo* se ressemblent ne serait-ce que pour dire que « tout ce qui devient symbolisable [...] paraît arraché au vertige »³.

ANNEXE

Résumé de *Vertigo*

L'action se déroule à San Francisco et ses alentours. Scottie Ferguson, ancien détective, souffre de vertige à la suite d'un accident où, suspendu à une corniche, il n'a pas pu empêcher qu'un policier meure à cause de lui. Retiré du service, il mène, depuis, une vie oisive visitant de temps en temps une ancienne amie (Medge) qui remplit auprès de lui un rôle maternel. Il est chargé par un ancien ami (le riche Galvin Elster) de suivre sa femme pour découvrir le mystère qui l'habite. Celle-ci (Madeleine Elster), blonde, belle, d'une élégance sophistiquée et presque immatérielle, semble possédée par une morte (sa bis-aïeule Carlota Valdés) et vouée, comme elle, au suicide. Scottie la suit dans ces errances énigmatiques (rues, cimetière, musée, bord de la baie...). Il réussit à la sauver des eaux lors d'une première tentative de noyade et tombe amoureux d'elle. Or, par la suite, et à cause de son vertige, il ne peut pas empêcher qu'elle se jette du haut de la tour d'un clocher (ancienne Mission espagnole de

1. *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 105.

2. *Le Vertige*, op. cit., p. 59.

3. *Ibid.*, p. 222.

San Juan Bautista) où elle l'a entraîné. Après une dépression mélancolique à l'hôpital, Scottie retourne aux endroits qu'il a fréquentés avec la morte jusqu'au moment où il rencontre un jour, dans la rue, une femme qui lui ressemble. Mais Judy, petite employée, est rousse, d'une beauté charnelle et vulgaire. Scottie la suit jusqu'à son hôtel et la supplie de lui permettre de l'accompagner. Après quelque réticences, elle accepte.

Scottie parti, le spectateur assiste, sous forme de flash-back évoqué par Judy – à ce qui s'est passé réellement, à l'insu du détective, le jour du suicide de la femme aimée : ce n'est pas Madeleine qui se jette du haut de la tour mais Elster qui jette le corps de sa vraie femme, qu'il a auparavant étranglée, sachant que Scottie, à cause de son vertige, ne pourra jamais suivre Madeleine jusqu'en haut du clocher.

Après cette révélation surprenante, le film continue. Scottie toujours dupe, obligera Judy à s'habiller, se maquiller, se teindre en blonde et à se coiffer (un chignon en spirale sur la nuque) comme la défunte. Arrivé à la réplique exacte, il découvre la vérité, grâce à une erreur (acte manqué?) de Judy. Elle a mis le collier que Scottie avait vu sur le portrait de Carlota Valdés, la fausse aïeule de la fausse Madeleine. Sans lui communiquer sa découverte, il la forcera à le suivre, encore une fois, jusqu'à la Mission. Lors d'une dramatique ascension au clocher, Scottie accuse Judy de l'avoir leurré. Guéri de son vertige, Scottie réussit cette fois-ci à atteindre le clocher (le lieu du crime). Il ne peut cependant pas empêcher que Judy-Madeleine, effrayée par une sombre vision, recule et tombe dans le vide. Il la perd ainsi définitivement.

Universidad de Extremadura

D'UN COFFRET DE VERRE SUR QUELQUES SOURCES INTERTEXTUELLES DE *BRUGES-LA-MORTE*¹

GENEVIÈVE SICOTTE

OBJETS ET DÉCORS FIN DE SIÈCLE

Sous la poussée d'un discours social qui valorise le luxe et la consommation ostentatoire – en réaction sans doute à l'uniformisation croissante de la production –, la littérature de la fin du XIX^e siècle se peuple d'un « bric-à-brac concret de sensations et d'objets *aimés* par leur époque »². Bibelots et miniatures, bijoux et vêtements, meubles et décors, éventails, colliers de griffes, drageoirs aux épices et coffrets de santal composent le barda obligé de nombreux textes de l'avant-garde décadente et/ou symboliste. Les objets se présentent comme les témoins de l'identité de héros déviants dont l'originalité s'appréhende d'autant mieux qu'elle est médiatisée, et comme expliquée, par ces bibelots rares et inestimables, ces vêtements dandys aux étoffes chatoyantes, ces décors où convergent tous les fantasmes orientalisants ou mystiques de la fin du siècle. Rodenbach convie, lui aussi, le lecteur à la contemplation et à l'exploration d'un monde d'objets. Plus encore, on peut avancer que toute l'œuvre du chantre de Bruges constitue une méditation sur certains objets privilégiés, qui appartiennent en particulier au domaine de l'intime. Dans la poésie

1. Cet article fait partie d'une recherche subventionnée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) portant sur le thème du luxe chez quelques écrivains symbolistes et décadents.

2. C'est ainsi qu'Antonin Artaud décrivait ironiquement l'œuvre d'un certain nombre de symbolistes dans sa « Préface » aux *Douze Chansons* de Maeterlinck, Paris, Stock, 1923, citée par R. Bodart, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1962, p. 89.

rodenbachienne, bouquets, fenêtres, lampes, aquariums, bulles et miroirs servent constamment de tremplin à un voyage imaginaire. Les romans, quant à eux, sont peuplés d'objets puissants; chevelure, vêtement, horloges et cloches y sont investis d'une présence quasi magique, au point d'acquérir dans le récit le statut d'actants à part entière.

L'un des objets les plus intéressants de l'univers de Rodenbach est le coffret de verre qui renferme la chevelure de la défunte dans *Bruges-la-Morte*. Son intérêt ne réside pas dans sa rareté, puisqu'il s'agit d'un objet conventionnel de la littérature de l'époque. En effet, dans le décor posé par les textes fin de siècle, le coffret apparaît fréquemment, car il est en quelque sorte un objet idéal : il est souvent un bibelot précieux, et son apparence se prête à l'expansion descriptive chère aux textes décadents; mais de plus, le coffret contient *quelque chose* – on ne sait quoi –, et la découverte de ce contenu est souvent un moteur narratif essentiel du récit. Le coffret, ou plus exactement le coffret que l'on ouvre, s'avère ainsi doté d'une efficacité autant descriptive que narrative, ce qui l'a fait choisir par de nombreux auteurs comme objet significatif du texte. Rodenbach, dans *Bruges-la-Morte*, a recours à cet objet dans ce qu'il a de plus conventionnel, mais il le charge aussi de significations originales¹. Dans les pages qui suivent, j'examinerai d'abord la rêverie matérielle que convoque le coffret de verre et le rôle qu'il joue dans la narration. De là, je ferai valoir le hors-texte qu'il met en jeu en explorant deux de ses modèles intertextuels principaux : le cercueil de verre et le coffre au trésor. On verra que c'est par le croisement inédit et le déplacement de ces modèles archétypaux que le coffret de verre se voit doté de ses caractères les plus nouveaux.

1. Le coffret fait une apparition fugace dans l'une des premières pièces du poète, qui porte précisément ce titre. Il s'agit alors d'un « petit coffret en fer rouillé, de vieille mode », appartenant à la mère, et qui contient des boucles de cheveux de ses enfants morts. Le poème est convenu et mièvre, mais déjà, certains éléments sont présents qui reviendront dans *Bruges-la-Morte* : le fait que le coffret soit une sorte de cercueil miniature, et qu'il contienne des cheveux. Voir Georges Rodenbach, « Le Coffret », dans *Choix de poésies*, préface de Louis Piérard, notice biographique de Pierre Maes, Paris, Fasquelle éditeurs, « Bibliothèque Charpentier », 1949, p. 23; le poème, inséré dans le second recueil de Rodenbach, *Les Tristesses* (1879), avait paru auparavant dans la *Revue générale*, le 1^{er} février 1879.

Le Coffret.

Mia mère, pour ses jours de deuil et de souçi,
Garde dans un tiroir secret de sa commode
Un petit coffre en sa toilette, de vieille mode,
Et ne me l'a fait voir que deux fois jusqu'ici.

Comme un cercueil, la boîte est sombre et masquée,
Et contient les cheveux de ses parents défunts
Dans des sachets jadis aux pénétrants parfums
Qu'elle va quelquefois baisser le soir, pendre.

Quand sont mortes mes sœurs blondes, on l'a ouvert
Pour y mêler des pleurs et deux boucles frisées...
Hélas! nous ne gardions d'elles, chères bismes,
Que en deux anneaux d'or dans ce coffret de fer!

Et toi, puisque tout font vers le tombeau se penche
O mère! quand viendra l'inévitable jour
Où j'irai dans la boîte en fermer à mon tour
Un peu de tes cheveux... que la mère soit blanchie!

Georges Rodenbach

UN OBJET PLURIEL

On se souvient de la place qu'occupe le coffret de verre dans *Bruges-la-Morte*. Ce coffret protège la chevelure de l'épouse défunte, seule partie d'elle qui reste insensible aux dégradations du temps : « Les yeux, les lèvres, tout se brouille et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit! »¹ Hugues Viane, le héros, vénère :

le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'[a] point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! – aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour!²

D'entrée de jeu, la qualité principale du coffret est soulignée : sa transparence. « Pour la voir sans cesse », pour « l'abriter des contaminations », Hugues place la tresse dans un coffret de verre, « écrin transparent, boîte de cristal où reposait la tresse nue qu'il allait chaque jour honorer³ ». Les termes employés pour décrire cet objet mettent l'accent sur la transparence précieuse, présentée comme une forme de luminosité puisqu'elle oppose le coffret à « quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur » où un autre que Hugues Viane aurait placé la chevelure. Les journées du veuf s'organisent autour de son rite d'adoration :

Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. Mais à peine s'il en levait le couvercle. Il n'aurait pas osé la prendre ni tresser ses doigts avec elle. C'était sacré, cette chevelure! C'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cerceuil de verre⁴.

Selon un *topos* cent fois réactivé par les écrivains du XIX^e siècle, la chevelure est le lieu même de l'âme de la défunte⁵. Toujours selon les

1. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, préface de Gaston Compère, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, « Passé présent », [1892], 1977, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 52.

5. Parmi de multiples exemples de ce *topos*, il faut mentionner la nouvelle de Maupassant intitulée « La Chevelure », à laquelle le roman de Rodenbach fait écho de manière qui confine au « plagiat inspiré ». Au-delà d'un probable rapport d'intertextualité, cette similitude confirme le caractère éminemment doxique de la sémantisation rodenbachienne de la chevelure. Voir Guy de Maupassant, « La chevelure », dans *Boule de suif*, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche », 1957, p. 111-120.

règles convenues de ce *topos*, elle est érotisée, chaque jour « honorée » par le veuf – terme qui pourrait passer pour une mauvaise blague, mais qui ne saurait être interprété autrement, d'autant que la chevelure, curieusement, est « nue »¹. Le coffret de verre, qui contient cette chevelure, apparaît par conséquent investi d'un rôle mythique considérable : plutôt reliquaire que tombeau, il préserve au-delà de la mort la communion des sens et de l'âme entre les amants.

Quand Hugues Viane devient amoureux de Jane Scott jusqu'à l'obsession, il néglige ses anciens rituels, et en particulier l'adoration du coffret :

Dans les salons où s'éternisent des souvenirs d'elle, il n'allait plus qu'à peine, troublé, confus devant le regard de ses portraits, un regard – eût-on dit – qui reproche. Et la chevelure continuait à reposer dans la boîte de verre, presque délaissée, où la poussière accumulait sa petite cendre grise².

C'est dans le ternissement de la transparence du verre par la « petite cendre grise » de la poussière que se manifeste l'abandon. Ce ternissement affecte la luminosité de l'objet, mais aussi sa texture : sa surface lisse, brillante et sans aspérités se poudre maintenant, et il devient en quelque sorte le contraire d'un miroir.

La situation se détériore cependant entre les amants, jusqu'au jour fatidique où Jane pénètre finalement chez Hugues et découvre sa propre ressemblance avec la morte. Cette découverte s'effectue selon une gradation par laquelle se manifeste bien l'importance croissante des diverses reliques rappelant l'épouse. La jeune femme manipule sans respect les portraits, puis bouleverse les bibelots, chiffonne les étoffes, et enfin, au point culminant du récit, tire la chevelure de son écrin :

Elle avait aperçu sur le piano le précieux coffret de verre et, pour continuer la bravade, soulevant le couvercle, en retira, toute stupéfaite et amusée, la longue chevelure, la déroula, la secoua dans l'air³.

1. Mais peut-être le texte rodenbachien se souvient-il d'un passage de Mallarmé : « Moi, j'ai ta chevelure nue/Pour enfouir mes yeux contents » (« Quelle soie aux baumes du temps », dans *Œuvres complètes, Poésies*, édition critique présentée par Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Paris, Flammarion, 1983, p. 306). Le poème de Mallarmé, composé vers 1885, avait circulé chez divers éditeurs de revues (et sans doute chez les amis du poète) avant de paraître dans *Vers et proses* (1893), puis ultérieurement dans l'édition Deman (1899) des *Poésies* de Mallarmé.

2. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 81-82.

3. *Ibid.*, p. 99-100.

L'ouverture du coffret par la rivale de l'épouse est bien un événement paroxystique du récit, et le jeu avec la tresse, une « profanation », un « sacrilège ». Le châtiment sera proportionné à la faute : la jeune femme mourra. Bien que ce meurtre soit commis par la main de Hugues Viane, le texte ne laisse aucun doute quant à l'identité réelle de son perpétreur. C'est en vérité la tresse elle-même qui étrangle Jane Scott, c'est la morte qui tue sa rivale :

Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée – pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère – laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait *l'instrument de mort*¹.

Cet événement semble faire revenir le récit à son point de départ. Dans l'esprit de Hugues, l'épouse défunte et la maîtresse assassinée se confondent, il en fait une seule et même femme, le « fantôme de la morte ancienne » :

Hugues, l'âme rétrogradée, ne se rappela plus que des choses très lointaines, les commencements de son veuvage, où il se croyait reporté... Très tranquille, il avait été s'asseoir dans un fauteuil².

Ce résumé schématique montre bien que le coffret, placé au cœur de l'action de *Bruges-la-Morte*, remplit une fonction narrative essentielle. Son adoration rythme les jours de Hugues, puis son ternissement indique l'abandon, sinon la trahison; enfin, son ouverture par une main sacrilège fait culminer le récit dans un meurtre, mais permet aussi le retour à une situation non conflictuelle – la concurrente est anéantie et l'amour se trouve à nouveau canalisé vers l'épouse défunte. Le coffret de verre remplit aussi une fonction proprement poétique; à ce titre, il doit être rapporté à un certain imaginaire symboliste de la matière qui affectionne la transparence, le minéral, la pureté³. La parenté du coffret avec d'autres objets importants de l'univers de Rodenbach apparaît indubitable. Comme lui, les aquariums, bulles, miroirs et canaux sont caractérisés par deux qualités essentielles : la transparence et la clôture. Mais plus que tout autre objet, le coffret réunit harmonieusement ces

1. *Ibid.*, p. 101.

2. *Ibid.*

3. Mais la valeur de ces caractéristiques peut être très variable, sinon diamétralement opposée, comme le montre Patrick Laude dans son analyse comparée de la paroi de verre chez Rodenbach et chez Maeterlinck; voir à ce sujet son article « Âmes sous verre : poésie et intériorité chez Rodenbach et Maeterlinck », dans *Lettres romanes*, vol. 46, n° 3, 1992, p. 201-211. Pour une analyse plus générale des objets chez Rodenbach (qui aborde très brièvement le coffret de *Bruges-la-Morte*), voir Patrick Laude, *Rodenbach. Les Décors de silence*, Bruxelles, Éditions Labor, « Archives du futur » (particulièrement p. 47, mais aussi tout le chapitre III).

valeurs conflictuelles, puisqu'il donne à voir son trésor tout en le protégeant. Toutefois, il peut aussi perdre sa transparence – par la poussière qui s'y accumule – ou ses vertus protectrices – par l'ouverture intempestive. La dysphorie inhérente au progrès de la narration suppose ainsi une transformation de la matérialité même du coffret, qui devient privé de ses qualités fondamentales.

L'intérêt du coffret de verre tient donc à son caractère complet, pluriel : il conjoint une efficacité narrative à une rêverie sur la matière, la ligne droite du récit à la couleur d'une évocation sensorielle. Cela en fait non seulement un objet important du texte, mais un véritable *motif*, c'est-à-dire qu'il est une image forte et récurrente en laquelle se trouve encrypté un certain déroulement narratif. Le coffret de verre transparent et protecteur sera ouvert – c'est ce qui structure le récit de part en part et lui confère son caractère de fatalité¹. Or un motif est toujours, peu ou prou, une citation ou un palimpseste ; il renvoie à d'autres occurrences du même motif. Par conséquent, pour saisir pleinement l'originalité avec laquelle l'auteur de *Bruges-la-Morte* traite le motif du « coffret que l'on ouvre », il convient d'interpréter celui-ci relativement à ses intertextes les plus prégnants. Je montrerai dans les pages qui suivent que deux objets typiques de l'univers du conte populaire jouent ici le rôle de modèles sous-jacents ; ces deux objets, parents mais non pas identiques, sont le cercueil de verre et le coffre au trésor. Cet affleurement de l'univers du folklore dans le texte de Rodenbach ne doit pas surprendre puisque plusieurs symbolistes, de Villiers de l'Isle-Adam à Maeterlinck, ont intégré à leurs œuvres des éléments de l'imaginaire naïf de la féerie². Mais si l'univers des contes de fées et ses modèles archétypaux

-
1. Selon la définition qu'en donnent A.-J. Greimas et J. Courtés, les motifs sont des « sortes d'invariants susceptibles d'émigrer soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà des limites d'une aire culturelle, tout en persistant malgré les changements de contextes et de significations fonctionnelles secondes que les environnements narratifs peuvent leur conférer » ; voir *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, « Hachette université linguistique », 1979, p. 238-239. Greimas et Courtés n'insistent sans doute pas suffisamment sur le caractère de *narrème* du motif : celui-ci, pour être véritablement porteur de sens, doit faire progresser le récit, y introduire une dysfonction ou une réparation.
 2. C'est évidemment Wagner qui, le premier, a remis à l'honneur le matériau folklorique. Chez Rodenbach, une analyse de l'influence folklorique pourrait éclairer d'autres aspects du roman comme la redondance calculée du style et un schéma narratif où prédominent la répétition des situations et la réduction du « personnel du roman » à quelques figures actantielles prototypiques. Ces caractéristiques ne sont pas réservées à *Bruges-la-Morte*, puisque *Le Carillonneur* (souvent donné pour un retour de Rodenbach à une veine naturaliste) les exploite de manière encore plus marquée, en particulier en ce qui concerne la redondance calculée du style.

trouvent un écho dans *Bruges-la-Morte*, ils n'y arrivent pas directement du fond des âges, sans médiation aucune. Je m'emploierai donc à préciser et à analyser la nature du matériau issu du conte traditionnel qu'accueille le roman, mais je ferai aussi valoir les transformations, le recyclage et le bricolage qu'il subit en passant au laminoir de la littérature fin de siècle.

LE CERCUEIL DE VERRE

Le coffret de verre rodenbachien doit être mis en rapport avec un objet typique du folklore populaire : le cercueil de verre, que l'on retrouve dans de nombreux contes allemands – contes repris et popularisés dans les premières décennies du XIX^e siècle par les frères Grimm. Le texte même de *Bruges-la-Morte* convoque explicitement cet intertexte : la chevelure, représentant la morte, va « dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre »¹. Afin de mieux démontrer les similitudes qui existent non seulement dans le vocabulaire descriptif, mais dans le traitement proprement narratif accordé à l'objet, il importe d'abord de comprendre le rôle que joue le cercueil de verre dans le folklore. Deux contes me serviront de référence : l'histoire célèbre de Blanche-Neige, et celle moins connue intitulée *Le Cercueil de verre*.

On connaît bien l'histoire de Blanche-Neige. Celle-ci, en butte à l'hostilité de sa belle-mère, se cache dans la maison des sept nains, loin dans la forêt. Mais l'ennemie veille, et tente à trois reprises de la tuer : la première fois, elle lui plante dans les cheveux un peigne empoisonné, la deuxième fois, elle l'étouffe avec un lacet de corset, et la troisième fois, elle la tente avec une pomme. Ayant croqué la pomme, Blanche-Neige s'effondre, morte. Les nains qui la veillent l'enterraient bien, mais elle semble vivre encore, avec ses belles joues colorées de rouge :

Ils dirent : « Nous ne pouvons pas mettre cela dans la terre noire », et ils firent un cercueil de verre transparent, afin qu'on pût la voir de tous les côtés, puis ils l'y couchèrent et écrivirent dessus son nom en lettres d'or, et qu'elle était fille de roi².

-
1. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 52; rappelons que la comparaison du coffret avec un cercueil était déjà présente dans le poème de jeunesse déjà cité, « Le Coffret », ce qui indique que ce thème a des racines profondes dans l'imaginaire de l'auteur, mais peut-être aussi que l'archétype folklorique était déjà à l'œuvre.
 2. Grimm, *Blanche-Neige*, dans *Märchen/Contes*, choix de contes traduits de l'allemand, préfacés et annotés par Marthe Robert, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1976 et 1990, p. 125.

L'héroïne d'un autre conte subit le même destin. Victime d'un sortilège, elle est enfermée dans un cercueil de verre, où la découvre un jeune tailleur d'origine modeste :

Elle semblait endormie, et sa longue chevelure blonde la couvrait tel un voile d'un luxueux tissu. Ses yeux étaient clos; mais le rose sur ses joues, et le mouvement de sa poitrine quand elle respirait, prouvaient qu'elle vivait toujours¹.

Les deux héroïnes de ces contes partagent un destin semblable : plongées par un sort dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, elles seront éveillées par l'arrivée d'un prince ou d'un jeune homme providentiel. Comme le veut la coutume, les contes finissent par un mariage. L'ouverture du cercueil de verre par un prétendant promis de toute éternité à la belle dormeuse métaphorise ainsi l'éveil sexuel féminin². Le cercueil joue un rôle essentiel dans ce processus, car le matériau dont il est fait porte des potentialités symboliques ambivalentes, sinon contradictoires. Fragile et quasi invisible, mais néanmoins indubitablement présent et susceptible de se briser si l'on n'y prend garde, le verre protège ce qu'il enclôt en même temps qu'il le donne à admirer. Il est l'écrin d'une virginité valorisée comme un objet précieux, et qui doit être découverte seulement par le « promis »³. Le cercueil de verre possède aussi un pouvoir magique : il suspend le temps, symbolisant une période de latence sexuelle. Les princesses des contes passent plusieurs années dans leur châtis, merveilleusement préservées du vieillissement, comme les saintes des temps plus reculés encore dont le corps résistait à la décomposition longtemps après le décès. Le matériau symbolique et narratif mis en place ici apparaît par conséquent d'une grande richesse : la virginité, l'attente de la vie réelle, l'éveil sexuel, le rôle providentiel du « promis » et la victoire sur la mort sont autant de thèmes qui se cristallisent dans l'image du cercueil de

1. Traduction libre; *The Glass Coffin*, dans *Tales of Grimm and Andersen*, Selected by Frederick Jacobi Jr., Introduction by W.H. Auden, New York, The Modern Library, 1952, p. 222.

2. Cf. les interprétations désormais célèbres de Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976; voir en particulier le chapitre sur « La reine jalouse de Blanche-Neige », p. 246 et suivantes.

3. Cette interprétation est aussi applicable à la pantoufle de verre de Cendrillon. Le verre de la pantoufle est du même ordre que le verre du cercueil : protecteur mais fragile, gainant étroitement un pied érotisé par sa petitesse, il préserve la virginité et l'offre au seul « promis ». Cela explique un peu mieux pourquoi Perrault lui-même parle d'une pantoufle de *verre*, et non de *vair*. (Chez les frères Grimm, la pantoufle est d'ailleurs en or, autre matériau improbable, rigide et précieux.)

verre pour aboutir à un dénouement euphorique, où le temps suspendu mène enfin à une résolution positive, axée vers un avenir illimité.

Le coffret rodenbachien est à bien des égards proche du cercueil de verre des contes de fées. Il contient une relique qui représente et concrétise la femme aimée; celle-ci s'y trouve préservée dans un état où se confondent la vie et la mort; la relique est enfin érotisée, mais d'une manière distante, comme l'est la sexualité de la jeune Blanche-Neige, pure dans son repos glacé. Mais ces similitudes ne doivent pas masquer les différences entre le mythe folklorique et le texte rodenbachien. La chevelure n'est pas la femme elle-même, mais un symbole, une icône; elle est placée non pas dans un cercueil grandeur nature, mais dans une petite boîte. Plus encore, le veuf est impuissant : ses baisers ne parviennent pas à faire reflourir la sexualité de la morte, et pour se donner l'illusion de côtoyer à nouveau celle-ci, il doit plutôt se tourner vers un simulacre, Jane Scott. Enfin – et c'est sans doute là l'élément déterminant – le dénouement modifie profondément la valeur de l'ouverture du coffret. Le conte folklorique fait de ce moment le paroxysme positif de la narration. En un épanouissement glorieux de sa puissance vitale, Blanche-Neige s'éveille. Or le roman de Rodenbach dévoie cette trame narrative euphorique. Le coffret est ouvert de manière décisive non pas par le prince charmant, mais par la concurrente de la défunte, par son double maléfique. L'ouverture se présente dès lors comme un sacrilège, et le coffret à ce moment s'apparente davantage à une boîte de Pandore d'où sortent les furies qu'à un idéal lit nuptial. Comme chez Blanche-Neige, c'est la femme enfermée dans le cercueil qui l'emporte, mais sans résurrection : la morte tue la vivante, *Thanatos* remplace *Eros*. L'ouverture du coffret, au lieu d'engager le récit dans une téléologie positive, crée un retour dans le passé, restaure une situation initiale où s'équivalent l'amour et la mort. Relativement au cercueil de verre, le coffret rodenbachien se présente donc comme un simulacre dégradé, une imitation impossible, qui tire précisément sa spécificité de ce décalage avec son modèle. Les éléments qu'il met en jeu – le coffret lui-même, la femme aimée, le prince, le dénouement – sont tous affaiblis, négativisés ou dévoyés.

Le recours au modèle du cercueil de verre contribue ainsi à un positionnement discursif et idéologique complexe. Par l'équivalence qu'il pose entre le coffret et le cercueil de verre, Rodenbach indique sa filiation imaginaire à un espace nordique ou germanique d'un autre âge. Cette référence veut aussi annexer une culture populaire ennoblie, grandie d'une dimension quasi mythique par l'évocation du conte de fées. Enfin, la transformation du matériau, et particulièrement le traitement négatif de l'objet, inscrit le texte de Rodenbach dans l'avant-garde décadente et

symboliste de son époque¹. Les modèles prestigieux du passé ne semblent ainsi être posés que pour mener à l'échec, comme en témoigne la fin tragique du récit. Il subsiste néanmoins, inscrite en creux dans ce dénouement, la nostalgie d'une littérature populaire à la fois simple et grandiose, aux histoires qui finissent bien. Mais le conte de fées n'a plus cours. Si Hugues Viane avait eu une idée « naïve » et « attendrissante² » en mettant la chevelure sous verre, le romancier l'empêche de demeurer dans ce registre, conduisant le motif à un dévoiement mortifère qui replonge le texte au cœur d'une esthétique fin de siècle pessimiste et angoissée.

LE COFFRE AU TRÉSOR

L'intertexte du cercueil de verre n'est cependant pas seul à donner sa spécificité au coffret de Hugues Viane. Un autre modèle circulant dans le hors-texte est mis à profit : celui du coffre au trésor. Plus lointaines encore que celles du cercueil de verre, les origines du coffre au trésor remontent non seulement au folklore européen, mais aux mythes sacrés les plus anciens. De la boîte de Pandore aux tables de la Loi déposées dans l'Arche d'Alliance, des contes folkloriques aux romans de Jules Verne, ce ressort narratif a connu une fortune certaine, servant souvent à métaphoriser la découverte initiatique de la connaissance³. Comme le cercueil de verre, le coffre au trésor des contes populaires occupe une position névralgique dans le conte populaire. C'est parce que le coffre au trésor est ouvert que s'achève enfin la quête qui fonde le récit. La découverte de son contenu est une épiphanie à l'occasion de laquelle coïncident enfin la réalité et les désirs du héros, son être réel et ses aspirations les plus grandioses. Contenant tout le bonheur de l'homme, amour et argent mêlés, le coffre au trésor assure la transformation quasi magique du statut social de son découvreur.

Le coffret n'est pourtant pas qu'une variante miniature du coffre au trésor. De manière générale, la réduction de sa taille correspond à un

1. Quoique le cercueil de verre proprement dit ne soit pas un objet usité dans la littérature symboliste, Rosalba Gasparro le rapproche du traitement de la scène théâtrale chez Maeterlinck, qui, selon elle, est souvent traitée comme une « scène close aux parois de verre » (p. 187); voir « La Mort sur scène », dans *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Bologne, Clueb, « Belœil », 1990, en particulier la note 9, p. 228.

2. *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 20.

3. Voir à ce sujet Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, article « Coffre », Robert Laffont/Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 266.

déplacement symbolique de son contenu, qui ne concerne plus tant la position sociale de son découvreur que le développement de sa *psyché* intime¹. Il est ainsi un coffre au trésor subjectivisé². Dès lors, on ne se surprendra guère que la littérature de la fin du XIX^e siècle préfère le coffret au coffre, elle qui tente d'explorer selon de nouvelles modalités la vie subjective des personnages qu'elle met en scène. Le coffre au trésor est abandonné à la littérature de grande diffusion et, tel Axel dédaignant son trésor, l'avant-garde se tourne plutôt vers le coffret et d'autres réceptacles ouvragés auxquels elle confère le statut de bibelots privilégiés. Deux exemples permettront de mieux comprendre le contexte contemporain du texte de Rodenbach.

Rachilde, romancière de la décadence mondaine, reprend le *topos* du coffret que l'on ouvre avec une volonté affichée de choquer qui masque mal un certain manque d'originalité. Son héroïne Mary possède, caché dans un meuble antique, un coffret ciselé qui contient des fioles étincelantes « comme des bijoux » : flacon de « cristal teinté de bleu », « flacon en or bouché avec la cire et cerclé de platine », « boîte d'ivoire où se trouv[e] une aiguille d'argent très fine³ ». La beauté mystérieuse de l'objet – ou plutôt des objets, puisqu'ici le meuble, le coffret et les fioles sont autant de jolis réceptacles gigognes à effet cumulatif – ne semble être posée que pour mieux faire contraster la nature mortifère de son contenu. En effet, ces fioles recèlent des poisons tous plus violents les uns que les autres. L'objet métonymise ici l'identité réelle de son possesseur, puisque sous ses multiples séductions, Mary dissimule des désirs trop vite blasés qui, pour se renouveler, doivent avoir recours au piment de la perversion.

Chez un autre auteur canonique de la décadence, Jean Lorrain, on retrouve une configuration proche de celle mise en place par Rodenbach. Le mentor démoniaque de Monsieur de Phocas possède non pas un coffret, mais une bague magnifique qui obéit aussi à cette configuration typique :

-
1. Freud pose à plusieurs reprises une équivalence entre le coffret et le sexe féminin. Bien que je ne souhaite pas entrer sur le terrain de la psychanalytique dans le cadre de cet article, cette interprétation ne va pas à l'encontre de mes hypothèses, et amène au moins à remarquer que le coffret littéraire de la fin du XIX^e siècle est un objet essentiellement féminin.
 2. Il est d'ailleurs révélateur à cet égard que l'« âge d'or » du coffret – du coffret réel, et non pas symbolique – ait été le XVIII^e siècle (cf. Maria Grazia Branchetti, *Les Boîtes*, Paris, Celiv, « Les collections », 1994, p. 37 et suivantes); cette mode atteste certainement d'une convergence entre les objets et les mentalités, puisque c'est à cette époque que le sujet moderne commence à se définir en fonction de son individualité et de sa subjectivité.
 3. Rachilde, *La Marquise de Sade*, préface d'Édith Silve, Paris, Gallimard, « Imaginaire », 1996, p. 215.

C'était une émeraude carrée, une émeraude-cabochon d'un vert assez pâle, du vert laiteux de la chrysoprase où semble luire et trembler un jus d'herbe. Deux griffes d'acier niellé d'or l'étreignaient, d'un travail assez barbare : deux serres d'épervier crispées sur l'eau glauque de la gemme et se rejoignant ensuite en ondulation de flot¹.

Malgré la richesse des matériaux dont elle est faite, la bague affiche une beauté « barbare », inquiétante et vaguement perverse. Son caractère morbide se confirme quelques lignes plus loin, lorsqu'est révélé le contenu du bijou :

[...] Cette goutte d'huile verte qui se déplace et larmoie entre ses parois, c'est une goutte de poison, un toxique de l'Inde, d'une rapidité foudroyante et tellement corrosif, qu'il suffit d'en effleurer la muqueuse d'un homme pour l'assommer et l'étendre raide².

L'intérieur et l'extérieur entretiennent un rapport de contraste : le luxe de l'objet sert à ensermer un poison. Le contenu du bijou précieux est aussi placé au cœur du dénouement tragique du récit, puisque c'est en brisant la bague sur les dents de son mentor que Monsieur de Phocas assassinera celui-ci.

Ces objets précieux, coffrets, fioles ou bijoux, présentent donc une structure ambivalente. En dépit de – ou peut-être précisément à cause de – leur extérieur orné, travaillé, précieux, ils relèvent de la mort. Sans multiplier les exemples, puisque tel n'est pas le propos de cet article, on peut tenter de dégager un modèle : le coffret fin de siècle, ou ses analogues, apparaît structuré par une opposition entre l'extérieur et l'intérieur, entre le paraître et l'être véritable. Son apparence est séduisante, chatoyante et précieuse mais ce qu'il contient ne peut être que maléfique. Du point de vue narratif, l'ouverture même du coffret ou du réceptacle, le geste de la découverte, suscite le maléfice. Pour la littérature fin de siècle, toute jolie boîte ne peut contenir que la mort. Le coffre au trésor plein de merveilles est devenu un coffret qu'il ne faut pas ouvrir, il s'est mué en une boîte de Pandore.

Comment le texte de Rodenbach se situe-t-il par rapport à ces deux sources que sont le motif tel qu'il est issu du conte de fées et la réinterprétation qu'en proposent certains textes décadents ? La chevelure de la morte que vénère Hugues Viane est maintes fois comparée à une relique précieuse, et même à un objet d'or, et en ce sens le coffret de verre de *Bruges-la-Morte* contient un vrai trésor. Mais dans le modèle que propose le folklore, l'ouverture du coffre au trésor et la découverte de ce qu'il contient fait culminer le

1. J. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Librairie Paul Ollendorff, p. 138.

2. *Ibid.*, p. 142.

récit, et marque l'achèvement euphorique de la quête du héros. Or chez Rodenbach, il n'y a nulle trace d'une telle apothéose, bien au contraire : le coffret de verre n'est pas fait pour être ouvert, mais pour être contemplé à distance, et les richesses qu'il contient se réfèrent à un passé révolu – à une identité perdue – plutôt qu'à un destin en devenir. Le coffret de verre se démarque donc de son modèle archétypal en le négativisant. Son ouverture n'est pas le prélude à l'accomplissement positif du héros, mais bien au contraire un geste interdit mais inévitable, le *fatum* qui détermine l'explosion des furies. L'autre déplacement tient au fait que c'est Jane qui ouvre le coffret, que c'est une usurpatrice qui s'empare du trésor – manière encore une fois de déchirer la trame idéale du matériau folklorique. Ni la distribution des rôles, ni le cours du récit ne sont ici conformes.

Un tel déplacement du motif féerique semble rapprocher le coffret de verre de *Bruges-la-Morte* de la boîte de Pandore évoquée par les coffrets décadents, et donc de l'intertexte contemporain du roman. Mais à la différence des bibelots de Rachilde ou de Jean Lorrain, le coffret de Rodenbach n'est pas caractérisé par une apparence riche et ornée et un intérieur mortifère : il ne possède pas cette identité contradictoire qui ferait que son apparence est à l'opposé de son être véritable. Au contraire, en raison de sa transparence valorisée à de multiples reprises, la chevelure, cet objet de mort qu'il enclôt, est d'emblée donnée à voir. À ce titre, le récit rodenbachien intègre bien l'intertexte décadent, mais ne le reconduit pas entièrement, évitant en particulier une structure narrative basée sur un dévoilement inattendu.

Le texte de *Bruges-la-Morte* se distingue donc activement de ses deux modèles. En ayant recours au coffret précieux, Rodenbach affirme son appartenance à la famille des décadents et des symbolistes, férus de bibelots ouvragés porteurs de sens. Mais parce qu'il valorise poétiquement et narrative-ment la transparence du coffret, il s'éloigne de ses intertextes contemporains : il refuse la dissimulation qui caractérise le coffret décadent, et par conséquent renonce au suspense. Le matériau emprunté au conte populaire subit lui aussi une transformation marquée, qui va jusqu'au retournement. La finale prévisible de réparation heureuse associée à l'ouverture du coffre au trésor folklorique est inversée : pour tout trésor, le coffret de Hugues Viane ne contient que la mort. Encore ici, Rodenbach semble emprunter une structure pour mieux en montrer l'inapplicabilité, laissant l'échec pour témoignage.

UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIVALENCE

Dans le conte populaire, le cercueil de verre comme le coffre au trésor sont tous deux destinés à être ouverts. Par ce geste, le récit culmine en un

dénouement euphorique où la quête du héros est enfin pleinement achevée : la vie jaillit à nouveau, la richesse circule et multiplie ses bienfaits, les « promis » sont réunis. L'ouverture du coffret de verre de *Bruges-la-Morte* – coffret pourtant indexé sur les modèles féeriques du cercueil de verre et du coffre au trésor – s'avère quant à elle profondément dysphorique. La princesse endormie est meurtrière, le trésor provoque la mort. Plus encore, une fois l'ouverture accomplie, le destin du héros ne connaît pas une apothéose, mais « rétrograde », revient en arrière. À la négation de la mort, centrale dans l'image du cercueil de verre, le texte substitue le redoublement de la mort ; à l'accomplissement de soi que suppose la découverte du trésor, il substitue la répétition du destin négatif qu'est le décès de l'aimée. Le conte de fées se présente comme une fable sur le destin de l'individu réconcilié avec sa collectivité, trouvant une place non problématique au sein de celle-ci. Les textes décadents mentionnés, quant à eux, nient cette issue heureuse en l'inversant : dans le coffre au trésor, cachée derrière la beauté de surface, il y a désormais la mort. Le texte de Rodenbach, pour sa part, ne se situe ni dans le camp du bonheur sans mélange, ni dans celui de l'inversion provocatrice. Il semble plutôt dire que le trésor appartient à un passé révolu, un passé qu'il n'est plus possible de faire revivre sans le dévoyer, et qu'il faut désormais contempler à distance. Son rapport à ses intertextes féeriques n'est pas fondé sur la contestation, mais bien sur le constat d'une irrémédiable coupure. Désormais incapable de réactiver les *topoi* du passé, le roman de Rodenbach rêve nostalgiquement au temps où il était conte de fées. Il devient un « art en exil ».

Le coffret de verre de *Bruges-la-Morte* apparaît donc comme un objet chargé de significations multiples. Il se présente comme un nœud sémantique et narratif où un matériau intertextuel résonne et subit diverses resémantisations. Ces resémantisations sont toutes de l'ordre d'un décalage : tout se passe comme si le texte de Rodenbach faisait appel à des modèles prestigieux en sachant qu'il ne pourrait pas s'y conformer, comme si le recours aux grands archétypes était une manière – perverse et quelque peu masochiste – de montrer par la négative les récits qu'une littérature désormais engagée dans la modernité ne pouvait plus se permettre de reconduire. Les rapports intertextuels qui informent le texte de *Bruges-la-Morte* apparaissent ainsi fondés sur une sorte d'échec inévitable mais assumé, sur la conscience affichée et revendiquée d'une impossibilité.

Le noyau narratif que porte en lui le coffret permet aussi de mieux dégager un certain fonctionnement en porte-à-faux du roman. En effet, du point de vue narratif, la convergence des deux intertextes analysés résulte en une configuration paradoxale. Le coffret de verre rodenbachien permet à la fois l'exposition statique d'un objet (c'est le cercueil de verre)

et la révélation dynamique de son rôle (c'est le coffre au trésor, ou la boîte de Pandore). Cette configuration va jusqu'à un certain point à l'encontre du fonctionnement classique du roman, qui demanderait la préservation d'une tension narrative intacte, inentamée, dans le cadre duquel le contenu du coffret devrait rester secret jusqu'à la fin. Par la transparence du coffret, qui affaiblit le suspense, le texte de *Bruges-la-Morte* ouvre d'entrée de jeu toutes ses cartes. Il refuse les ficelles éprouvées destinées à leurrer un lecteur consentant, et indique plutôt dès le début du récit le dénouement probable. Mais ces ficelles ne sont toutefois pas complètement dévoilées, puisque le récit culmine malgré tout en un paroxysme où le coffret est ouvert. Cet objet est par conséquent au cœur d'une stratégie narrative ambivalente, qui réunit des valeurs contraires, une stratégie que l'on pourrait décrire comme un coup de théâtre annoncé. Cette double identité du texte rodenbachien, cet aller-retour entre la péripétie et l'immobilité fait précisément sa spécificité. Par cette narration relativement statique organisée autour d'une commotion finale, Rodenbach fait timidement entrer le roman dans une première « ère du soupçon »¹. Ce fonctionnement en porte-à-faux ne se limite pas à la structure de la narration proprement dite. En effet, *Bruges-la-Morte* se situe à mi-chemin entre un symbolisme dépouillé et une décadence d'un goût douteux, entre le sublime mystique et le fait divers sanglant, entre le poème en prose et le feuilleton; cette ambivalence, souvent remarquée, a généralement été considérée comme un défaut. Mais l'innovation esthétique ne gît pas toujours dans la remise en question radicale, et l'on pourrait arguer que le roman tire son originalité de cet entre-deux, de cette indécision subtile délibérément cultivée. Le coffret est un objet essentiel dans ce positionnement, puisque sa structure, où s'allient paradoxalement la transparence et le dévoilement, mime en fait tout le fonctionnement du récit. La convergence entre le fonctionnement du roman et celui de l'un des objets qui y est mis en scène amène ainsi à comprendre que le coffret de verre de Hugues Viane, plus qu'un bibelot frivole, est un véritable objet significatif du texte.

Université de Montréal

1. Cette première « ère du soupçon », moins radicale que celle que décrira Nathalie Sarraute, est décelable à cette époque chez plusieurs romanciers de l'avant-garde, qui remettent en question la dynamique traditionnelle du roman. Cf. J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman célibataire d'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, José Corti, 1996.

BRUGES-LA-MORTE COMME CARREFOUR INTERTEXTUEL

CHRISTIAN ANGELET

Pendant un demi-siècle, la critique a tenu le symbolisme pour un mouvement presque exclusivement poétique¹.

On admettait l'existence d'un théâtre symboliste : Maeterlinck, Villiers, le premier Claudel... Mais tout se passait, dans le chef des critiques, comme si l'époque avait oblitéré la littérature narrative. La somme de Guy Michaud, parue en 1947 et intitulée *Message poétique du symbolisme*, ignorait superbement le roman. Heureusement, des recherches accomplies depuis une bonne vingtaine d'années ont considérablement modifié notre perception de la littérature fin de siècle. Plus question d'occulter l'importance et la diversité des tentatives de renouvellement des formes narratives entre 1880 et 1900. En outre, il n'est pas absolument sûr que le roman ait été tenu, par les symbolistes, pour un genre inférieur, comme tendra à le faire croire, beaucoup plus tard, Paul Valéry; du moins cette condamnation appelle-t-elle des nuances. Mallarmé lui-même n'a pas caché son admiration pour l'auteur de *L'Assommoir* (« c'est quelque chose d'absolument nouveau dont vous avez doté la littérature... »). Quant au roman de Rodenbach qui nous occupe, le même Mallarmé voyait dans *Bruges-la-Morte* la réalisation de cette « tentative contemporaine [...] de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème »².

Bruges-la-Morte : Un veuf, Hugues Viane, est venu s'installer à Bruges à la mort de sa femme. Il a trouvé là une ville en harmonie avec son deuil. Il vit dans le culte de la morte. Dans la maison, rien n'a bougé. Les

1. Texte remanié d'un cours donné à l'Université de Paris XII à l'invitation du professeur André Lorant, que je remercie ici.

2. Cité par Claude De Grève, *Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1987, p. 45.

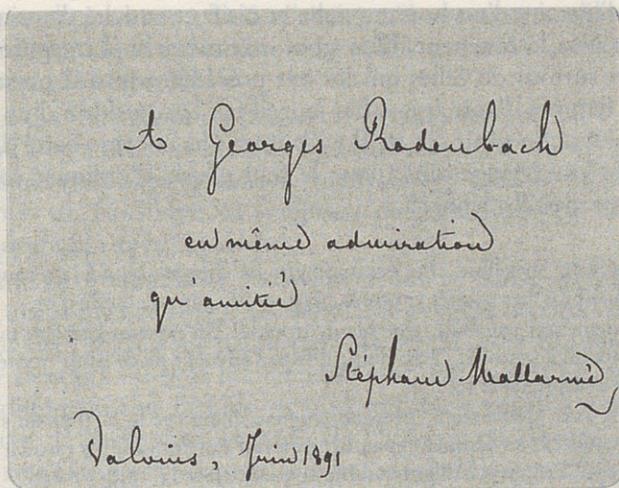
armoires renferment encore toutes les robes de la défunte, comme si elle était seulement en voyage. Au salon, sur le piano, un coffret de cristal contient la chevelure tressée qu'il a coupée avant la mise en bière. Il ne sort qu'au crépuscule, pour errer le long des quais. Un soir, il rencontre un sosie de sa femme. Il la suit : c'est une théâtréuse nommée Jane Scott, qui vient de Lille. Il en fait sa maîtresse et la met dans ses meubles. Dans un premier temps, la ressemblance des deux femmes joue à plein. Le veuf revoit la morte dans la vivante et retrouve intact son bonheur perdu. Les choses vont se gâter quand il voudra obtenir de Jane qu'elle endosse les toilettes surannées de l'autre, dont elle ne soupçonne pas encore l'existence. La liaison va alors se dégrader; ce sera la chute dans les turpitudes. Elle le trompe et le gruge. Lettres anonymes, cancans... Un jour, qui est le premier lundi du mois de mai, jour festif par excellence de la Procession du Saint-Sang, elle finira par pénétrer dans la maison de Hugues Viane. Elle voit, au salon, les portraits de la morte : « en voilà une qui me ressemble »... Elle découvre la tresse de cheveux, se la met autour du cou en ricanant et son amant, fou de rage, l'étrangle... Le voilà effondré dans son fauteuil, tandis que résonnent les cloches de Bruges.

J'ai dit que Mallarmé voyait dans *Bruges-la-Morte* un roman-poème. La plupart des commentateurs signalent l'incertitude générique de l'œuvre. Pour Christian Berg, elle « tient le milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose¹ ». Pour Paul Gorceix, elle est à la fois un roman réaliste et un roman poétique; cependant – je cite – « Rodenbach a ménagé à ses contemporains la possibilité de lire *Bruges-la-Morte* comme une nouvelle psychologique à la limite du fantastique² ». Et Claude De Grève insiste, elle aussi, sur l'ambiguïté générique du texte : « à la fois roman, nouvelle et long poème en prose³ ».

Réaliste mais fantastique, psychologique mais poétique, à la fois roman, nouvelle et poème en prose, *Bruges-la-Morte* est un attrape-tout. Nos catégorisations littéraires, Valéry les comparait à des passerelles qui supportent le passage mais non la station.

Pour ma part, je préfère axer mon commentaire sur quelques contextes. Je veux dire : sur des textes contemporains de *Bruges-la-Morte* et qui offrent

-
1. Lecture de *Bruges-la-Morte* par Christian Berg, dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986, p. 112.
 2. P. Gorceix, *Bruges-la-Morte*, dans *L'information littéraire*, nov.-déc. 1985, p. 207. Du même auteur, voir *Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Georges Rodenbach : Bruges-la-Morte et Le Carillonneur*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », 255, 1992.
 3. *Op. cit.*, p. 6.



PAGES

Stéphane Mallarmé, dédicace à Georges Rodenbach dans Pages, Bruxelles, Deman, 1891. Bruxelles, cliché Bibliothèque Royale de Belgique.

avec elle des rapports évidents. Ce faisant, j'espère dégager et éclairer tel et tel discours d'époque qui animent le récit. Rodenbach a si manifestement multiplié les allusions au contexte littéraire de son temps, qu'on est en droit de se demander s'il n'y a pas eu là, de sa part, une stratégie textuelle.

Un veuf tombe amoureux d'une passante qui ressemble à sa première femme, dont il a conservé la chevelure. Il fait de l'inconnue sa maîtresse, sans rien lui avouer des raisons qui le poussent à l'aimer. Et il finira par étrangler la seconde avec la chevelure de la première. Peut-on rester aveugle au fait que ce roman est contemporain de l'élaboration du catalogue des perversions par la première génération des sexologues?...

Huit ans avant la publication de *Bruges-la-Morte*, en 1884, Maupassant a publié, dans *Gil Blas*, un conte intitulé « La Chevelure »¹. De quoi s'agit-il?

1. On le trouvera dans Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1979, p. 107-110.

C'est l'histoire d'un homme riche et oisif, et entiché d'antiquités. Les objets anciens le fascinent. Non pour eux-mêmes : il imagine la vie de ceux... et surtout de celles qui les ont possédés. « Je suis possédé par le désir des femmes d'autrefois ». Un jour, il fait l'acquisition d'un secrétaire où il découvre un tiroir secret. Il y trouvera une énorme natte de cheveux blonds. Je cite Maupassant, pour le seul plaisir d'indiquer son affinité thématique avec Rodenbach :

Oui, une chevelure, une énorme natte de cheveux blonds, presque roux, qui avaient dû être coupés contre la peau, et liés par une corde d'or.

Je demeurai stupéfait, tremblant, troublé! Un parfum presque insensible, si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante relique.

Je la pris, doucement, presque religieusement, et je la tirai de sa cachette. Aussitôt elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre, épais et léger, souple et brillant comme la queue en feu d'une comète.

Une émotion étrange me saisit. Qu'était-ce que cela? Quand? Comment? Pourquoi ces cheveux avaient-ils été enfermés dans ce meuble? Quelle aventure, quel drame cachait ce souvenir?

Qui les avait coupés? Un amant, un jour d'adieu? Un mari, un jour de vengeance? ou bien celle qui les avait portés sur son front, un jour de désespoir?

Était-ce à l'heure d'entrer au cloître qu'on avait jeté là cette fortune d'amour, comme un gage laissé au monde des vivants? Était-ce à l'heure de la clouer dans la tombe, la jeune et belle morte, que celui qui l'adorait avait gardé la parure de sa tête, la seule chose qu'il pût conserver d'elle, la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baiser dans ses rages de douleur?

N'était-ce point étrange que cette chevelure fût demeurée ainsi, alors qu'il ne restait plus une parcelle du corps dont elle était née?

Cette chevelure, l'homme finit pas l'emporter partout, et jusque dans son lit... Et il se persuade de posséder la femme de jadis :

Les morts reviennent! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair. Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.

Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles!

L'histoire se terminera à l'asile d'aliénés : l'homme sera enfermé « pour cause de folie érotique et macabre ». Le médecin déclare que son malade est « une sorte de nécrophile. »

On sait que Maupassant a fréquenté les cours de Charcot à La Salpêtrière et qu'il en a tiré la matière de quelques récits. Par ailleurs, le célèbre traité de *Psychopathologie sexuelle* de Krafft-Ebing, paru en 1875, abonde en exemples de fétichisme de coupeurs de nattes. Les cas allégués *in extenso* sont dignes de Maupassant¹.

Je n'entends évidemment pas insinuer que ce conte de Maupassant constitue une source de *Bruges-la-Morte*. Il se peut que Rodenbach l'ait lu, je n'en sais rien. Mais il me paraît clair que les deux textes s'alimentent à un même discours médical qui circulait à travers le réalisme et la décadence, indifféremment. Et puis, de quel réalisme s'agit-il? La conclusion du médecin de l'asile est : « L'esprit de l'homme est capable de tout ». Nous ne sommes pas ici dans le tout-venant de l'existence quotidienne. Ce réalisme est celui des déviances. C'est une tératologie.

Sur la hantise de la chevelure, Rodenbach greffe le motif du double.

J'ai dit qu'il y a un secret entre Hugues Viane et Jane Scott. Il concerne l'identité ou, pour dire mieux, l'altérité de cette femme. Elle ignore qu'à travers elle, il en aime une autre. Il y a, c'est bien le cas de le dire, un cadavre dans le placard. De ce secret, la chevelure est très exactement le lieu et l'enjeu. Lorsque Jane évoque la possibilité de ne plus se teindre, ce qui, bien sûr, la rendrait différente de la morte, le veuf la supplie de ne rien changer. « Tu ne sais pas, lui dit-il, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux ». Elle l'apprendra plus tard et à ses dépens. La chevelure appartient à l'une et à l'autre femme, à la vivante et à la morte, à l'*impure* et à la *sainte*. Elle représente la mort qui fonde la vie, — son essence, son principe caché. C'est ce qu'expose le passage suivant, qui reproduit les cogitations du veuf devant le cercueil de verre contenant la tresse coupée :

C'était sacré, cette chevelure! C'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre. *Mais cela était mort quand même*, puisque c'était d'un mort, et il fallait

1. Voir à ce sujet Philippe Lejeune, *Maupassant et le fétichisme*, dans *Maupassant miroir de la nouvelle*, Colloque de Cerisy, 1986, p. 91-109.

Pour le thème de la chevelure féminine dans la peinture fin de siècle, on pourra lire : Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in fin de siècle culture*, Oxford U.P., 1986, p. 229 ss. Cet ouvrage a paru en traduction française sous le titre : *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992.

n'y jamais toucher. Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, *d'où dépendait peut-être la vie de la maison.* (chap. VII)

La chevelure renvoie à un au-delà de la vie, elle est la manifestation d'une transcendance funèbre. Pour Viane, l'existence n'est tolérable que dans la coïncidence des deux contraires, et c'est tout le sens des scènes d'amour évoquées au chapitre IV. En possédant la femme de chair, le protagoniste étreint aussi l'absente :

Il croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. [...] Et il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie.

La fusion de la vie et de la mort est l'obsession centrale de l'imaginaire de Rodenbach. Au Béguinage de Gand, qui est le quartier où Rodenbach a passé sa jeunesse, un monument élevé à sa mémoire au début du siècle et dû au célèbre sculpteur flamand George Minne, porte inscrits les trois vers suivants, qui disent cette complicité :

Quelque chose de moi dans les villes du Nord,
Quelque chose survit de plus fort que la mort,
Quelque chose de moi meurt déjà dans les cloches...

Avant moi et plus fortement que moi, Paul Gorceix a insisté sur l'érotisme de la chevelure. D'accord. Mais il y a autre chose. Ce thème doit se lire à plusieurs niveaux. La chevelure – le fragment que je viens de lire le dit en clair – la chevelure est liée au sacré : « c'était sacré, cette chose-là... »

En 1892, à la parution de *Bruges-la-Morte*, les notables brugeois en ont beaucoup voulu à Rodenbach d'avoir présenté leur cité comme moribonde et dolente. Ce qu'on ignore communément, c'est qu'un autre écrivain français, et non des moindres, avait, avant Rodenbach, affecté la bonne ville de Bruges d'une légende plus compromettante encore. Il s'agit de J.-K. Huysmans.

Bruges-la-Morte a paru en 1892. Un an plus tôt, en 1891, Huysmans avait publié *Là-bas*. C'est l'histoire du romancier Durtal qui, dégoûté du naturalisme et hanté par le suprasensible – démonologie, sorcellerie, spiritisme – entreprend d'écrire la vie de Gilles de Rais et nous apprend, chemin faisant, dans ses conversations avec ses amis Des Hermies et Carhaix – le sonneur de Saint-Sulpice – que le satanisme, dans les temps modernes, n'a pas désarmé. À l'en croire, on évoque toujours le diable, on célèbre toujours des messes noires. Il est des associations sataniques locales. Où donc? Mais à Bruges, entre autres. Il s'agit des sociétés secrètes qui ont pour but d'élire un anti-pape qui serait l'Antéchrist :

Et je ne vous cite là que deux sociétés, mais combien d'autres plus ou moins nombreuses, plus ou moins secrètes qui, toutes, d'un commun accord, à dix heures du matin, le jour de la Fête du Saint-Sacrement, célèbrent à Paris, à Rome, à Bruges, à Constantinople, à Nantes, à Lyon et en Écosse où les sorciers foisonnent, des messes noires! (chap. V)

Et Durtal de poursuivre :

Puis, en dehors de ces associations universelles ou de ces assemblées locales, les cas isolés abondent, sur lesquels la lumière si difficilement allumée, clignote (...). À Bruges, un prêtre que je connais contamine les saints Ciboires, s'en sert pour apprêter des malengins et des sorts...

Je devrais pouvoir évoquer longuement le retentissement que devaient avoir ces révélations dans la bonne ville de Bruges¹. Qui pouvait-il bien être, ce prêtre ignoble? L'évêché a pensé un moment le découvrir en la personne d'un vieux chanoine, chapelain de la Basilique du Saint-Sang et dont on avait appris qu'il avait accueilli Huysmans à Bruges et lui avait servi de cicérone. Ce même ecclésiastique, nommé Louis Van Haecke, aurait servi de modèle à l'inferral chanoine Docre de *Là-bas*, qui nourrit des souris blanches avec des hosties consacrées et s'est fait tracer sous la plante des pieds l'image de la croix, afin de pouvoir la piétiner constamment... Ce serait une digression hautement pittoresque, mais nous n'avons pas le temps².

Sachez seulement que Huysmans devait récidiver. En 1899, dans un article paru dans *l'Écho de Paris*, il fit un éloge dithyrambique de Rodenbach, qu'il avait bien connu :

Rodenbach fut l'un des plus extraordinaires virtuoses de ce temps. Sur deux ou trois thèmes qu'il choisissait parmi ceux dont l'originalité n'apparaissait à personne, il brodait les plus délicieuses variations, usant, à tout coup, de comparaisons inattendues, de figures neuves. Que l'on s'imagine un inutile concours de poètes auxquels on imposerait ce sujet : les Réverbères; tous songeraient que la matière à développer est ingrate et se battraient les flancs pour s'alléger de quelques vers. Lui, se jouait de ces difficultés et alignait, à la

-
1. *Là-bas* avait paru en feuilleton dans *L'Écho de Paris* et avait eu un large succès de scandale.
 2. Cette affaire est longuement décrite par Herman Bossier, *Un personnage de roman, le chanoine Docre de « Là-bas » de J.-K. Huysmans*, Bruxelles-Paris, Les Écrits, 1943. Huysmans était entré en rapport avec le chanoine brugeois par l'intermédiaire de Berthe de Courrière, maîtresse de Rémy de Gourmont. Il semble s'être fait accroire par elle que le brave curé flamand était en réalité un prêtre apostat. On sait que Huysmans était la crédulité faite homme : voir le portrait que brosse de lui Valéry.

gloire des lanternes, sept poèmes improbables et charmants, pleins de rapprochements ignorés, d'analogies qu'on ne soupçonnait guère; il animait les fumignons, les muait en des êtres sensibles dont il racontait ensuite, très doucement, les plaintes.

Et, rappelant son voyage à Bruges, Huysmans la dépeignait comme une ville à la fois mystique et démoniaque – une ville du Moyen Âge :

Mais, justement à cause de cela, elle a aussi le diable caché en elle; et on le sentait, en flânant par ses rues; elle fleurait à quelques endroits le soufre; l'encens et le soufre, à doses différentes, ce sont les odeurs contradictoires de la sournoise Bruges.

Comme à Lyon, où toutes les hérésies survivent, le satanisme fleurit à Bruges; et ce vice, elle le porte dans les plis de sa physionomie, pour peu qu'on la dévisage; elle se prête une allure douce et avenante, oui, mais parcourez-la dans tous ses sens; au bout d'une heure de marche, vous vous apercevrez que ses rues vous leurrent : vous êtes parti de tel point et vous y voilà revenu; en somme, vous avez tourné avec elle, elle est bâtie en ressort de montre, en spirale, et constamment elle vous ramène là où elle peut se faire valoir, à ses musées, à ses églises; elle est cachottière, telle qu'une dévote; cependant, si l'on y songe, il serait inéquitable de trop lui reprocher sa double face, car elle subit la loi commune, les extrêmes s'avoisinent et toujours, là où le Seigneur est maître, Satan se glisse¹.

Je pensais éviter une digression, et la voilà tout de même perpétrée. C'est que je voulais évoquer, chez Hugues Viane, le glissement du passionnel au sacré. Cet homme a, dans la très cléricale ville de Bruges, accompli l'œuvre de chair hors mariage. Le voilà hanté par le péché. Il s'estime possédé du Malin. Lui aussi finit par croire au caractère démoniaque de Bruges. Et tout se passe comme s'il avait lu Huysmans, – ou comme si Rodenbach faisait un clin d'œil aux lecteurs parisiens de *Là-bas*. C'est au chapitre X :

Lui ne pouvait pas s'enorgueillir, comme les clochers de Bruges, d'avoir déjoué les efforts du Malin. On eût dit, au contraire, un maléfice du Diable, cette passion envahissante dont à présent il souffre comme d'une possession. Des histoires de satanisme, des lectures lui revenaient. Est-ce qu'il n'y avait pas quelque fondement à ces appréhensions de pouvoirs occultes et d'envoûtement?

J'ai évoqué, dans *Bruges-la-Morte*, la rencontre du médical – la tresse coupée – et de l'occultiste – la possession satanique. Tout cela est à

1. L'article de l'*Écho de Paris* a été repris dans *De tout*, Paris, Plon, 1901, p. 214 ss.

prendre avec un grain de sel : plus littéraire que médical ou occultiste, puisque filtré par Maupassant et Huysmans. C'est le roman d'un homme de lettres. Et c'est ce qui explique la présence d'une troisième voix, d'origine uniquement littéraire celle-là : je veux parler de la poétique de l'analogie qui détermine, elle aussi, le destin du protagoniste. Ce discours-ci est évidemment le plus important des trois, puisqu'il englobe les autres.

J'ai dit qu'à mon avis, Rodenbach a consciemment multiplié les allusions au contexte littéraire de son temps. Le roman repose sur un vaste réseau de similitudes qui unissent entre eux le protagoniste, les deux femmes et la ville de Bruges. Cette vision, qui présidait à la conception d'un roman-poème, Rodenbach la rattache au *Démon de l'Analogie*. La citation – car c'en est une¹ – apparaît au début du chapitre IV, lorsque Hugues découvre avec effroi que Jane Scott présente non seulement la même chevelure, mais également la même voix que la défunte :

Le démon de l'Analogie se jouait de lui.

Sans doute ce démon vise-t-il la possession occulte dont il vient d'être question. Mais le Démon de l'Analogie, c'est aussi le titre du plus fameux poème en prose de Mallarmé, – de Mallarmé, à qui Rodenbach a été lié par une longue amitié, ce dont témoigne encore une importante correspondance. Ce poème en prose donc, publié en 1874 sous le titre la *Pénultième*, était comme l'emblème et le signal de ralliement des Décadents : on en parlait « de la Rive gauche à partout ; la Pénultième était le nec plus ultra de l'incompréhensible... »² Je vous en rappelle le contenu.

Sortant de chez lui, le poète est frappé par l'analogie inexplicable entre la sensation d'un archet glissant sur la corde d'un instrument et cette phrase absurde : La Pénultième est morte. Le voilà hanté par cette phrase dont il essaie en vain de délivrer son esprit – jusqu'à ce qu'il se trouve tiré de sa rêverie en apercevant qu'il s'est arrêté devant la boutique d'un luthier qui a placé en devanture de vieux instruments de musique. La réalité est venue confirmer le rêve poétique.

Et tel est bien l'enjeu fondamental du récit qui nous occupe : le rapport entre le rêve et la vie – entre la fiction et la réalité.

1. Elle a été relevée par David Gullentops, *Londres-la-Morte*, dans *Lettres de Belgique. En Hommage à Robert Frickx*, Köln, Janus, 1992, p. 88-97. Dans le commentaire qui suit, nous nous inspirons de ce remarquable article.

2. Gustave Kahn, cité dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1557.

N'est-ce pas le drame de Hugues Viane d'être pris entre la figure féminine de son rêve et l'être de chair, entre une sainte et une aventurière?

D'ailleurs, la démarche du poème de Mallarmé anticipe très exactement le processus de reconnaissance qui se produit chez Viane lors de la première rencontre de Jane. Il vient de s'attarder longuement devant les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, dans une chapelle latérale de l'Église Notre Dame. C'est au chapitre II. « Ainsi, se dit-il, ainsi sa morte reposait à jamais sur son âme noire. » Et il essaie d'appliquer à la forme du tombeau le visage de sa femme disparue, il hèle du fond de sa mémoire les traits à demi effacés déjà, lorsque, dans la rue, levant les yeux... la voilà : c'est elle-même ressuscitée. Jane Scott est le rêve réalisé.

Un temps, les deux figures se tiendront en équilibre. Puis, la réalité triviale l'emportera¹.

Sur le plan du paraître, Jane Scott présente avec la femme défunte une ressemblance totale. L'une est comme l'autre. C'est le triomphe de l'analogie. Mais sur le plan de l'être, la seconde est le contraire de la première. L'analogie se renverse en antinomie. Les derniers chapitres exposent la dégradation de l'illusion – jusqu'à ce que la page finale en démontre l'apothéose.

Oserai-je le dire : Jane Scott a été entraînée, à son insu, dans une rhétorique mortifère : elle expie la faute d'avoir été *comme*. L'intrigue décrit les heurs et malheurs d'une métaphore... Mais dans la mort, les deux figures féminines sont réconciliées jusqu'à n'en faire plus qu'une, car elles coïncident alors dans la pure apparence. C'est le triomphe définitif de la fiction sur la réalité, évacuée une fois pour toutes :

Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l'une de l'autre – unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul.

La femme, la voici enfin rendue à son origine, parce que ramenée à un paraître dont l'être est aboli : un fantôme, un leurre, le mirage d'un manque idéal – une image... L'obéissance mallarméenne de *Bruges-la-Morte* est peut-être plus profonde qu'il n'y paraît.

C'est qu'ici, l'image est partout première. On exagère à peine en disant que Jane est *l'autre de personne* : un double dont l'original est inconnaisable. De la première femme, il ne subsiste pas même le nom, rien qu'un

1. Sur le rapport de copie à modèle qu'entretiennent les deux femmes, on lira le commentaire remarquable de Christian Berg, *op. cit.*, p. 124 ss.

simulaire : un *pastel pâli*. Rodenbach ne représente guère que des représentations. Dans l'édition de 1892, la ville même était comme déréalisée, réduite en « 35 illustrations ».

Il y aurait encore beaucoup à dire, ne fût-ce que sur la vision singulière de la femme que fomentent les littérateurs fin de siècle. Il est bien connu que leur idéalisation de la femme cache une profonde misogynie. *Dux malorum femina*¹. Quand Hugues Viane, déçu, cherche à guérir de son misérable amour en errant dans la ville, le narrateur a une phrase qui en dit long :

Il échappait un peu à la figure de sexe et de mensonge de la femme. (chap. XI)

La duplication de la femme et la misogynie qui l'accompagne relèvent de la vulgate fin de siècle. Et de Baudelaire, bien sûr. Sur le désaccord de la beauté physique et de la médiocrité spirituelle, citons, pour terminer, la pièce XXV de *Spleen et idéal* :

Tes yeux...

Usent insolemment d'un pouvoir emprunté
Sans connaître jamais la loi de leur beauté².

Est-ce être injuste de conclure que *Bruges-la-Morte* convoque une collection de lieux (plus ou moins) communs dont seul le réaménagement présente de l'intérêt?

Katholieke Universiteit Leuven/Université de Gand

1. C'est l'inscription que comporte une des eaux-fortes les plus fameuses de Félicien Rops.
2. Le même thème est développé dans *L'Amour du mensonge* (*Tableaux parisiens*, XIII).



Fernand Khnopff. Photographie.
Bruxelles, Archives de l'art contemporain, MRBA inv. N° 1751.

**BRUGES-LA-MORTE EN ROMAN « GAY ».
FERNAND KHNOPFF EN HUGUES VIANE
DANS *THE FOLDING STAR* D'ALAN HOLLINGHURST**

CHRISTIAN BERG

Bruges-la-Morte peut se glorifier d'avoir servi d'hypotexte à une impressionnante série d'œuvres. À lui tout seul, il pourrait illustrer les multiples avatars de la transtextualité si l'on analysait en détail les transformations opérées à partir du texte de Rodenbach par des écrivains aussi divers que Fogazzaro, Lemonnier, Mauclair, Régnier, Moretti, Zweig, Mann, Hellens, Willems, Fuentes ou Mishima. La liste est sans doute loin d'être complète; mais surtout, elle n'est pas close, comme le prouvait, il y a quelques années, *The Folding Star*¹ (1994) du romancier anglais Alan Hollinghurst (1954) qui fut l'un des finalistes, en 1994, du prestigieux *Booker McConnell Prize*, équivalent anglais du Prix Goncourt.

*

* *

Nous sommes en 1991. Un jeune Anglais d'une trentaine d'années, Edward Manners, s'installe, apparemment pour un long séjour, dans une ville flamande proche de la côte belge. Le lecteur n'apprendra jamais le nom de la ville dont la topographie, les monuments et la situation géographique font toutefois irrésistiblement penser à Bruges. Manners, universitaire et écrivain en mal d'inspiration, s'est assuré de quelques leçons privées d'anglais pour subvenir à ses besoins. Dans un long récit de plus de quatre cents pages, mené à la première personne, nous découvrons les états d'âme d'un homosexuel qui aborde avec crainte l'âge mûr après

1. A. Hollinghurst, *The Folding Star*, Londres, Chatto & Windus, 1994. Toutes nos références renvoient à cette édition abrégée *FS* dans le texte.

une adolescence prolongée et narcissique. Il a peur de ne plus plaire aux jeunes, s'observe et se juge sans complaisance. Il est venu sur le continent pour « faire le point », pour se ressourcer. Sa vie sexuelle était au point mort avant son arrivée en Belgique (*FS*, p. 374).

De nombreuses pages du roman sont consacrées à la « drague » homosexuelle : bars « gays », amants de passage, liaisons sans amour, rendez-vous risqués dans les parcs... La vieille ville flamande offre des ressources qu'un Jean Lorrain n'aurait pas dédaignées s'il les avait connues¹. Manners s'éprend de l'un de ses élèves, le jeune Luc Altidore qualifié, par le héros, de rêve d'or fait chair (« a golden dream made solid flesh ») (*FS*, p. 106) et entreprend de le séduire. Cet intéressant jeune homme de dix-sept ans est le descendant d'une prestigieuse famille d'éditeurs qui avaient publié, entre autres, des œuvres de Verhaeren et de Maeterlinck. Mais Manners ne conquerra Luc que pour le perdre aussitôt. À l'issue de ce qui ressemble à une fugue d'adolescent, Manners perdra définitivement la trace de Luc quelque part sur la côte belge, sans doute à Ostende. Dans une scène finale, mi-rêvée, mi-consciente, le jeune Anglais trouve le nom de son amant sur une liste de passagers disparus lors d'un naufrage.

La critique n'a pas manqué de relever que ce roman « gay » possède un incontestable climat poétique qui s'inscrit dans une tradition pastorale que le titre du livre – *L'étoile du berger* –, emprunté au *Comus* de Milton et à l'« Ode au Soir » de Collins, évoque d'emblée, tout en nous faisant remonter à la Renaissance et à la seconde églogue de Virgile. Luc est parfait en jeune Alexis, même si Manners n'est qu'un Corydon plutôt déprimé².

Dans ce que certains critiques ont estimé être « a tiresome, superfluous subplot »³, le lecteur découvre l'univers d'un peintre symboliste belge, Edgard Orst. En effet, grâce à l'un de ses élèves, notre héros fait la connaissance de Paul Echevin, conservateur d'un petit musée consacré au peintre dans la ville même où Manners séjourne. Paul Echevin associe le jeune Anglais à ses recherches et travaux sur le peintre symboliste, Manners étant plus particulièrement chargé de vérifier la version anglaise

-
1. Quelques critiques reprochèrent à l'auteur de longues et ennuyeuses pages qualifiées de « homosexual soft porn » (voir p. ex. « Booker form guide », dans *The Economist*, 8 octobre 1994, p. 97).
 2. Voir à ce sujet l'excellent article de J. E. Bradley, « Disciples of St Narcissus : in praise of Alan Hollinghurst », dans *The Critical Review* (Australie), t. XXXVI, 1996, p. 10.
 3. H. Birch, « Book Review : Naked prefect's idle beauty : *The Folding Star* », dans *Independent*, 6 novembre 1994 ; voir aussi D. Cryer, « Of Loving and Losing in a Sexual Crazy Quilt », dans *Newsday*, 17 octobre 1994.

du catalogue raisonné des œuvres que le conservateur est en train de dresser. Ce que d'aucuns considèrent donc comme un *subplot* sans intérêt et fastidieux se révèle être un véritable roman dans le roman qui occupe d'ailleurs une place importante dans le texte (j'estime que près d'un cinquième de ce roman de plus de quatre cents pages est consacré aux différents aspects de la vie et de l'œuvre du peintre symboliste belge).

C'est Fernand Khnopff qui a posé, ici, pour le portrait d'Edgard Orst. Le doute n'est guère possible, même si les critiques anglais et américains n'y ont vu que du feu, ce qui explique en partie le peu d'intérêt accordé à ce récit encastré consacré à un quelconque « minor Symbolist painter ». D'entrée de jeu, Edward Manners, lors de sa première visite au musée de la ville, se voit salué par un troublant tableau d'Orst intitulé *Jadis Hérodiade, quoi encore?* : « a woman with disordered red hair, ruby air-rings, one breast uncovered » (*FS*, p. 10). C'est le début d'une véritable découverte du troublant univers du peintre symboliste belge, effectuée sous la houlette d'un conservateur qui a voué toute sa vie à la mémoire du peintre.

Ceci nous vaut une remarquable création d'un peintre symboliste en personnage romanesque et que j'oserais comparer à ce que Proust avait réalisé avec le peintre Elstir dans *À la recherche du temps perdu*. Hollinghurst altère assez systématiquement¹ les titres des tableaux de Khnopff, empêchant par là toute reconnaissance ponctuelle, mais préserve pour l'essentiel le message pictural du peintre belge. C'est ainsi que le tableau intitulé *Léal Souvenir* et représentant « half a dozen women lazed on a terrace with tea and sewing and cigarettes » (*FS*, p. 68) offre six ou sept fois l'image de la même jeune femme en tenues différentes et peinte sous des angles divers (« full face, once smiling, once pensive, both profiles, a chicly bustled rear view, stretching, hands pressed to the small of the back, and a tender profil perdu which spoke of intimacy and oblivion ») (*FS*, p. 68-69). Il s'agit, bien sûr, d'une transposition du célèbre *Memories* (1889), parfois intitulé *Lawn tennis*², sans doute l'œuvre la plus célèbre de Khnopff.

Elle résonne profondément dans l'univers romanesque, car le pastel célèbre l'obsession d'un visage dont le héros observe, avec justesse, que c'est précisément grâce à cette répétition qu'émane, du visage, « a kind of power, though

1. Une seule œuvre conserve, dans le roman, le titre que lui avait attribué Khnopff : *Le Collier de médailles* (1899) dont Manners retrouve, fasciné, une photographie (*FS*, p. 297).

2. N° 131 du catalogue de l'œuvre de Khnopff dressé par Catherine De Croës et Gisèle Ollinger-Zinque, dans R. Delevoy, C. De Croës, G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1987 abrégé comme suit dans nos notes : *Catalogue Croës-Ollinger*, suivi du numéro.

this was nothing to do with character of expression» (FS, p. 69). Manners transpose sans cesse les images du peintre dans son propre univers, fasciné par cet effet de sérialisation d'un visage et d'un corps dont il saisit, chemin faisant, peu à peu la signification profonde : « my mind ran ahead and took possession of the Idea. I imagined a life consecrated to the image of Luc; a shuttered house, the icon of his extraordinary face candlelit in each room... » (FS, p. 68). L'obsession du peintre l'aide à comprendre et à approfondir sa fascination pour le jeune éphèbe qu'il convoite et qui ne cesse de le hanter.

Orst, comme Khnopff, avait fait partie d'un groupe de « Belgian Symbolists who called themselves, like the first squad for some irregular ball-game, 'Les XX' » (FS, p. 67). Par bribes et morceaux, le parcours biographique du peintre belge émerge peu à peu à l'intérieur de ce vaste roman : l'influence préraphaélite, l'admiration pour Burne-Jones, les tableaux énigmatiques, les femmes au regard méduséen, les paysages ardennais, les mystérieux tableaux montrant une porte entrouverte (« the repeated imagery of the doorway in Orst's work – a mystic threshold, apparently, on to who knew what, as in his masterpiece *La Porte Entr'ouvert*' [sic]¹ ») (FS, p. 66-67), les décors et costumes conçus pour La Monnaie et surtout la singulière « petite forteresse de rêve » du peintre. Hollinghurst reproduit même dans son roman, après une sérieuse refonte, l'article de Hélène Laillet publié en décembre 1912 dans *The Studio*, « The Home of an Artist : M. Fernand Khnopff's Villa at Brussels », qui constitue l'un des trois ou quatre témoignages importants sur l'hôtel particulier, aujourd'hui disparu, que Khnopff avait imaginé pour lui et qu'il s'était fait construire en 1900 à Bruxelles, à l'angle de l'avenue Jeanne, au 41 avenue des Courses². L'article permet d'évoquer de façon très vivante, par le biais du reportage d'un témoin oculaire – l'auteur ayant de toute évidence fondu en un seul texte la teneur de plusieurs articles sur la maison de Khnopff à Bruxelles — l'univers étrange du peintre belge. Campant du même coup le peintre en Des Esseintes flamand, puisque dans le roman la *maison d'artiste* qu'Orst avait fait construire « as a shrine to his own calling » (FS, p. 185) se situe dans la ville même où habite Manners, ou du moins dans les nouveaux quartiers situés à la périphérie de la petite ville (« the new suburbs where the Villa Hermès [nom donné dans le roman à la maison orstienne] so incongruously was » (FS, p. 290).

-
1. Bien entendu, on ne trouvera pas d'œuvre portant ce titre chez Khnopff. Mais même si ce n'est pas vrai, c'est bien observé : voir *I lock my door upon myself* (1891), *L'Offrande* (1891), *Portrait de Madame Botte* (1896), *Des Roses* (1912).
 2. Voir à ce sujet « Le sanctuaire de Narcisse » dans R. Delevoy e.a., *Fernand Khnopff, op. cit.*, p. 47-60 et Michel Draguët, *Knopff ou l'ambigu poétique*, Bruxelles, Crédit Communal, Snoeck-Ducaju en zoon, 1995, p. 337-348.

Le peintre symboliste de *The Folding Star* ne pouvait qu'avoir vécu dans ce que Rodenbach avait appelé « la plus grande des Villes Grises », ce qui ne demandait pas un grand travail de transposition des données biographiques de Khnopff, tant le destin et l'œuvre de celui-ci sont reliés à Bruges. On se souviendra qu'il y passa une partie de son enfance et qu'il « conserva précieusement le souvenir lointain mais très précis » de cette ville qui était alors, souligne-t-il, « une réelle ville morte, ignorée des visiteurs »¹. Dans le célèbre dessin de 1904, *Une Ville abandonnée*, annonciateur du surréalisme, Khnopff évoque l'univers spectral d'une place envahie par une mer-silence qui s'insinue dans la cité. Il est sûr, d'autre part, que Khnopff fut profondément marqué par l'univers de Rodenbach ; dès 1888, un pastel (*A Beguiling*²) prend comme point de départ un vers de Rodenbach qui a dû retentir fortement dans l'imaginaire khnopffien : « Et ses cheveux étaient tout rouges de mon sang! » ; en 1889, le peintre dédie à l'écrivain un autre pastel intitulé *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte*³ ; en 1892, il réalise le frontispice pour *Bruges-la-Morte* et entre 1902 et 1905, probablement d'après des photos, une superbe série de dessins de différents sites de la ville de Bruges⁴ (la plupart de ces photos avaient d'ailleurs servi d'illustration pour *Bruges-la-Morte*). Tous les critiques associent Fernand Khnopff à Georges Rodenbach lorsqu'il s'agit de Bruges et des villes mortes : dans une préface à sa traduction anglaise du célèbre roman, Philip Mosley note que « no other artist (...) captured Rodenbach's mood of solitary introspection better than Fernand Khnopff. »⁵

The Folding Star mène à terme la virtuelle opération de fusion entre l'univers du peintre et celui de l'écrivain. Le héros du roman apprend comment le peintre avait épousé une jeune femme, Jane Byron, « a Scottish actress with the abundant red hair and pale heavy-jawed beauty of the period » (*FS*, p. 67) qui lui servait de modèle. Le mariage ne dura que six mois : Jane disparut, noyée, au large d'Ostende à la suite d'une baignade.

1. Lettre de Khnopff à Paul Schultze-Naumburg, février 1899 (cité dans R. Delevoy e.a., *Fernand Khnopff*, op. cit., p. 495). On sait aussi que Khnopff évitera de retourner à Bruges ; lorsqu'il sera obligé de s'y rendre, il raconte qu'il se fait prendre en taxi à la gare et met des lunettes noires pour traverser la ville afin d'ignorer les changements qu'on aurait pu y apporter (cité dans Delevoy e.a., op. cit., p. 495).

2. *Catalogue Croës-Ollinger*, n° 108.

3. *Catalogue Croës-Ollinger*, n° 125.

4. *Catalogue Croës-Ollinger*, nos 378, 392, 393, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 413.

5. Ph. Mosley, « Introduction » à G. Rodenbach, dans *Bruges-la-Morte (Translated from the French by Philip Mosley)*, Paisly, Wilfion Books Publ., 1986, p. VII.

Veuf inconsolable, Orst peignit Jane pendant plus de trente années, «furnished with passionate memories and several hundred photographs» (*FS*, p. 67). Le peintre, qui avait habité Bruxelles durant son mariage décida de s'installer dans la cité abandonnée, renonçant à une brillante carrière de portraitiste dans la capitale belge pour se consacrer désormais à sa mélancolique obsession dans les murs de sa ville natale. Manners est profondément frappé par cet épisode de la vie du peintre : « I was gripped by Orst's obsession with his actress. I loved the superior way he had renounced everything in its favour, and made such a show of retreating from view into the snows of a dream » (*FS*, p. 68). Plus tard, Manners apprendra de Paul Echevin comment Edgard Orst rencontra le double de la disparue dans une église.

Elle s'appelait Marthe, vivait de petits travaux tout en se prostituant à l'occasion. Orst décida de la suivre et de l'aborder (*FS*, p. 290); il crut, comme Hugues Viane, à un cadeau du destin ou plutôt à « une pitié du sort », – cette rencontre confirmant d'ailleurs, comme chez le héros de Rodenbach, « the sense of reincarnation, of a destined meeting » (*FS*, p. 291). Marthe ressemblait à Jane, surtout par la couleur des cheveux : « She looked uncannily like Jane Byron : rather statuesque, with of course the amazing red hair – orangé was his word, I think quite literal » (*FS*, p. 290). Orst suit Marthe avec la même émotion que Viane suit Jane dans les rues de Bruges : « He followed her (...) He felt he was seeing an apparition, as if the image he had been painting over and over for the past twenty years had suddenly come to life – come *back* to life, as it were » (*FS*, p. 290). Il croit aussi à l'identité entre la vivante et la morte : « the whole impression, the slow but electrifying movement, what he called Jane's Lady Macbeth quality, seemed to be perfectly reproduced » (*FS*, p. 291). Toutefois, comme Viane, Orst devra déchanter : devant l'œil implacable de l'appareil photographique du peintre, les différences apparaissent rapidement : « She met the camera's stare very levelly : she still had life and self-esteem, but her bright eyes, in the middle range of sepia, had nothing of Jane's disconcerting power, the impression she gave of seeing through time and expereminting with dangerous drugs » (*FS*, p. 303-304). Orst accoutre Marthe des oripeaux de la morte (*FS*, p. 304) pour la faire poser, mais ne parviendra jamais à retrouver la médusante beauté de l'épouse disparue. Déçu, le peintre fera subir à Marthe un lent processus de dégradation en la faisant poser nue pour une série de photos obscènes (*FS*, p. 304).

Orst, il est vrai, n'étranglera pas la vivante avec les cheveux de la morte. L'écrivain anglais n'a retenu, de l'histoire de Rodenbach, que l'épisode de la rencontre avec le double de la femme perdue et celui de la

graduée déconvenue qui se mue peu à peu en rage, cruauté et dépit¹. Il serait d'ailleurs fastidieux d'insister ici sur les nombreux parallèles entre les deux romans, car il faudrait aussi analyser les remarquables évocations de climats urbains que le romancier anglais a su distiller, avec subtilité, du roman de 1892 pour les transposer ensuite dans le cadre contemporain de son roman². Edward Manners, comme Hugues Viane, s'imbibe tour à tour de l'atmosphère de la ville et des œuvres du peintre symboliste pour en tirer de superbes esquisses dont j'extrais celle de la Belgique en royaume d'Allemonde que je me permets de citer entièrement ici :

« I remembered clearly something Paul had said about Orst's prints, how they were the mirror of a northern world, silent, wintry, interior, remote from the outdoor brilliance of the south. They were *adressés aux esprits de silence*, discreet signals between one solitude and another; their sombre vaguenesses and mystic gleams were images too of the world of their collectors, the inward vigil they kept before the precious sheets, their trembling attunement to the indefinable. So that Orst's tenacious remembrance of Jane was an ideal form for the collector's passion : he flattered their archaic yearnings and enrolled them among the rich in spirit, scorers of the vulgar modern world and what he termed its demolishing wealth.

I felt the poetry of the thing tonight, perched above the breakers and the dim phosphorescence of the returning foam. I knew nothing about this country, to me it was a dream-Belgium, it was Allemonde, a kingdom of ruins and vanished pleasures, miracles and martyrdoms, corners where the light never shone. Not many would recognise it, but some would. I seemed to have lost Luc in it. It was his wildness that had brought me to him and now it had taken him away. I studied my situation with a certain aesthetic amazement. » (*FS*, p. 379)

*

* *

Alan Hollinghurst, dont le goût pour les réseaux intertextuels et les constructions romanesques raffinées avait déjà été remarqué par quelques critiques, met le lecteur de son dernier roman en présence d'une mise en abyme que Gide n'aurait pas reniée. Ici aussi, l'univers khnopffien sert de

-
1. « I assumed that », se dit le narrateur en comparant les toiles faites à partir de Jane à celles de Marthe, « after once being robbed of what he loved, Orst had needed to chain his girl down (Marthe she was called), to insist on his power while he could, with a kind of futile force – it was like watching the anger of bereavement hugely delayed. » (*FS*, p. 311)
 2. L'une de mes étudiantes, M^{lle} Anne-Mie Van Asbroeck, y a consacré un mémoire détaillé : « *The Folding Star* (1994) d'Alan Hollinghurst et la fin de siècle en Belgique : une lecture intertextuelle et interartistique », mémoire de licence dact., 134 p., ill., Université d'Anvers (U.I.A., Département de langues et littératures romanes), 1997.

guide et de référence. Paul Echevin, le conservateur du musée Orst, s'attache à reconstituer un polyptyque du peintre symboliste dont un panneau avait été perdu. La reconstitution du triptyque passionne au plus haut point le jeune Manners, car il se rend compte, chemin faisant, que cette œuvre résume en fait sa propre aventure intellectuelle, artistique et amoureuse.

Parmi les œuvres perdues de Khnopff, on recense un triptyque intitulé *D'autrefois* (autres titres : *Bruges d'autrefois*; *Souvenirs d'autrefois*; *En souvenir de Bruges*)¹. Le volet gauche représente un canal (à Bruges), celui de droite le tombeau de Marie de Bourgogne; au centre, une femme aux vêtements somptueux et au visage à demi voilé, dont on n'entrevoit que les fines arêtes du nez, tandis que ses lèvres sont cachées par une coupe d'où sortent des fleurs dont elle respire les parfums. C'est une des grandes compositions idéalistes de Fernand Khnopff, remarque Michel Draguet : « Parti d'un paysage de Bruges (...), Khnopff en vient à signifier la mise en veille de l'idéal « d'autrefois » sur le mode féérique des philtres et des envoûtements. La ville est moins morte qu'endormie, victime des sortilèges de l'histoire »². C'est une nouvelle mise au tombeau de Bruges, et sans doute aussi un dernier hommage à Rodenbach, tant les éléments du polyptyque renvoient au texte de l'auteur mort en 1898. Michel Draguet a bien montré que le recours au retable et au polyptyque, chez Khnopff, s'offre souvent comme un théâtre virtuel, où la sérialisation « participe davantage de la modulation ou de la variation sur un même thème au sens musical du terme (...) l'œuvre achevée demand[ant] son dépassement et son prolongement dans la série »³. Nous sommes ici dans la ligne même de Rodenbach et, plus profondément, au cœur même de la logique idéaliste : la sérialisation, les analogies, les ressemblances fondent l'acte même de la répétition, mais la répétition de quelque chose d'unique, de foncièrement singulier, qui n'a pas de semblable ni même d'équivalent : l'Idée. Bruges, chez Khnopff comme chez Rodenbach, apparaît sous le signe d'une quête de l'idéal⁴ vouée à l'échec.

Dans *The Folding Star*, la patiente reconstitution du triptyque se fait toutefois dans la perspective du roman, qui comporte lui aussi trois parties bien distinctes. Le polyptyque d'Orst correspond à *D'autrefois* de

1. *Catalogue Croës-Ollinger*, n° 413.

2. M. Draguet, *op. cit.*, p. 364.

3. M. Draguet, *op. cit.*, p. 209.

4. Sur les avatars de l'idéalisme dans la fin de siècle belge, voir Michel Draguet, e.a., *Splendeurs de l'Idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Bruxelles, Snoeck Ducaju en Zoon, Pandora, ULB, 1996.

Khnopff, sauf que le panneau central y est placé à gauche et que le panneau de droite représente « an astonishing beautiful seascape, nearly abstract, just three zones, sea, sky and shore, very brooding and intense » (*FS*, p. 90). Le tombeau de Marie de Bourgogne est remplacé par « [a] deserted gothic town-scape » (*FS*, p. 90), « an empty street, a bridge, a gothic oriel, a density of old roofs beyond » (*FS*, p. 311) et figure au centre du triptyque. Manners est frappé par « the shock of its arrangement, the figure of the virgin displaced from the centre, the gothic townscape » (*FS*, p. 278) et constate qu'il y a « a kind of spelling mistake in it » (*FS*, p. 279). C'est cette séquence fautive (qui ne se comprend, soit dit en passant, que si on se réfère à l'original, c'est-à-dire au triptyque disparu de Khnopff) qui sert de révélateur et permet à Manners d'en mieux mesurer le message : « There's a sort of movement outwards, I hazarded. From the interior, to the city, to the open sea. It's like a kind of... spiritual journey? » (*FS*, p. 282). L'œuvre d'autrui permet à Manners une véritable prise de conscience. *The Folding Star*, à cet égard, se déploie comme un *Bildungsroman*¹ : la boiteuse reconstitution du triptyque visualise le parcours personnel du jeune Anglais, le place face à sa trajectoire individuelle dont il mesure mieux toute la portée existentielle : d'une intériorité stérile et sans perspective, à la mer comme promesse de départ, de libération ou de mort, en passant par le mystère de la ville abandonnée et de ses amours impossibles.

*

* *

L'analyse intertextuelle permet d'apprécier la richesse du tissage thématique et la complexité structurale du texte, qui n'avait certes pas échappé à certains critiques, mais que l'absence de référence à Khnopff et à *Bruges-la-Morte* rendait proprement *illisible*. Ce n'est certes pas de la faute de l'auteur qui, lors d'une visite à Anvers à l'occasion d'une foire du livre où la traduction néerlandaise² de son roman fut présentée au public, dut constater que personne n'y connaissait le roman de Rodenbach!³ Il est toutefois rassurant de voir la littérature entretenir, dans ses plis et replis, la

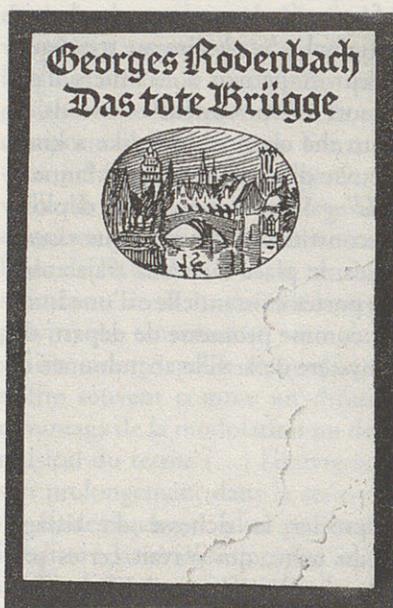
1. Voir à ce sujet John R. Bradley, art. cité, p. 8.

2. A. Hollinghurst, *De Herderster*, (trad. de Suzan de Wilde), Amsterdam/Anvers, Atlas, 1995.

3. Lettre inédite d'Alan Hollinghurst à M^{lle} Van Asbroeck, Londres, 9 janvier 1997 (« Yes, of course, I drew on *Bruges-la-Morte* for the story of Orst and his 2 women. I admit I expected Belgian readers to pick up on this, but when I spoke about it in Antwerp, it seemed that no one had heard of that once famous book! »).

mémoire des œuvres, quand l'amnésie frappe critiques et lecteurs. Et puis, au fond, qu'importe? *Materiam superabat opus*. Mallarmé l'avait déjà dit à Rodenbach, à propos de *Bruges-la-Morte*: « Vous tenez là un art, avec maîtrise, Bruges n'y sera même pour rien ». Ni *Bruges-la-Morte*, ni Khnopff...

Université d'Anvers



Traductions en allemand et en suédois de *Bruges-la-Morte*. Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique (Archives et Musée de la littérature). Doc. AML.

JANE SCOTT : UNE FEMME DE SPECTACLE NATURALISTE?

SYLVIE GUIOCHET

Envisager le monde de Rodenbach à l'aune du personnage de Jane Scott peut sembler relever du petit bout de la lorgnette, plus encore si on veut la présenter comme un personnage naturaliste : la myopie de l'étude n'a d'égale que sa provocation ! Dans ce joyau du symbolisme, la critique a légitimement été plus sensible au symbole et à la démarche analogique de Hugues, ou encore, plus globalement, à l'originalité du romanesque. Qui est Jane Scott ? Un personnage décevant comme créature littéraire, par son unilatéralité, son manque d'épaisseur et par conséquent de crédibilité psychologique, ainsi que le suggère Claude de Grève¹ ? Est-elle même un personnage ? On ne saurait le dire, et pourtant la question mérite d'être posée, non pour doter artificiellement et gratuitement d'une identité ce personnage de papier, mais pour tenter de mesurer son rôle dans la construction et l'esthétique générale du roman. Il nous semble en effet que loin d'être un personnage falot, peut-être peu travaillé par le romancier, Jane Scott constitue, du fait même de ses manques, le fondement du roman et de ses significations. Inutile de chercher bien loin pour remarquer que Jane Scott relève de la topique naturaliste de la femme de spectacle, mais le défi de Rodenbach consiste à avoir élaboré sur ce modèle des variations originales qui finissent par subvertir complètement le thème initial : Jane Scott conditionne cette œuvre inouïe.

1. *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Un livre une œuvre », 1987, p. 71.

JANE SCOTT : IDENTITÉ ET GÉNÉALOGIE

La femme qui ressemble à la Morte à s'y méprendre se présente à Hugues et au lecteur sous les traits de la femme naturaliste : elle en a la chair, l'artifice, la bêtise, le peu de morale.

Cette femme est un corps. Hugues en entrevoit les bras nus, la gorge, « la ligne souple du dos » qu'il imagine « dans la robe close ». Et s'il est sensible à l'indivision de Jane et de la Morte, c'est encore du fait exclusif de la chair et du corps, qu'il sent unifiés dans son aventure analogique. Le teint de Jane semble-t-il naturel, c'est « malgré les poudres, le fard, la rampe qui brûle »¹ (p.40-41). À Hugues désenchanté, s'imposera bientôt la vulgarité artificielle de sa figure et de sa personne : « ses cheveux d'un or faux et teint, faux comme son cœur et son amour » (p. 87). De plus, cette femme montre peu de dispositions d'intelligence ou d'intuition et ne comprend guère le désir insolite, certes, qu'éprouve Hugues de la voir vêtue des vieilles robes enfermées dans la malle (p. 57). Plus tard, lorsqu'elle se saisira des portraits de la Morte, puis qu'elle enroulera autour de son cou la tresse sacrée contenue dans la châsse, elle ne comprendra pas davantage l'agacement, puis l'irritation meurtrière de Hugues. Enfin, cette femme est de très petite vertu. Elle ment, prétexte des rendez-vous pour s'absenter des journées entières, ajourne mystérieusement ses rencontres avec Hugues, fabrique des « manèges » (p. 85) et manigances de toutes sortes, dont Hugues n'est pas toujours dupe. Quant à la reconquête amoureuse de Hugues, au dernier chapitre, elle n'est inspirée que par le désir de ne pas laisser échapper « un héritage qu'il lui serait si facile de capter » (p. 91).

Son métier? Danseuse de théâtre. Elle « figure en vedette sur l'affiche » (p. 39) : Hugues la décide à quitter le théâtre et l'installe en banlieue – en d'autres termes, l'entretient comme font tant d'hommes galants ou de personnages littéraires à cette époque. Mais le théâtre lui « revient », à la fois le désir de faire du théâtre et l'instinct de comédie de la femme de spectacle :

Un relent de coulisses et de théâtre réapparaissait. L'intimité lui avait rendu une liberté d'allures, une gaité bruyante et dégingandée, des propos libres, son ancienne habitude de toilette négligée, peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini, toute la journée dans la maison. (p. 70)

1. Les citations de *Bruges-la-Morte* renvoient à l'édition Actes Sud-Labor, « Babel », 1986, procurée par Christian Berg.

Enfin, le couple se lassant ou l'analogie entre les deux femmes se disloquant, le naturel de Jane revient au galop, c'est le maquillage :

La fantaisie lui était revenue, comme au temps de sa vie de théâtre, de se velouter de poudre les joues, de se carminer la bouche, de se noircir les sourcils. (p. 83)

Derrière Jane Scott se profilent maintes héroïnes naturalistes, dont la chair s'impose autant que la bêtise, l'immoralité, l'artifice de la personne et du métier. On se souvient des « hautes affiches (qui) s'étaient violemment, avec le nom de Nana en grosses lettres noires », de Nana, la femme entretenue dans des hôtels particuliers ruineux, ou encore de la Faustin, d'Edmond de Goncourt, qui, pour sa passion amoureuse abandonne le théâtre, puis s'en trouve ressaisie, malgré elle, au point de dire *Phèdre*, la nuit, dans des accès de somnambulisme ou, pire encore, d'imiter théâtralement le rire de son amant en train de mourir d'une agonie « sardonique ».

La symbolique du personnage, au moins autant que son identité, relève du réalisme poussé à l'extrême. Jane Scott, comme Madame Bovary, est un personnage de désir que rien ne comble, pas même les « incessantes toilettes, colifichets, bijoux ruineux, toutes sortes d'objets qu'elle obtenait à crédit, usant et abusant du nom de son amant, dans les magasins de la ville où elle achetait sans cesse » (p. 84). C'est son désir comme celui qu'elle suscite qui va la conduire à la mort. D'entrée de jeu, dans le roman, la relation qui unit Jane à Hugues se présente implicitement sous le signe d'un mécanisme physiologique dangereux : non l'amour mais le désir, comme chez toutes les femmes de spectacle, héroïnes des romans naturalistes. À peine Hugues voit-il cette femme qu'il se sent attiré et effrayé, « chaviré » de trouble. « D'émoi, son cœur s'était presque arrêté, comme s'il allait mourir; son sang lui avait chanté aux oreilles » (p. 32). À la fin du roman, la fièvre du désir se sera précisée :

Une flamme lui chanta aux oreilles; du sang brûla ses yeux; un vertige lui courut dans la tête, une soudaine frénésie, une crispation du bout des doigts, une envie de saisir, d'êtreindre quelque chose, de casser des fleurs, une sensation et une force d'étau aux mains. (p. 104)

Le désir de Hugues l'aura conduit au meurtre. Sans doute peut-on objecter que ce désir est en réalité un désir d'analogie et que s'il conduit Hugues au meurtre, c'est parce que Jane profane l'analogie, l'image de la Morte. Il n'empêche que, au premier ou au second degré, c'est bien de désir qu'il s'agit, de la Bête humaine qui fait tomber peu ou prou tous les

héros de Zola, malades de désir : cette pulsion du corps que ne maîtrise pas la raison, ce « dissolvant de l'être », comme dit Villiers de l'Isle-Adam dans *L'Ève future*, qui amène la désagrégation de l'âme, l'aliénation de la volonté et, pour reprendre les termes de Nietzsche, interdit à l'homme d'être ce « quelque chose qui se doit surmonter ».

D'autant que la représentation du désir dans *Bruges-la-Morte* s'accompagne des mêmes connotations que dans les romans naturalistes. Le désir est nécessairement corrupteur et mortifère, et désirer Nana, c'est assurément déchoir financièrement, moralement, socialement, physiquement jusqu'à en mourir, par suicide, maladie ou honte. Le désir est une sorte de mécanisme infernal et Hugues le sent bien qui, malgré ses bonnes résolutions, revient vers Jane « machinalement » (p. 70), « reconquis, hanté par le visage, poussé vers (sa) demeure » (p. 71). Alors il déambule dans la ville, errant comme le Comte Muffat dans le Passage des Panoramas, faisant le guet ici, là. Et la raison n'y fait rien, Hugues subit son désir comme une possession diabolique : à la différence des clochers de Bruges, il ne peut pas « s'enorgueillir [...] d'avoir déjoué les efforts du Malin. On eût dit, au contraire, un maléfice du Diable, cette passion envahissante dont à présent il souffre comme d'une possession » (p. 74).

Des histoires de satanisme, des lectures lui revenaient. Est-ce qu'il n'avait pas quelque fondement à ces appréhensions de pouvoirs occultes et d'envoûtement? Et n'était-ce pas comme la suite d'un pacte qui avait besoin de sang et l'acheminerait à quelque drame? Par moments, Hugues sentait ainsi comme l'ombre de la Mort qui se serait rapprochée de lui. (p. 74)

Sensible au corps de Jane, Hugues semblait prédestiné à souffrir du mal du corps, le désir étant nécessairement synonyme, comme dans l'esthétique et l'idéologie naturalistes, de dysfonctionnement du corps : science et croyance faisant bon ménage, à la physique de l'amour¹ ou à la physiologie de l'amour moderne peut bien s'associer l'esprit du Diable. D'aventure en aventure, Nana court tragiquement vers la petite vérole – image détournée de la grande vérole qui hante tous les esprits et contribue à la représentation du désir comme maladie – et précipite la chute du Second Empire. De même la Faustin, au nom programmatique, qui semble avoir conclu un pacte avec le Diable. Comme tant d'autres héroïnes naturalistes, Jane Scott est un corps pathologique, diabolique, tragique, un corps-destin.

1. On pense à *La Physique de l'amour*, de Remy de Gourmont, en 1903 ou à la *Physiologie de l'amour moderne*, de Paul Bourget, en 1890.

D'autre part, le lien spécifique de Jane Scott avec la ville souligne, lui aussi, son héritage naturaliste, même si l'originalité de ce rapport invite à des nuances. Comme les romans naturalistes qui mettent en scène des femmes de spectacles, *Bruges-la-Morte* traite au moins autant de la ville que de Jane, comme nous le dit l'Avertissement de Rodenbach : il s'agit, pour lui,

[d'] évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir [...] la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs, un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. (p. 15)

Le Paris de *Nana* ou de *La Faustin* ou encore de *Dinah Samuel* (1882) – roman parodique sur Sarah Bernhardt de l'écrivain-journaliste F. Champsaur – n'est-il pas constitutif de ces œuvres? Ne s'agit-il pas d'évoquer ce Paris en mutation dans ses boulevards comme dans ses mentalités, en proie à la joie festive et inquiète du Second Empire et de ses lendemains? Dans ces romans, la femme de spectacle devient un emblème de la ville et des questions nouvelles liées à l'urbanisation. Ainsi de Jane, consubstantiellement liée à la ville et dont l'écart par rapport à la ressemblance à la ville – et donc à la Morte – constituera un des premiers signes de mort prochaine. Bruges, chez Rodenbach, comme Paris, chez d'autres, forme un lieu d'articulation dialectique du roman : lieu-décor mais encore lieu-personnage, lieu-image des principaux enjeux romanesques. D'ailleurs, Jane qui habite la ville est une femme de spectacle, comme Bruges est un spectacle ou, plus encore, Paris. À l'image de la ville – c'est surtout vrai de Paris – Jane ou Nana est une figure hyperboliquement sexualisée, voisine de la demi-mondaine ou de la prostituée de l'époque, autre image fondatrice de la littérature naturaliste.

Enfin, le personnage de Jane invite, comme ses pareilles naturalistes, à tirer la morale de l'histoire. Sa bêtise, sa vulgarité, son immoralité la désignent évidemment comme la coupable du drame. La leçon de morale émane aussi de Hugues lui-même qui, conscient de sa trahison à l'égard de la Morte, se sent comme un « DÉFROQUÉ DE LA DOULEUR [qui veut] faire pénitence » (p. 74-75) et écouter les « conseils de foi et de renoncement » de la ville (p. 77) : l'idée du péché s'est bien imposée à lui et telle une passion, a enfoncé « son clou » (p. 82). Jusqu'au jour où, gagné par le mysticisme de la procession du Saint-Sang, il ne peut plus supporter la mascarade profanatrice de Jane et la tue. La morale vient aussi, bien sûr, de l'aliénation progressive de Hugues du fait de son désir pour Jane. Ainsi de *Nana* ou de *La Faustin* ou de tant d'autres romans dont l'intrigue

s'appuie aussi sur la logique tragique du désir : il est, par exemple, significatif que l'actrice de *La Faustine* joue Phèdre, comme une Vénus à sa proie attachée, et que, effectivement, elle provoque, plus ou moins directement, la mort de son amant. Dans tous les cas, la femme de spectacle, figure du désir, en somme, porte la culpabilité du drame romanesque : telle est la logique des romans naturalistes qui, implicitement ou explicitement, dans préfaces ou déclarations d'intention, multiplient les protestations de moralité. Ne pas être tenté de voir dans *Germinie Lacerteux* (1865) « une photographie décollée du plaisir », mais « une clinique de l'amour », demandent les Goncourt. Un peu plus tard, Camille Lemonnier à son tour se réclame d'une nécessaire morale romanesque pour *L'Homme en amour* : « Ce livre est un spasme et une douleur. Il est triste et nu comme la famine, comme une salle d'hôpital, comme une étude d'après l'écorché. Je l'ai écrit amèrement afin qu'il fût lu avec amertume. » Ce roman est une mise en garde des jeunes hommes, « contre les perversions de l'amour, la déviation du sens naturel de l'affectivité et la déperdition du sens moral qui en résulte », écrit-il, pour sa défense dans le procès qui lui est intenté en 1900 pour outrage aux mœurs. Ce qui doit détourner le jeune homme du mal, poursuit-il, c'est l'ensemble « qui porte le signe d'une sorte de damnation irrésistible en proie à la Circé, dévolu à ses géhennantes sorcelleries ». N'y voit-on pas la « grande douleur humaine, l'horrible déchirement d'une âme dépossédée d'elle-même ? »¹ Ainsi de *Bruges-la-Morte*, livre dans lequel, on le reverra, le désir est sans cesse présent et absent, comme châtié, voire censuré...

La parenté de Jane avec les héroïnes naturalistes est manifeste : ses attributs physiques et moraux, son métier et sa propension à l'artifice font d'elle aussi une figure du désir pathologique et fatal. Comme ses devancières, elle constitue le fondement d'une logique romanesque en même temps que d'une éthique, qui tend à cacher l'érotisme sous les voiles de la morale. Qu'elle appartienne à une lignée naturaliste ne diminue en rien son originalité ni celle du roman. Bien au contraire : c'est le travail de Rodenbach sur ce personnage topique qui le rend tout à fait singulier.

UN PERSONNAGE SUGGÉRÉ

Si des éléments donnés par Rodenbach nous ont permis de dresser un portrait de Jane, ce n'est qu'en mettant bout à bout des indices disséminés

1. Cité dans *L'Homme en amour* (1897), Paris, Éd. Séguiet, 1993, p. 309-310.

dans la fiction et en les rassemblant rationnellement, dans une sorte de reconstitution. Celle-ci comporte ses limites et les conclusions précédentes sur le naturalisme du personnage et de la fiction demandent à être relativisées : pour manifestes qu'elles soient, elles n'en viennent pas moins d'une approche particulière du récit.

Il convient d'abord de remarquer le très petit nombre d'indices proprement descriptifs. Mis à part les moments où Jane se déguise ou joue avec les objets de la Morte, ce qui relève plus de la narration, le personnage n'est en fait que suggéré à travers la représentation qu'autrui se fait d'elle. À commencer par Hugues qui la voit avec les yeux du désir, fût-il, dans son esprit d'abord, un désir de ressemblance avec la Morte. Jane est-elle autre chose que l'intériorité de Hugues ? Elle n'est d'abord qu'un « émoi », « une secousse », « une apparition », puis une « ressemblance », avant même d'être une « marche », une « taille », un « rythme » (p. 28-29) qui lui étaient « rendus ». Sans doute n'a-t-elle d'existence que parce qu'elle incarne le désir de Hugues. Ce n'est que progressivement que, dans la narration, elle prend un peu d'autonomie, répondant un peu plus justement à la notion de personnage. C'est d'ailleurs l'exercice de sa liberté qui lui vaut d'être étranglée par Hugues : n'avait-elle pas trahi l'analogie dans laquelle Hugues avait voulu la confiner ?

Plus qu'un personnage, Jane est peut-être aussi une représentation des autres, les gens de Bruges, les « on dit, on voit, on pense », la conscience collective, sociale, morale. Le romancier omniscient va, sans crier gare, jeter le poison du qu'en-dira-t-on sur la belle et pure construction de Hugues. Celui-ci, impatient, cherche à connaître l'identité de la femme ressemblante ; la représentation sociale se mêle à sa propre représentation mentale : « Les danseuses ne passent guère pour être puritaines » (p. 39). À moins que, d'une strate éloignée de sa conscience, Hugues n'entrevoie obscurément l'image qu'il donne de lui-même, affublé de cette femme de spectacle :

Il n'avait (pas) envisagé le petit ridicule pour un homme grave et de son âge, après un si inconsolable deuil notoire de s'amouracher d'une danseuse. (p. 43)

Et la représentation sociale d'aller crescendo dans la narration, en volume autant qu'en intensité : « Quand la liaison du veuf avec la danseuse se fut ébruitée, il devint sans le savoir la fable de la ville » (p. 45). Grâce à la « trahison des miroirs », des « espions », le concubinage de Hugues et de Jane n'a plus de secret, il « offusqua » d'abord, et « l'indignation s'acheva dans des rires » (p. 46). Quant à Barbe, après le sermon que lui tient Sœur Rosalie, elle se voit déjà en enfer à cause de son

maître qui s'est laissé « ensorceler par une coquine » et l'a mis en péril de « péché mortel » (p. 64).

Aussi bien le personnage de Jane n'a-t-il pas de réalité propre. Ses traits physiques ou moraux comme le désir qu'elle suscite ou encore son rapport avec la ville sont le fait de la vision de Hugues ou de Bruges : non une réalité en soi mais une représentation subjective. Cette constatation pourrait réduire à néant la thèse du naturalisme du personnage, échafaudée initialement. Car, à tout le moins, il serait paradoxal qu'un personnage sans réalité fût un personnage naturaliste ! Sauf à considérer le personnage de Jane comme un moule de personnage naturaliste.

Produit de son époque, Hugues, comme ses lecteurs, est imprégné de naturalisme et envisage en homme de son temps cette femme de spectacle : le personnage relève assurément des stéréotypes imaginaires développés par la société du Second Empire. La Belle Époque et la vogue des spectacles, l'urbanisation triomphante et la montée de la prostitution ont mis en vedette un personnage féminin ravageur pour les hommes. À l'envi, photographies de femmes de spectacle ou vignettes à bon marché démultiplient le phénomène à l'infini. Petite littérature de second rayon ou littérature consacrée par de grands noms comme Zola ou les Goncourt témoignent du phénomène, l'amplifient et, surtout, lui donnent une forme romanesque. C'est précisément celle que l'on retrouve dans *Bruges-la-Morte*, aussi bien dans le personnage lui-même que dans sa dimension symbolique et éthique.

Tout se passe en somme comme si Rodenbach avait joué consensuellement avec son lecteur sur sa connaissance des *topoi* du temps : il ne lui en donne que les quelques éléments typiques lui permettant de reconnaître le personnage de la femme de spectacle et le modèle romanesque dans lequel il s'insère, dont il élimine le plus possible l'anecdotique. Du personnage, il ne reste que les contours, le moule du sculpteur, le poncif : l'empreinte sans équivoque d'un type naturaliste et, en même temps, une forme vidée de sa substance. D'une certaine manière, c'est moins Jane qui est naturaliste, que l'horizon d'attente du lecteur, tel que Rodenbach l'inscrit pas à pas dans un savant mélange de focalisation interne et externe. D'une certaine manière, le naturalisme de Jane n'est pas référentiel mais purement textuel. On s'interrogera d'ailleurs sur l'acception du mot dans le blason de Jane vu par Hugues dès les premières rencontres. Jane, c'était la Morte :

Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et textuel. (p. 29)

Le jaune des cheveux de Jane était-il « authentiquement » le même, la copie conforme? L'analogie dévoile là ses procédés : si Hugues s'abuse de la ressemblance de Jane avec la Morte, les mots et les modèles discursifs, esthétiques et idéologiques y contribuent largement.

Aussi bien Jane est-elle un personnage suggéré : en creux plus qu'en pleins ou déliés, en esprit plus qu'en réalité voire en souvenir plus qu'au présent, comme le laisse entendre l'historique du mot, « suggérer » le personnage signifie bien faire revenir à l'esprit un souvenir, celui d'une littérature antérieure. Jane est par ailleurs une idée ou une image de personnage, suscitée par l'art, sens que donne aussi la fin du XIX^e siècle au mot suggérer¹. Le fait qu'il s'agisse constamment de théâtre souligne ce caractère.

Si Jane existe en chair et en os à la fin du roman – ce qui justifie sa mort –, c'est d'abord au spectacle qu'elle manifeste son existence. Au théâtre, où la suit Hugues, qui l'imagine « déjà peut-être au théâtre, installée en quelque fauteuil ou dans la rouge obscurité d'une loge » (p. 34) : et si « cette femme était une actrice »? Enfin, la voici : « Elle était danseuse! » (p. 37). Actrice ou danseuse, Jane s'impose par sa spécularité : elle s'offre à la vue au point de n'être parfois que projection du regard de Hugues ou des gens de Bruges sur elle, parfois invitation au regard plus qu'objet du regard. Que de médiations optiques, dans cette œuvre, qui peuvent bien faire l'effet de lorgnettes : vitres, miroirs, reflets appellent à aller au-delà de la rampe, à moins qu'ils ne brouillent les repères entre réalité et image de la réalité. Tantôt appariées, les choses peuvent bien être soudain disjointes comme les deux rives d'un canal. À l'image de la femme de spectacle, *Bruges-la-Morte* offre un univers de spectacle, fût-il celui du for intérieur de Hugues. Identité et distance balancent dans l'œuvre comme réel et imaginaire ou comme Jane oscille entre un personnage naturaliste et une image de personnage. Le métier de femme de spectacle de Jane contribue évidemment à faire de *Bruges-la-Morte* une autre scène de l'imaginaire.

On peut d'ailleurs s'interroger sur l'approximation du lexique de Rodenbach, évoquant tantôt l'actrice et le théâtre et tantôt la danseuse. Dans les deux cas, il s'agit certes d'une variation sur le thème ancien de la femme fatale qui a donné Manon, Marguerite Gautier ou la Fanfarlo,

1. À l'époque classique, le verbe signifie [...] « faire souvenir (qqn) de qqch » [...] Par extension, *suggérer* a pris la valeur de « susciter l'idée ou l'image de qqch » (déb. du XIX^e s.) et d'« évoquer par l'art » (XIX^e s.), précise le *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, sous la dir. d'A. Rey, 1992.

mais sans doute la femme de théâtre relève-t-elle davantage de l'imaginaire de l'illusion acceptée quand la danseuse, comme dit Mallarmé, relève de celui de « l'art excellent et suprême, pouvant émouvoir la sensualité jusqu'à l'idée. » En admettant que Jane émeuve la sensibilité de Hugues, c'est précisément jusqu'à le détourner de l'idée, et plus particulièrement de celle de la Morte. On peut comprendre pourquoi de « danseuse » il n'est question qu'au début, lorsque Hugues la voit sur la scène : son physique comme son moral, son goût du maquillage et de la mascarade l'apparentent en réalité aux femmes de mauvaise vie du théâtre. Peut-on aller jusqu'à dire que c'est pour n'être pas à la hauteur de son art que Jane s'avère une femme de théâtre naturaliste au sens le plus vulgaire qui soit ? Elle ne tient pas le pari de l'illusion. Cette interprétation rapprocherait *Bruges-la-Morte* de *L'Ève future*, roman dans lequel la cantatrice désavoue sans cesse la beauté de son corps de Vénus et la splendeur de sa voix : d'où le fait que le héros masculin veuille la remplacer par une femme artificielle, comme, d'une certaine manière, le fait Hugues, non avec l'électricité mais avec l'analogie. Comme Villiers, Rodenbach s'appuie sur le naturalisme pour le subvertir : non en donnant corps à un personnage romanesque mais en le suggérant, dans un rapport de connivence avec le lecteur, et en le nimbant d'une constante théâtralité. Qu'est-ce qui, dans cette œuvre, relève du théâtre ou du monde ? Fondamentalement ambigu, le personnage de Jane chevauche les deux univers, car l'œuvre se fonde sur l'ambiguïté, même si, symbolisme oblige, le symbole a raison du réel.

L'ALLIÉE DU SYMBOLE

Toutes sortes de procédés mettent à distance le naturalisme convenu du personnage et finalement l'évident. Lorsque la ressemblance de Jane à la morte se fracture, Hugues doit se rendre à l'évidence : « *il l'a aimée aussi avec ses sens* » (p. 87). « Ce n'est plus seulement son visage, c'est sa chair, c'est tout son corps dont la vision s'évoquait pour lui, brûlante, de l'autre côté de la nuit » (p. 77) : Jane est « la figure de sexe et de mensonge ». Hugues n'a alors de cesse de chercher le blanc, « avec l'espoir de se guérir, de lotionner sa rétine en fièvre à ces murs blancs. Le grand Catéchisme du Calme ! » (p. 79). Le blanc prend alors progressivement la place du corps de Jane, représentant symboliquement le temps d'avant le corps, d'avant Jane et le péché de chair, renvoyant par là même au sacré, à la blancheur de l'enfance, à un ordre ancien comme en témoigne le béguinage au bord duquel voguent les cygnes du Minnewater. Avec le blanc s'impose la

manifestation de l'absence de corps et de ses pulsions, l'être en suspens, dans un univers où rien n'a été accompli et où tout est possible. Hugues se souvient des murs du Béguinage « blancs comme des nappes de Sainte-Table. Au centre, une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal » (p. 58).

De même le verre et autres miroirs, équivalents matériels de la couleur blanche. On l'a suggéré, l'image du corps remplace le corps lui-même et si la chair de Jane ensorcelle Hugues, le corps se dématérialise dans ces médiations optiques, suggérant un matériau et une transparence sans transition. Aussi bien le corps de Jane peut-il devenir une idée, à la manière des idées platoniciennes, et par conséquent ne pas détruire la construction analogique de Hugues. La chair de Jane se trouve ainsi mise à distance dans la représentation romanesque, comme vidée de sa substance puis rechargée en forme et signification symboliques : Hugues maîtrise ainsi le désir et fait le monde à l'image de sa volonté et de sa représentation.

Sans doute peut-on s'interroger sur les motivations de ce qui peut apparaître comme une stratégie romanesque délibérée à l'égard du corps et du mal qu'il secrète : le désir. Ces procédures relèvent à l'évidence d'une stratégie anti-désir dont on comprend l'intérêt psychologique pour le personnage de Hugues – sauvegarder son analogie –, mais dont il faut aussi comprendre l'intérêt moral au plan de l'esthétique romanesque. Au sein même de la fiction, ces procédures imaginaires se substituent aux pactes de moralité, évoqués plus haut, qui précédaient ou accompagnaient le roman naturaliste sur la femme de spectacle. Cette remarque confirme que le travail de symbolisation de Rodenbach se fait à partir de tous les éléments de la donne naturaliste : au plan du personnage comme de l'éthique qui inspire le roman, l'auteur garde les contours du roman ancien pour, peu à peu, privilégier l'image sur la réalité, ou, conformément à l'esthétique et à la philosophie symbolistes, privilégier l'âme sur le corps.

Un autre procédé tend à vider Jane de sa réalité de corps et de chair à la manière où la conçoivent les romanciers naturalistes : c'est l'association du personnage de Jane et d'une représentation culturelle. Avant même que Hugues ne découvre Jane sur la scène, le personnage est comme annoncé et signifié par le spectacle auquel elle participe : *Robert le Diable*, de Meyerbeer. D'autant qu'il est « halluciné » par la vision d'un cadre de lumière : « Ainsi le docteur Faust, acharné après le miroir magique où la céleste image de femme se dévoile! » (p. 37). Le rôle du diable se précise encore avec les histoires de satanisme qui lui reviennent, au fur et à mesure qu'il se sent aliéné par Jane. Tâche-t-il d'oublier celle-ci, c'est, au fond, l'envers du corps de Jane qu'il recherche chez

Memling, « la fraîcheur de ses rêves quand il entra en convalescence »¹ (p. 79). Il en est de même – avant que Jane ne s'impose définitivement par son corps, indigne de la Morte – avec le Saint-Sang qui passe devant la maison, quintessence de l'être extraite de la gangue corporelle. Aussi bien pourrait-on dire la même chose des tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, des premières pages ou des eaux qui renvoient à Hugues le « visage d'Ophélie » de la Morte. Sur la réalité de Jane, dangereusement charnelle se surimprime une réalité culturelle qui la signifie dans un autre registre, la nuance ou la contredit, une sorte de réalité « textuelle » pour reprendre l'idée précédemment évoquée de représentation à l'état pur, dont le sujet n'a que peu d'importance. À la chair Rodenbach, substitue la forme élaborant ainsi l'esthétique originale de *Bruges-la-Morte*. Pour une lecture plus psychologique, on pourrait ajouter que les représentations culturelles qui s'allient à Jane présentent l'avantage de déréaliser et de déssexualiser le personnage : en ce sens, elles contribuent pour une large part à tuer le corps comme, au plan de l'action romanesque, à préparer le meurtre.

Sur la chair de Jane triomphe finalement la représentation de Jane, sur le corps, le verbe ou sur la réalité, la métaphore, le symbole. Par rapport au naturalisme, ce n'est plus du désir qu'il s'agit, cataclysme potentiel pour l'ordre du monde, mais de la sublimation du désir, au sens alchimique du terme, à savoir « épuration d'un corps solide qu'on transforme en vapeur. »

D'une part, c'est le corps solide de Jane, dont on a préalablement vu le naturalisme stéréotypique, qui constitue une condition *sine qua non* de l'œuvre. Le symbolisme du roman repose assurément sur le réel, sur une représentation réaliste de la femme et du désir, celui-là même, qui, repoussé comme du cuivre par le dinandier, fera image. D'autre part, si Hugues comme le romancier aboutit bien à une transfiguration littéraire

1. Nous ne pouvons que renvoyer à ce propos à l'analyse très suggestive, que vient de proposer A. Montandon, de la « sérialisation du désir » par la Ville et par l'objet d'art : « Éros et désir d'éternité : les objets de l'art accèdent à ce désir d'esthétique thanatique [...] comme si s'opérait ici une mise en abyme du roman. » Suit une étude très précise du rôle du tryptique de Memling qui aboutit à la conclusion : « Ainsi le théâtre sacré a-t-il supplanté le théâtre profane, la Sainte a succédé à l'actrice. Le jeu du mystère a permis l'incarnation de l'éternité dans le temps. Et c'est ainsi que le meurtre est encouragé par cette représentation qui donne une nouvelle virginité à l'actrice, celle du Même retrouvé. » (« Deseo deshojado [Désir effeuillé]. A proposito de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », dans *Correspondance*, revista hispano-belga, « Erotismos », n° 5, diciembre 1997, p. 51-58, texte en espagnol, dont M. Montandon a eu l'extrême obligeance de nous communiquer la version.)

par l'élaboration d'un système analogique, c'est bien par changement et embellissement d'une figure initiale, de ces femmes de théâtre qui ne passent pas pour puritaines... La femme de spectacle naturaliste est en somme l'une des deux moitiés du symbole», ce signe de reconnaissance de l'Antiquité grecque : cet objet coupé en deux dont les deux moitiés garantissaient l'intégrité de l'objet initial et la bonne foi de ceux qui en possédaient une. Une moitié de Jane est bien naturaliste, l'autre symboliste, car ces deux moitiés sont les deux faces symétriques d'un même objet.

Le symbolisme flamboyant de l'œuvre a peut-être eu tendance à faire oublier cette évidence. Elle est pourtant la marque de fabrique de Rodenbach, qui s'appuie constamment sur la mise en scène de l'absence : l'absence de la Morte, mais encore l'absence de plénitude de la femme de spectacle naturaliste dont on voit pourtant se dessiner les contours avec certitude, l'absence même de plénitude des traits symbolistes – nulle explication sur le fonctionnement analogique de Hugues, à la manière de Villiers sur l'électricité de son andréide. Le personnage de Jane est plutôt suggéré et plus encore que suggéré, représenté par des images qui disent son absence ou sa « textualité ».

On le voit encore une fois, l'intérêt du personnage de Jane Scott vient de son ambiguïté, de sa « présence/absence », comme dit Pascal de la figure. Qu'on oublie sa dimension de représentation symbolique, et *Bruges-la-Morte* devient un avatar de *Nana*; qu'on oublie son naturalisme, et *Bruges-la-Morte* devient une bizarre élucubration. L'intérêt et la puissance imaginaire de Jane Scott viennent simultanément et consubstantiellement de sa présence et de son effacement du monde. Oublier l'un ou l'autre serait affadir le symbolisme de Rodenbach, qui joue des virtualités infinies de l'image : celle qui « demande la neutralité et l'effacement du monde, veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide » et dont c'est là la « vérité »¹.

Sous-estimer le naturalisme du personnage de Jane Scott, ce serait encore sous-estimer la nouveauté de Rodenbach par rapport à cette représentation topique du désir au schéma habituel qui voit le roman et les personnages partagés entre le corps et l'âme, l'auteur ajoute un troisième terme, la ville, qui permet de faire basculer le roman psychologique et moral en roman esthétique et métaphysique. Le corps de Jane permet surtout de donner corps à une idée de corps. Mais il n'empêche qu'il constitue l'axe de la

1. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1955, p. 342.

fiction, et propose l'analogie, une nouvelle mise en sens du monde. Avec Jane Scott, Rodenbach présente « la bourriche du terre-à-terre, l'album du vis-à-vis, le panorama du comme-c'est-ça »¹ pour mieux en sortir :

Pour déjà se créer une autre vie, un ciel
Où l'âme n'ait plus rien retenu du réel
Que les choses selon sa nuance et qu'elle aime.²

Certes, le personnage Jane peut sembler manquer de profondeur et de crédibilité. Mais la lecture psychologique est-elle appropriée ici, dans cette œuvre au moins autant poétique et fantastique que proprement romanesque? Une lecture plus esthétique permet de discerner en Jane le modèle naturaliste qui l'inspire et les variations symbolistes qui la transfigurent : le personnage de la femme de spectacle naturaliste, travaillé en creux, se construit alors sur son propre effacement. Au fond, Jane Scott ne fait-elle pas de *Bruges-la-Morte* un manifeste au sens plein du terme : en témoignant d'une position esthétique nouvelle, elle sous-entend les autres comme obsolètes. Le personnage comme l'histoire de Jane Scott démontrent la supériorité de l'analogie sur le corps. Jane en incarne la défense et l'illustration. Mais précisément grâce au réalisme de sa chair, elle rend l'analogie visible, manifeste, extériorisée : convaincante corporellement comme « textuellement ».

Université de Paris XII/Val-de-Marne

1. Saint-Pol-Roux, dans J. Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire et artistique*, Paris, Charpentier, 1891, p. 156.
2. G. Rodenbach, « Au fil de l'âme », dans *Le Règne du silence*, Paris, Fasquelle, 1894.

JANE, ENTRE NANA ET NINI¹

PAUL ARON

Peu d'œuvres littéraires belges ont fait l'objet d'autant d'exégèses que *Bruges-la-Morte*. À notre connaissance cependant, aucun critique n'a mis l'accent sur l'inflexion du phrasé qui accompagne les premières apparitions de Jane Scott. La blonde danseuse française, qui porte un nom – de scène? – à consonance anglaise, surgit d'abord comme une apparition spectrale. Mais très vite, au souvenir de la morte à laquelle elle ressemble si étrangement, vient se mêler le langage du corps présent, de la chair, de la tentation sensuelle. Et, dès ce moment, le narrateur multiplie les tournures inhabituelles. En voici les plus remarquables :

Une curiosité de chair s'infiltra². (p. 41)

Un relent de coulisses et de théâtre réapparaissait. (p. 69)

Et elle minaudait, se contorsionnait... monta sur la table, en relevant ses jupes, pour se voir tout entière, riant toujours, la gorge secouée, un bout de la chemise mal fixée, dépassant du corsage sur la chair nue, moins chaste qu'elle, et y apportant l'évidence des intimités du linge... (p. 57-58)

Maintenant quand il arrivait, vers le soir, elle n'était pas revenue, attardée à des flâneries en ville, des achats dans les magasins, des essayages de robes. (p. 70)

Le lexique et, plus encore, la syntaxe font signe. Au lecteur familier du roman de l'époque, ces formules rappellent inévitablement des scènes déjà lues dans les romans naturalistes. Zola, tout le premier, vient à l'esprit, qui, dans *Nana*, en 1879, évoquait précisément une actrice aux « longs cheveux blonds » qui conquiert une salle fascinée par sa féminité dévorante. Souvenons-nous de la première scène du Théâtre des Variétés :

-
1. Cet article étend en la confirmant l'hypothèse de lecture défendue par Sylvie Guiochet dans le présent volume à un double intertexte naturaliste, Zola et Lemonnier (N.d.E.).
 2. Nous citons d'après : G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Lecture de Christian Berg, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 37, 1986. L'édition originale a paru dans *Le Figaro* en 1892.

Mais à présent, comme un écho, Nana sonnait aux quatre coins du vestibule sur un ton plus haut, dans un désir accru par l'attente [...] Un rire avait couru [...] une clameur grandissait, faite du bourdonnement des voix appelant Nana, exigeant Nana, dans un de ces coups d'esprit bête et de brutale sensualité qui passent sur les foules¹. (p. 12)

Maintenant, une immobilité frappait la salle. (p. 16)

Ou encore, plus loin, cette phrase, parmi cent autres semblables :

Une luxure les détraquait, les jetait aux imaginations délirantes de la chair. (p. 412)

L'« étude passionnelle », comme Rodenbach qualifie son œuvre multiplie ainsi les rappels d'un texte antérieur. Tout se passe comme si la description d'un certain type de femme, porteur des scandales du sexe, ne pouvait se dire sans recourir aux images verbales du naturalisme. Cet aspect complète les caractéristiques du récit relevées par Christian Berg : un propos « qui tient le milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose » (Lecture, p. 112).

Reste toutefois à mesurer plus précisément les sources de ce dialogue textuel. L'influence de l'œuvre de Zola, ou de tel roman des Goncourt, est-elle directe, ou passe-t-elle par le canal d'une irrigation diffuse, une manière d'inconscient référentiel surgissant sous la plume de celui qui fut, professionnellement, un grand lecteur? Aucun fait ne permet sans doute de trancher définitivement la question. Pourtant un roman de Camille Lemonnier, publié en 1882, semble bien former le chaînon manquant entre *Nana* et *Bruges-la-Morte*.

Thérèse Monique porte un titre qui l'inscrit dans la série des romans voués à la description d'une vie de femme, comme *Nana*, *Marthe* (Huysmans) ou *Germinie Lacerteux*, *Manette Salomon* (des Goncourt). Le héros, cependant, est bien un JE masculin, qui évoque les souvenirs de sa vie d'étudiant. D'emblée, le narrateur mélancolique situe le cadre de son initiation amoureuse à Louvain :

Ce fut mon entrée dans la vie de province : je me plongeai dans l'étude pour échapper à l'obsession des mornes fantoches qui, petit à petit, avaient envahi ma pensée, peuplant l'air autour de moi de visions ternes, désespérément tristes.² (p. 12)

1. Nous citons d'après : É. Zola, *Nana*, Paris, Fasquelle-Le Livre de Poche, p. 50-51, 1956.

2. Nous citons l'édition originale jamais rééditée : C. Lemonnier, *Thérèse Monique*, Paris, Charpentier, 1882. Une partie de l'ouvrage a paru dans *La Jeune Belgique* en 1881-1882, vol. I, p. 241-245 et 257-261.

Très vite, le voici confronté à deux femmes. L'une, Thérèse Monique, a été séduite par un jeune Allemand. Rejetée par la bonne société, elle vit en recluse, littéralement « tuée » par la calomnie (p. 28). L'autre est Nini Lamourrette, la comédienne, qu'il découvre lors d'une représentation théâtrale de trois pièces jouées à Louvain : *Le Gamin de Paris*, *Robert, chef de brigands* et *La Tour de Nesle*. Elle interprète un petit page, canaille en diable¹. Un long chassé-croisé s'ensuit, des élans amoureux et des ruptures qui s'achèvent sur la mort de Thérèse découvrant qu'elle est trompée une seconde fois, et la lente dégradation de la passion pour Nini. Le héros restera seul à la fin, vieillissant dans une solitude que l'on devine habitée par ses deux fantômes.

L'opposition des deux femmes, l'une presque morte et l'autre débarquant de son théâtre, le personnage du célibataire amoureux et le décor provincial installent, on le constate, un étroit cousinage entre le scénario de Rodenbach et celui de *Thérèse Monique*. Plusieurs effets de la célèbre résonance romantique entre la ville et l'état d'âme du héros se découvrent d'ailleurs déjà dans le roman de Lemonnier. La première rencontre de Thérèse se déroule ainsi dans le cadre topique d'un espionnage provincial, où chaque fenêtre, chaque encoignure se peuplent de regards, et qui annonce le célèbre passage de *Bruges-la-Morte* sur la « trahison des miroirs » (p. 46).

En proie à une agitation extraordinaire, je descendis la rue, puis la remontai, et derrière moi des portes s'ouvraient sournoisement : on m'épiait. Tout à coup, ma canne tomba; je me baissai pour la ramasser et, en même temps, je plongeai mes yeux dans la rue, machinalement. Au loin, une forme noire s'immobilisait sur le trottoir, à l'angle de la place qu'habitaient les Ridder, et je reconnus la grande Babet, la main sur les yeux en guise d'abat-jour. Le soir même, tous les cousins sauraient que je m'étais promené dans la rue, deux jours de suite. Et cette muette surveillance ajoutant à mon trouble, j'avais chaud dans le dos. Un miroir pendu en dehors d'une fenêtre me montra inopinément le rouge de ma figure. (p. 39)

Un des départs de Nini provoque également une longue dérive dans une cité silencieuse et quasi déserte où les choses semblent prendre part au deuil du héros.

Pendant trois jours, je battis la ville, regardant aux fenêtres des maisons si je ne la verrais pas. [...] Je n'essayai même pas d'arracher son image de mon esprit. Elle me hantait partout et se mêlait aux moindres choses de la vie. Chaque pas que je faisais dans la ville me rappelait un peu de notre vie d'autrefois, de cette vie qu'elle avait violemment brisée. Par moments, je me disais qu'elle allait revenir; dans les rues, je me retournais, croyant l'entendre marcher derrière moi, et des

1. Le personnage de Rosa Bonheur, dans *Nana*, était « d'une laideur adorable de gamin parisien » (p. 16).

espérances folles me bouleversaient l'âme, le jour et la nuit. [...] Je passais les tristes heures du jour à relire ses billets, et quelquefois je me prenais à baiser éperdument quelques menues choses d'elle, fleurs, rubans, une mèche de cheveux qui survivaient à notre vieil amour. Il m'arriva plus d'une fois de refaire seul les chemins que nous avions faits à deux, comme en un douloureux pèlerinage où son ombre m'accompagnait et dont les étapes étaient marquées par l'écho de nos baisers. Presque chaque fois, au bout de ces promenades, je me retrouvais dans sa rue, devant la maison où elle avait habité [...] Que de fois j'avais vu briller de la lumière à travers les carreaux, lorsque j'accourais et qu'elle m'attendait! À présent, la fenêtre se voilait d'une tristesse de solitude et le jour qui passait au travers n'éclairait plus qu'une chambre froide où Nini n'était pas. (p. 182-183)

Il faudrait ici reprendre les trois textes terme à terme pour bien insister sur leur parenté. La scène de Lemonnier s'inspire en effet, parfois à la limite du plagiat, de la description de la longue course du comte Muffat dans le Paris nocturne et humide, et l'on connaît les « promenades au crépuscule » de Hugues aux environs du quai du Rosaire¹. Il n'est pas jusqu'à l'église de la Trinité « fondue dans le brouillard » de Zola qui n'annonce le « carillon » de *Thérèse Monique* et la symphonie funèbre des cloches de Bruges.

On complètera enfin cet ensemble de citations par une toute dernière, qui fait écho, dans le roman de Lemonnier, à celles que nous avons recueillies dans les deux textes comparés au début de cet article. Il s'agit du premier repas offert par le héros à Nini dans un restaurant trop luxueux pour ses moyens :

Elle commanda ce qu'elle voulut, étudiant la carte, un doigt sur la bouche, avec des gourmandises lentes, sans me consulter. (p. 91)

Les gourmandises lentes – avec leur pluriel inhabituel, le qualificatif imprévu et cette indétermination marquée – constituent un de ces nombreux points de connexion par lesquels le discours de Lemonnier s'inféode clairement au naturalisme. Ceux-ci nouent, à la manière d'un fil conducteur, la solidarité des trois comédiennes saisies à travers le même code verbal. Les deux syllabes retentissantes de leurs prénoms se répondent de texte en texte.

En soulignant cette filiation, notre propos n'est certainement pas de diminuer les mérites de Rodenbach ou l'intérêt de *Bruges-la-Morte*. Tout au contraire, l'originalité du poète de Bruges éclate dès lors que l'on compare son œuvre aux discours littéraires antérieurs. Mais nous voulons réagir contre une

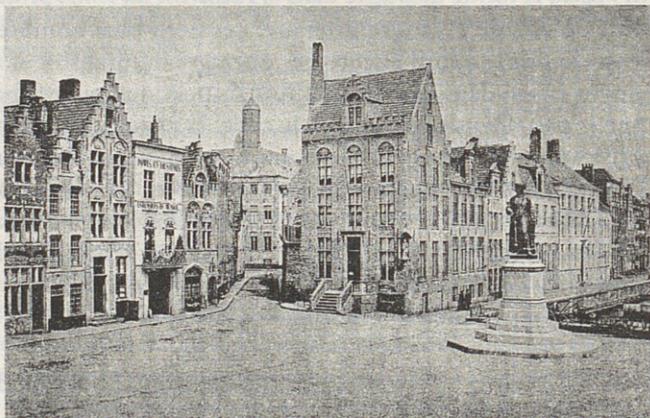
1. Pour rappel, ce dernier pense à Jane, le soir, sous une « petite pluie », « dans la boue », « tournoyant dans les rues atrophiées » tandis que Muffat arpente le « pavé boueux de Paris », « dans les larges rues en construction », l'un « crotté et effaré », l'autre « vague et lamentable » (*Bruges-la-Morte*, p. 71; *Nana*, p. 214).

lecture centrée sur l'imaginaire et attentive aux seuls mécanismes du texte de Rodenbach qui a finalement effacé de notre mémoire littéraire les traits nombreux et probants qui relient *Bruges-la-Morte* aux œuvres novatrices contemporaines, les romans naturalistes. On pourrait, certes, se borner à signaler la chose, en insistant sur la nature sociale des personnages et montrer, au nom du principe de vraisemblance, qu'un type de femme si libre ne peut être rencontrée que dans l'univers ambigu du théâtre, que les exigences d'une comédienne entretenue appellent un jeu de séduction et de pouvoir économique où les amants laissés pour compte ne peuvent effectivement que venir battre le pavé au seuil de leurs garçonnières vides. Mais ce qui paraît plus important est bien le fait d'écriture. Certains thèmes, certains personnages ne peuvent être saisis en dehors des codes littéraires qui leur ont donné une réalité textuelle, un droit d'émergence dans le champ romanesque. Le type de Nana est inséparable de la langue du naturalisme. Et dès lors le texte de Rodenbach, dont le propos principal est bien entendu situé ailleurs, ne peut qu'enregistrer ce donné culturel. Il contient donc ce que l'on pourrait appeler une forme de belligérance textuelle, une tension entre la langue du naturalisme et la langue, en devenir, de cet utopique roman symboliste dont Huysmans donne à la fois le modèle et la satire en 1882 dans *À rebours*, que Gide exécutera dans *Paludes* (1895), avant que Proust n'en invente, sous la forme d'un *hapax*, la forme définitive dans la *Recherche du temps perdu*¹.

Du point de vue de l'histoire littéraire, ces liens plus nombreux qu'il n'apparaissait de prime abord encore des ouvrages naturalistes et un texte habituellement rangé dans le camp du roman poétique ou symboliste ne nous étonnent pas. De plus en plus, en effet, la critique contemporaine rejoint les remarques de Remy de Gourmont et celles, moins connues, de Léon Lemonnier, sur le fait que « le naturalisme et le symbolisme sont peut-être l'envers et l'endroit d'une même étoffe »². Nous illustrons ainsi, par un nouvel exemple, le phénomène général d'indistinction des courants littéraires qui caractérise la Belgique fin de siècle, et dont Sylvie Thorel-Cailleteau a parfaitement dessiné le cadre théorique.

FNRS-Université libre de Bruxelles

-
1. C'est la thèse que Jean-Pierre Bertrand et al. proposent dans *Le Roman célibataire. D'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, Corti, 1986.
 2. Remy de Gourmont, *La Belgique littéraire*, Paris, G. Crès, 1915, p. 16-17; Léon Lemonnier, *Manifeste du roman populiste*, Paris, Jacques Bernard-La Centaine, 1930, p. 20. Pour les études modernes : e.a. Éric Lysøe, *Les Kermesses de l'étrange*, Paris, Nizet, 1993 et Sylvie Thorel-Cailleteau, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.



*Illustrations de l'édition originale de Bruges-la-Morte parue à Paris chez Marpon
et Flammarion. Similigravures par Ch.-G. Petit et Cie,
d'après les clichés des maisons Lévy et Neurdein. Repro. Alice Piemme/AML.*

LA MAISON DE JANE

SYLVIE DOIZELET

Il éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se retrouver seul – face à face avec la ville – sans plus personne entre la ville et lui.

Chaque fois que je relisais *Bruges-la-Morte*, ces lignes me faisaient rêver. Elles semblaient ouvrir une brèche sur un autre livre, et j'imaginai écrire, un jour, ce face-à-face entre Hugues et la ville. Mais lorsque j'ai commencé *L'amour même*¹, c'est dans une autre brèche que l'écriture, le rêve, se sont engouffrés : l'envoûtement du veuf, son besoin chaque jour d'aller chez Jane :

Sortant, rentrant, sortant encore, chassé pour ainsi dire de sa demeure à celle de Jane, attiré à son visage quand il en était loin.

Attiré à *son visage*... Le visage n'est qu'un « mensonge consolant » : si Hugues chaque soir va retrouver Jane, c'est plutôt pour les « violentes joies » qu'elle lui procure. Nous ne saurons rien de ces heures passées avec elle – Rodenbach est l'écrivain des brumes et des voiles. Et s'il les aime tant, c'est pour ce qu'ils permettent de dissimuler, recouvrir.

Ainsi, la chevelure de la morte, désignée comme « l'âme de la maison », si soigneusement protégée : chevelure dans l'écrin, écrin dans la chambre, chambre dans la demeure... Chevelure tout à la fois exhibée – l'écrin est transparent – et cachée : nul n'a le droit de pénétrer dans la chambre. Exposée au regard, mais à un seul, celui de Hugues. Et le veuf aimerait

1. Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1998.

que tous les voiles posés autour de l'écrin protègent sa mémoire, sa fidélité, mais aussi dissimulent son désir, sa trahison.

Car le culte de la morte est un leurre. Hugues espère que l'attention de tous – Barbe, les habitants de Bruges – restera fixée sur ce culte. Mise en scène, diversion, qui lui permettra de s'évader, s'éclipser. Et de partir à la recherche d'une femme. Dès les premières pages, Rodenbach nous égare, nous illusionne sur ce veuvage. Un veuf aussi « fidèle », endeuillé, attaché au souvenir que prétend l'être Hugues, serait resté auprès de la disparue. Il n'aurait pas déplacé ainsi les éléments du deuil. Il serait resté à proximité du corps, de la tombe : il aurait vécu sa douleur sur les lieux mêmes, plutôt que de s'exiler, sous le prétexte de « l'équation mystérieuse » établie entre la ville et son veuvage : « son grand deuil exigeait un tel *décor*. » Un homme subissant un grand deuil ne se soucie pas de décor, il n'a pas besoin d'une ville morte autour de lui : le chagrin se charge d'assombrir et de priver de vie tout ce qui l'entoure.

Hugues a donc cherché un décor, et pris la peine de déménager tous les objets, tous les « trésors », tous les souvenirs – et même les sofas, les divans, fauteuils, où elle s'était assise, sans oublier les rideaux, qui gardent « les *plis éternisés* qu'elle leur avait donnés ». Bienheureux le veuf qui a su conserver ainsi, d'une ville à l'autre, d'une maison à l'autre, ces *plis éternisés*...

La chambre du souvenir une fois préparée, la chevelure emprisonnée dans l'écrin, comme une épouse voilée et cloîtrée, le mari/veuf peut quitter la demeure et arpenter les rues de la ville.

Une autre tentative de nous berner est cette habitude prise par Hugues de marcher, tous les jours. Il « aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers. » Dans les récits de Rodenbach, si les hommes cheminent dans les rues, c'est pour suivre une femme :

Et les femmes [...], vous qui les aimiez, en suiviez parfois dans les rues (« L'ami des miroirs »)

Et bien sûr, « Le chasseur des villes » :

Ah, je vous y prends [...] Vous suivez les femmes...
Certainement; et je ne sors même que pour cela.

Je soupçonne Hugues d'avoir décidé de cheminer ainsi chaque soir dans Bruges, pour nous habituer à ses promenades quotidiennes. Comme si nous allions le suivre, curieux, les premières fois, puis – voyant que ces promenades ne sont que de mélancoliques déambulations – cesser d'y

prêter attention. « Il longea le Quai vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers. » Nous le croyons « hanté par le noir souvenir » : il est déjà en train de reconnaître les lieux, de se familiariser avec l'itinéraire des jours prochains, lorsqu'il aura rencontré Jane, l'aura installée dans la maison louée pour elle « au long d'une promenade qui aboutit à des banlieues de verdure et de moulins ».

Il nous dira bientôt que le fantôme, le double de la morte est venu à sa rencontre, et qu'il n'a pu faire autrement que se soumettre à cette « manigance de la destinée » :

Hugues se trouva sans force, tout l'être attiré,
entraîné dans le sillage de cette apparition.

Manigance de la destinée... – qu'il appelait certainement de tous ses vœux. Il faut voir la facilité avec laquelle les événements s'enchaînent : « Hugues eut vite fait d'être renseigné sur elle. » Comme il a vite fait de l'aborder, de la revoir, de lui trouver une maison...

Et le veuf s'apprête à jouir secrètement de cette double vie : le culte du souvenir, la femme de chair.

Il s'imagine qu'il suffit de sortir aux mêmes heures qu'auparavant, « pour n'être pas trop remarqué en ses promenades vers cette demeure qu'il avait expressément choisie dans un quartier solitaire ».

Il s'imagine que la ville va se laisser tromper, ne va pas s'apercevoir du changement. Puisque depuis son arrivée à Bruges le veuf déambule dans les rues de la ville, nul n'a besoin de s'étonner de le voir ainsi, chaque soir...

Il s'imagine pouvoir *en secret* aimer Jane.

Puisque Jane est le fantôme de son épouse, elle est invisible aux yeux des autres.

Il a plus de difficultés avec la maison : la maison de Jane n'est pas une maison fantôme. Mais il ne doute pas de pouvoir la tenir cachée, secrète.

La ville ne s'est pas laissée illusionner :

On savait même où elle habitait, et que le veuf allait la voir tous les soirs.

Ainsi, grâce à la trahison des miroirs, on connut vite les allées et venues de Hugues et chaque détail du quasi-concubinage dans lequel il vivait maintenant avec Jane. L'illusion où il persistait, ses naïves précautions de ne l'aller voir qu'au soir tombant...

Bientôt toute la ville, et Sœur Rosalie, bientôt tous connaissent la maison de Jane.

Tous, sauf nous – les lecteurs de *Bruges-la-Morte*. Nous aurons beau la chercher – impossible de la trouver, ou même de la situer dans la ville. Sœur Rosalie elle-même, soucieuse pourtant de convaincre Barbe de la double vie de Hugues, ne trahit pas le secret :

Je sais tout. Je connais même la maison où habite cette femme. Elle est située sur mon chemin pour aller en ville et j'y ai vu entrer et sortir plus d'une fois M. Viane.

Et nous pourrons lire et relire *Bruges-la-Morte*, imaginer le chemin de Sœur Rosalie du béguinage pour « aller en ville », relever tous les itinéraires de Hugues, du quai du Rosaire à la maison de Jane, mais aussi les cercles tracés lorsqu'il l'attend, jaloux devant la maison vide, fermée :

Il l'attendait; il n'aimait pas à rester seul, il préférait se promener aux environs jusqu'à son retour. Inquiet, triste, craignant les regards, il marchait sans but, à la dérive, d'un trottoir à l'autre, gagnait des quais proches, longeait le bord de l'eau, arrivait à des places symétriques, attristées d'une plainte d'arbres, s'enfonçait dans l'écheveau infini des rues grises.

On dirait un homme qui essaie de perdre, « semer » celui qui le suit. Un homme tellement possessif, jaloux de Jane, qu'il prend ses précautions pour que personne ne puisse retrouver la maison de Jane.

Le roman entier m'apparaît comme l'écrin refermé sur la maison de Jane. Ce n'est plus un écrin transparent, comme celui de la chevelure de la morte : c'est un écrin tellement opaque que nul ne pourra voir à travers lui. Hugues voudrait que le corps de Jane soit cloîtré dans la maison, et que la maison soit cachée, invisible, dans la ville. Mais c'est dans le roman qu'elle est cachée, invisible : écrin composé de mots, qui ne s'ouvriront pas pour nous laisser deviner où habite Jane, et comment aller la retrouver.

RODENBACH EN ITALIE :
« FLOTTANCES SENTIMENTALES »
À REBOURS DE *BRUGES-LA-MORTE* (1997-1972)¹

LUCIANO CURRERI

EXCUSATIO PETITA

Quelques mots, avant tout, pour justifier et introduire mon parcours « à rebours » et pour décrire ses différentes parties.

En 1965 les Éditions Sansoni Antiquariato et la Librairie Marcel Didier publient un travail exemplaire dans la Collection d'études bibliographiques de l'Institut Français de Florence : la *Bibliographie de Georges Rodenbach et d'Albert Samain en Italie* de Gabriella Violato, à laquelle se réfèrent tous les chercheurs qui veulent étudier le rapport de l'œuvre de l'écrivain belge avec la culture italienne.

C'est un travail très utile, qui reconstruit l'apport des poèmes et des récits rodenbachiens à travers une rapide mais efficace *Introduction* – à mi-chemin entre philologie et histoire de la critique, sources et fortune – et surtout, une *Bibliographie* complète de 1890 à 1961 (textes, traductions, critique). Bibliographie qui n'oublie pas d'évoquer « les simples allusions à Rodenbach même lorsque son nom est seulement cité parmi d'autres »

1. Dans une autre partie de cette recherche – qu'on n'a pas voulu présenter ici dans sa globalité par peur de donner un texte trop long – et en privilégiant la ligne critique déjà explorée par Gabriella Violato, je poursuivrai cette rapide histoire de la critique « à rebours », en essayant d'apporter – dans un « racconto italiano » de *Bruges-la-Morte* pas encore très connu – de petits enrichissements, de 1965 à 1898, année de la mort de l'écrivain belge, avec les travaux de Lucio D'Ambra et Ferruccio Pinotti, tous les deux parus en 1898, de Maurizio Rava et Giovanni Papini, de Lionello Fiumi et Francesco Arcangeli, Antonio Banfi, etc. « Flottances sentimentales » est le titre d'un paragraphe suggestif de J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman celtibataire. D'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, Corti, 1996, p. 166.

jusqu'en 1920; année à partir de laquelle ces allusions « apparaissent automatiquement dans tous les ouvrages et articles où il est question des 'Crepuscolari' »¹.

Pour donner ici l'idée d'une large et plus récente fortune de Rodenbach – et sans retomber dans un discours déjà fait – on a donc concentré ce petit travail sur un quart de siècle de lectures autour de *Bruges-la-Morte* (1892), conçu en tant que roman et non pas d'abord comme témoin *fin de siècle* d'une ville d'eau.

Ville ophélistée, selon Bachelard², qui a bien sûr aidé à faire découvrir, en Italie, Rodenbach poète du silence, du crépuscule – de Govoni à Gozzano – et un narrateur lié à certains microcosmes de la « provincia italiana » – de Fogazzaro à Moretti, cités aussi par Christian Berg parmi les « Contextes » de sa brillante « Lecture³ » – mais aussi une atmosphère urbaine très particulière, qu'on a notamment rapprochée d'une autre ville d'eau de la décadence, Venise⁴.

Ce petit essai, conçu donc dans une perspective d'histoire de la critique, mêlée parfois, par ricochet, à un certain comparatisme et à une histoire des idées, qui est une histoire des textes, a choisi de partir des années les plus récentes et de se concentrer sur le dernier quart de siècle, entre 1972 et 1997, mais en remontant le temps.

Les motifs de ce choix, selon toute apparence complexe, de cette idée d'un parcours « à rebours », à partir des années les plus récentes, sont pluriels.

D'abord celui d'une double revanche de la critique sur la littérature. En effet, à la fin du siècle dernier et au début du XX^e, ce sont surtout certains poètes et romanciers italiens qui font la « bibliographie » rodenbachienne, assimilent l'œuvre narrative et poétique de l'écrivain belge et l'introduisent, à travers des « citations » plus ou moins cachées, dans leur imaginaire et leur univers culturel. À travers les modifications de l'idéologie, du goût, de

1. G. Violato, *Bibliographie de Georges Rodenbach et d'Albert Samain en Italie*, Firenze-Paris, Sansoni Antiquariato-Didier, 1965, p. 47 (Introduction, p. 11-36).
2. G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 121 (maintenant paru dans « Le Livre de poche »; cf. p. 105).
3. Cf. G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, texte établi d'après l'édition originale de 1892. Choix de variantes par Christian Berg, préface de François Duyckaerts, lecture de Christian Berg, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986, p. 145-146 et 150-151.
4. *Ibid.*, p. 156-159 (citations tirées de *Jours de solitude* d'Octave Pirmez, *Le Feu* de Gabriele D'Annunzio, *La mort de Venise* [dans *Amori et dolori sacrum*] de Maurice Barrès, *Mort à Venise* de Thomas Mann). Cf. aussi J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman célibataire. D'« À rebours » à « Paludes »*, cité, p. 130-144.

l'histoire, de la rhétorique et de l'ironie, qui s'imposent évidemment dans cette *translation*¹ particulière, l'œuvre de Rodenbach devient alors une fois encore « texte littéraire », qu'il s'agisse soit d'un poème, soit d'un roman.

Bien au contraire, notre fin siècle, en s'éloignant de l'atmosphère de la fin du XIX^e, a vu disparaître les citations et cette forme de *translation*. Mais en revanche, on est en train d'assister à une nouvelle fortune de Georges Rodenbach et, en particulier, de son petit chef-d'œuvre narratif, *Bruges-la-Morte*, dont le choix n'est pas ici le fruit du hasard.

Cette légère mais significative reprise de la fortune rodenbachienne est passée – avant d'aboutir à l'édition de dix contes tirés du *Rouet des brumes*, en 1993, et à deux éditions de *Bruges-la-Morte*, en 1995 et 1997 – par une meilleure compréhension de Georges Rodenbach, du bref roman de 1892, et ce, dans un contexte critique qui réagit peu à peu à une superficialité flottant en Italie autour de l'écrivain belge, dans les années soixante², même après l'excellent travail de Gabriella Violato.

Il faut peut-être y voir une réaction, un peu excessive, à la fortune de l'œuvre au début du siècle; une réaction « académique », née des jugements réservés sur la poésie mineure de Rodenbach – comparée à la poésie de Laforgue, par exemple – portés en 1936 par Mario Bonfantini (1904) et Walter Binni (1913), mais qui était aussi déjà visible, « a livello di gusto e di ideologia », au début du XX^e, « in lettori di formazione classicistica [...] quali Giuseppe Antonio Borgese [1882] o, anche, Emilio Cecchi [1884] »³. Cette réaction « académique », en outre, finissait par exalter

-
1. On pourrait parler d'une facile *translatability* de l'œuvre de Rodenbach à partir de sa forme et non pas du contenu, qui l'a plutôt enfermée, entre décadence et tonalité crépusculaire, comme on le verra à propos de Marino Moretti et de certains travaux critiques récents à lui consacrés. Pour se faire une idée théorique de la traduction/*translatability*, on peut lire un numéro de « Texte », 4, 1985, *Traduction : Textualité. Text : Translatability*, Canada, Les Éditions Trintexte, 1986.
 2. Cf., par exemple, ce qu'on peut lire à propos de *Bruges-la-Morte* dans A. Mor, J. Weisgerber, *Le letterature del Belgio*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1968, p. 90 : « Artificiale è la psicologia dei personaggi, assurda la trama e grotteschi i particolari [...] solo intenzionale la mediazione tra l'azione e l'ambiente ». Les termes sont d'Antonio Mor, un grand spécialiste!
 3. Cf. M. Bonfantini, *Rodenbach*, dans *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma, Istituto Treccani, 1929-1961, vol. XXIX, 1936; W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936. La citation – tirée du livre de G. Savoca, M. Tropea, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Bari, Laterza, 1988 (mais 1976), p. 98 – fermait le chapitre *Sulla fortuna critica dell'opera in Italia* de F. B. Crucitti Ullrich, *Studi su « Bruges-la-Morte » di Georges Rodenbach*, Verona, Università di Verona, 1992, p. 116.

Maeterlinck, Verhaeren et estomper l'importance du symbolisme belge dans sa globalité¹.

Pour reconnaître alors le succès de Georges Rodenbach en Italie et le réinterpréter, il faut attendre la critique des deux décennies suivantes et de la première moitié des années quatre-vingt-dix.

François Livi, célèbre italianiste « transalpin », dans un article paru en 1972, situe Govoni entre Ferrare et Bruges². En 1974 – traçant en italien un parcours idéal « dai simbolisti ai crepuscolari » à partir d'une thèse soutenue à la Sorbonne en décembre 1968 mais « con le dovute modifiche e l'indispensabile aggiornamento » – il cite l'écrivain belge 145 fois et ouvre le chapitre sur Corrado Govoni avec une question significative : « Ferrara la « città morta » italiana? ». Ainsi reconnaît-il justement, tout au long de son ouvrage *Dai simbolisti ai crepuscolari*³, « il successo enorme » de Georges Rodenbach en Italie, et l'influence de *Bruges-la-Morte*. Marina Balatti, dans la seconde moitié des années soixante-dix, avec un chapitre consacré à Rodenbach qui ouvre la belle partie sur *Il simbolismo belga* dans un heureux ouvrage collectif – *I Contemporanei* de la littérature française⁴ – et Paola Dècina Lombardi, dans la décennie 1980-1990, avec un riche essai sur *Bruges-la-Morte (Bruges simulacro dell'ideale nella poetica di Georges Rodenbach)*, paru, de façon très significative, dans une revue « di studi e confronti italiani e

-
1. Importance qu'on perçoit bien dans le livre de J. Paque, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, « Un livre une œuvre », 1989, et dans les deux anthologies présentées par P. Gorceix, *La Belgique fin de siècle. Romans – Nouvelles – Théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, et surtout *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques, ibid.*, 1998. Cf. aussi P. Gorceix, « La théorie belge du Symbolisme : origine et actualité », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 93^e année, 2, mars-avril 1993, p. 207-224.
 2. F. Livi, « Govoni tra Ferrara e Bruges », *Italianistica*, I, 2, maggio-agosto 1972, p. 245-267.
 3. F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1974, p. 23, 48, 129, 143, 229, 387-8. L'article de 1972 est aussi tiré de la thèse de Livi et le chapitre sur Corrado Govoni reproduit, avec quelque différence en conclusion, l'article paru en revue deux années auparavant. Mais Christof Weiland – et c'est bien significatif de l'appartenance de François Livi à ces « lectures de Rodenbach en Italie » – croit encore que la thèse, *Symbolistes et Crépusculaires*, n'a pas été publiée. Cf. le bilan rapide et pas très original de Ch. Weiland, « La réception du symbolisme belge en Italie », dans A. D., *La réception du symbolisme belge*, « Œuvres & Critiques », XVII, 2, 1992, p. 131-141 ; mais voir en particulier p. 141.
 4. M. Balatti, *Georges Rodenbach*, dans A.D., *Letteratura francese. I contemporanei*, sous la direction de M. Colesanti et L. De Nardis, Roma, Lucarini, 1977, p. 81-85.

francesi »¹, ont ouvert la voie, dans la ligne tracée sans aucun doute par Gabriella Violato et par François Livi, à la redécouverte italienne des années quatre-vingt-dix de l'écrivain belge et aussi – on peut le dire en utilisant une récente formule de Robert Ziegler – au « resurrected time »² de *Bruges-la-Morte*.

Certes, la redécouverte de Georges Rodenbach, et du roman du 1892, se poursuit surtout dans l'horizon critique traditionnel d'un enseignement universitaire de la « Letteratura dei paesi francofoni », avec le livre consacré à *Bruges-la-Morte* en 1992, juste cent ans après sa sortie, par Francesca Bianca Crucitti Ullrich³. Cette opération critique est fidèle aux étapes de la biographie et de la « géographie »⁴ de l'écrivain belge et à l'histoire de l'art en Flandres et à Bruges – ville sur laquelle s'est toujours concentrée l'attention de plusieurs célèbres intellectuels italiens de notre siècle (Antonio Banfi⁵, par exemple) – ainsi qu'à la rencontre de cet *iter* avec la culture italienne entre XIX^e et XX^e siècles.

Mais cette redécouverte ouvre aussi d'autre part sur une herméneutique très différente dans la *Postfazione* d'Emanuele Trevi à l'édition de *Bruges-la-Morte* chez Fazi (1995), en partie suivie, comme on le verra, par Paola Dècina Lombardi, déjà citée, dans les trois pages finales de l'essai introductif à la dernière édition du roman chez Mondadori (1997), qui correspond, dans sa quasi totalité, à l'essai sorti en revue⁶.

Et la *Postfazione* de Trevi, par laquelle on commencera ce petit travail, est une étape du parcours critique et littéraire proposé dans ces pages. C'est justement dans ce brillant essai qu'on assiste à cette double revanche de la critique sur la littérature évoquée tout à l'heure. Ici le texte narratif de Rodenbach brûle d'une nouvelle vie et se métamorphose dans une *hard*

-
1. P. Dècina Lombardi, « Bruges simulacro dell'ideale nella poetica di Georges Rodenbach », dans *Micromégas*, XIII, 1, gennaio-aprile 1986, p. 13-26. Et j'aimerais bien signaler ici à l'attention des chercheurs l'activité de deux autres revues « di studi e confronti italiani e francesi » : *Franco-Italica* e *Vocativo*.
 2. Cf. R. Ziegler, *Resurrected Time in Rodenbach's Bruges-la-Morte*, « Studi francesi », XXXIII, 97, fasc. I, II^o semestre 1989, p. 97-102.
 3. F. B. Crucitti Ullrich, *Studi su « Bruges-la-Morte » di Georges Rodenbach*, cité.
 4. J'utilise ce terme en pensant à sa fortune dans une certaine critique italienne, à partir, au moins, de C. Dionisotti, « Geografia e storia della letteratura italiana », *Italian Studies*, VI, 1951, p. 70-93, et dans le recueil d'essais du même titre publié à Torino par Einaudi en 1967 et 1971 (p. 25-54).
 5. A. Banfi, « Giornate fiamminghe », *L'illustrazione italiana*, 36, 7 settembre 1947, p. 210-211, dans A. Banfi, *Scritti letterari*, Roma, Editori Riuniti, 1970, p. 283-288.
 6. P. Dècina Lombardi, « Bruges simulacro dell'ideale », dans Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Milano, Mondadori, 1997, p. V-XXIV.

translation, qui ne procède vraiment pas par citations de poètes crépusculaires du début du XX^e siècle – ni par de multiples modifications assimilantes qui peuvent impliquer des « contactos, intercambios o casos peculiares de influencia o de imitación »¹ – mais par « il demone della somiglianza ».

Un démon – presque une sorte de « phénix », pourrait-on dire en pensant à Northrop Frye² – qui veut faire de *Bruges-la-Morte* (1892) un carrefour de textes d'époques différentes, flottant entre le deuil des origines et celui de la modernité, entre Cavalcanti, Dante, Pétrarque et Rilke, Kafka et Yehoshua, conçus peut-être en tant que héros éternels, « scriveners » d'une religion des lettres qui vont se recueillir « nel segno di un lutto per tutte le titaniche e deliranti ansie di espansione »³.

Cette perspective critique cache, dans son ouverture très éclectique, la tendance généralement postmoderne au syncrétisme. Cette « presentificazione » du passé peut s'élaborer aussi dans une « ontologia della pluralità »⁴, au plan philosophique et culturel; mais Trevi, lui, semble préférer « il gioco delle emozioni agli imperativi della storiografia »⁵, comme le suggère Massimo Onofri (1961), ou suivre aussi – mais on l'expliquera mieux après – la logique particulière d'un « ritorno a casa »⁶, pour reprendre les termes de Franco Cordelli (1943).

-
1. A. Cioranescu, *Principios de Literatura Comparada*, La Laguna, Universidad, 1964, p. 18.
 2. Cf. la trad. it. de N. Frye, *L'ostinata struttura. Saggi su critica e società*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 101.
 3. G. Celati, *Introduzione a Bartleby lo scrivano*, dans H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, trad. it. de G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1994, p. VII.
 4. Cf. quelques réflexions introductives de Franca D'Agostini à propos de *Storia e ontologia della pluralità* in Id., *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Prefazione di Gianni Vattimo, Milano, Cortina, 1997, p. 6-7.
 5. M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, Roma-Napoli, Theoria, 1995, p. 164. Mais sur Trevi, il faut lire aussi p. 119 et 162-164; en particulier p. 163. Onofri affirme d'une façon très significative : « Trevi ha orrore della Storia, la quale, ci pare di capire, è tutto quel che rimane oltre, e talvolta contro, una letteratura che ha saputo trasformare uno spazio umano in 'uno spazio di dignità' ».
 6. F. Cordelli, « Identikit critico del nuovo critico », « Tuttolibri », supplément culturel de *La Stampa*, 22 luglio 1995, p. 3. Pour mieux comprendre certaines positions critiques, et même idéologiques, de Cordelli, on peut voir son significatif recueil d'essais *Democrazia magica. Il narratore, il romanziere, lo scrittore*, Torino, Einaudi, 1997 (Cf. par exemple p. 10 à propos du « ritorno a casa »; p. 15 au sujet de « l'idealismo della critica », etc.).

En effet, à la base de l'universalité hétérogène du « grande disegno »¹ – dont parle Franco Cordelli à propos des pages rodenbachiennes du jeune Trevi (1964) (je parlerais plutôt de l'« horreur du domicile »²) – on pourrait retrouver, comme le revers de la médaille, les causes de l'« approximation », qui reste à étudier en profondeur, de la traduction crépusculaire faite, au début du siècle, par Fausto Maria Martini, né en 1886, la même année précisément qu'Antonio Banfi. *Bruges-la-Morte*, en effet, est intégrée à l'univers crépusculaire du jeune poète, en 1907³, de la même manière qu'à l'univers critique du jeune chercheur, en 1995.

Certainement, les formes et l'*instrumentum diaboli* de cette assimilation – traduction *versus* interprétation? – changent évidemment, comme je le disais tout à l'heure, mais la volonté reste quasiment la même. D'une part la traduction, et on pourrait bien citer à ce propos ce que dit tout de suite François Livi dans *Dai simbolisti ai crepuscolari*: « Quando un poeta pensa addirittura a delle traduzioni [...] – progetto notoriamente estraneo ad ogni interesse commerciale – è chiaro che ciò rivela un'evidente convergenza di interessi artistici e di sensibilità poetica »⁴. D'autre part l'interprétation d'Emanuele Trevi « nel segno di una « simpatia » che, però, induce in qualche caso ad abbracci fin troppo fraterni »⁵ – pourrait-on dire une fois de plus, utilisant librement les mots d'Onofri.

Bruges-la-Morte, alors, ne devient pas par hasard dans les trois pages rapides de *Presentazione* – qui précèdent le roman et la *Postfazione* de Trevi dans l'édition de Fazi – « le livre » de Marco Lodoli, jeune écrivain italien né en 1956 : « compresi con sicurezza che questo libro era stato scritto per me ». Et le romancier termine sa brève présentation sur ces mots : « Così, chiudendo anni fa *Bruges-la-Morte*, compresi che era venuto il momento di abbandonare la fedeltà al dolore, quell'illusione di santità e permanenza, e cominciai a cedere all'unica fedeltà possibile : alla vita che fugge ». On trouve à la même ligne les derniers mots d'Emanuele Trevi, mais avec une différence de forme remarquable (on est passé du « io » de Lodoli à « l'intera civiltà ») : « Sulla strada che Hugues Viane non è riuscito a percorrere,

1. F. Cordelli, *Identikit critico del nuovo critico*, cité.

2. C'est le titre bien suggestif de la première section d'un recueil d'inédits de B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996.

3. G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, trad. it. avec préface de Fausto Maria Martini, Roma, Enrico Voghera Editore, 1907. L'approximation de la traduction de Martini a été bien notée par G. Violato, *Bibliographie de Georges Rodenbach et d'Albert Samain en Italie*, cité.

4. F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, cité, p. 23-24.

5. M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cité, p. 164.

un'intera civiltà ancora imparait con fatica a riconoscere i segni sospesi e imprevedibili della resurrezione in mezzo all'universale sfacelo della morte»¹.

De ces « tentations » esthétiques je cherche à donner, dans la première partie de mon travail, une description plutôt objective, mêlant parfois une certaine défiance face au syncrétisme, « alla presentificazione del passato », à une défense de l'enthousiasme de la jeune critique² et de l'aventure de la critique tout court. Je glisse, en revanche, dans la seconde partie, bénéficiant ainsi finalement d'une lecture à rebours, vers des horizons critiques beaucoup plus traditionnels, en essayant de montrer certains « passages » qu'il est quand même possible d'établir entre un travail critique et un autre.

« JUSQU'AU BOUT DE LA VILLE ET JUSQU'AU BOUT DU MONDE »

« Horreur du domicile » et « ritorno a casa »

(Emanuele Trevi et Marco Lodoli)

Tous les lecteurs de Georges Rodenbach auront reconnu la citation qui titre la première partie de ce travail ; partie qui se présente comme un essai de mise à jour avec le sous-titre, *soul of truth*, s'expliquant tout seul – j'espère – dans les pages suivantes, même au-delà des petits renvois qui l'émaillent, dont ceux, pas très orthodoxes, à Bruce Chatwin et à Franco Cordelli.

« Jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde »³ est donc tiré de *Bruges-la-Morte* et, en particulier, du chapitre III, où le héros, Hugues Viane, rencontre pour la deuxième fois « la femme » qui ressemble à « la morte » : « La morte était là devant lui ; elle cheminait ; elle s'en allait. Il fallait marcher derrière elle, s'approcher, la regarder, boire ses yeux retrouvés, rallumer sa vie à ses cheveux qui étaient de la lumière. Il fallait la suivre, sans discuter, simplement, jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde »⁴.

1. M. Lodoli, « Presentazione » à G. Rodenbach, *Bruges-la-Morta*, Roma, Fazi, 1995, p. 7. E. Trevi, « Postfazione » (« Il demone della somiglianza »), *ibid.*, p. 113.

2. Trevi est cité par Giuseppe Leonelli parmi les critiques italiens les plus prometteurs des « penultime e ultime generazioni » : « Renato Minore, Stefano Giovanardi, Giacomo Magrini, Giorgio Ficara, Silvio Perrella, Emanuele Trevi, Rocco Carbone » (Cf. G. Leonelli, *Dove va la critica?* dans Id., *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, p. 225-231 ; citation tirée de p. 228).

3. G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986, p. 33.

4. *Ibid.*

« Jusqu'au bout du monde »; presque un *Until the end of the world* un siècle avant pour retrouver la vue dans la « vieille ville aux rues en circuits et en méandres » – « boire ses yeux retrouvés » – et se « rallumer » dans la solitude d'une « crépusculaire promenade » sur « les quais solitaires » « comme dans un rêve », « sans discuter »¹, sans écouter la distance; en proie à une certaine *restlessness* qui ressemble à l'agitation « d'un voyageur qui, égaré, de nuit, sur une route, irrite un loup en croyant caresser un chien »².

Une illusoire perspective *fin de siècle* peut d'une certaine façon unir aujourd'hui, au terme du XX^e, à travers la visée utopique d'un monde romanesque autonome et « il grande disegno » d'un univers critique enfin doué de la même autonomie, l'écriture de Rodenbach, de Villiers de l'Isle-Adam et de quelques autres³, à certains travaux critiques italiens très récents, parmi lesquels on ne retrouve pas par hasard un essai de Trevi, *Il demone della somiglianza*, sorti en tant que *Postfazione* à la nouvelle traduction de *Bruges-la-Morte* publié par la maison d'édition Fazi di Roma en avril 1995.

Mais, avant d'y venir, il faudrait peut-être citer quelques lignes d'un article déjà évoqué de Franco Cordelli, *Identikit critico del nuovo critico*⁴, paru en juillet suivant sur « Tuttolibri ». Cet article, assez polémique, se présente au début comme un compte rendu de *Ingrati maestri* de Massimo Onofri⁵, mais s'ouvre aussi, dans sa dernière partie surtout et dans une perspective « apocalyptique » de *finis saeculi*, sur quelques observations plus générales concernant un phénomène critique qui prévaut sur la littérature. À travers celles-ci Franco Cordelli touche aussi, d'une façon un peu partielle mais très significative, à la lecture rodenbachienne faite par Emanuele Trevi.

[...] Ci avviciniamo alla *fine di un secolo*. Le energie creative, inflazionate, segnalano invero una *sterilità*. Poco meno che fatale che *il discorso critico prenda il sopravvento* [...]

Aspettando la fine si fa pressante la richiesta di « valori », ritorna il « primato della vita », altrettanto idealistico che il primato della letteratura (o del saggio) : di qui i rovesciamenti forti di Onofri, il suo razionalismo; e lo

1. *Ibid.*

2. Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, dans *Œuvres Complètes*, sous la direction de Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1986, I, p. 800.

3. Cf. J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman célibataire. D'« À rebours » à « Paludes »*, cité, p. 48-49 (mais il faudrait lire tout le premier chapitre, « Le grand texte »).

4. F. Cordelli, *Identikit critico del nuovo critico*, cité.

5. M. Onofri, *Ingrati maestri. Discorso sulla critica da Croce ai contemporanei*, cité.

spiritualismo di Trevi e Colasanti. Fateci caso, Trevi per parlare di Rodenbach, parla solo di Petrarca : il testo è lontano le mille miglia, forse non lo ha neppure letto, che bisogno c'è? Ciò che conta è non più il « grande stile » ma il disegno, così grande da risultare vacuo. E questo, lo spiritualismo, è una nemesi storica della impotenza precedente. L'altra faccia della medaglia, l'altra mera reazione fisiologica, è non il meschino ritorno a Beltramelli e Panzini, come è apparso ad Arbasino, ma certamente un « ritorno a casa », un riaffondare nelle radici linguistiche e, insomma, anche qui, una reazione al cosmopolitismo, poi degenerato in astratto internazionalismo (negli Anni Ottanta). Quello che accade nel mondo, accade nella letteratura : tutti hanno nostalgia (o fingono di averla) della propria identità. (Les italiques sont de nous.)

Avant tout il faut dire qu'Emanuele Trevi ne parle pas seulement de Pétrarque mais aussi de Wilde, D'Annunzio, Mallarmé, Svevo et Pessoa, Marino Moretti, Rilke, Kafka, Yehoshua et Alfred Hitchcock. En outre, avant d'arriver à Pétrarque, il évoque aussi les poèmes de Cavalcanti, Cino da Pistoia, Dante Alighieri, le roman de Tristan et, à la fin de son essai, revient à cet horizon culturel avec les *Laude* de Iacopone de Todi¹.

En plus, Trevi, en parcourant une certaine culture littéraire italienne des origines au début du XX^e siècle, ne s'éloigne jamais trop de *Bruges-la-Morta* ni de Rodenbach. On perçoit bien cette volonté dans les formules utilisées par le jeune critique pour rappeler avec une continuité significative au lecteur italien qui vient de lire l'œuvre et le roman et l'auteur : « tema centrale » (plusieurs fois), « clima mentale », « strategia della somiglianza », « atmosfera aurorale »².

Mais il est certes encore plus intéressant de s'interroger ici sur les motifs qui ont poussé Emanuele Trevi à concevoir une *Postfazione* devant laquelle on peut quand même avoir l'impression que Pétrarque et les autres écrivains cités, de l'Italie ou d'autres pays, estompent Rodenbach et son petit chef-d'œuvre narratif, finalement pas très connu du public italien, le plus jeune du moins, la dernière traduction ayant été publiée en 1955, quarante ans avant celle de Fazi³.

Et il faut souligner tout de suite qu'à première vue les motifs qui animent les pages de Trevi sont de deux types différents. En surface le choix thématique est centré sur le deuil. Et cette traversée du deuil

1. E. Trevi, « Postfazione (Il demone della somiglianza) » de G. Rodenbach, *Bruges-la-Morta*, Roma, Fazi, 1995, p. 105-6, 109-112, 108-9, 97-101, 112-113.

2. *Ibid.*, p. 97, 101, 105, 110.

3. G. Rodenbach, *Bruges-la-Morta*, trad. it. et nota de Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1955 (« Biblioteca Universale », n° 900).

s'identifie bien avec Pétrarque et son monde¹ d'une part et de l'autre avec une réflexion plus « moderniste »² qui fait de *Bruges-la-Morte* « uno di quei romanzi che sembrano inaugurare il nostro secolo, un tempo nel quale nemmeno Dio, come ci insegna Hans Jonas, può sottrarsi al fardello del lutto »³. Et reliant ces deux pôles littéraires et culturels, on trouve ce qu'Emanuele Trevi indique tout de suite comme le thème central du roman de Rodenbach : « la *somiglianza* » (en italique dans le texte), c'est-à-dire la *ressemblance*.

Cette *ressemblance* constitue évidemment une réponse à la perte, au deuil, mais pas seulement; elle est aussi un échec, un vil choix dérivant de l'expérience « della donna perduta », un choix « che scaturisce dal non aver saputo sopportare integralmente [...] l'urto della mancanza, il vuoto devastante del lutto ». La *ressemblance*, enfin, dont on fait surtout un *mauvais usage*, selon les mots de Christian Berg⁴, la *ressemblance* qui est un démon – le démon de l'analogie de Mallarmé et de son époque – perd Hugues Viane, « troppo indebolito dal patimento del lutto » : « La somiglianza, infatti, appartiene all'ordine del discontinuo, è un'epifania momentanea e imprevedibile. [...] Ma Hugues inizia da subito a sbagliare sistema, poiché è costretto dalla sua stessa mancanza di forza interiore a trasformare la fulminazione momentanea in sistematica costruzione della

-
1. Ainsi que le dit bien Andrea Zanzotto, il faut penser à Pétrarque comme à un homme ou à un personnage cerné physiquement par la mort des autres. Cf. A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, dans F. Petrarca, *Rime*, éd. par G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1993, p. 5-16; en particulier p. 7-8. Mais voir aussi quatre autres essais introductifs aux poèmes pétrarquiens où on aborde plusieurs fois et de façons différentes la question de la mort et du deuil : P. Blanc, *Introduction à Pétrarque, Canzoniere-Le Chansonnier*, Paris, Bordas, 1988; U. Dotti, *Introduzione à Petrarca, Canzoniere*, Roma, Donzelli, 1996, 2 vol.; M. Santagata pour l'édition des « Meridiani », Milano, Mondadori, 1996; R. Manica, *Il nome di Laura, il nodo di Petrarca. Invito al « Canzoniere »*, dans F. Petrarca, *Canzoniere*, Roma, Newton & Compton, 1997. Enfin, pour d'autres renvois plus précis à l'attention portée par la critique pétrarquienne au thème de la perte (à partir de De Sanctis jusqu'à Croce et Ungaretti, de Adelia Noferi à Zanzotto et Stefano Agosti), je me permets de renvoyer à la *Bibliographie* de L. Curreri, *La mort et le deuil dans la deuxième partie du « Canzoniere » de Pétrarque*, mémoire D.E.A. sous la direction de M. le Professeur Pierre Blanc, Chambéry, Université de Savoie, 1995, p. 101-125.
 2. Réflexion qu'on retrouve un peu dans l'introduction de M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982.
 3. E. Trevi, « Postfazione » de G. Rodenbach, *Bruges-la-Morta*, cité, p. 113.
 4. Chr. Berg, « Lecture » de G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986, p. 112 et suivantes.

somiglianza. [...] Lavorare alla solidità della somiglianza [...] ecco il peccato cha fatalmente perderà Hugues »¹.

Mais, plus en profondeur, au deuxième niveau de la lecture d'Emanuele Trevi – celui qui reste implicite – on s'aperçoit que le péché du héros rodenbachien c'est aussi, malgré une certaine différence, le péché du critique. Celui-ci ne travaille pas « alla solidità della somiglianza » ; il l'utilise, certes, mais ne l'absolutise jamais.

Et il s'agit d'un péché strictement lié à la structure de l'essai sur *Bruges-la-Morte*, dans lequel on devine de plus en plus que le thème central n'est pas la ressemblance tout court mais le deuil même, la cause éternelle de l'apparition épiphannique du démon della « somiglianza ». Pour Emanuele Trevi cette ressemblance devient presque empathie, illusion vitale, amitié herméneutique, pourrait-on dire avec Jacques Derrida, pour aboutir enfin à sa provocation « spiritualiste » face à l'histoire (son évocation finale de la parousie?)².

Peut-être peut-on appeler cette herméneutique « il grande disegno » – avec Cordelli – que j'hésiterai quand même à dire « vacuo », c'est-à-dire « vuoto » et « futile, inconsistente, vano », presque « inutile ». La « somiglianza » d'école *fin de siècle* – la ressemblance des personnages féminins entre eux (telle qu'on la trouve, par exemple, chez Gabriele D'Annunzio, Luigi Gualdo, Guy de Maupassant, Paul Bourget et beaucoup d'autres écrivains)³ – dans une perspective structurale, et pas seulement thématique, donne, bien au contraire, un élan vital au texte de Rodenbach, une nouvelle vie à ce petit tas de papiers qui est passé lui-même à travers l'expérience de la mort, la mort de la lecture, de ses lecteurs, de son époque, de son imaginaire. Et, dans cette perspective

-
1. E. Trevi, « Postfazione » de G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, cité, p. 107-108. Mais cf. aussi Chr. Berg, « Lecture » de G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, cité, p. 113-114.
 2. Cf. J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Seuil, 1994, mais aussi P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
 3. Cf. à ce propos V. Roda, *La donna « composta » : d'Annunzio, Gualdo, Maupassant* (1988) dans *Homo duplex. Scosposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 161-183, où est citée *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, p. 182, d'ailleurs déjà évoquée deux fois dans un autre essai de ce livre, aux p. 121-122. Mais on trouve aussi évoqué dans le dernier recueil d'études de Vittorio Roda – consacré à *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996, p. 53 – le roman de 1892 de l'écrivain belge, claire démonstration d'une réelle présence de Rodenbach et de *Bruges-la-Morte* dans un parcours littéraire franco-italien entre XIX^e et XX^e siècles fortement centré sur des genres et des thèmes très importants tels que le *fantastique* et la *ressemblance*. Cf. aussi R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1997.

structurale, la logique de la ressemblance à laquelle obéit l'essai d'Emanuele Trevi répond avant tout à l'« horreur du domicile ».

On éprouve l'« horreur » de retrouver Georges Rodenbach et son roman toujours là où certains lecteurs italiens ou italianisants les ont enfermés de plus en plus : dans la facile, anonyme et grise décadence du siècle dernier, un XIX^e parfois trop connu, trop étudié, trop relié au début du siècle suivant, le XIX^e « dei poeti poco complicati intellettualmente, intimisti, provinciali », tels que Samain, Jammes et Rodenbach justement, que déjà Walter Binni, à partir de 1936, dans la *Poetica del decadentismo*, associait systématiquement aux crépusculaires italiens de la première décennie du XX^e.

D'ailleurs c'est ce que feront à peu près Fausto Curi à propos de Corrado Govoni, en 1964¹, Gabriella Violato à propos de *I Colloqui* de Guido Gozzano, en 1965², Robert O.J. Van Nuffel, en 1970 et 1981, Tonia Fiorino, en 1974³, et plus récemment, Jean Robaey, en 1993⁴, à propos de certaines proses (*La casa del santo sangue*, surtout, mais aussi les *Fantasie olandesi*, *De Pisis in viaggio*) et de certains poèmes (*La domenica di Bruggia*, *La lattaia di Bruggia*) de Marino Moretti. Les proses, en particulier, ont été étudiées à plusieurs reprises et filtrées aussi, d'une façon plus libre, dans « i ricordi », les mémoires, poétiques et critiques en même temps, d'un « sedicenne » Piero Bigongiari, à travers les promenades du « pellegrino nelle Fiandre » di Sergio Romagnoli, ainsi que dans les différentes attentions prêtées aux mots, entre prose et poésie, par Vittorio Coletti, Giuseppe Zaccaria et surtout François Livi, déjà cité, à qui on doit une superbe trilogie sur « la parola crepuscolare »⁵.

1. Cf. F. Curi, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964-1981, p. 47-50.

2. G. Violato, *Bibliographie de Georges Rodenbach et de Albert Samain en Italie*, cité, p. 26-27.

3. R.O.J. Van Nuffel, « La Belgique vue par les écrivains italiens », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, XLVIII, 3, 1970, p. 693-729; *Id.*, « Crépuscularisme italien », dans A.D., *Art nouveau. Littérature et Beaux-arts à la fin du XIX^e*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1981, p. 35-58. Tonia Fiorino, *Moretti in diacronia*, Napoli, Liguori, 1974.

4. J. Robaey, *Moretti e Rodenbach ossia il sogno di Bruges*, « Il lettore di provincia », XXV, 88, décembre 1993, p. 31-47.

5. P. Bigongiari, « Moretti tra il sole e la morte » et S. Romagnoli, « Marino Moretti pellegrino nelle Fiandre », dans A. D., *Marino Moretti*, Atti del Convegno di Studio Cesenatico 1975, par G. Calisei, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 150-169 et 76-88; V. Coletti, « Fonti e precedenti del linguaggio poetico di Marino Moretti », dans *Studi novecenteschi*, 5, 1973, p. 181-225; G. Zaccaria, *Invito alla lettura di Marino Moretti*, Milano, Mursia, 1981. Pour ce qui concerne la trilogie de François Livi, je renvoie au deuxième paragraphe de cette étude.

L'« horreur du domicile » est donc accouchée par une espèce d'*anxiety of influence*¹ ; le critique réagit, comme un nouveau voyageur *fin de siècle*, et cherche d'autres itinéraires, des origines à nos jours, et plus précisément des parcours qu'il ne faut pas terminer, du moins pas nécessairement, des parcours qu'il faut suivre – sans en discuter, sans trop les justifier – « jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde ».

Et c'est dans cette perspective qu'Emanuele Trevi peut parler d'Alfred Hitchcock, de son film *Vertigo*, avec une suggestion qui est reprise, mais sans conviction, à la fin de l'introduction dans la dernière édition italienne de *Bruges-la-Morta* – collection « Oscar classici » de Mondadori² – faite par Paola Dècina Lombardi à partir de son précédent essai déjà cité, *Bruges simulacro dell'ideale*. Cette suggestion s'impose d'une façon très naturelle dans la perspective herméneutique d'Emanuele Trevi, ou, dans le présent volume, dans les pages d'Ana González-Salvador ou encore dans celles consacrées à *La seconde femme*³ par Pierre Jourde et Paolo Tortonese, mais qui se révèle un peu fictive dans un essai important, comme *Bruges simulacro dell'ideale*, malheureusement trop plongé dans l'horizon d'une étude plus académique.

Pour en donner une idée, on pourrait essayer de développer certaines suggestions d'Emanuele Trevi à propos de la perte concrète, évoquant le dernier chapitre d'un excellent *Monsieur Teste* italien, *Palomar* (1983) d'Italo Calvino, c'est-à-dire *Come imparare a essere morto*⁴ : Hugues Viane, enfin, aurait bien dû apprendre à être mort lui-même ! Ou on pourrait développer le côté cinéma de son discours, à partir du roman de Georges Rodenbach, comme on l'a déjà fait, en citant *Until the end of the world* (1991) de Wim Wenders, ou, à partir de *Vertigo* même, en citant *12 Monkeys* (1995) de Terry Gilliam, qui comporte une utilisation des rapports entre les deux sexes encore plus surréaliste. En revanche, on ne peut pas vraiment (ou très difficilement) concrétiser le « simulacro dell'ideale », le fantôme d'une vieille ville, la paix des béguinages, de la

-
1. Explicite allusion à Harold Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
 2. P. Dècina Lombardi, « Bruges simulacro dell'ideale », dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Milano, Mondadori, 1997.
 3. P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 101-102.
 4. I. Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983. C'est Italo Calvino qui a suggéré, à Hector Bianciotti, deux années avant la publication du livre, que *Palomar* était son *Monsieur Teste*. Voir à ce propos la belle interview de ce dernier faite très récemment par Gabriella Bosco et publiée dans *L'Indice*, XIV, 11, décembre 1997, p. 13.

maison d'Hugues Viane, de la chambre consacrée à la « morte » – avec les rêveries du repos, de l'intimité qu'on peut lire dans ces images¹ – ainsi que la violence qui détruit tout, en évoquant, par exemple, certaines pages de *Sanctuary* (1931) de Faulkner, ou ce qu'un francisant, un Professeur Émérite tel que Wallace Fowlie dit à propos de ces images, dans ses lectures de Rimbaud et de Jim Morrison. Il explique en effet leurs désirs de retrouver une « vieille Ville » où mourir « plus content » – « puisque c'est pure perte! » – et de se cacher finalement dans un « sanctuary »².

Enfin, si Trevi est avant tout poussé par ce que j'ai appelé l'« horreur du domicile » – à travers la manie de la recherche spiritualiste d'une ressemblance – il essaie aussi de revenir – à travers le thème du deuil et avec une certaine fidélité rationnelle à Georges Rodenbach et à *Bruges-la-Morte* – à un horizon de lecture qui est, dès le début de son essai, un horizon italien, s'il est vrai que Dante et Pétrarque, Cavalcanti et Cino da Pistoia restent, au-delà de leur évidente universalité, des poètes italiens des XIII^e et XIV^e siècles. En effet – reliant plusieurs pôles dont Cordelli parlait d'une façon plutôt séparée (« razionalismo » vs. « spiritualismo »; « cosmopolitismo », « astratto internazionalismo » vs. « ritorno a casa », « nostalgia della propria identità »)³ – avec une citation exemplaire de Iacopone de Todi, qui suit des citations de Rilke, Kafka et Yehoshua, juste à la dernière page de son essai, Trevi rentre effectivement « chez lui »⁴.

1. Cf. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, Corti, 1948.
2. W. Fowlie, *Rimbaud and Jim Morrison. The Rebel as Poet*, Duke University Press, 1994 (trad. it. Milano, il Saggiatore, 1997, p. 124-26, 132-133). Les mots entre guillemets sont tirés d'une chanson des *Doors* et d'un poème de Rimbaud.
3. F. Cordelli, *Identikit critico del nuovo critico*, cité. Certes il faut dire que Cordelli pense à des « universaux » et qu'il fait, bien sûr, entrer Trevi dans le « spiritualismo » mais qu'il l'éloigne plutôt du « cosmopolitismo ». Selon Franco Cordelli, c'est le « spiritualismo » qui fait qu'Emanuele Trevi parle de Pétrarque-Rodenbach et non, par exemple, d'Elskamp-Rodenbach. Dans cette perspective le « spiritualismo » est assimilable au « ritorno a casa » et non au « cosmopolitismo ».
4. Pour ce qui concerne Iacopone da Todi, Trevi cite *Donna de Paradiso* (Iacopone da Todi, *Laude*, par F. Mancini, Roma-Bari, 1980, p. 201-206; p. 205, v. 117 : « figlio senza simiglio »). Mais cette *laude* très célèbre est utilisée aussi, par exemple, et tout récemment, dans le portrait *en artiste* que Jean-Michel Gardair fait de Pier Paolo Pasolini : *Narciso e il suo doppio. Saggio su « La nuova gioventù » di Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 89. Cette allusion veut souligner l'universalité et l'italianité de Iacopone, qu'on peut retrouver à divers niveaux de suggestion, dans différents contextes littéraires entre les XIX^e et XX^e siècles.

C'est peut-être une sorte de retour au pays, un *return of the native*¹, ou ne serait-ce pas tout simplement les jeux de la « littérature comparée », qui ne demande pas de passeport aux écrivains, même quand il est périmé? Je n'essaierai pas de répondre ici à cette amusante question; j'y reviendrai très rapidement au début de la seconde partie.

D'ailleurs l'« actualité » vers laquelle Emanuele Trevi et aussi Marco Lodoli poussent *Bruges-la-Morte* est un point de vue possible pour la lecture de ce petit classique de la littérature moderne. Selon le romancier Lodoli, en effet, le texte de l'écrivain belge va bien au-delà du vieux « rapporto tra Rodenbach e i nostri crepuscolari » pour retrouver « la sua appartenenza all'indistruttibile tribù dei *piccoli classici*, quei libri che senza incutere eccessivo timore aiutano a comprenderci meglio » (les italiques sont de nous)².

Dans cette perspective actualisante, ni Marco Lodoli ni Trevi ne sont partisans de « l'historicisme ». Il semblent plutôt suivre Italo Calvino dans les dernières pages de *Perché leggere i classici* (1981), mais parfois en gonflant la « nuvola senza tempo » et en amplifiant le « rumore di fondo » de « l'attualità » et non celui du « classique »³.

« ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO »⁴

Biographie intellectuelle, contextes *fin de siècle*,

aube du XX^e et cinéma : Poe, Caro, Leopardi,

Schopenhauer, les Goncourt, Wilde, James, D'Annunzio,

Mann, les « crepuscolari », Hitchcock et Truffaut

(F. B. Crucitti Ullrich, Paola Dècina Lombardi et François Livi)

L'envie de rentrer « chez soi » – qui se manifeste dans les premières et les dernières pages de l'essai du jeune chercheur italien – mêlée à ce que j'ai appelé « l'horreur du domicile », semble traduire aussi, mais d'une façon ambiguë, la difficile dialectique à laquelle répond, selon Claudio Guillén, la littérature comparée : « El estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por congregar, descubrir o

1. C'est le titre d'un roman de Thomas Hardy paru en 1878.

2. M. Lodoli, « Presentazione » à G. Rodenbach, *Bruges-la-Morta*, Roma, Fazi, 1995, p. 5.

3. *Perché leggere i classici* est l'essai qui ouvre le recueil homonyme et posthume d'Italo Calvino paru chez Mondadori, Milano, 1991, et qui avait été déjà publié, avec le titre « Italiani, vi esorto ai classici », dans *L'Espresso*, 28 giugno 1981, p. 58-68. Je citerai d'I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, « Oscar Opere di Italo Calvino », 1995, p. 5-13; en particulier p. 11-12.

4. Cf. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Critica, 1985.

confrontar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos : lo uno y lo diverso »¹.

D'un côté, on a la visée utopique, déjà romantique, et bien spiritualiste, d'une *bibliotheca mundi* – face aux grises limites « del conocimiento histórico o historicista » – mais qu'il faut toujours vérifier à travers l'Histoire avec un H majuscule – l'histoire dont Trevi a peur, « horreur » même – pour ne pas tomber dans l'illusion « sobrehistórica o intrahi-stórica »² d'un monde poétique unique où Pétrarque, avec son idée de mort, sa perte, son deuil, peut communiquer avec Rodenbach de la même façon que Dieu communique avec le croyant dans l'éternité. De l'autre côté, le désir de désintégration se développe de plus en plus dans un monde qui n'a plus de cohérence, où on essaye d'entendre parfois, dans un petit voyage silencieux, la *musica distante*, titre encore une fois suggestif d'un récent essai d'Emanuele Trevi³.

Ce désir, évidemment, cherche « lo diverso », mais non pas pour le retenir en tant que tel, en tant qu'individualité ou différence, parce que « no todo es individualidad » : « Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o a la descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a l'angosta mirada del crítico monometódico y monotéorico; ni a la del perito en una sola época, un solo género [...] Ni puede tampoco reducirse a [...] cierto momento y gusto »⁴. Ce désir est plutôt une très forte tension éthique qui débouche avant tout sur la « superación del nacionalismo cultural », comme on le verra dans le cas de la trilogie de Livi consacrée à la « parole crépusculaire », mais aussi sur une goethéenne *Weltliteratur*. Idée qui implique encore plus fortement l'intégration à « lo uno » de la pluralité de « lo diverso »⁵.

Cette intégration peut parfois passer par une certaine « divagation » dans les pages de Trevi. Mais il faut se rappeler – comme le souligne Onofri – qu'en Italie, entre francisants et italianisants, il y a eu une tradition influente et célèbre de littérature comparée, qui certaines fois a bien conçu « la divagazione, orchestrata entro un orizzonte interdisciplinare [...] come la strada più breve per centrare il bersaglio [...] senza perdere il senso della storia e della filologia » (et à ce propos on peut penser à la note détaillée de trois pages, qui suit l'essai de Trevi)⁶.

1. *Ibid.*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 31 et 27.

3. E. Trevi, *Musica distante*, Milano, Mondadori, 1997.

4. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, cité, p. 28, 34-35.

5. *Ibid.*, p. 14.

6. M. Onofri, *Ingrati maestri*, cité, p. 127-128; citation tirée de p. 128. E. Trevi, *Nota*, dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morta*, Roma, Fazi, 1995, p. 114-116.

Mais il y a, en revanche, des lectures de Rodenbach et de *Bruges-la-Morte* où cette intégration ne se manifeste presque pas, ou alors toujours avec des réserves essayant de fixer la différence, l'identité par rapport à la pluralité, et seulement quand celle-ci concerne des contextes *fin de siècle* ou de l'aube du XX^e. Et cette quasi-absence de manifestation peut cacher parfois l'illusion qu'on éloigne « lo diverso » – quand au contraire on l'exalte – pour fixer une unité qui ne répond évidemment pas à « lo uno » qu'on vient de discuter avec Claudio Guillén, sinon dans la perspective d'un historicisme excessivement rigide, fruit des réflexions d'un « critique-antiquaire ».

C'est le cas surtout de la lecture de Francesca Bianca Crucitti Ullrich et de certaines pages, plus libres, de Paola Dècina Lombardi. Mais il faut les distinguer et les aborder séparément, pour comprendre les aspects intéressants non abordés par le point de vue particulier de la seconde partie de cette étude.

Francesca Bianca Crucitti Ullrich, dans son recueil *Studi su « Bruges-la-Morte »* (1992) – avec ses deux appendices (*Lettere inedite; Testi scelti*) et pas mal d'illustrations – est plus fidèle, disait-on juste au début de cette étude, aux étapes de la biographie de l'écrivain belge, à ses commencements poétiques (I. « *Bruges-la-Morte* » di *Georges Rodenbach: biografia intellettuale e scelte poetiche*), au roman de 1892 (II. *Osservazioni preliminari sulla narrazione di « Bruges-la-Morte » in una prospettiva sistematica*; III. *Figure, temi e tecniche*), à l'histoire (IV. *La narrazione e l'incontro della storia delle Fiandre*), à l'art (V. *La narrazione e l'incontro con l'arte: i « Primitifs Flamands »*), à la géographie, à l'identité d'un pays (VI. *La dimensione belga della scelta del passato « bourguignon »*), et à la réception de l'œuvre rodenbachienne en Italie (VII. *Sulla fortuna critica dell'opera in Italia*).

C'est un travail de 150 pages, d'une riche information, déjà évoquée en notes. Dans ce sens, on pourrait le rapprocher, mais sans arriver à les superposer, de l'essai de Claude De Grève sur *Georges Rodenbach et Bruges-la-Morte* ou de la première partie du livre de Paul Gorceix, *Réalité flamandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, paru la même année que le recueil de Crucitti Ullrich¹.

Dans ce parcours traditionnel la spécialiste italienne recherche toujours ce qu'avec Guillén on pourrait peut-être appeler « l'individuale, il locale »².

-
1. Cl. De Grève, *Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1987 (mais du même auteur cf. aussi *Architectures de pierres et architectures de mots: l'image de la ville d'art dans « Bruges-la-Morte » de Georges Rodenbach et « Petersbourg » d'André Biély*, dans *Art et Littérature*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature générale et comparée, Aix-en-Provence, 1988, p. 200-216); P. Gorceix, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1992.
 2. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, trad. it., citée, p. 16.

Et dans ce jeu de la lecture, Georges Rodenbach, écrivain belge né à Tournai en 1855 et mort à Paris en 1898, constitue la mise qu'on ne veut pas perdre. S'intéresser à la biographie intellectuelle, c'est bien, mais il ne faut pas en abuser. Et il n'y a jamais dans les premières pages de Francesca Bianca Crucitti Ullrich « la conscience du droit de recommencer », dont parle Gaston Bachelard¹ dans *Fragment d'un journal de l'homme*.

Comme dans les études de Claude De Grève et de Paul Gorceix, on constaterait plutôt une évolution de la biographie intellectuelle débouchant sur certains contextes *fin de siècle*. On aura donc, d'une part, du début à la fin du livre de la spécialiste italienne, la présence, physique et culturelle en même temps de la Belgique, avec « le ricerca recenti nonché originali di Zsuzanna Biørn Andersen » et l'idée que « Rodenbach con *Bruges-la-Morte* si inserisce nella pluri-decennale ricerca dell'identità belga »², et, d'autre part, des ouvertures progressives sur les contextes *fin de siècle*, aboutissant, par exemple, à « la sincronia degli anni 1891 e 1892 per le pubblicazioni di *The picture of Dorian Gray* e di *Bruges-la-Morte* » ou – de façon plus générale, par « un parallelismo non sincronico o acronico, bensì diacronico » – au double dans la littérature de la fin du XIX^e siècle³. Ce double, qui est évidemment « un thème littéraire »⁴, ouvre l'identité et la perspective « locale » des textes de Rodenbach à une certaine pluralité textuelle. Mais il s'agit – on le comprend tout de suite – d'une pluralité qui reste telle et ne manifeste pas un grand désir d'intégration, ni une tension vers « lo uno ». Bien au contraire, le discours critique de Crucitti Ullrich revient, à travers la musique des choses, à l'œuvre rodenbachienne, « con gli echi dei « carillons » e delle campane cui è assegnata la scansione del tempo = non-tempo »⁵.

La recherche d'une identité forte estompe toujours « lo uno », en exaltant « lo diverso » et en vivant dans l'illusion de l'éloigner dans une perspective historique et culturelle qui frappe par son aspect un petit peu tautologique. Enfin, on peut aborder *The picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde mais on revient presque tout de suite (et toujours) aux romans de Rodenbach, dans la perspective, d'ailleurs bien plus complexe, de

-
1. G. Bachelard, *Fragment d'un journal de l'homme*, dans Id., *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 235.
 2. F. B. Crucitti Ullrich, *Studi su « Bruges-la-Morte » di Georges Rodenbach*, cité, p. 23-24 et 102-103.
 3. *Ibid.*, p. 22 et 35-36.
 4. Cf. encore P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, cité.
 5. F. B. Crucitti Ullrich, *Studi su « Bruges-la-Morte » di Georges Rodenbach*, cité, p. 42.

Gorceix, évoquant en même temps *Le Carillonneur* (1897) et *Bruges-la-Morte* – ou à l'histoire des Flandres et à l'art flamand.

Il faut voir évidemment dans ce choix la motivation de cet ouvrage, c'est-à-dire (comme l'explique l'Avertissement et comme on le suggérait déjà ici) un enseignement universitaire de « Littérature des pays francophones », mais aussi une critique qui naît et se développe à l'intérieur d'une histoire académique italienne faisant très souvent du chercheur un conservateur fort érudit de bibliothèque ou de musée, ou, comme ici, du *Fonds belge* « costituito presso l'Università degli Studi di Verona grazie all'attenzione dei professori Marc Quaghebeur e Jean-Luc Outers »¹.

C'est dans ce sens qu'il faut lire les chapitres consacrés aux Primitifs Flamands, à « la scelta del passato *bourguignon* » et capter la forte présence de Mario Praz², ou celle – mais vraiment moins indicative – de Hans Hinterhäuser³.

Le premier est, en effet, en Italie le chef d'école reconnu d'une critique d'« antique » produisant un « essai-musée » qui enferme, avec l'autorité d'une très vaste recherche, les études ultérieures, plutôt que de les ouvrir à de nouveaux horizons. Certes, on ne peut pas dire que Mario Praz – qui dès sa jeunesse exalte la revanche d'une histoire littéraire sur la monographie et l'atomisme de Croce – et aujourd'hui ses disciples ne donnent pas aux lecteurs des souvenirs durables, de « chers souvenirs » bien « plus lourds que des rocs » et qui tracent des allées critiques pour de nombreux chercheurs étudiant le XIX^e siècle⁴.

Mais « Paris change! », le monde change. Et le petit monde connu par les anciens peut très facilement devenir le nouveau monde, où l'on se promène dans la direction tracée, par exemple, par un *enfant terrible* de la critique littéraire américaine : Leslie Fiedler. Alors, toutes proportions gardées et en tenant compte de ce qui a été dit dans le premier paragraphe de cette étude, on pourrait suggérer, avec une attitude provocante, que *Love and Death in the American Novel* (1960) de Fiedler est à *Il demone della somiglianza* (1995) du jeune Trevi ce que le célèbre *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* (1930) et sa suite *Il Patto col serpente. Paralipomeni di « La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica »* (1972) de Mario Praz sont à

1. *Ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 65-98, 99-104 et p. 36, 38, 83, 89, 96, 100, 116, 134-139.

3. *Ibid.*, p. 61, 96. Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siècle : Gestalten und Mythen*, München, W. Fink, 1977.

4. Je suis intervenu à ce propos dans *Seduzione borghese e cultura dell'artificio*, « Italian Quarterly », XXXIII, 129-130, summer-fall 1996, p. 45-58; en particulier p. 45-6, 55-56. Les expressions entre guillemets sont tirées du *Cygne* de Charles Baudelaire.

Studi su «Bruges-la-Morte» di Georges Rodenbach (1992) de Crucitti Ullrich¹. En effet, Emanuele Trevi recherche les archétypes de la littérature italienne et européenne cachés dans l'imaginaire culturel du monde moderne, et modifiés par celui-ci, avec l'aide du «grande disegno» ou bien de la tension de l'«horreur du domicile», vers lesquels confluent, d'un point de vue actuel – théorique et critique en même temps – certaines esthétiques de la fin de la modernité et la psychologie des profondeurs, l'anthropologie sociale, etc.

«Lo diverso», la pluralité des identités peuvent continuer à s'opposer et à se mêler à «lo uno» uniquement dans cette perspective plus libre : «No cabe borrar, como proponía Arturo Graf, lo vario y lo mudable [...] No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora»².

Et c'est aussi dans cette libre perspective que s'orientent aussi – mais en suivant des parcours beaucoup plus traditionnels et académiques par rapport à Trevi et Lodoli – les études de Livi et Dècina Lombardi. Le premier, déjà cité ici à ce propos, affronte avec courage dans les années soixante-dix – et on le verra bien par la suite – une critique italienne réfractaire à la forte influence littéraire «franco-belga su alcuni crepuscolari»; une critique nationaliste qui encore dans les années cinquante et soixante pensait par exemple que «Govoni non è che Govoni»³. La seconde occupe

-
1. Cf. L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960; M. Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica*, Milano-Roma, La Cultura, 1930 (aujourd'hui Firenze, Sansoni, 1988) et *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972 (Milano, Leonardo, 1995).
 2. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, trad. it. citée, p. 28. L'auteur se réfère à A. Graf (1848-1913), un représentant de la «scuola storica», et en particulier à son discours inaugural à l'Université de Turin en 1876.
 3. F. Livi, *Govoni tra Ferrara e Bruges*, «Italianistica», I, 2, maggio-agosto 1972, p. 246; Id., *Dai simbolisti ai crepuscolari*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1974, p. 278; et encore Id., *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, IPL, 1980, p. 106, où, en inversant la question, Livi affirme que «Govoni aspira insomma a diventare il Rodenbach italiano e su questo punto la testimonianza dei suoi contemporanei è illuminante» et cite pour la première fois dans la trilogie, sous la forme d'une longue note, un vrai personnage de l'époque, critique et poète en même temps, comme Lionello Fiumi «la cui informazione [a livello delle fonti francesi] è ineccepibile, dà indicazioni quanto mai giudiziose, soprattutto se confrontate a tante approssimazioni e a tanti pregiudizi di certa critica più recente.» Livi cite un travail critique consacré à *Corrado Govoni*, Ferrara, Taddei, 1918; mais ici on peut rappeler, au moins, qu'un choix de poèmes de Lionello Fiumi a été aussi publié dans la collection «Poètes d'aujourd'hui» (n° 90) des Éditions Pierre Seghers (Paris, 1962). Quelques autres notices sur sa vie (1894-1973) et sur ses œuvres dans *Letteratura Italiana, Gli autori*, Dizionario bibliografico e Indici, Volume primo, A-G, Torino, Einaudi, 1990, p. 794.

une place importante dans la reprise des travaux – durant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix – sur Georges Rodenbach et *Bruges-la-Morte* en particulier; et aussi dans une perspective comparatiste franco-italienne, entre Elme-Marie Caro et Giacomo Leopardi, les Goncourt et D'Annunzio, mais évoquant par ailleurs Schopenhauer, Poe et Mann.

On pourrait dire, à propos de la lecture rodenbachienne faite par Paola Dècina Lombardi, que la rencontre de son Rodenbach avec «lo diverso» est dans la ligne d'une biographie intellectuelle complexe (Elme-Marie Caro, Giacomo Leopardi et Schopenhauer¹) qui se prolonge – d'une façon plus suggestive que l'essai de Francesca Bianca Crucitti Ullrich – dans certains contextes *fin de siècle* centrés sur *Bruges-la-Morte* (Edgar Allan Poe, les Goncourt de *Germinie Lacerteux* et *La città morta* de D'Annunzio) et dans l'aube, pâle comme le retard d'un vampire, du XX^e siècle (Thomas Mann et sa Venise «in putrescenza»)².

Dans ce cadre composite, on constate cependant qu'Edgar Allan Poe – le Poe traduit par Baudelaire et présent dans quelques contes de Villiers – est le sommet de l'iceberg, mais un sommet qui s'avance et va glisser très vite dans la mer d'une *fin de siècle* «di provincia» où on retrouve la vraie identité de Rodenbach *poète en exil*: «Sono il destino di Bruges, e la sua atmosfera, a fornire allo scrittore l'immagine con cui dar forma espressiva alla propria identità di «poète en exil» e insieme un repertorio tematico originale ed esotico che a Parigi lo consacra come «le poète des Flandres». Su questo nucleo metaforico e su questo repertorio lo scrittore innestava una vicenda che, se a tratti sembra rasentare situazioni paradossali alla Edgar Allan Poe, poi scivola in esiti inverosimili, più da dramma passionale di provincia que da *roman-poème*»³.

Cette démarche critique utilise donc Edgar Allan Poe pour différencier Rodenbach et son répertoire thématique original, mais en amoindrissant certes le *plot* de *Bruges-la-Morte* «in esiti inverosimili, più da dramma passionale di provincia que da *roman-poème*». Ici le tribut payé au pays, au climat local, à l'identité flamande, à «lo diverso», même en passant à

1. P. Dècina Lombardi, «Bruges simulacro dell'ideale», dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Milano, Mondadori, 1997, p. VII, XV, XXV. Mais il est tout de suite évident que la partie la plus novatrice du parcours biographique et intellectuel est liée aux suggestions littéraires du côté italien – à un classique comme Leopardi – qu'il faudrait bien développer. Sur Schopenhauer, en revanche, on peut voir Chr. Berg, «Schopenhauer et les symbolistes belges», dans A.D., *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, par A. Henry, Paris, Klincksieck, 1989, p. 119-134.

2. *Ibid.*, p. X (Poe), XI-XII (Goncourt), XX-XXI (D'Annunzio), XXII (Mann).

3. *Ibid.*, p. X.

travers le rêve – l'utopie, si on veut – de « lo uno », est alors le prix d'une fidélité plutôt aveugle et d'une originalité soldée en « offre spéciale » : Rodenbach n'est pas Poe mais il garde bien son originalité. Georges Rodenbach enfin est Georges Rodenbach. Et je crois qu'on n'est pas très loin des critiques italiens qui disaient que « Govoni non è che Govoni ». Dans ce sens je trouve plus corrects le comparatisme et la « critique des sources » de François Livi et – puis-je me permettre encore une « provocation » ? – le « Rodenbach-Pétrarque » d'Emanuele Trevi, bien plus courageux.

Enfin, j'estime assez infructueux de consacrer presque une page à Poe, citant *The Tales of Grottesque* en se concentrant sur « il tema della donna morta », sur certaines héroïnes célèbres de l'écrivain américain, « Eleonora, Berenice, Morella » et surtout « Ligeia [...] il modello di maggior suggestione per Rodenbach », pour conclure en coupant net avec une différenciation marquée aussi par deux points d'exclamation : « In comune Ligeia e la donna di Viane non hanno solo gli occhi dalle grandi orbite di un nero intenso, e una inconfondibile espressione. Entrambe sono entrate nella mente dei loro uomini come in un « santuario » e il loro volto riaffiora per essi nella sola contemplazione di una farfalla o di uno specchio d'acqua. Ma, nonostante lo stesso sforzo di evocazione sempre in bilico « sull'orlo del ricordo », e al limite, com'è diversa la « stanza » delle allucinazioni di Poe da quella di Georges Rodenbach ! E quanto sono distanti gli sviluppi della situazione psicologica ! »¹.

E. A. Poe reste donc « lo diverso », le *limes* d'un parcours qui passe surtout à travers le « y » espagnol, c'est-à-dire à travers les heureuses conjonctions d'une vie intellectuelle très riche (le philosophe Elme-Marie Caro qui fait des cours en Sorbonne sur Schopenhauer et sur Leopardi, bien connu du jeune poète belge, le *grenier* Goncourt, le salon de Daudet, les « Mardis » de la rue de Rome chez Mallarmé), pour aborder enfin « lo uno » chez D'Annunzio et Mann², à travers le thème du double et de la ville morte surtout, entre *La città morta* (1895-6; 1898) et *Der Tod in Venedig* (1911; 1913).

Mais aussi dans ce sens la lecture de *Bruges-la-Morte* faite par Dècina Lombardi ne vise pas beaucoup à l'intégration de l'écrivain belge dans la pluralité d'une époque, mais plutôt à l'unité d'un écrivain et d'une époque; et ce, en laissant tomber la partie plus saine de l'éclectisme de Georges Rodenbach, qui encore une fois nous apparaît comme un *poète en exil* et un brillant diplomate des salons littéraires *fin de siècle*, avec « una sua capacità di mediazione nel momento in cui esplodeva clamorosa la

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. XX-XXII.

polemica e contro lo sperimentalismo di Zola e contro il preziosismo di Barbey d'Aurevilly»¹.

Certes, il faut dire en revanche que dans la lignée des D'Annunzio et Mann – aux trois dernières pages ajoutées à son essai de 1986 pour l'introduction de 1997 – Dècina Lombardi poursuit son colloque avec le lecteur italien, en lui donnant plusieurs autres informations sur la fortune du roman belge de 1892. On passe à travers *Die tote Stadt* d'Erich Wolfgang Korngold², pour montrer encore une fois la fascination de la ville morte et on arrive – comme on l'a déjà dit – à Alfred Hitchcock, pour la fascination du double.

Mais à propos d'Alfred Hitchcock, encore une fois, c'est plutôt la différenciation entre *Vertigo* et *Bruges-la-Morte* qui se trouve être bien soulignée par l'académicienne : « Inevitabile il raffronto con *Vertigo* di Hitchcock il cui soggetto, *D'entre les morts*, è firmato da Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Nelle loro mani di giallisti [...] l'impostura suggerita dall'incontro occasionale si è trasformata in macchinazione sapientemente architettata. D'altronde a Alfred Hitchcock interessavano più l'intrigo e la suspense che non lo *spleen* o l'ossessivo culto della morte »³.

C'est à peu près le même discours à propos de *La Chambre verte* de Truffaut, dont le sujet est tiré de trois nouvelles de James (*L'Autel des Morts*, *Les Amis des amis*, *La Bête dans la jungle*), mais où on peut lire aussi, selon Paola Dècina Lombardi, une influence indirecte de *Bruges-la-Morte*, « best seller » paru trois années avant la nouvelle d'Henry James qui a davantage impressionné François Truffaut pour la réalisation de son film, c'est-à-dire *The Altar of the Dead* (1895)⁴.

Mais il est dommage que, dans la poursuite de son discours, Dècina Lombardi estompe l'influence directe de Georges Rodenbach sur Henry James (« James tuttavia andò oltre il misticismo sensuale di Rodenbach »⁵) et gonfle par contre l'influence de Rodenbach sur François Truffaut faisant de *La Chambre verte* un carrefour de thèmes rodenbachiens à partir de « la fissazione sul lutto della moglie morta », de « il ricordo morboso »⁶; tandis qu'au contraire – comme le disaient encore très récemment Alberto

1. *Ibid.*, p. XI.

2. *Ibid.*, p. XXII. On peut l'écouter dans les deux superbes CD RCA Victor Opera Series (Neblett, Kollo, Prey, Luxon et Erich Leinsdorf, *Conductor*, recording, 1975).

3. *Ibid.*, p. XXIII.

4. *Ibid.*, p. XXIII-XXIV. On peut voir, à propos de ce conte, bien connu en Italie, l'essai introductif de M. Praz à la traduction italienne de Firenze, Sansoni, 1943.

5. P. Dècina Lombardi, « Bruges simulacro dell'ideale », dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, cité, p. XXIII.

6. *Ibid.*, p. XXIV.

Barbera et Umberto Mosca – *La Chambre verte* « non è tanto un film sul culto della morte, quanto sul rifiuto dell'oblio »¹.

De toute façon, il y a en quelque sorte une ouverture de Paola Dècina Lombardi à ce qu'on a ici appelé l'inquiétude intégratrice, « lo uno » : d'Edgar Allan Poe à Truffaut. Mais ces identités différentes sont toujours – avec plus ou moins de force – éloignées et intériorisées dans un encadrement critique qui ne croit jamais sans réserves à une perspective unitaire et qui poursuit plutôt – je dirai – une macro-unité biographique, une macro-individualité locale et culturelle.

Cette macro-unité biographique, locale et culturelle, on n'ose presque jamais la mettre en jeu, même quand il s'agit de suivre une riche lecture critique qu'on pourrait mieux utiliser en abandonnant certaines formes rigides d'un comparatisme qui tient plutôt de l'historicisme et de son côté un peu mécaniciste. Et c'est bien dans cette perspective un peu mécaniciste qu'on peut arriver parfois à tirer – et pas trop paradoxalement – François Truffaut du côté de Rodenbach et à distinguer vraiment plus qu'il n'est nécessaire les œuvres de Poe et de James de *Bruges-la-Morte*, en les éloignant trop les unes de l'autre.

Le fait de toujours respecter dans la critique *the sense of the past* – pourrait-on dire en évoquant un titre suggestif d'un roman de Henry James – peut entraîner comme conséquence immédiate l'illusion d'une fausse actualité qui n'a plus beaucoup d'autonomie. Et on constate ainsi, d'un autre point de vue, les mêmes résultats que l'herméneutique syncrétique de Trevi et Lodoli, la tendance généralement postmoderne « alla presentificazione del passato ».

Mais par rapport à Emanuele Trevi et à Marco Lodoli – il faut le dire – Paola Dècina Lombardi a toujours un « *anche se* ». Ce sont les atouts de son « jeu critique » pour revenir d'une façon cohérente à l'unité d'un écrivain et d'une époque. Sa conclusion, qui vient relier justement Truffaut à James, est d'ailleurs bien significative : « Le analogie con *Bruges-la-Morte*, che all'epoca ebbe in Francia varie riedizioni, mi sembrano dunque evidenti *anche se* lo spirito del film è lo stesso che pervade il racconto di James »² (les italiques sont de nous).

Et c'est peut-être en partant de cette considération qu'on peut commencer à parler de François Livi, qui ramène l'unité impressionnante de l'œuvre de Rodenbach aux crépusculaires (« L'opera di Rodenbach

1. A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 135.

2. P. Dècina Lombardi, « Bruges simulacro dell'ideale », dans G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, cité, p. XXIV.

impressiona per la sua unità »¹) – comme Paola Dècina Lombardi ramène l'œuvre à sa propre unité belge – dans le désir de la prolonger avec une très forte tension critique et éthique qui débouche tout de suite sur « il superamento del nazionalismo culturale »².

En effet, le célèbre critique transalpin pousse bien l'œuvre de l'auteur de *Bruges-la-Morte* – en même temps que celle de certains autres symbolistes de langue française – vers la poésie italienne du début du XX^e siècle. Et ceci à travers « la tanto bistrattata letteratura comparata »³, qui lui permet tout de suite de souligner à plusieurs reprises « lo straordinario successo in Italia di Maeterlinck, James, Rodenbach all'inizio del secolo »⁴, faisant ainsi honneur à la plus grande partie de la « poesia crepuscolare, spesso frettolosamente catalogata come un fenomeno provinciale »⁵.

Livi relit donc l'expérience entière de la poésie italienne crépusculaire – surtout à partir de Corazzini, Gozzano, Govoni, Moretti, Palazzeschi, mais il cite aussi plusieurs fois Fausto Maria Martini, le premier traducteur italien de *Bruges-la-Morte*, Carlo Chiaves et d'autres écrivains⁶ – en tant que « non inglorioso epilogo di una grande stagione della poesia europea » dans une recherche très riche qui abandonne « una visione nazionalista della letteratura e un campanilismo culturale nefasto e mortificante »⁷.

1. F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, cité, p. 48.

2. *Ibid.*, p. 14-15.

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 23.

5. *Ibid.*, p. 11.

6. Dans la trilogie que Livi consacre à « la parola crepuscolare », F. M. Martini est cité 30 fois, et presque toujours en relation avec Rodenbach et *Bruges-la-Morte*, et C. Chiaves 9 fois. On peut lire les œuvres de ces deux écrivains dans les éditions de l'Istituto di Propaganda Libreria et grâce à l'attention critique de Giuseppe Farinelli : F. M. Martini, *Tutte le poesie*, par G. Farinelli, Milano, IPL, 1969 ; Id., *Si sbarca a New York*, par G. Farinelli, ivi, 1975 ; C. Chiaves, *Tutte le poesie edite e inedite*, par G. Farinelli, IVI, 1971. Certes F. M. Martini est plus célèbre que C. Chiaves et on peut le retrouver aussi dans quelque anthologie plus générale et « militante » consacrée à la « poesia dell'Italia post-unitaria » – comme, par exemple, celle de S. Corazzini, G. Gozzano, A. Graf, E. de Amicis e altri, *Poeti del riflusso*, par R. Gagliardi et avec un essai de M. Serri, Roma, Savelli, 1979, p. 61-2 – ainsi que dans les cadres très particuliers (où on trouve Chiaves aussi) proposés par G. Viazzi, *Dal simbolismo al déco*, Torino, Einaudi, 1981, II vol., p. 383-393, 419-423. Cf. aussi, pour une intégration critique d'autres écrivains dans ces cadres, S. Giovanardi, *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.

7. F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, cité, p. 11 et 14.

Ces éléments étaient encore vivants en Italie – en même temps qu'une certaine superficialité critique autour de Georges Rodenbach évoquée plus haut – pendant la seconde moitié des années soixante, même après le travail de Gabriella Violato, qui suggérait déjà l'association automatique de Rodenbach aux crépusculaires à partir de la décennie 1920-1930¹.

Mais François Livi va bien au-delà de cette association automatique – se manifestant surtout sous la forme d'une allusion superficielle et continue à Rodenbach – et dans son essai de 1974, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, un gros livre de 430 pages, l'œuvre rodenbachienne est citée en connaissance de cause 145 fois. Son succès est donc brillamment reconnu dès le début du livre soit dans le domaine de la poésie, soit dans le domaine de la prose.

Certes, par réaction, Livi arrive aussi à écrire des phrases comme celle-ci : « Ma Rodenbach [...] come potrebbe essere considerato l'epigono di un altro poeta, lui che crea ed esaurisce un certo genere di poesia? »². C'est une prise de position très forte, soulignée en outre par sa place presque au commencement de l'essai. Et on comprend bien ici que Livi a besoin de partir d'une unité pour sa démarche critique, pour son rêve de « lo uno » *dai simbolisti ai crepuscolari*. Dans ce sens, l'unité n'est pas un but pour le critique; elle n'exprime pas une fidélité littéraire au symbolisme dans laquelle peut se définir un courant de la poésie italienne du XX^e siècle. Mais il faut quand même attester cette unité au début du travail. Ce n'est qu'après qu'on pourra marcher à travers « lo diverso » pour toucher enfin « lo uno ».

Et c'est pour attester cette unité nécessaire comme base de recherche ou point de départ que François Livi multiplie (et pas seulement au sujet de Rodenbach) les démonstrations sur le succès de l'écrivain belge en Europe et en Italie dans la poésie comme dans la prose. Par exemple :

La sua fortuna in Italia, specialmente presso i crepuscolari, sarà considerevole, giacché la sua poesia presenta un repertorio eccezionalmente vasto di temi decadenti trattati su vari registri. La lettura di Rodenbach dispensa, su questo

1. G. Violato, *Bibliographie de Georges Rodenbach et d'Albert Samain en Italie*, cité p. 15-35 et 47.
2. F. Livi, *Dai simbolisti ai crepuscolari*, cité, p. 28. D'ailleurs, comme le rappelle plusieurs fois Livi lui-même dans sa trilogie, il est vrai qu'après Rodenbach les autres écrivains franco-belges liés à une certaine atmosphère et, en particulier, à Bruges, n'ont jamais dépassé le modèle qu'il offrait, soit dans le domaine de la poésie – et on pense surtout au *Règne du silence* – soit dans le domaine du roman – et on pense à *Bruges-la-Morte*.

piano, da quella di quasi tutti gli altri poeti. Bisognerà procedere con estrema prudenza quando si tratterà di proporre altre presenze oltre la sua in un poeta [italiano] che abbia sicuramente letto almeno il *Règne du silence*»; L'opera di Rodenbach impressiona per la sua unità. Le stesse immagini [poetiche] si ritrovano, con qualche mutamento, nei suoi romanzi, i quali hanno contribuito non meno delle poesie, alla diffusione di certe immagini decadenti, così come del mito di Bruges. Jean Rembrandt, il protagonista de *L'art en exil* (1889), romanzo gravato da un evidente peso biografico, [...] rivive del resto in Hugues Viane, eroe di *Bruges-la-Morte* (1892), romanzo il cui successo fu straordinario, sia in Francia che in altri paesi : in Italia tale romanzo fu largamente diffuso negli ambienti crepuscolari¹.

Mais le parcours critique de Livi se développe surtout à propos de la poésie – même si le roman de 1892 est très présent dans toute la trilogie – déjà dans le premier travail que le jeune chercheur français consacre d'une façon fort suggestive au passage « dai simbolisti ai crepuscolari », qui n'était pas facile à traiter entre 1968 et 1974, comme semblaient parfois déjà le reconnaître Gabriella Violato et d'autres critiques italiens.

Et, avant d'évoquer la trilogie de Livi dans sa totalité, on pourrait, arrivé à ce point, assimiler finalement la jeunesse et le courage de l'italianisant transalpin – qui gonfle le succès de Rodenbach et de quelques autres écrivains belges contre la tradition critique italienne qui voulait garder à tout prix l'identité, la différence, l'autonomie, enfin « lo diverso » de la « poesia crepuscolare » – à la jeunesse et au courage de Trevi. Compte tenu, bien évidemment, des différences d'époques, de lieux et de formes de la discussion : une thèse en Sorbonne et une *Postfazione* pour une nouvelle traduction d'un roman *fin de siècle*.

Cette diversité ne peut qu'augmenter avec le développement de la trilogie consacrée à la parole crépusculaire. De *Dai simbolisti ai crepuscolari*, de 1974, à *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, de 1986, à travers *Tra crepuscolarismo e futurismo : Govoni e Palazzeschi*, de 1980, et 1175 pages au total et 175 renvois à l'écrivain belge ou à son écriture, le succès de Rodenbach entre dans une spirale historiciste créée par Livi lui-même et perd beaucoup de l'élan vital donné, au début de la recherche, aux crépusculaires.

Et on peut aussi s'expliquer assez bien la forte diminution progressive des références à l'auteur de *Bruges-la-Morte*, en tenant compte de ces deux faits très importants.

1. *Ibid.*, p. 48.

Premièrement, quand on passe aux œuvres futuristes d'Aldo Palazzeschi ou bien au futurisme lui-même, comme mouvement littéraire, il est difficile, sinon paradoxal, d'y lire une influence directe et sérieuse – dans certains textes ou dans certaines images – de l'œuvre et de l'imaginaire de l'écrivain belge, même si on peut parler « di Venezia *sub specie* di *Bruges-la-Morte* » dans l'essai *Tra crepuscolarismo e futurismo : Govoni e Palazzeschi* (1980). Du reste, cette observation de Livi se cache de façon significative dans une note en bas de page¹.

En second lieu, dans l'évolution naturelle d'une si vaste recherche, Livi a bien fait d'abandonner – pour ne pas répéter les mêmes informations – les diverses influences rodenbachiennes sur les crépusculaires auxquelles il avait déjà fait allusion dans les essais précédents. C'est pour cette raison, aussi, qu'on passe des 145 citations du premier essai aux 23 du deuxième – où on parle beaucoup du futurisme – et aux 7 du dernier.

C'est justement dans les deux essais qui complètent la recherche initiale, centrée surtout sur la poésie, que le discours de Livi s'ouvre, avec des notations intéressantes, sur le roman de 1892 et le mythe de la ville de Bruges que celui-ci vient de créer, comme Livi le reconnaissait d'ailleurs, déjà dans les passages du livre de 1974 évoqués tout à l'heure.

Fidèle donc ici à ma lecture flirtant avec *Bruges-la-Morte*, je vais terminer ma rapide traversée de la riche trilogie du critique français² avec *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, de 1986, où on trouve – dans un petit paragraphe consacré d'une façon suggestive aux « Decadenze provinciali », mêlant D'Annunzio et Stecchetti, Guido Gozzano et Amalia Guglielminetti³ – une notation valable pour la littérature de voyage du XX^e siècle italien – mais pas seulement – au moins jusqu'au *Notturmo indiano* de Antonio Tabucchi, paru en 1984. Au début du chapitre IX de ce roman, la voix narrative dit que ce qu'on voit dans le monde et la mémoire qu'on en a, passent aussi fortement à travers ce qu'on a lu dans les œuvres littéraires (celles de Conrad, Kipling, Bromfield, Maugham)⁴.

1. F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo : Govoni e Palazzeschi*, Milano, IPL, 1980, p. 234.

2. On pourrait y ajouter, du fait de sa proximité chronologique, un colloque sur Corazzini, presque une sorte d'appendice à cette longue attention critique aux crépusculaires : « *Io non sono un poeta* », Sergio Corazzini (1886-1907), Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 11-13 marzo 1987, édités par F. Livi et A. Zingone, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, 1989.

3. F. Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, IPL, 1986, p. 87-103.

4. A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 84.

Dans le paragraphe cité donc, Livi situe le discours critique au-delà de la volonté de ramener l'unité de l'œuvre rodenbachienne aux crépusculaires – l'individualité impressionnante de Rodenbach à Gozzano – et l'ouvre à un parallélisme très efficace et pas du tout banal entre Pierre Loti et le poète des Flandres. Ainsi l'Inde attire la ville de Bruges vers son exotisme, son *ailleurs*, en l'éloignant tout à coup de la grisaille provinciale franco-italienne entre Ferrare et Venise¹; et ce, juste en vertu de « lo spettro tematico e stilistico propostoci da Rodenbach » : « È noto che l'India di Gozzano è *L'Inde (sans les Anglais)* di Pierre Loti. Ma al di là della « genesi » dei vari articoli, occorre evidenziare un atteggiamento più profondo : scoprire il mondo equivale a verificare la validità di ciò che i libri ci avevano già insegnato. Se ci si reca a Bruges, è per visitarla secondo lo spettro tematico e stilistico propostoci da Georges Rodenbach. Se si visita l'India, è naturale viaggiare in compagnia di Pierre Loti »².

Ailleurs, toujours en parlant de l'œuvre et de la vie de Gozzano, on passe du mirage d'une évasion spatiale (la ville de Bruges comme l'Inde de Loti) à un mirage d'évasion temporelle.

Et c'est une évasion terrible, bien plus difficile à vivre, une évasion qui suit l'évasion spatiale – désormais insuffisante – et semble passer surtout à travers « l'ossessione della morte »³. Celle-ci est projetée soit sur la femme – et c'est alors, du *fantastique* au *fantasmatique*, l'expérience rodenbachienne de l'« entre-deux »⁴, une expérience surtout littéraire – soit sur l'écrivain et son écriture même – et c'est plutôt l'expérience de la maladie, de la phthisie, expérience biographique bien sûr mais pas seulement⁵.

La première projection peut produire – dans l'économie de l'essai de Livi – un parallélisme entre *Bruges-la-Morte* et le poème *L'esperimento* de

-
1. Cette grisaille provinciale franco-italienne, flottant entre Ferrare et Venise, qu'on a remarquée ici à propos des tentations esthétiques *fin de siècle*, entre décadence et crépuscule. Mais il n'en va pas toujours de même pour Ferrare et Venise, bien évidemment. Ce n'est pas par hasard que Giorgio Bassani – qui a vécu très longtemps à Ferrare et a dédié à cette ville la plus grande partie de son œuvre – a consacré de lumineuses pages à Venise, dans un essai de 1964 qui ouvre un superbe recueil de travaux critiques : *Le parole preparate. (Considerazioni sul tema di Venezia nella letteratura)*, dans G. Bassani, *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, p. 15-36.
 2. F. Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, cité, p. 98.
 3. *Ibid.*, p. 114 et suivantes.
 4. J.-P. Bertrand, « Soror dolorosa : les amours fantastiques de *Bruges-la-Morte* », *Otrante*, n° 4, janvier 1993, p. 139-148.
 5. L. Curreri, *Seduzione e malattia*, « Otto/Novecento », XVI, 3/4, maggio-agosto 1992, p. 53-78; sur la phthisie et son mythe en particulier p. 65-68, 70-72, 77-78.

Guido Gozzano, où se révèle, en toute transparence, l'histoire même du roman : « una delle più belle pagine di riduzione, in chiave provinciale e *kitsch*, di un *topos* decadente [...] il fantasma del passato [che] diventa realtà ». Et c'est une claire démonstration – non pas uniquement et forcément livresque si on prête attention à l'adverbe – « d'un'assidua frequentazione [gozzaniana], almeno libresca, di Rodenbach autore di *Bruges-la-Morte* »¹.

Et on passe ainsi, comme on le voit bien, à cette province tout à l'heure abandonnée, même à travers le filtre d'une ironie qui devient de plus en plus « un'ironia fredda che corregge i risvolti più oleografici del racconto » existentiel du poète italien².

Mais justement la seconde projection, biographique et terminale, nous signale « le leurre du seuil », le *limes* d'un parcours solitaire qui retrouve sa propre identité à partir « d'una morte alla letteratura » : « Il sogno di una esistenza quieta in campagna, lontano dagli artifici della città e della letteratura »³.

Université de Savoie

1. F. Livi, *La parola crepuscolare*. Corazzini, Gozzano, Moretti, cité, p. 128-129.

2. *Ibid.*, p. 143.

3. *Ibid.*

**« BRUGES-LA-MORTE »,
POÈME INÉDIT DE GEORGES RODENBACH**

Dans la malle non encore répertoriée de Constantin Rodenbach qui a été léguée aux Archives et Musée de la littérature de la Bibliothèque Royale Albertine, se trouve un poème inédit intitulé *Bruges-la-Morte*. Sous fascicule, le manuscrit est composé de 6 feuillets largement raturés qui ne comportent aucune date. Ces six feuillets contiennent deux poèmes qui font suite. Le premier poème (f^o 1 et 2) est formé de 20 alexandrins qui ont pour objet un souvenir d'enfance, d'adolescence plus exactement, souvenir lié à l'expérience de la division psychique du moi qui découvre son double. Le second poème (f^o 3 à 6), en six parties contenant chacune deux tercets d'alexandrins, est plus proche de la thématique de *Bruges-la-Morte*, telle que Rodenbach l'a exploitée dans son roman. Il y est en effet question de la morte et du douloureux veuvage du sujet.

On peut douter que les deux poèmes rassemblés par Rodenbach sous la même chemise soient de la même époque, tant leurs arguments respectifs sont éloignés l'un de l'autre. Toutefois, ce qui les relie au hasard de cette rencontre de classement, c'est la permanence du thème de l'Autre. De ce point de vue, l'adolescent du premier poème ne se départit guère du veuf que met en scène le second : l'un comme l'autre sont troublés par l'autre d'eux-mêmes dont ils subissent douloureusement la révélation.

Nous retranscrivons tel quel ce manuscrit dont la valeur est plus documentaire que littéraire¹.

Jean-Pierre Bertrand

1. Je remercie Nadine Henrard, collègue à l'Université de Liège, de m'avoir aidé à la retranscription de ce poème dont l'écriture est particulièrement difficile à déchiffrer.

BRUGES-LA-MORTE

F° 1

Quelques dimanches seuls furent un peu joyeux,
 Des dimanches lointains de ma petite enfance
 En mai, quand le soleil était de connivence
 Avec les boucles d'or qui riaient sur mes yeux.
 Et ces dimanches-là, dans ma mélancolie,
 M'ont laissé comme un souvenir de beaux rubans
 Flottant sur des chapeaux de paille d'Italie
 Dans une grande allée où s'espaçaient des bancs!
 Un enfant y marchait pensif en robe bleue
 Comme un candide Infant de Velazquez, voué
 À la Vierge : tout près, un paon ouvrait sa queue
 Et grave et seul, l'enfant n'avait jamais joui.

F° 2

Mais ces jours-là parmi le frisson doux des arbres
 En quinconce, voici qu'il s'entendait soudain
 Une musique d'or dans le vaste jardin,
 Musique en l'air de la couleur de tous les marbres.
 Et l'enfant s'enivrait, heureux sinon joyeux.
 Du fantôme de moi dont j'ai gardé les yeux
 Mais dont l'ancien visage est mort dans mon visage
 Ô Vous, l'autre de moi, que je revois ainsi

F° 3 (1)

I

Puisqu'elle est morte, morte, – est-ce vrai qu'elle est morte?
 Je crois toujours entendre un cortège à ma porte.
 Des cuivres et des voix chantant... Pauvre de moi!
 Et dans les escaliers – est-ce vrai qu'elle est morte? –
 Tout bruit c'est comme un bruit de cercueil qu'on emporte
 Et qui lui-même emporte au loin l'autre de moi!

II

Est-ce vrai qu'elle est morte – et que seul moi je vive
 Et qu'elle soit déjà la Commémorative?
 Elle qui disait : tu ne fais qu'un avec moi.
 Je suis donc dans la mort puis vole, avec elle.
 Mais puisque ma vie est déchirée, par laquelle
 Survis-je? Est-ce que ma part va haïr l'autre de moi?

F° 4 (2)

III

Hélas aucun de nous ne vivait par lui-même
Mais tous deux nous vivions en l'Amour qui nous mène.
Et c'est lui qui disait : « vous êtes un en Moi! »
Maintenant je suis mort puisque je suis seul! Elle
C'est vraiment la vivante et la Dame Immortelle
Car près d'elle s'en est allé l'autre de moi.

F° 5 (3)

IV

La barque avait deux avirons dans l'eau songeuse
Comme les bras raidis d'une même nageuse.
La barque leur disait : vous êtes un en moi.
Et l'oiseau pour planer avait deux vastes ailes
Qui s'agrippaient dans l'air comme des mains femelles
Moi je songe – aile ou rame – : où donc l'autre de moi?

V

Puisqu'elle est morte, morte, est-ce vrai qu'elle est morte?
Le bruit, l'orgueil, l'amour, le soleil que m'importe!
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!

F° 6 (4)

VI

Puisqu'elle est morte, morte, oh! mon cœur tu te glaces
Naguère plein de ciel miré – comme en des glaces
Tu reflétais toute la vie éparse, en moi!
Maintenant cœur gelé, les voici sans aucune
Présence que la froide et prisonnière lune
Qui sous la glace dort – comme l'autre de moi!

Le dramaturge

Il y a une
série de
Louis M.
première
avant de
de leur
journal.

La pièce
malade, s
veille aux
en se met
Barbe, se
bégaine

pour une
victime de
fole, la
monde du
(...) et
tous les

d'une
pour le
le crève
des crises
de la
avoir

La bégaine cueille des fleurs au jardin, broche Jean est étonné
par sa coupe d'habituelle coupe de coupe et coupe (1901) la couleur
1901) et coupe à coupe et coupe (1901) la couleur
— structurel et le style et coupe, coupe

1. Une partie de cet article a été l'objet d'une communication à l'Université de Coimbra (Portugal) lors d'un colloque organisé par l'Institut de Estudos Français sur *Le Théâtre belge de langue française* (21-24 avril 1997).
2. *De Quercy*, Londres, 2 juin 1894.
3. *Étude de la tragédie*, 3^e éd., 1894.
4. Toutes les pages renvoient à l'édition G. Rodenbach, *Le Vain*, Paris, Paul Ollivier éditeur, P. Simon, 1897.



*Korngold, Die Tote Stadt.
Opéra d'après Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach.
Photographie de la création à Vienne, en 1921.
Bruxelles, Archives et Musée de la littérature.*

LE « VOILE » SUR LA VIE ET SUR LE THÉÂTRE DE GEORGES RODENBACH¹

ANNA SONCINI FRATTA

Il y a une grande attente le 22 mai 1894 à la Comédie Française pour une soirée entière consacrée aux Muses. On joue *Le Bandeau de Psyché* de Louis Marsolleau, *Les Romanesques* d'Eugène Rostand et *Le Voile*, la première pièce de théâtre de Georges Rodenbach, la seule à être jouée du vivant de l'auteur. C'est cette dernière, « *dreamy and melancholy (...) and the most important* »², qui sera à l'honneur, le lendemain, dans tous les journaux.

LA FABULA

La pièce met en scène « une béguine qui, entre deux stations au chevet d'une malade, écoute sans trop s'indigner un aveu d'amour trop peu voilé pour le voile auquel il s'adresse; (...) Entre-temps, la béguine fait le signe de la croix en se mettant à table et récite ensuite tout de son long le Pater. »³ À ses côtés, Barbe, servante chez Jean; elle se plaint de devoir supporter l'autorité de la béguine à la maison, mais remarque toutefois que celle-ci semble avoir dégelé Jean, d'habitude misanthrope et transi »⁴ (p. 9).

La béguine cueille des fleurs pour la maison, brode; Jean est fasciné par « sa coiffé qui dérobe ses cheveux dont aucun n'aura su la couleur »

1. Une partie de cet article a fait l'objet d'une communication à l'Université de Coimbra (Portugal) lors d'un colloque organisé par l'Instituto de Estudos franceses sur *Le Théâtre belge de langue française* (21-24 avril 1997)

2. *The Queen*, Londres, 2 juin 1894.

3. *L'Écho de la semaine*, 3 juin 1894.

4. Toutes les pages renvoient à l'édition G. Rodenbach, *Le Voile*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 2^e édition, 1897.

(p. 17). Une idée obsédante se fraie le chemin dans son esprit : savoir la couleur des cheveux de la béguine. C'est ce qu'elle-même ignore :

La Sœur :

Quand je me vêts, c'est le demi-jour de l'aurore,
Et quand je me dévêts, le demi-jour du soir.

Jean :

Dites-moi ! Je voudrais, non les voir, mais savoir ;
Ne plus douter, connaître enfin leur teinte vraie
Dont le mystère autant m'occupe qui m'effraie. (p. 22)

Une nuit, lors d'une crise de la malade, dans l'affolement du moment, la béguine sort de sa chambre sans coiffe. De voir ses cheveux, l'amour de Jean s'évanouit pour l'avoir vue enfin vraiment femme, les cheveux libérés, dans la toute évidence physique.

Or mon amour, fait de mystère, d'inconnu,
meurt du voile levé, des cheveux mis à nu. (p. 40)

Jean quitte la scène et, désespéré, entre dans la chambre de la malade, désormais sans vie.

LA PIÈCE

Le Voile voit le jour en 1893 ; « il est admis à la Comédie française et joué le 21 mai 1894. Rodenbach peut se permettre de veiller à tout. Il choisit ses acteurs, ce qui lui vaut des inimitiés. Il exige Paul Mounet, qui n'est pas très connu. Il impose une débutante : Marguerite Moreno. »¹ À la fin de cette expérience la situation de Rodenbach est assurée.

L'accueil a toutefois plusieurs visages : « à cette idylle nuageuse et mystique, les uns, emballés, intensivement émus, ont applaudi à outrance ; les autres, étonnés, égarés, gênés, ont haussé les épaules ; nul n'est resté indifférent devant cette sobre et sincère manifestation. »²

De plus, Rodenbach vient de Belgique ; il apporte de ce fait pour certains « le son des cloches de *Bruges-la-Morte*, (...) une sorte de musique exotique »³ qui plaît aux Parisiens ; d'autres, « les imbéciles, reprochent à

1. Cf. H. Juin, « Lecture de Georges Rodenbach », dans *Audace*, n° 1, 1970, p. 16-42.

2. Cf. l'article de Alfred de Pressac, « Georges Rodenbach », dans *L'Indépendance* du 3 juin 1894.

3. *L'Illustration* du 26 mai 1894.

Rodenbach d'être belge, quand ils ne sont eux-mêmes – s'ils écrivent – que de simples Auvergnats de lettres.»¹

Cependant force est de remarquer que, au-delà de la petite histoire, Rodenbach se présente pour la première fois, en auteur de théâtre². Alors que Maeterlinck expérimente son théâtre de marionnette, alors qu'il répète que le théâtre n'a jamais été capable de devenir ce qu'il est dans l'instinct de la foule, à savoir : le temple du rêve³, Rodenbach cherche à faire vivre ces rêves, à donner la parole au poète, à dire la profondeur de l'âme sur scène.

De là sans doute l'impact puissant de la pièce. Les gens s'interrogent : est-ce un drame ou une idylle? ou simplement un poème⁴? Le problème esthétique dépasse finalement celui d'ordre moral. En effet, le jour de la deuxième représentation, le public avait protesté et quitté la salle. La raison réside, selon Gaston Jollivet, dans le fait que les spectateurs ont une autre idée de la béguine et qu'ils n'acceptent pas que son rôle soit tourné en dérision. La béguine de Rodenbach écoute sans se poser de problèmes « un aveu d'amour trop peu voilé pour le voile auquel il s'adresse »⁵ et, de plus, elle est représentée au théâtre par une actrice qui n'a pas les mêmes vertus que celles qu'elle représente sur scène. De sorte qu'il est spontané de « penser qu'à sa sortie de scène dans les coulisses, ses mains dévotement unies tout à l'heure se disjoindront pour recevoir l'étreinte d'un jeune gommeux ou d'un « vieux monsieur » et que de cette même voix qui murmurait le Pater, elle demandera le chiffre de la recette du soir. »⁶ Mais le théâtre peut rendre des services à la cause de la religion. Donc pourquoi ne pas comprendre les bonnes intentions de Rodenbach qui, loin d'avoir voulu « tourner en dérision la Béguine de Bruges, a prétendu l'honorer? Tenons-nous là. Au surplus, un tollé bruyant ne s'expliquerait guère de la part d'un public de catholiques, sous ces mêmes voûtes de la Comédie

1. Ch. Formentin, « Autour d'une pièce », dans *Le Jour*, 26 mai 1894.

2. Il existe une autre pièce, une saynète en un acte en prose, *La Petite Veuve* (Bruxelles, J. Fink, éditeur, 1884) que Rodenbach avait publiée en collaboration avec Max Waller, qui avait vu le jour aussi dans *La Jeune Belgique* (15 mars 1884) sous les pseudonymes de Blonds-Belgique.

3. Cf. Maurice Maeterlinck, « Menus propos : le théâtre » parus dans *La Jeune Belgique*, sept. 1890, p. 331.

4. Cf. « Le mois théâtral. Comédie française. *Le Bandeau de Psyché – Le Voile – Les Romanesques* », dans *Le Magasin littéraire* du mois de juin 1894.

5. Gaston Jollivet, « Le Costume religieux au théâtre », dans *Le Matin* du 22 mai 1894.

6. *Ibid.*

française, où l'on ne s'insurge pas non seulement contre l'abbé si cavalièrement mis en scène par Musset dans *Il ne faut jurer de rien*, mais contre l'odieux Basile de Baumarchais.»¹

La pièce de Rodenbach – après « le petit incident » des plaisanteries d'une partie du public, liées aussi au fait qu'elle était « la plus austère des pièces représentées après trois actes d'éclats de rire »² – donne « le climat nouveau » de la France intellectuelle, provoque des « éclosions encore déroutantes pour certains attardés. »³ Un Rodenbach inhabituel par rapport aux autres symbolistes, inattendu pour les amateurs du vaudeville de l'époque, propose un « drame de rêve », dans le but de réaliser au théâtre les demi-teintes, les dégradés des sentiments, les images fuyantes et lointaines qui prennent forme à travers l'homme.

L'idée de la pièce, paraît-il, est née d'un souvenir, d'une sensation d'enfant : « J'étais petit, malade et soigné par une religieuse qui penchait sur moi ses coiffes blanches. Je l'adorais. Elle me semblait un ange. Un jour elle m'apparut sans son voile de recluse. J'aperçus ses cheveux. Ce ne fut plus désormais pour moi qu'une femme comme les autres. Je ne voulais plus la voir qu'en rêve ! »⁴

Revue et corrigée par Alexandre Dumas, la pièce est éditée à Paris (Paul Ollendorff éditeur, 1896) et souvent représentée. Elle est jouée aussi lors de la fête organisée par le Comité du Mémorial Georges Rodenbach⁵. C'est dire que, bien que le souvenir de Rodenbach auteur de théâtre se soit fané avec le temps et que l'adaptation théâtrale de *Bruges-la-Morte*, *Le Mirage*, n'ait pas survécu longtemps dans la mémoire collective, écrasée par l'importance du roman, ces textes semblent être le *summum* de la pensée de Rodenbach, une sorte de palimpseste de son génie poétique. Ils sont, de par ce fait, incontournables dans l'analyse de la pensée de l'écrivain.

1. *Ibid.*

2. *L'Intransigeant* du 26 mai 1894.

3. Jean d'Ardenne, « Causerie », dans *La Chronique* du 28 mai 1894.

4. Jules Claretie, « Curieux souvenirs sur Georges Rodenbach », dans *La Gazette* du 29 décembre 1898. Dans une autre interview, Rodenbach dit que la personne malade était sa sœur : « selon les habitudes une sœur béguine vint la soigner. J'avais quinze ans. Cette sœur avec sa cornette blanche fit sur moi une profonde impression. Est-ce parce qu'elle était jolie et que mon cœur commençait à parler ? Une nuit ma sœur ressentant de plus vives douleurs fit entendre des gémissements. Je me levai pour me rendre en sa chambre. Lors, je vis penchée près d'elle, la sœur béguine, mais la sœur béguine sans cornette ! en cheveux ! demi-vêtue. J'eus une désillusion extraordinaire », dans *L'Éclair* du 21 mai 1894.

5. Cf. la lettre de Henry Chefnay à Anna Rodenbach du 6 mai 1931 (Bruxelles, Archives et Musée de la littérature).

LE JEU DE LA PIÈCE¹

Les didascalies. Dans *Le Voile* les didascalies ne se soustraient pas à leur rôle; elles paraissent même l'accomplir de façon précise et importante; elles indiquent :

- l'espace prévu par le texte (une vaste salle à manger);
- le mode d'investissement de l'espace par les personnages, c'est-à-dire les actions (Barbe achève de mettre le couvert; La Sœur apparaît avec une grosse gerbe de chrysanthèmes; Ils s'approchent de la table...);
- les sentiments que les personnages éprouvent (Jean grelotte, a frissonné, est interloqué...);
- les bruits extérieurs (la cloche se tait, la cloche tinte, la sonnette de la rue résonne...).

De ce fait, elles paraissent regrouper une grande partie de la succession diachronique des événements présentés et soulignent que le changement subi par l'action dramatique (et qui est censé représenter la « fable », au sens brechtien) se résume au passage d'une situation de maladie de la tante à la mort de celle-ci. Cet événement reste dans l'armature de fond de la pièce; ce qui se joue sur scène c'est la poésie, ce sont les mouvements lyriques de l'âme.

Les objets. Ainsi les objets présents dans cette pièce et qui en habitent l'espace imaginaire sont très limités : les couverts, la table, de longs rideaux, des lampes, un feu de charbon, des chrysanthèmes, un vase de fleurs, un carreau de dentellière. Seule la robe de la Sœur est mentionnée dans les dialogues. Ces objets ont pour tâche de symboliser l'espace, de le dire par synecdoques.

Le temps. Le temps de la pièce est axé sur deux moments : celui de l'événement (un jour et une nuit) qui suit les consignes du théâtre, et celui de la mémoire de chaque personnage, le passé qui recoupe les mouvements lyriques du texte. Un seul moment fait un clin d'œil au futur : il représente l'espoir du protagoniste, celui dans lequel il rêve que Sœur Gudule ne l'oubliera jamais.

Les personnages. Les personnages sont choisis de façon à mettre en évidence une des obsessions de Rodenbach, celle du double. Deux hommes et deux femmes tiennent la scène. Barbe a toujours tort, Sœur Gudule a toujours raison. Barbe n'aurait pas aimé être religieuse, entrer au

1. L'analyse renvoie au texte « Pédagogie du fait théâtral », dans *Théâtre mode d'approche*, sous la direction de A. Helbo, J. Dines Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1987.

béguinage; elle s'oppose ainsi à Sœur Gudule. Barbe imagine pouvoir égayer la chambre de la malade avec de la lumière, la sœur voit dans cette idée l'expression d'une âme villageoise (p. 13). L'opposition est tellement profonde que Barbe arrive à se sentir plus sérieuse que Sœur Gudule :

Si je suis trop simple, elle, elle est trop profane;
Elle est coquette au fond, malgré ses airs dévots,
Malgré son chapelet roulant des écheveaux
De prières autour de ses mains d'ivoire!
Ce n'est pas tout d'avoir cornette et robe noire! (p. 14)

De même pour les deux protagonistes masculins. Jean vit de son rêve. Le médecin, au contraire, représente la réalité, le détachement de tout ce qui touche à l'imagination.

Si l'action dramatique qui sous-tend la pièce se déroule de façon linéaire, les personnages évoluent de façon circulaire : ils reviennent tous à la condition du départ. Barbe, la servante, introduit le discours, pose les problèmes, gère la maison et soigne son maître; elle cède son rôle à Sœur Gudule, redevient servante et n'annonce par la suite que l'entrée du médecin. Jean, amorphe et solitaire, vit son espoir d'amour pour retomber, désespéré, à sa vie d'avant. Sœur Gudule vit côte à côte avec un homme, délire ses cheveux, pour rentrer à la fin au béguinage.

Seul le médecin ne participe pas aux émotions des autres (« ce n'est qu'un badinage innocent », p. 30), alors que c'est lui qui les a libérées en ouvrant l'âme à Jean :

J'ai compris que la sœur Gudule est aussi femme!
Il me la dévoilait parmi ses mots brutaux
Comme ils le font avec leurs malades d'hôpitaux;
Mais il m'a fait voir mieux et plus loin en moi-même. (p. 31)

L'ACTION DRAMATIQUE

Le différend s'instaure entre Jean et Sœur Gudule, c'est-à-dire entre l'homme et un des personnages les plus emblématiques de l'œuvre de Rodenbach, la béguine.

Elle est d'abord femme; son rôle est de donner l'élan initial à une situation menant à la déception de l'homme et à la négation de ses rapports avec la femme. De plus, elle représente l'église chaude et accueillante, le temple de la vie; une église en même temps dangereuse par le trop-plein de vie qui repousse le personnage et le dirige dans le chemin

de la vision (qui est aussi celle du dramaturge) d'une église froide et vide, immobile dans son silence; une église non pas symbole de la maison de Dieu, mais temple de la mort. Sœur Gudule représente donc pour Jean l'idéal rêvé, d'autant plus que leur vie paraît inscrite dans les lignes d'un même choix, celui d'une vie isolée du monde, solitaire, asexuée.

Jean a « une âme d'aïeul » (p. 30); la ville l'a modelé (p. 28); morte, « elle m'a fait une âme à part, le reflet d'elle » (p. 28). Et comme la ville est le symbole de tout ce qui est terrestre et charnel, il meurt dans ses désirs et prend vie seulement à l'intérieur de la maison.

Ah! que c'est bon

De rentrer; de sentir la tiédeur du charbon;
D'être comme un absent reconnu par la chambre
Si maternelle. Ah! quel vilain temps de novembre!
Il pleut; et cette pluie en moi descend tout bas. (p. 15)

C'est de cette chambre « maternelle » que joue le scénario. L'intérieur assume le rôle d'un *rêvoir* baudelairien où il est possible de goûter d'un autre monde se présentant cette fois non pas comme celui de la transcendance mais comme le noyau du psychisme. Ainsi, cette pluie qui pendant toute la pièce tombe à l'extérieur de la maison devient le symbole de la vie, d'une nature qui fait grelotter Jean alors que la tiédeur du charbon, à l'intérieur de cette force matérielle qui chauffe sans explosion ni flamme, le console. C'est l'acceptation du monde de l'artificiel qui se fait jour, contre l'angoisse que provoque le monde « naturel ». C'est sans doute pour cela que l'entrée en scène de Sœur Gudule se fait par la porte du jardin, un bouquet de fleurs à la main. Ces fleurs, elle les a moins cueillies.

Ces pauvres fleurs, semblant souffrir, que recueillies!
Et maintenant sous la lampe, trempant dans l'eau,
Voici que mon bouquet s'élargit en halo
Et combine sa joie avec la nappe mise. (p. 10)

La sœur dit tout de suite sa vision du monde. Les fleurs dans le jardin étaient si seules, si orphelines. À la maison, sous la lampe, coupées, elles retrouvent la joie et deviennent « les survivantes du jardin » (p. 9, 10). La vie est donc, pour elle aussi, non pas dans la nature, mais dans l'artificiel. Ainsi la vie que Jean et elle mènent est définie « sous verre » (« où je me fais l'effet d'être mort et sous verre », p. 36), quoique pour Sœur Gudule cela représente un choix qui peut ne pas être définitif (« et puisqu'ils sont toujours temporaires, nos vœux/Nous conservons sous la cornette nos cheveux », p. 12).

Une sorte de non-vie prend forme autour de l'homme mélancolique et rêveur qui n'accepte pas la lutte du dehors, n'accepte pas sa virilité et se définit soi-même dans le mythe de la non-corporéité. Sa vie se définit à travers les sensations spirituelles. Elle est vécue comme derrière un voile qui laisse entrevoir les choses, mais ne permet jamais de les distinguer nettement.

Pour Sœur Gudule, même si la vie est là, nette, claire, elle n'y touche pas. Elle s'isole du monde, mais de le voir la console. Elle sait pouvoir le retrouver quand elle le veut.

Pour Jean, la vie est faite d'images dont les contours fanés le font rêver d'un monde forgé à sa guise. Son choix n'est pas de ne pas vivre, mais d'attendre de le faire. Seule l'attente donne du sel à une réalité toujours décevante. Cette attente est en lui un état de prénaissance, dans cette maison qui rappelle l'espace maternel du ventre. Ce rapport doux, envoûtant, fondé essentiellement sur des bruits diminués (les bruits du tissu), sur le désir d'un amour angélique, se réveille brusquement lorsque Sœur Gudule participe activement de la vie réelle. Quand Sœur Gudule sort de sa chambre avec sa chevelure libre, elle ne pense pas avec ce geste satisfaire le désir que Jean lui avait exprimé à plusieurs reprises. Elle ne pense pas que pour ses cheveux représentent le corps, la femme, tout ce qu'il veut savoir mais non pas voir.

LA CRITIQUE

Jules Lemaitre écrivait au lendemain de la première : « je ne sais pas si *Le Voile* est du théâtre, mais je suis sûr que c'est de la poésie. De la poésie silencieuse »¹. Environ soixante ans après, Suzanne Lilar, tout en regardant ce théâtre d'un œil sévère, y voit l'importance des changements opérés :

À relire ces pièces dont le dialogue n'est plus supportable, on peut s'étonner qu'elles aient exercé une influence sur le théâtre. Même frelaté, ce bric-à-brac d'antiquaire flamand, cloches, cierges, robes fanées, coffret de cristal contenant les cheveux d'une morte, paraissait alors délectable. Pour une génération qui commençait d'entrevoir la valeur, comme matériel expérimental, de l'anormal et de l'étrange, ces pièces n'étaient pas indifférentes, malgré leur mauvais goût et peut-être à cause de ce mauvais goût même, où l'on voyait au chevet d'une mourante un homme obsédé du désir de dérouler la chevelure cachée sous la cornette d'une jeune béguine. Dépourvues de valeur littéraire, les pièces de Rodenbach n'en ont pas moins servi le théâtre nouveau².

1. Cf. G. Charlier, J. Hanse, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958, p. 380

2. S. Lilar, *Soixante ans de Théâtre belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1952, p. 39.

Certes, le moment était fondamental pour les lettres belges. Les écrivains s'étaient imposés non seulement dans un discours nouveau sur la fonction du spectacle, mais aussi sur la transformation de l'idée de représentation. Dotés d'une langue commune, susceptibles de créer entre France et Belgique « une indissoluble fraternité », les Belges mettent en scène « l'âme du nord ». D'abord analystes attentifs de leur existence, de leur être, de leurs émotions, ils s'étaient ouverts, vers la fin des années quatre-vingts, vers Paris et vers les autres. Ils avaient été tous poètes, mais, sans doute, le moment politique en évolution et le moment intérieur en expansion avaient créé la nécessité d'un contact plus large avec le monde : le poète sentait ne plus pouvoir se suffire. Plusieurs d'entre eux, au même moment où ils se tournent vers Paris, aux alentours de 1889, se tournent naturellement aussi vers le théâtre. Ouverte en trompe-l'œil vers l'irréel, la scène leur permet en effet de renouer un contact avec le monde par l'intermédiaire du spectateur. Pour ceux qui ne veulent pas se retrouver prisonniers de l'artifice ou confrontés à la faillite de l'être humain, le théâtre constitue sans doute une forme d'expression plus heureuse et la seule qui fasse encore espérer¹. Rodenbach, qui n'est certes pas dans la condition de devoir nouer un contact avec le public, sent quand même la nécessité de réussir au théâtre. Et si Van Lerberghe n'hésite pas à attribuer à la vogue du moment la décision de Rodenbach de participer au nouveau théâtral, il est vrai que ce dernier poursuit un chemin qui lui est propre, qui le voit proposer des thèmes symbolistes en vers parnassiens, dans le milieu littéraire de Coppée, Richepin et Rostand.

Non certes novateur comme Maeterlinck, il impose quand même sa vision du monde dans un langage plus immédiatement perceptible par le public. Il joue sur les signes du succès de l'époque pour proposer les problématiques du « dedans et du dehors » (pour le dire avec les mots de Ionesco), qui sont celles qui l'intéressent de près. Il fait un clin d'œil, en somme, au public du théâtre boulevardier en lui proposant la même occupation de l'espace théâtral : « La scène du Boulevard présente un espace clos, généralement celui d'un salon ou d'une pièce à vivre, chargée d'une décoration aussi minutieuse qu'inutile (en rideaux, meubles, bibelots). Les acteurs du Boulevard ne jouent pas avec l'espace, ils ont essentiellement à débattre leurs problèmes (...) par la seule parole. Leur corps ne sert à rien, à l'exception de leur voix et de leur visage. (...) Espace interchangeable

1. Cf. A. Soncini Fratta, « Les Écrivains belges entre chronique et histoire littéraire », dans C. Licari, A. Soncini Fratta, *André Fontainas et ses amis belges*, Firenze, Leo Olsckhi éd., 1994.

d'un appartement à l'autre et toujours constitué d'un noyau central, le salon, figé dans sa disposition et son ornementation avec ses immuables vitrines et dessus de cheminée¹. » C'est un espace figé. Comme figé est l'être bourgeois qu'il essaie de mettre en scène. Sur ces bases, Rodenbach invite le lecteur à rester dans des cadres symboliques pour explorer et s'interroger sur les dysfonctionnements de toute nature de la société. Il ne propose pas les rêveries érotiques du bourgeois tranquille, mais l'angoisse existentielle et les rêves asexués de l'intellectuel décadent et mélancolique de la fin du siècle.

De fait, même symboliquement, le théâtre se prête à ce jeu. Les écrivains parlent pour le théâtre de l'endroit où ils parviennent le mieux à se dire, le roman étant le lieu où raconter une histoire, le théâtre celui où ils veulent se raconter². Ce n'est certes pas un hasard si les deux pièces de Rodenbach ont été d'abord l'objet d'un texte narratif (*L'Amour en nuances*³ pour *Le Voile*, *Bruges-la-Morte* pour *Le Mirage*). Raconter son propre soi, reproduire au théâtre la structure spatiale des instances du moi; tel paraît être aussi le but du dramaturge.

C'est que dans la vision du monde, l'espace fermé est souvent emblème d'un repli sur soi; c'est notre espace, celui qui s'est formé à travers nos expériences, celui qui participe aussi de nos rêves, de notre mémoire; c'est l'espace poétique, l'endroit où les sensations du vécu se transforment en sentiment et donnent corps à l'espace onirique. Cet espace est rempli de symboles, devient un symbole lui-même. On parle alors d'archétypes spatiaux, c'est-à-dire de représentations spatiales auxquelles l'homme donne une importance, forte de valences symboliques. Parmi celles-ci la maison, symbolique du cercle, qui représente le ventre maternel, l'intimité la plus précieuse. L'homme y abandonne toute position défensive et rêve : « La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur (...) la maison est un grand berceau »⁴.

Cependant ce serait sans doute limiter le pouvoir créateur de Rodenbach que de lui attribuer une répétition dans ses textes dramatiques de ce qu'il avait déjà abordé dans ses romans symbolistes. Que cherche-t-il au juste dans l'adaptation au théâtre de ses « fabulae » ?

1. M. Corvin, « Boulevard et société », dans *Littérature et Nation*, n° 5, *Théâtre à succès vers 1900*, Tours, mars 1991, p. 16.

2. Entretien avec Françoise Lalande qui a eu lieu à Bologne en mars 1997.

3. Publié dans *Le Gil Blas*, le 4 décembre 1888. Cf. M. Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Milano, Vita e pensiero, 1996.

4. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 26

Avec *Le Voile* ne fait-il pas aussi la tentative de mettre en scène une métaphore du théâtre? Le Voile de la béguine ne représente-t-il pas en même temps le rideau du théâtre? Dans ce cas il ne peut pas ne pas avoir senti la force du roman face au théâtre : il peut maintenir dans la narration toute sa puissance et son pouvoir synecdochique : les cheveux même découverts peuvent continuer à représenter l'idéal dans l'imaginaire du lecteur; ils ne mettent en jeu que son savoir. Le théâtre, en revanche, ne produit pas le même résultat. En effet, voir les cheveux change le postulat de base et met en éveil non pas le savoir, mais l'œil du spectateur. Par conséquent, l'anti-idéal aussi se voit forcément porté sur les planches.

Volontairement ou pas, Rodenbach dit le théâtre inadéquat à la poétique symboliste. *Le Voile* devient alors un échec qui confirme la vision de Maeterlinck : le symbole ne peut avoir de place au théâtre que si l'on nie le théâtre tel qu'il est. Si son idée trouve cependant dans le public un large accueil, sa volonté de ne pas donner au théâtre des histoires nouvelles réside sans doute dans la conscience de la partialité de sa démarche dramatique.

Université de Bologne



Jules Chéret. Constantin Rodenbach.
Sanguine, annotée au dos:
« Constantin Rodenbach, fils du poète,
par son parrain Jules Chéret ».
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique,
(Archives et Musée de la littérature).
Repro. Alice Piemme.



Jules Chéret. Sans titre. *Sanguine*.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique,
(Archives et Musée de la littérature).
Repro. Alice Piemme.

Le critique, le chroniqueur

1. Roger Marie Rilke, *Œuvres complètes*, Paris, N.R.F., « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 266.
2. Georges Rodenbach, *L'Œuvre*, Paris, Laquière, « Bibliothèque Charpentier », 1929. Au sommaire : *Belgique*, *Belgique*, *les Gueux*, *Stéphane Mallarmé*, *les Remy*, *Yvonne*, *Villiers de Hilethès*, *Hugo* (Œuvres posthumes), *Alphonse Daudet*, *Marceline Desbordes-Valmore*, *J.N. Hérold*, *Lamartine*, *Charles Nodding*, *Breton*, *Alphonse Doucet*, *Merval*, *Pierre Loti*, *Œuvres complètes*, *P. Maréchal*, *M.P. d'Hulst*, *Trompe*, *Paris de Chateaubriand*, *Alphonse Bédier*, *Ernest Renan*, *Jules César*, *Charles Mauras*, *J.-J. Hoffsch*, *James Winckler*, *Œuvres complètes*, *Auguste Rodin*.



*Pierre Puvis de Chavannes. Étude pour La Toilette de Thétis.
Crayon noir et mine de plomb, dédié à : À Georges Rodenbach affectueusement.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique
(Archives et Musée de la littérature). Cliché B.R.*

DANS LA CLARTÉ SOUFRÉE D'UNE CHIMIE EN FIÈVRE : PORTRAIT RETOUCHÉ D'UN IDÉALISTE SCIENTISTE

VÉRONIQUE JAGO-ANTOINE

Comme l'image du Verhaeren neurasthénique de la trilogie noire, celle d'un Rodenbach prisonnier des eaux mortifères de Bruges cède vite à l'analyse pour autant que l'on pénètre plus avant dans le kaléidoscope symboliste. Les propos sur l'art, et singulièrement les portraits d'artistes, du romancier se prêtent idéalement à l'exercice.

Dans la très belle étude qu'il consacre en 1903 à Auguste Rodin, Rainer Maria Rilke rend hommage à la pertinence du portrait, par Rodenbach, de celui dont il fut, un temps, le secrétaire¹. Rodin, note l'écrivain belge, est « une force de la nature » : il en a la fécondité, le rythme, la puissance, et la rude perfection. Le coup de jour donné par Rilke à la vision d'art vitaliste qui dicte ces lignes, tranche sur l'imagerie doloriste liée au poète des *Vies encloses* et du *Règne du silence*. C'est pourtant sur cette note que s'accordent les huit études consacrées par Rodenbach à quelques-uns des artistes les plus talentueux de sa génération. Du 22 décembre 1894 au 2 février de l'année suivante, le *Figaro* leur ouvre une page hebdomadaire avant qu'une édition posthume ne les rassemble, aux côtés d'une vingtaine de portraits d'hommes de lettres, sous le titre significatif de *L'Élite*.²

1. Rainer Maria Rilke, *Ceuvres en prose*. Paris, N.R.F., « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 856.

2. Georges Rodenbach, *L'Élite*. Paris, Fasquelle, « Bibliothèque-Charpentier », 1899. Au sommaire : *Écrivains* : Baudelaire, les Goncourt, Stéphane Mallarmé, les Rosny, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Hugo (l'œuvre posthume), Alphonse Daudet, Marceline Desbordes-Valmore, J.K. Huysmans, Lamartine, Octave Mirbeau, Brizeux, Anatole France, Mistral, Pierre Loti – *Orateurs sacrés* : P. Monsabré, M^{gr} d'Hulst – *Peintres* : Puvis de Chavannes, Albert Besnard, Eugène Carrière, Jules Chéret, Claude Monet, J.-P. Raffaëlli, James Whistler – *Sculpteur* : Auguste Rodin.

Fin 1894, Rodenbach demeure à Paris depuis sept années déjà. *Le Voile* vient d'être joué à la Comédie française tandis que les poèmes du *Musée de Béguines* sont parus dans la Bibliothèque Charpentier. Les contributions du jeune écrivain belge à la presse de la capitale ont été régulières depuis ses débuts et ses portraits d'artistes s'inscrivent dans le cadre de cette production journalistique. Ils s'en distinguent toutefois à double titre. Exempts de préoccupations biographiques, ils rompent avec le style anecdotique inauguré précédemment par les *Lettres parisiennes*. En outre, leur publication suivie, en l'espace de quelques semaines seulement, les érige en un *corpus* homogène, distinct des portraits d'écrivains que le hasard des opportunités a dispersés dans le temps et dans l'espace journalistique. Ces textes proposent dès lors un précieux champ d'investigation, dont les sentiers heuristiques convergent pour rectifier, avec un éclat résolument moderne, le profil du symboliste belge¹.

AVATARS D'UNE MÉTAPHORE

L'exploration des soutènements de la formule élue par Rilke impose de la restituer à son contexte, en notant que sa mise en exergue se justifie d'autant plus qu'il revient au sculpteur de la *Porte de l'Enfer* – seul portrait d'artiste inédit – de clore les évocations de *L'Élite*. Rodenbach s'exprime en ces termes :

On peut dire d'un artiste comme [Rodin] qu'il vit de plain-pied avec la Nature. Il s'égale à elle. Il est lui-même une force de la nature; et ceci pourrait bien être la définition la plus exacte de tout homme de génie. (p. 276)

Circonscrite, dans un premier temps, à son sens imagé – évocation de vigueur et de puissance – l'expression donne l'aune du talent de Puvis de Chavannes, le premier des artistes de la série. Personnalité « *décisive* », magistrale, Puvis impose, d'emblée, la souveraineté d'une « *inlassable fécondité* ». À l'antipode de l'image du dandy délicat, trop tôt disparu et

1. Aucune véritable homogénéité thématique ou stylistique (dans la perspective de réseaux d'images récurrents) n'unifie les portraits d'hommes de lettres – hormis, peut-être, une étonnante prégnance de la thématique religieuse. On y retrouve, occasionnellement, les motifs de la présente étude, mais souvent – à la double exception des très belles études sur les frères Goncourt et Rosny – dans un mode mineur et sans l'unité d'inspiration des écrits sur l'art. Il conviendrait de vérifier s'il s'agit d'une conséquence directe des conditions de production de ces articles ou si se reproduit, en l'occurrence, le clivage rodenbachien œuvre littéraire/écrits sur l'art que le présent article tend à dénoncer.

dont la postérité tendra à ne retenir qu'un unique roman, l'éloge de la générosité créatrice se révèle une ligne de force du commentaire de Rodenbach. L'écrivain partage le mépris affiché par Baudelaire à l'égard du rétrécissement de l'art contemporain, de sa « spécialisation » en disciplines compartimentées que n'irrigue plus le souffle universaliste de l'humanisme. Héritiers de la prodigalité d'un Michel-Ange ou d'un Delacroix, Besnard, Raffaelli ou Rodin imposent leur maîtrise tous azimuts, ne s'épargnant nulle expérimentation artistique, jusqu'à croiser en chemin les voies de la littérature. Comme Verhaeren salue les écrits de Delacroix, Rodenbach se réjouit, en effet, que le talent de Raffaelli s'offre aussi en partage à travers l'écriture¹.

Selon cette perspective, l'art monumental – objet de l'intérêt de nombreux critiques de l'époque – constitue un défi à la mesure du génie. Puvis, Besnard, et même Chéret, s'y sont attelés; leur témérité magistrale nourrit l'admiration de Rodenbach :

Le vrai peintre de peinture décorative voit et conçoit son œuvre tout achevée, comme les bâtisseurs de cathédrales contemplaient, en l'imaginant, la tour entière qu'ils allaient construire dans l'air et dont le plan, sur le papier, n'était que le résumé, la réduction de cette tour immense, terminée en eux².

Toutefois, la lecture métaphorique de l'éloge de Rodin n'épuise pas sa signification. Restaurée dans son contexte, l'expression impose une lecture littérale qui la recadre, telle une authentique force *élémentaire*, au sein d'un discours intrinsèquement panthéiste. Le commentaire du portrait sculpté de *Hugo* stigmatise cette vision :

C'est le visage d'un élément, le visage de quelqu'un qui a l'air plus grand que l'humanité, offre un aspect minéral ou végétal, semble plutôt appartenir à l'éternité de la nature. Visage sourcilieux que celui du poète, avec son front de pierre, ses sourcils de gramin, sa barbe d'herbe sauvage. Et la magnifique ligne hardie de la jambe, qui s'allonge et se prolonge comme la racine d'un arbre!
(p. 286)

-
1. Réponse aux sourcillements des promoteurs d'un retour plus orthodoxe de chacun en son domaine.
 2. P. 228. Si la référence reflète sans conteste la fascination de l'époque symboliste pour la primitivité médiévale, la filiation affichée par Rodenbach entre créateurs contemporains et hommes de l'art du Moyen Âge l'assortit de deux autres valeurs positives : humanité et caractère populaire.

Sans doute, la récurrence de la dernière image dans l'analyse du travail de Carrière, qui « a trouvé, entre autres, un si joli geste, une si caressante bifurcation au poignet comme d'une branche qui se contourne »¹ pourrait imposer l'évidence d'un jeu de variations au sein de l'économie symboliste des correspondances. L'œuvre de Raffaelli, le peintre d'Asnières au pinceau « chirurgical », est exemplaire à ce titre. Par la grâce d'une habile gradation stylistique menant d'un prudent « pour ainsi dire » au synthétique « bleu de misère », d'intimes correspondances n'innervent-elles pas, dans ses toiles, géographie et anatomie?

Cette terre suburbaine a pour lui un visage, un corps pour ainsi dire. Terre malade, que des anémies, des cancers, des arthrites rongent. Le peintre suit les lignes du terrain comme des muscles. Son pinceau a des rigueurs qui dissèquent. Il détaille l'anatomie du sol. Il va jusqu'à l'ossature. Et même dans la couleur, voici des bleus de misère et de froid, des rouges de dartre...

Et le critique de renchéris, en inversant l'analogie de l'homme au lieu :

[Et ses personnages] ne sont-ils pas, à leur tour, comme une banlieue d'humanité? Épaves de la grande ville, vaincus par elle, et incapables, d'autre part, de rentrer dans la simple vie des champs, qui commence plus loin. (p. 260-261)

La systématisation de la mécanique analogique affecte l'ensemble des transpositions poétiques inspirées par les descriptions de toiles. Rodenbach glisse avec une aisance confondante d'un registre d'images à un autre². Les « paysages de la chair » dessinés par le burin de Rodin accusent « un modelé violent [...], tumultueux et minutieux, chair ravinée comme une grève, corps bossué comme une roche, avec des creux et des reliefs accumulés »³. Quant à Besnard, qui donne à ses figures féminines « un vert de linge sous le feuillage »,

1. P. 244.

2. Les portraits d'écrivains font preuve d'une moindre inventivité. L'étude sur les Goncourt réserve pourtant cette périlleuse cascade d'images relative à l'habileté des deux auteurs à « ennoblir » leur propos d'une « *idée artiste*, couronnant l'œuvre d'un nimbe de pensée souveraine, la surmontant d'une tour qui, au-dessus des documents, des matériaux, des pierres touchant le sol, règne dans l'au-delà du ciel et y sonne des heures d'éternité à un cadran comme un clair de lune qui chante! » (p. 37)

3. P. 276.

Il ne peint jamais un ajustement sans le déformer, mettre d'accord les plis avec des mouvements de nature. La robe ici déferle comme la mer. Telle jupe qui s'enfle est copiée sur les volutes de la flamme qui monte, sur les arabesques d'un nuage. (p. 236)

À cet égard, la mise en scène de l'impressionnant *Théâtre de Belleville* signé par Carrière, éblouit d'audace. Un mouvement quasi contrapuntique s'y ébauche, dont l'allitération est le médium :

Panthéiste, le peintre l'est vraiment, au point que ce sont ses études de nature, prises en Bretagne, qui lui ont surtout servi pour son magnifique tableau : *Le Théâtre de Belleville*. (...) Est-ce que la foule n'est pas la houle? Et le peintre lui donne aussi un mouvement de flux et de reflux, des obscurcissements ici, avec des accents sans visages, et, plus loin, des lumières brusques sur certains groupes qui sont l'écume au soleil de cette masse. (p. 245)

Rien d'étonnant à ce que le crayon descriptif de Rodenbach – peu friand, en réalité, des portraits en pied – fouille ses modèles d'un mouvement mimétique. Ainsi le « lyrisme panthéiste » de Carrière s'épanche-t-il « en paroles courtes, saisissantes, brusques, la bouche ouverte et l'air détaché, comme ces grands monts receleurs de fleuves, qu'ils distribuent en petits ruisseaux interminables »¹.

Une « anecdote » cristallise, me semble-t-il, ce faisceau de correspondances. Elle met en scène Rodin tentant d'« équilibrer » une de ses sculptures par un dispositif de fleurs et de fruits frais déployés alentour :

Tout cela constituait un poème de nature, comme né ainsi. L'œuvre de sculpture n'était que la partie d'un tout, un fragment de ce poème de nature, semblable au reste... Et les mains craintives de M. Rodin entouraient le fragile accord de tout cela, le prolongeaient, avaient l'air d'en faire partie encore un peu, de commencer seulement à s'en séparer, comme un créateur de sa création. (p. 279)

Qualifier l'incident de « minute résumatoire » atteste la sagacité du critique. Elle synthétise une vision d'art dont les fondements, nous allons le voir, sont peut-être moins analogiques que transformistes, selon une perspective éminemment... scientifique.

1. P. 244.



*Eugène Carrière. Esquisse pour Théâtre populaire ou Le Théâtre de Belleville.
Huile sur toile, dédiéee: Pour Georges Rodenbach/Eugène Carrière.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique
(Archives et Musée de la littérature). Cliché A.M.L.*



Auguste Rodin, Les Sirènes.

Plâtre, dédié: Affectueusement à M. et M^{me} Rodenbach A. Rodin.

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique

(Archives et Musée de la littérature). Repr. Nicole Hellyn/AML.

VERS UN MATÉRIALISME TRANSCENDANTAL

Le premier portrait d'artiste publié dans le *Figaro*, celui de Puvis de Chavannes, s'énonce déjà en éloge de celui qui « n'est jamais sorti de la nature ». « On a cru [écrit Rodenbach] que son domaine était celui du rêve et de la légende ». Au contraire, il a seulement transposé, à l'intersection du réalisme et du symbolisme, « *le rêve que les pierres font* »¹, la vision idéale – mais « non idéalisée » – du Pays où « la terre ne servirait plus à cacher les morts, ne serait que la bonne argile où l'on modèle les statues »².

La perméabilité Nature/Culture se vectorialise selon une perspective que le sculpteur du romancier démesuré de *La Comédie humaine* laisse, à nouveau, clairement percevoir :

Le visage seul importe, non pas un visage humain, ni le mien ni le vôtre, ni même celui de Balzac; mais celui qu'il eut quand il a regardé tout ce qu'il a vu [...] La tête [...] sort effarée de voir ce qu'elle voit, effarée surtout d'affleurer la vie pour un temps bref, visage du génie sorti de la matière et qui va rentrer dans la matière. (p. 288-290)

Les lignes suivantes poursuivent, insidieusement subversives :

Était-il possible de concevoir l'effigie de Balzac comme d'un écrivain ordinaire? Rodin l'a vu énorme et effrayant comme il est en réalité [...] Les génies sont moins des hommes que des monstres. [...] C'est pourquoi il a voulu que son œuvre aussi fût moins une statue qu'une sorte d'étrange monolithe, un menhir millénaire, un de ces rochers où le caprice des explosions volcaniques de la préhistoire figea par hasard un visage humain. (p. 288-290)

Cette ressemblance intemporelle de certains rochers avec le profil des grands de ce monde semble d'ailleurs matérialiser la même signification, « comme si les génies étaient *vraiment* des aspects de la Nature et les visages immanquables de la Destinée »³.

Loin de toute orthodoxie transcendantale, la sacralisation de l'art ressort ici moins de l'idéalisation que de la fascination et de l'effroi⁴ : dans

1. P. 220. On appréciera dans l'italique affectée à l'expression par Rodenbach une relecture du vers des *Fleurs du mal* : « Je suis belle, ô mortels!, comme un rêve de pierre » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1975, p. 21).

2. P. 224.

3. P. 290. C'est moi qui souligne.

4. S'évoque ici le très beau titre de Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

la foulée de Rodin¹, Rodenbach donne à entendre que le rapport Nature/Culture dans lequel l'art s'inscrit est acte de rupture, geste littéralement « monstrueux » qui réaffirme, contre toute forme d'idéalisme, la toute puissance de la Matière. Non, certes, la matière accidentelle, éphémère, sexuée – l'on sait, par exemple, le rapport quasi phobique du romancier à la nudité – mais, dans une perspective étonnamment mallarméenne, la « divine » Nature « telle qu'en [elle] même enfin l'Éternité [la] change »²

Dès à présent s'ébauche l'idée selon laquelle, alors que la fiction romanesque et la poésie rodenbachiennes ne cessent de mettre en œuvre l'antagonisme douloureux d'un rêve idéalisant et d'une réalité irrémédiablement décevante, le discours sur l'art est animé par une dynamique cyclique et horizontale en rupture avec toute forme de symbolisme platonicien. Discours résolument anticonformiste et subversif, qui bouscule les clivages anthropologiques (nature vs culture), renverse les hiérarchies (homme vs matière) au profit d'un thématisme Temps/Matière tout à la fois panthéiste et transformiste.

UNE DYNAMIQUE TRANSFORMISTE

L'examen d'une des topiques symbolistes les plus récurrentes – l'imagerie lunaire – en révèle les modalités. Rodenbach y renvoie dans son hommage à Carrière, dans la foulée d'une citation de Corot :

« La lune [affirmait ce dernier] ennoblit tout parce qu'elle efface les détails et ne laisse subsister que les ensembles. » M. Carrière, qui efface aussi les détails, réalise le même anoblissement. Ses toiles en prennent également un air lunaire. Il y flotte une fumée argentine, une brume de rêve, la cendre grise du sablier des heures. Il fait soir dans ses tableaux [...] Or tout se simplifie, là où règne le soir. Et voici, en effet, sur les fonds de crêpe, des figures émergeant... (p. 241)

Le romancier de *Bruges-la-Morte* semble se profiler en filigrane dans ces lignes. Sa familiarité avec des artistes dont les figures s'offrent distancées, « en recul », telles qu'épurées dans l'absence ou dans la mort, émane, sans équivoque, d'une étroite symbiose avec son œuvre propre, poétique

1. Dont le choix d'un modèle appartenant au monde littéraire transpose parallèlement une réflexion identitaire dans le miroir de l'Autre...
2. Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe » dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p. 131.

aussi bien que romanesque¹. « Reflets », « miroirs », « souvenirs » sont d'ailleurs les instruments heuristiques de nombreuses transpositions et la dérivation synonymique de « ennoblit » à « simplifie » procède, en l'occurrence, d'un idéalisme symboliste caractéristique.

Cependant, le sens du commentaire s'infléchit lorsqu'au détour d'une déduction – un anodin « c'est pourquoi » – l'écrivain élargit sa réflexion aux « nus » du peintre :

C'est pourquoi même ses « nus », des nus d'une beauté souveraine, n'ont plus rien de charnel, encore moins de sexuel. Ces femmes, dont le geste abdique jusqu'à leur dernier linge, ont l'air simplement de se déshabiller de la vie et de rentrer dans la Nature².

L'horizon des portraits se trouve dès lors bouleversé : idéalisme et platonisme reculent tandis qu'affleurent les indices d'une pensée véritablement transformiste, dont la fresque monumentale conçue par Besnard pour la salle de Chimie de la Sorbonne donne une vision magistrale :

Au centre, un cadavre de femme sous le soleil, principe de la vie, qui la décompose, mais ne la décompose que pour activer l'éclosion de ce merveilleux jardin de fleurs, né de sa putréfaction. Fécondité chimique de la mort qui engendre la vie ! Et voici que, à droite, le Couple éternel descend et va s'embarquer sur le fleuve de l'existence, embouchure bleue, qui, de l'autre côté, après le tour circulaire, débouche en détrit, charniers, fumées, tout le bournier terrestre qui, lui aussi, va alimenter l'éternelle efflorescence de la Nature. (p. 229)

Sans doute quelque réminiscence de l'évocation « dématérialisée » de l'église Ste-Walburge de Furnes effleurera-t-elle l'esprit des lecteurs du *Carillonneur* :

De grandes taches roses et vertes, un tatouage vénéneux, toute une polychromie faite de déchéance et de pluie, couvraient les murs extérieurs de l'église. Peut-être qu'un cimetière, jadis, avait existé dans cette herbe. Alors c'étaient des marbrures de la décomposition qui s'éternisaient là, la chimie de la mort qui avait passé dans les pierres³.

1. Le portrait de Mallarmé par Whistler auquel Rodenbach se réfère dans son hommage au poète est décrit dans les mêmes termes (p. 46). L'art de Chéret n'est pas en reste, qui use de l'ivresse de la danse pour tenir ses personnages hors d'atteinte (p. 250-251).

2. P. 242. C'est moi qui souligne.

3. Cité par Paul Gorceix dans « *Le Carillonneur*, de Georges Rodenbach : de la peinture à l'écriture », dans *Lettres de Belgique : En hommage à Robert Frickx*. Mélanges réunis par Raymond Trousson et Léon Somville, Köln, Verlagsgesellschaft, 1992, p. 85-86.

Le parallélisme des deux textes dénonce une surprenante discordance entre la stagnation mortifère du roman et la dynamique optimiste de l'œuvre picturale. Le miraculeux état de « présence-absence » que présentent au même titre Puvis, Carrière, Whistler, Besnard, Chéret ou Raffaelli (en ses terres frontalières) transpose l'esthétique romanesque rodenbachienne dans une perspective fondamentalement positive et dynamique. Un axe sémantique lié à l'expression du mouvement, du passage, de l'entre-deux, structure l'ensemble des portraits, à telle fin d'annuler toute sujétion au principe réaliste de non-contradiction. On l'observera idéalement à travers la résonance – toute crépusculaire – que les personnages whistlériens donnent au surgissement lunaire des figures de Carrière :

On ne sait s'ils rentrent dans la vie ou s'ils en sortent presque. Ils sont à la ligne d'horizon où tombe le jour de l'Éternité. Ils ont l'air anoblis par l'absence, déjà dans le recul du temps, presque posthumes à eux-mêmes. Ils sont ce qu'ils auraient dû être ou ce qu'ils deviendront¹.

Tout est mouvance dans les œuvres élues par l'admiration de Rodenbach. Le monde n'y apparaît pas seulement comme la merveilleuse chambre d'échos harmoniques que le regard y décelait de prime abord à travers le tissu analogique. Il se révèle en tous points perméable, puisant, dans la circularité régénératrice qui l'habite, son idéale éternité. L'œuvre artistique se construit dès lors comme une tentative de saisie du principe identitaire qui *traverse* les êtres et les choses et les unit à leurs modalités passées, futures ou virtuelles. Autant de façons de rejoindre « l'idéal au cœur de la réalité et l'Éternité dans le temps »². De très beaux passages célèbrent conséquemment l'atemporalité des œuvres magistrales : le portrait de la mère de Whistler s'empreint « d'une beauté sans date et qui porte déjà comme un air d'éternité la patine anticipée des siècles » tandis que chez Rodin « d'étranges patines donnent l'air à ces bronzes d'avoir séjourné durant des siècles parmi la houille et les poissons »³.

1. P. 269. La fluidité de la vision est remarquable : incertitude, mouvements contradictoires, non-contradiction (entrée/sortie; vie/mort; passé/présent/futur), récurrence de l'approximation adverbiale, modes temporels virtuels (conditionnel passé et futur)... Chez Monet, par ailleurs, Rodenbach relève la saisie de l'atmosphère, ce *quelque chose* « entre » le motif du tableau et le peintre – air « qui entoure les objets et qui nous en sépare » (p. 256).

2. P. 224. C'est moi qui souligne.

3. Respectivement p. 266 et 291.

Cette dynamique transformiste, qui gouverne avec une étonnante cohérence l'ensemble des commentaires esthétiques de Rodenbach, fait preuve d'une efficacité pluridimensionnelle.

Dans un premier temps, elle inspire au critique une variation originale sur le thème tainien du déterminisme : la métempsychose, réincarnation toujours actualisée des génies nationaux. Si Puvis et Rodin restaurent la démarche des bâtisseurs de cathédrales médiévaux, une confondante gémellité unit, à travers le temps, Delacroix et Besnard, Chéret et Watteau :

Chaque peintre, chaque poète a son Sosie de talent ou de génie dans le passé. Il ne lui doit rien, assurément; il n'en est pas moins très moderne et très original [...] Il pense, il conçoit, il exécute selon son rêve propre. Il ne refait en rien l'œuvre du prédécesseur qu'il évoque; mais on sent que ce prédécesseur, s'il revivait, ferait aujourd'hui la sienne. (p. 225)

Les interprétations, par Chéret, du personnage de *Pierrot* participent de ce renouvellement :

Le Gilles de Watteau se croyait perdu en ce siècle morose, et en exil puisqu'il n'était pas comme les autres... Il n'est plus seul. Il en a retrouvé qui lui ressemblent. Un autre Watteau s'occupe de lui. Et il y a encore des pâtés succulents, des feux blancs qui ne sont plus ceux du clair de lune, mais s'en rapprochent... Lumières électriques, douces quand même, et qui lui laissent sa pâleur un peu verte, à laquelle il tient... (p. 250)

Mieux encore. Cette dynamique transformiste contribue à légitimer, implicitement, l'écrit sur la peinture – jusqu'en ses transpositions les plus audacieuses. « Transfiguration », « transposition », « transsubstantiation », opèrent indifféremment comme synonymes du geste pictural en ce qu'ils expriment divers modes d'exploration de la porosité des strates de l'univers. La transposition littéraire n'en est qu'une des déclinaisons. La très belle évocation de l'affichiste Jules Chéret le laisse très clairement entendre en évoquant, par delà une étroite connivence avec la danseuse Loïe Fuller, la perméabilité des disciplines artistiques¹.

M. Chéret s'en enthousiasma : elle [L.F.] lui donnait raison. Est-ce que lui-même ne faisait pas, bien auparavant, du Loïe Fuller peint? [...] Ses œuvres aussi [étaient] de la danse. (p. 252)

1. Whistler et Monet héritent d'ailleurs de la même épithète de « musicien [Paganini pour Monet] de l'arc-en-ciel ». On sait, par ailleurs, combien les susceptibilités pourront être vives en la matière dans les années 1890.

L'éloge de la compénétration des arts et de la vie est au bout de ce mouvement. Il s'exprime avec des accents très humanistes à propos de l'ouverture de l'œuvre de Carrière sur la vie « morale et sociale »¹. Mais l'on sera aussi sensible à la superbe image, entrevue précédemment chez Puvis, d'un monde où « la terre ne servirait plus à cacher les morts, ne serait que la bonne argile où l'on modèle les statues ». Le souvenir synthétique de Loïe Fuller, « moins femme qu'œuvre d'art » y met un point d'orgue lyrique :

Qui oubliera l'extraordinaire spectacle? Miracle d'incessantes métamorphoses! Elle prouva que la femme peut, quand elle le veut, résumer tout l'Univers : elle fut une fleur, un arbre au vent, une nuée changeante, un papillon géant, un jardin avec les plis dans l'étoffe pour chemins. Elle naissait de l'air rose, puis soudain, elle y rentrait. Elle s'offrait, se dérobaît. Elle allait, soi-même se créant. (p. 251-252)

Il y a loin, nous semble-t-il, de l'analogisme ésotérique – canevas éminemment symboliste – au vitalisme des écrits sur l'art de *L'Élite*. Un autre cadre référentiel – rien moins qu'antagoniste d'ailleurs – semble requis. Il ne réclame, pour être perçu, qu'un léger élargissement perspectif. Sans rompre avec les références picturales, *La Lecture* de Van Rysselberghe pourrait bien nous en donner la clé.

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR : LE REGARD SCIENTIFIQUE

Dès les alentours de 1900, Théo Van Rysselberghe fait part à Verhaeren du projet de cette vaste toile dont il sera le centre. Parmi les personnalités franco-belges rassemblées aux côtés du poète figureront non seulement ses amis peintres et écrivains – Maeterlinck est le seul Belge d'entre eux, la maladie ayant déjà eu raison de Rodenbach – mais aussi un scientifique, le biologiste Félix Le Dantec. Sans doute le personnage ne figure-t-il que de dos dans le tableau, comme pour atténuer son intrusion. Mais sa présence au cœur de cette assemblée symboliste est révélatrice. Si l'on connaît la fascination du poète des *Forces tumultueuses* pour l'essor technologique et scientifique de son temps², la toile de Van Rysselberghe ne peut prétendre à d'autre valeur qu'indicielle à

-
1. Il y aurait d'ailleurs une réflexion à mener sur l'attention portée par Rodenbach à l'ancrage populaire des œuvres de Carrière ou de Rodin.
 2. Et sa conviction quant à la convergence ultime du symbolisme et du néo-impressionnisme (cf. Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor, « Archives du Futur », 1997).

propos de Rodenbach puisqu'elle ne sera achevée qu'en 1903, soit cinq années après la disparition du signataire des portraits de *L'Élite*. Toutefois, la longue complicité amicale de Verhaeren et de Rodenbach autant que l'ancienneté de la polémique autour des théories darwiniennes nourrissent la tentation d'entrebâiller anticipativement la porte entrevue quand on mesure, au fil des pages, la récurrence du paradigme « scientifique ».

Le débat est vif, en ces années 1890, entre transformistes et évolutionnistes, partisans du Français Lamarck ou de l'Anglais Darwin. Le Dantec y participe activement. S'il faut attendre 1909 pour voir publiée sous sa plume une clarification définitive de la polémique, sa *Théorie nouvelle de la vie*, éditée en 1896, s'inscrit d'enthousiasme dans la foulée des investigations que mène Lamarck au cœur des principes élémentaires de la matière. Sa conviction est nette; elle ne variera point de ses premiers écrits, à l'aube des années 90, aux synthèses du début du siècle :

Lamarck n'a pas séparé le problème de la vie de celui de l'origine des espèces; il a inauguré la croyance à l'unité des phénomènes biologiques. Sans qu'il ait jamais exprimé cette idée d'une manière formelle, on comprend, en lisant ses ouvrages, qu'il considérait la vie comme une sous ses aspects si divers¹.

L'analogie panthéiste de Rodenbach semble inspirée par la même vision². Rappelons-nous sa description du *Balzac* : c'est le visage « d'un élément », de quelqu'un dont « l'aspect minéral ou végétal semble plutôt appartenir à l'éternité de la nature. » La quête du rythme et du modelé dont le poète décrypte la hantise chez ses contemporains les plus visionnaires n'exprime-t-elle pas, à sa manière, les principes mis en lumière par Le Dantec?

Le vent dans les arbres, la mer sur les grèves, le battement d'un sein de femme, vont selon le même rythme. [...]. Or M. Rodin découvrit cette loi que – comme le rythme est le même dans tout l'Univers, – il y a aussi dans la Nature intime le même modelé. (p. 275)

L'analyse des fresques de Besnard trahit sans équivoque les fondements de l'admiration du poète :

Besnard a agrandi son thème jusqu'aux proportions de la Matière universelle [...] C'est en cela qu'il est surtout original et unique. Il est un peintre touché par la Science... (p. 229-230)

1. Félix Le Dantec, *La Crise du transformisme*, Paris, Alcan, 1909, p. 254.

2. La référence est d'ailleurs littérale dans l'hommage à Besnard, qui « voit l'Univers selon la philosophie du transformisme », p. 230.

Le discours scientifique contemporain de Rodenbach – proche de lui à la faveur de l'amitié – semble dès lors fonctionner comme une sorte d'hyper-texte qui anime sa réflexion de critique, parallèlement au déploiement de son œuvre poétique et romanesque.

La référence à la science est, d'ailleurs, récurrente au fil des portraits. À titre métaphorique, elle se répercute directement dans la figuration des modèles. Puvis déploie, par sa rigueur, des talents d'« ingénieur »¹; Rodin se révèle « historien » autant que Michelet²; Raffaelli, nous l'avons vu, opère tel un « chirurgien »; et tandis que Monet déploie sa « télégraphie » nerveuse en direction du monde³, Besnard, « en cerveau scientifique », œuvre en chimiste, expérimentateur de précipités chromatiques insolites.

Est-ce que sa couleur, en effet, ne participe pas de cette clarté soufrée, de cet [*sic*] électricité nerveuse qui est aussi dans l'air du temps? Elle semble une chimie en fièvre./On la dirait influencée par des lueurs de laboratoire, par le voisinage des bocaux pharmaceutiques. Il semble qu'elle ait passé à travers des cornues, des éprouvettes, qu'elle soit faite de fleurs classées, de minéraux, d'arcs-en-ciel en fusion, tant soudain un ton est violent comme un poison, un autre lotionne délicieusement l'œil. Recherches incessantes! Trouvailles merveilleuses! (p. 231-232)

Alors que la dimension prospective, heuristique, novatrice s'impose comme une exigence essentielle du travail artistique, – de Puvis à Monet, *L'Élite* n'évoque qu'inlassables *chercheurs* – l'admiration de Rodenbach met de surcroît en évidence des coloristes dont les audaces chromatiques naissent des singulières confluences (encore le passage) du naturel et de l'artificiel : « tatouage enfiévré » des reflets capturés par Claude Monet, « phosphorescences » électriques, « atmosphère hallucinée, un peu

1. « Une minutie inexorable de dessin : sans cesse l'artiste calcule, compare, mesure, trace avec la règle ou le fusain des angles visuels. On dirait d'un ingénieur, d'un géomètre qui arpente de l'œil le modèle et la toile. [...] Or c'est précisément cette précision infaillible mêlée à une indéfinissable poésie qui assigne à ses œuvres une beauté d'absolu en même temps qu'un charme de suggestion » (p. 219-220).

2. P. 285.

3. L'expression est identique dans le texte inédit sur les Goncourt (p. 32). Ces derniers, d'ailleurs, n'ont-ils pas « écrit – comme on peint – à petites touches menues, accumulées; les mots se superposent, les épithètes se rajoutent, pour produire le ton, évoquer l'objet, camper le personnage, créer l'atmosphère » (p. 40-41). Pour tout dire, ils se sont révélés « écrivains impressionnistes avant même qu'il y eût des peintres impressionnistes » (p. 43). L'ensemble du contexte est significatif. Il atteste la singulière constance du lien qui unit, dans les portraits d'écrivains, références scientifiques et références picturales, justifiant la focalisation de la présente étude.

somnambulique» de Whistler¹. Cette sophistication picturale n'émeut pas seulement Rodenbach par les figures «étranges» et «troublantes» qu'elle suscite, tels des «cierges allumés en plein soleil», annonciateurs des «objets bouleversants» nougéens². Sa pertinence procède avant tout d'une prise directe sur la complexité du monde contemporain. Ainsi va-t-il de la rousseur «spéciale» des chevelures féminines chez Besnard :

Un roux où il y a de l'or, du sang, une patine; un roux qui mixture les rouilles de l'automne et celles de la chimie; un roux qui est de la lumière et de la teinture, qui ajoute à la beauté de la nature le raffinement de l'artifice. Ne retrouve-t-on pas ici encore, et à son insu, le peintre aux influences scientifiques? (p. 236)

Le magisme dessinait-il la toile de fond des écrits fictionnels de Rodenbach³? En matière picturale, le cadre référentiel transmue l'ésotérisme en scientisme – son double positiviste⁴. Sans que cette conviction toute philosophique n'occulte toutefois l'autre conquête fondamentale de la modernité artistique : son autonomisation.

ART, SCIENCE ET PHILOSOPHIE : MODERNITÉ TRINITAIRE D'UN SYMBOLISME DÉPOUSSIÉRÉ

Le parcours très minutieux de l'œuvre de Besnard s'achève, en effet, sur ces mots :

-
1. La gaité «britannique» des œuvres de Chéret est de la même eau, «gaité maquillée, désarticulée, qui rit comme chatouillée jusqu'à en devoir mourir» (p. 248).
 2. «M. Besnard a ainsi inventé des éclairages. Il a trouvé des désaccords de tons qui sont à la peinture ce que les dissonances de Wagner sont à la musique» (p. 232).
 3. Cf. Paul Gorceix, *op. cit.*, p. 86.
 4. Rodenbach unit explicitement les deux perspectives dans son très beau texte sur Villiers de l'Isle-Adam : «Ainsi Villiers voit jusqu'au bout. Il sait par avance les sorcelleries de la science moderne, le point où elle rejoindra les sciences occultes devenues des sciences positives. [Son] Ève est une homoncule. Edison et les mages forment une équation. L'ésotérisme et la physique sont la même chose.» (p. 81) On sera frappé par la tonalité de ce texte. Inédit, jusqu'à sa publication posthume dans *L'Élite*, il rejoint le portrait des frères Rosny : sans déroger au rêve d'un art total où s'unissent sciences, philosophie et poésie, ces textes déclinent en mode mineur – plus sombre et plus pessimiste – les thèmes qui structurent l'étude vitaliste sur Rodin. Référence y est faite, significativement, à Darwin plutôt qu'à Lamarck. Une fois de plus, le bémol est littéraire...

La peinture, chez lui, ne cesse pas d'être elle-même pour exprimer des idées; et c'est ainsi qu'il y apporta un élément d'absolue nouveauté : la représentation d'un Idéal selon la Science par des moyens plastiques. (p. 238)

Subtil analyste du pouvoir évocateur de la couleur – nous venons d'y insister – Rodenbach reconnaît dans la palette de l'artiste une authentique signature : roux de Besnard, jaune acidulé de Chéret, gris « indéfinissable » de Whistler, teintes mates, tout en sourdine, de Puvis de Chavannes. Souvenons-nous : tandis qu'au Panthéon les autres peintures « trouent les murs », celle du génial fresquiste « s'accorde à leur tonalité neutre, s'identifie avec eux ». On dirait vraiment, conclut le critique, « *le rêve que les pierres font* »¹. La boucle est bouclée, désormais : comme les « monolithes » atemporels de Rodin, les fresques mystérieuses de Puvis ont rejoint le grand cycle de la Matière.

D'évidence, l'évocation de cet effacement de l'artiste dans le procès pictural ne peut que rencontrer les postulations artistiques les plus radicales de cette fin de siècle. Substituant le mot « philosophie » à celui de « symbolisme », Rodenbach refuse d'acter l'antagonisme entre forme et sens. Il loue ainsi l'habileté de Carrière à « enfermer tant de philosophie dans des formes qui ont déjà leur fin en elles-mêmes » et fonde la modernité d'un Besnard, en regard de son « jumeau » Delacroix, sur sa faculté d'échapper aux contingences pour rejoindre le « drame général de la nature » au sein duquel « les Forces évoluent en des Formes et des Couleurs changeantes, selon une Loi incommutable »².

La reconnaissance de ce qui constitue les prémices de l'avènement de la « peinture peinture » cristallise, en définitive, le panthéisme du discours sur l'art de Rodenbach. Ramenant « toutes les formes à une signification synthétique de lignes et toutes les couleurs à des accidents du grand Prisme qui sans cesse se déforme et se réforme »³, l'artiste moderne assigne à l'homme sa juste place dans la dynamique universelle. Une épure du poète en prend acte :

L'être humain n'est qu'une parcelle de la matière, une tache de couleur sur l'horizon. (p. 234)

*

* *

1. P. 220.

2. Respectivement p. 246 et 228.

3. P. 235.

Ce cheminement accompli, la conclusion s'impose que l'élaboration stylistique et l'envergure idéologique des portraits d'artistes de *L'Élite* n'ont guère emprunté à la plume mondaine, parfois frivole, du chroniqueur de la vie parisienne. Fragments irréductibles de l'œuvre littéraire, ces pages tranchent pourtant de façon insolite avec le *corpus* romanesque ou poétique de Rodenbach. Il conviendra de confronter en d'autres lieux ces deux postulats de l'écrivain, et de donner sens à leur confinement dans des genres spécifiques. Pour l'heure, tenons-nous à rappeler simplement que chez Verhaeren, aussi, le discours sur l'art permet de formuler des aspirations et des déchirements que la poésie ne peut ou ne veut intégrer; et confions au futur biographe – toujours attendu – cette évocation atypique, entrevue fugace d'une « comète » dont « on n'a pas encore calculé l'orbite »¹.

Archives et Musée de la littérature

1. Empruntée au portrait de Lamartine, la formule est signée Humboldt (p. 131).

LES LETTRES PARISIENNES : UNE RHÉTORIQUE BLANCHE

PAUL JORET

Introduisant, au « rez-de-chaussée » du *Journal de Bruxelles* du lundi 6 février 1888, la continuation qu'il signe désormais des « Lettres Parisiennes », Rodenbach, fraîchement et pour de bon installé à Paris, salue le public, et rend hommage à son prédécesseur avant de circonscrire brièvement sa tâche nouvelle. « Nous ne voulons pas prendre possession de ce feuilleton sans saluer de la plume celui qui l'a occupé avant nous. Il a eu la chance rare de pouvoir, durant tant d'années, parler art devant un public choisi, et chacun sait qu'il y a dépensé le meilleur de son esprit et de son cœur. »¹ Le nom du vieil érudit, Victor Fournel, jugé peut-être trop connu des abonnés, n'est pas mentionné.

Sous les protestations s'efforçant d'accréditer une stricte continuité avec le passé, la lecture de l'Exorde ne tarde pas à révéler quelque tiraillement quant aux visées que se réserverait en propre le nouveau titulaire. Celui-ci s'empresse d'invoquer « l'exemple antérieur » : il traitera *lui aussi* de « cette vie de Paris si compliquée et si étrange », il tentera, *à son tour*, d'en extraire « ce qu'elle a de vraiment spirituel, sérieux ou édifiant, pour en faire de quoi orner – comme d'un bouquet de fleurs saines – la table familiale le dimanche ».

N'importe. Si, en un premier moment, l'écriture s'était confinée à la critique d'art (« parler art devant un public choisi »), l'évocation de la « Vie de Paris » met en cause des perspectives plus larges. Mais ce n'est pas la seule équivoque dont se grève le petit texte retors de l'Exorde. Si une dualité affecte son *objet*, une ambiguïté au moins aussi étrange se fait jour sur le plan des rapports scripteur-lecteur et des modalités de leur communication.

1. *Journal de Bruxelles*. « Lettre Parisienne » du lundi 6 février 1888. Pour le texte de l'Exorde que contient cette première contribution, voir l'Annexe ajoutée à la fin du présent article.

Fournel consacra à son entreprise, insiste Rodenbach, « le meilleur de son esprit et de son cœur ». De cet engagement total, le lecteur aura retenu l'expérience d'une « douceur » unique – au terme d'un processus évoqué comme « communion d'idées » et « accord de sensations ».

Toutefois, plutôt qu'à sa qualité intrinsèque – et, assez essentiellement, *en deçà* de celle-ci –, le plaisir qu'aura suscité ce prétendu modèle s'attribue à la seule habitude qu'il engendra. « Peu à peu, il s'établit [...] entre celui qui écrit et ceux qui le lisent, une communion d'idées, un accord de sensations; c'est comme une amitié lointaine, et elle a cette douceur unique : la douceur de l'habitude. »

Rien sur le *fond* de la communication littéraire. Rien sur la qualité intrinsèque du talent de Fournel. Rien qu'une *trace* dans la conscience du lecteur. Comme si cette « douceur » n'avait été qu'un effet dont la *cause* aurait tenu, circulairement, dans le seul fait de sa répétition, de son accoutumance. En forçant un peu, on aurait pu dire que cet *effet* se généra lui-même, comme expérience subjective se définissant à partir d'un jeu dual aux composantes « Idéelles » et « sensorielles », mais dont la résultante mnémonique se serait prévaluée d'une spécificité se suffisant à soi et s'imposant comme produit de son seul charme, de sa seule autorité.

Quels furent les rapports entre Rodenbach et son prédécesseur? Nul ne le saura exactement. Qu'à cela ne tienne. Un passage de la « Lettre Parisienne » du 30 octobre 1888 – évoquant un autre silence dont s'honora, dans une situation assez analogue, la mémoire d'un prédécesseur¹ – incite à dégager de l'anecdote l'attitude peu collégiale de l'Exorde. L'escamotage de références personnelles, même capitales, ne pouvait étonner de la part du futur auteur de *Bruges-la-Morte*. Et l'« éviction » de Fournel ne constitue pas, dans l'Exorde, le plus beau de l'histoire.

Le métaphorique « bouquet de fleurs saines » dont le journaliste se propose d'orne la table familiale de ses lecteurs n'arrivera chez ces derniers qu'au plus tôt *le lendemain* du jour mentionné. La plupart des « Lettres... » ne parurent que *le mardi*. Le dimanche familial qu'évoque l'Exorde

1. Il s'agit de la réception à l'Académie française du « [...] célèbre prédicateur Flécher, qui n'était pas encore évêque : dans une belle forme oratoire, il prononça l'éloge du roi, et ce n'est que dans une phrase incidente qu'il glissa celui de son prédécesseur, en disant : 'Si j'avais l'esprit délié, l'éloquence facile de celui que j'ai l'honneur de remplacer...' Et rien de plus : comme on voit, c'était court et bon, et cela valait mieux peut-être que ces éloges alambiqués d'aujourd'hui, avec parfois des sous-entendus perfides, fleurs mêlées d'orties qu'on plante sur une tombe fraîche.» *Journal de Bruxelles*, « Lettre... » du mardi 30 octobre 1888.

correspond au moment de *la rédaction* de la missive. La substitution du point de vue de l'auteur à celui du lecteur met le doigt sur un double fond décisif. Une perspective *scriptocentrique* s'impose au lecteur, cet autre « évincé », dont la vision s'oblitére de celle d'un auteur, lecteur de soi.

Nouvel escamotage donc, et qui n'est pas sans renvoyer au vacillement définitionnel signalé plus haut. Car l'assimilation de deux tâches aussi différentes que « parler art » et rédiger une chronique évoquant la « Vie de Paris » ne saurait se sauver de l'inconséquence pure et simple qu'en vertu d'un illusionnisme qui consisterait *aussi* à faire passer ces deux objectifs pour un même et seul.

Du point de vue de l'entreprise spécifique que l'Exorde présente, il n'y aurait point de différence entre parler de Paris et évoquer un tableau. Une version personnalisée du postulat de l'*écriture artiste* subordonne ici toute teneur « objective » des évocations « parisiennes » aux références à la palette qui les aura dépeintes. Un autre postulat implicite – celui de *l'art pour l'art* – avait auparavant aseptisé le discours de toute dimension « politique », au sens le plus large du mot (cf. infra).

La suite de l'Exorde esquisse, entre références objectives et subjectives, une dialectique dont le trompe-l'œil vaut la peine d'être analysé. « Les mots, les phrases, les idées sont familiers comme de vieux meubles, et l'on avance dans un feuilleton ainsi que dans une maison dont on connaît toutes les bonnes chambres. La nouveauté¹, au contraire, a son charme, mais elle a aussi son péril : demeure nouvelle où l'on entre dans l'imprévu, gants neufs et chaussures neuves qui gênent d'abord et oppriment comme des idées trop absolues. » Une subjectivation esthétisante remet en cause, c'est le moins qu'on puisse dire, l'orientation de l'intentionnalité « classique » : l'« Idée » se fait objet de « sensation », et les mots dont se sert le journaliste se font matière, objets d'appréciation sensorielle, ils n'hésitent pas à se substituer aux *choses*, cependant que le renvoi aux « Idées absolues » (le politique?) relègue celles-ci au rang de comparaisons, pures illustrations par lesquelles un essai de paraphrase (pseudo-) phénoménologique anticipe sur sa réception.

L'angoisse que s'associe cette entrée en matière, l'auteur la conjure aussitôt par un renvoi sécurisant à celui à qui il emboîtera le pas : « Voilà certes qui devrait nous effrayer un peu, mais, vite, style comme chaussures s'assouplit [*sic*], d'autant plus que nous suivrons l'exemple antérieur en cherchant nous aussi, dans cette vie de Paris si compliquée et si étrange, ce

1. « Nouveauté » dont il faut cependant relativiser la portée en ce qui concerne le chroniqueur ! Rodenbach avait déjà signé une série de « Lettres Parisiennes », à la *Paix* notamment, du 10 août 1878 au 15 novembre 1879.

qu'elle a de vraiment spirituel, sérieux ou édifiant, pour en faire de quoi orner – comme d'un bouquet de fleurs saines – la table familiale le dimanche.»

À propos du bouquet, l'apposition de l'adjectif « sain » peut paraître suspecte sous une plume qui aime à se réclamer de l'exemple baudelairien. Comment, aussi, prendre au sérieux un Rodenbach déclarant avoir peur de ne pas honorer le souvenir de Victor Fournel? Le passage sur Fléchier (voir note précédente) explicite, à distance et de manière toute décalée, des sentiments de mauvaise conscience; le bouquet de l'Exorde se pourvoit d'un double, aussi antiphastique qu'homomorphe. Si les fleurs « saines » s'associent des fleurs mortuaires, le fait d'y mêler des orties peut, en plus, passer pour un aveu. Il ne s'agissait nullement de brocarder la mémoire d'un aîné qu'on eût méprisé; l'aveu est peut-être plus grave. L'escamotage d'une référence à l'*autre* au bénéfice d'un discours scripto-ou égocentrique pouvait paraître occasionnelle dans le cas de Fournel, elle devient structurelle dans le cas du lecteur, en murant une dimension cette fois essentielle du discours. « On peut tuer son homme d'un coup de plume! », lancera la « Lettre... » du lundi 20 février 1888, dans un contexte à nouveau assez différent¹, mais sans que le caractère de mot d'esprit n'exclue l'allusion à quelque réalité assassine.

Le malaise que trahit l'Exorde, nous le situerons quant à nous dans l'orientation même d'une pratique scripturale. Dans la dialectique qu'elle proposa entre démonstration et occultation. Citadin, Rodenbach aime les fleurs coupées. Au fil de tout son œuvre, il élaborait du reste une véritable *poétique florale*, extrêmement circonstanciée. Gageons que les fleurs qu'il rêvait d'envoyer à ses nouveaux lecteurs étaient *blanches*, d'une blancheur éclatante, propres à éblouir, et investies par là même d'un rôle stratégique

1. La « Lettre... » en question évoque la construction de la tour Eiffel : « La tour achevée, on aura au sommet un panorama allant de Compiègne à Fontainebleau; et les statisticiens, que la tour Eiffel met en verve, font, chaque jour, à son sujet des constatations imprévues : d'abord, un ascensionniste mettrait plus d'une heure à gravir les 1 500 marches de cet immeuble qui sera haut de la hauteur de 75 étages ordinaires – heureusement qu'il y aura des ascenseurs! –, ensuite on a calculé qu'une simple plume pesant un gramme, lancée du haut de la tour, mettrait à parcourir cette distance 8 secondes, et que son poids, accru par la vitesse, serait en arrivant à terre l'équivalent de 15 grammes, c'est-à-dire deviendrait un véritable projectile qui pourrait blesser ou tuer un homme. Ceci est aussi merveilleux qu'effrayant, et ménage dans l'avenir bien des ressources pour les assassins et ceux qui auront à se venger. Plus besoin de se mettre en dépense, plus de revolvers, de couteaux; plus d'effusion de sang. On peut tuer son homme d'un coup de plume! » « Lettre... » du lundi 20 février 1888.

dans l'ensemble d'un dispositif d'écriture. Dualité foncière de leur illusionnisme : d'une part, donner à voir, de l'autre, occulter. Et telle sera une part de l'angoisse de leur auteur : que ce qu'il donne à voir ne correspondît pas à ce qu'il intentionnait, et que se dévoile, intempestivement, ce qui, précisément, avait été refusé au regard. D'autre part, ce scripteur est également, observions-nous, lecteur de soi. L'écriture, pour Rodenbach, donnera lieu *aussi* à l'exercice d'un regard bien spécifique, fort symétriquement tiraillé entre les appétences du voyeur et les inhibitions de celui qu'aveuglent à son tour certaines hantises intimes.

Dans les deux sens, le texte rodenbachien accuse, dès l'abord, son caractère de palimpseste. La *lettre* de cet écrit instaurera, entre différentes strates du texte, un ordre hiérarchique impérieux, attribuant à tel composant la fonction de *comparé*, à l'autre celle de *comparant*. En un premier moment, une « réalité » s'en réduira au pur statut de métaphore du rêve intérieur. Mais le porte-à-faux crève les yeux. Et l'angoisse précise son objet : que ne s'inverse la hiérarchie proposée; et que – inaugurant quelque retour abhorré du « politique » –, la « comparaison » ne réclame, émancipée, la part de vérité qui lui avait été refusée. Comment, alors, empêcher la fleur, même rhétorique, même de papier, *d'avouer ses racines*?

*

* *

Nous comprenons, en lisant la suivante évocation des affiches égayant la Ville lumière, combien a dû être précieuse à Rodenbach l'amitié de Stéphane Mallarmé. Et comment les recherches de ce dernier sur la typographie purent rencontrer l'élaboration d'une sémantisation au second degré, impatiente de superposer son subjectivisme à une strate de signification première :

Nous avons, un jour déjà, avoué notre tendresse pour les affiches, les affiches rouges, jaunes, vertes : parterres de papier qui mettent comme un printemps imprévu au coin des vieilles murailles. En tous temps, les affiches sont le pittoresque des villes, et la joie de ceux qui connaissent ce bel art de flâner. Nous ne parlons même pas des affiches artistiques – celles de Chéret par exemple, qui sont des œuvres d'art –, mais toute affiche a une beauté par elle-même, indépendamment de ce qu'elle énonce, comme certaines femmes sont assez belles pour enchanter sans avoir besoin de parler.

Le charme de l'affiche? C'est d'avoir des *intonations* typographiques, une pantomime de lettres qui, à distance déjà, se font comprendre, ont des sous-entendus de minuscules et des rires épanouis de majuscules. On pourrait vraiment dire qu'une affiche est une pièce qui se joue avec des caractères qui sont

chefs d'emploi, d'autres tenant des rôles subalternes, sans compter tout le petit texte qui évolue comme un chœur bien discipliné.

C'est donc amusant en tous temps pour celui qui sait mettre de l'esprit dans les choses : *mens agitat molem*, comme disaient les Latins¹.

Le ravalement de la beauté féminine (auparavant confinée au mutisme) au rang de comparaison rappelle l'évacuation dont avaient fait l'objet, dans l'Exorde, les « idées absolues », reléguées au statut, doublement subalterne² de métaphores précisant les états d'âme du sujet scripteur. *Bruges-la-Morte* n'est pas loin : le corps de Jane s'y fera le lieu d'inscription d'une passion poursuivant le rêve d'une ressemblance inspirant, à propos de la chevelure de l'actrice, la mystérieuse qualification de « textuelle »³. Notons, dans l'extrait cité, le caractère exceptionnel de l'évocation *polychrome*. Le plus souvent, la pantomime, dont les affiches suscitent ici l'image, met en scène quelque pâle Pierrot inspiré de Willette : Pierrot dont la blancheur s'associe, selon une nécessité sur laquelle il nous faudra revenir, un opposé de noir, de même parfois, mais alors bien plus discrètement, le rouge de quelque blessure.

1. « Lettre... » du lundi 28 janvier 1889.

2. Car il s'agit en effet, et dans les deux cas, de *comparaisons de comparaisons* : le caractère contraignant des « idées trop absolues » qu'évoquait l'Exorde était censé donner une idée du désagrément issu de la confrontation avec une réalité non encore domestiquée par l'habitude, désagrément comparé auparavant à celui, tout physique, éprouvé à porter des chaussures et des gants trop neufs. Dans l'extrait de la « Lettre... » du lundi 28 janvier 1889, les affiches de Chéret – qui, très souvent, *représentent* des femmes – sont à leur tour *comparées* à des femmes. Comparaisons de comparaisons. Reflets. Images d'images...

3. « Eh bien! Oui! Cette fois, il l'avait bien reconnue, et à toute évidence. Ce teint de pastel, ces yeux de prune dilatée et sombre dans la nacre, c'étaient les mêmes. Et tandis qu'il marchait derrière elle, ces cheveux qui apparaissaient dans la nuque, sous la capote noire et la voilette, étaient bien d'un or semblable, couleur d'ambre et de cocon, d'un jaune fluide et *textuel* [nous soulignons] » [Rodenbach (1986, 29)]. Dans sa « Lettre... » du lundi 13 mars 1893, Rodenbach interprétera comme *aveu* involontaire un vers de Paul Bourget sacrifiant à un même rapprochement du Livre et de la Femme. « M. Paul Bourget laisse échapper ce vers, qui est un aveu : il dit, en parlant d'une jeune fille : 'Ton charme adolescent me plaît comme un beau livre.' » Justifiée ou non, l'imputation transposait à Bourget la thématique de la soumission de l'écriture à l'impérialisme d'une évocation anagénétique. Toute question de collégialité mise à part, écrire, ce serait donc, ici aussi, revivre, comme nous le synthétisons dans notre étude sur *Bruges-la-Morte* [Joret (1988, 504)], et ce revivre primerait le vivre.

À la faveur d'une synesthésie, l'extrait suivant (recensant une représentation de Pierrot au Théâtre libre) attribue à la pantomime une signification artistique plus large que celle concédée d'habitude à ce genre mineur :

Ce jeu de pantomime nous paraît une indication heureuse du théâtre nouveau, qui utilisera ainsi de longs effets de scènes muettes où seul le geste dira l'angoisse des cœurs, comme, dans les drames de Wagner, le chant cesse par instants pour laisser dire tout le plus émouvant par la pantomime de l'orchestre¹.

C'est par une référence à Mendelssohn qu'un autre extrait (consacré à un spectacle analogue au Théâtre des Bouffes) achève d'illustrer le concept. Projetée en une image aux coordonnées visuelles aussi bien que sonores, une fusion osmotique s'opère, à partir du donné objectif, avec un « texte » mental dont l'invention incombera au spectateur; le spectacle total se fait *symbole sans paroles* :

Et c'est [...] le charme profond de n'y assister qu'à des *états d'âme*, que le geste suffit à préciser, charme absolu que plus rien ne vient rompre, et auquel il est permis de s'abandonner en toute sécurité. Dans la comédie ou le drame ordinaire, il y a, à chaque instant, dans le texte un mot qui nous choque, une réplique qui nous paraît d'un goût douteux, une image maladroite. Dans la pantomime, au contraire, c'est nous-mêmes qui pensons le texte, intérieurement : la gesticulation des personnages est tout au plus un accompagnement, une musique qui le provoque et le limite. L'émotion d'art est ainsi sans désaccord et sans mélange².

Le fait même de rassurer (Un charme « absolu [...] auquel il est permis de s'abandonner en toute sécurité »...) laisse sourdre une angoisse. Que faire si la métaphore *se révolte*; si elle s'anime, par exemple d'une vie propre : les « Lettres... » témoignent d'une fascination – attirance et phobie – pour les automates. Ce sera, *mutatis mutandis*, le drame de *Bruges-la-Morte* : Jane, au fil de l'intrigue, cesse de plus en plus de coïncider au rôle de copie « textuelle » que voulait lui assigner son amant, l'évolution sera conjurée, il est vrai, par le meurtre final, restaurant l'équivalence entre *a priori* et *a posteriori*.

Si ces avatars *objectifs* inquiètent, c'est parce qu'ils risquent d'entraîner dans leur vertige un *sujet* qui rêvait, comme Hugues Viane, de s'« abandonner » sans (trop) se compromettre. À contempler trop longtemps

1. « Lettre... » du mardi 27 mars 1888.

2. « Lettre... » du lundi 18 août 1890.

le miroir, à s'identifier trop intensément avec l'image qu'il propose, le rêveur risque de voir sa propre réalité se réduire à quelque « comparaison de comparaison » (voir note précédente). Car l'image d'une image ne ramène pas à la réalité. La loi de la réversibilité logique ne s'applique point à la « psychologie » des miroirs. Au contraire : le fantasme risque à tout instant de *s'incorporer* le réel qui se serait fait son image – succion absorbant une *substance* qui ne s'appartiendrait plus, et ce sera Hugues somnambulant à travers la ville à la poursuite du fantôme de la jeune femme qui se dérobe. Entrer de plain pied dans le miroir – comme le fera le protagoniste de « L'Ami des miroirs », conte posthume du *Rouet des brumes*¹ –, devenir donc effectivement l'image d'une image, ce sera souscrire à une aliénation qui ravira sans retour le reste existentiel grâce auquel une conscience névrotique avait continué, jusque-là, de *non coïncider* avec son fantasme. C'est pareille diminution que manifeste l'hébétement d'Hugues après le meurtre; tel sera aussi le sinistre aboutissement de *l'ami des miroirs* : l'internement, préliminaire à la mort.

Le conte du *Rouet des brumes* établit sur ce point quelques rapports nets. La préférence accordée au rêve sur la réalité, l'ambivalence de ce rêve : quant à son orientation tout d'abord, car l'ami des miroirs s'y recherche aussi bien lui-même qu'il se met en quête d'un *Autre* idéal; quant à sa coloration sexuelle ensuite : l'image que renvoie le miroir est tantôt celle du rêveur, tantôt celles des femmes qu'il prétend aller y aimer. Un autre point concerne la méprise, double elle aussi, du protagoniste. Son premier oubli entraîne son internement : le « fou » prend pour miroir ce qui est une fenêtre donnant sur la Rue – devant laquelle il s'exhibe avec candeur. Interné, le « malade » commettra ensuite une seconde « erreur » en supposant une profondeur au miroir dont s'orne sa cellule. Sa tentative d'y pénétrer se soldera par la mort de celui que les gardiens retrouveront le lendemain, gisant devant la glace brisée, ensanglanté, « le crâne ouvert ».

La quête imaginaire met en jeu trois actants : le *je*, la femme et la ville (la Rue). Le sexuel et le politique (pris au sens le plus étymologique du mot) se conjuguent : la femme (Jane, par exemple) fait corps avec la Ville où Hugues la poursuit. Bien plus que *Bruges-la-Morte*, le conte explicite les mécanismes de l'*exhibition* rodenbachienne : rapports entre démonstration et occultation – inégalement répartis entre destinataire et destinataire –, rapports *hiérarchiques* s'instaurant entre différentes strates signifiantes, et déterminant, en proportion de l'autoritarisme de leur agencement, l'angoisse qui anticipe sur son effondrement. Plus la folie de l'ami des miroirs progresse, et plus se resserreront, à son insu, ses rapports

1. Rodenbach. « L'Ami des miroirs », dans : (1901, 27-35).

avec la Ville. Plus s'accréditera, aux yeux du personnage, une signification s'imaginant déterminante, et plus celle-ci se désamorcera, du point de vue du narrateur, au bénéfice d'une strate sémantique plus fondamentale dont la montée s'inscrira, en sens inverse, sous le double signe de la vérité et de la caution sociale. Au stade ultime, une équation s'établit entre l'éclatement du miroir et l'avènement d'une vérité supposée définitive : celle de la mort du fou dont le crâne exhibe sa béance monstrueuse.

Mais en fait, le malheureux emportait son secret dans sa tombe, aucun aveu ne sortirait de ce crâne dont la mutilation porte à son comble l'horreur qu'avaient amorcée les mystérieux agissements du malade devant sa fenêtre. Appréciés uniquement en fonction d'un diagnostic motivant l'internement, ceux-ci n'avaient fait l'objet, de la part du narrateur, d'aucune spécification quant à leur portée intrinsèque. La mort du protagoniste pousse ce mutisme à son comble. À l'évident, à l'*ouverture* progressive qui échoit au personnage, correspond, de la part du narrateur, un symétrique repli sur une connaissance qu'il se contente de condenser sous les deux vocables de « folie » et de « mort », mais sans en expliciter le contenu. L'appellation d'« ami » que réserve le narrateur à son protagoniste, l'ami des miroirs, induit cependant à considérer ce récit comme spéculaire et, plus spécifiquement, à en inverser le mouvement en ce qui concerne le narrateur. Cette « Inversion », comment ne pas la transposer au scripteur des « Lettres... » ?

*

* *

Les « Lettres Parisiennes » évoquent à plusieurs reprises l'internement comme « traitement » social de la folie. Seul l'internement peut éviter qu'une vérité *n'éclate*. Prenons l'image à la lettre. Et identifions, ce faisant, un *envers* de la fleur blanche... La chronique exprime l'obsession d'une thématique dont différentes manifestations hyponymiques – bris de vitres, de miroirs – se rattachent à l'explosion. Obsession de bombes anarchistes, par exemple, qui explicitent en termes socio-politiques la Rue où se commet malgré lui l'ami des miroirs. L'explosion se charge quelquefois également d'une signification plus intime.

La « Lettre Parisienne » du 3 septembre 1888 relate un épisode de voyage en Bretagne, il s'agit du voyage de noces du chroniqueur, qui avait épousé, le 11 août 1888, Anna-Maria Urbain. La note personnelle ne se dégage toutefois qu'à la lumière d'autres sources. Pas un mot, à ce propos, dans le *Journal de Bruxelles*. La biographie de Pierre Maes cite une lettre de l'auteur à Camille Lemonnier, évoquant le jeune couple dans une ambiance de chaste

idylle tout intellectuelle, parcourant les landes, « les poètes à la main »¹. Dans la version du *Journal...*, la rêverie du promeneur (solitaire) est interrompue tout à coup par une salve d'artillerie lancée à partir de fortins proches où ont lieu des exercices militaires de tir à grande distance en mer. Après avoir insisté sur le caractère de solitude presque mortelle du paysage², la « Lettre... » poursuit par des considérations générales sur l'imminence des guerres, sur la difficulté d'être en général, et la pénible nécessité, pour les travailleurs de la mer, d'œuvrer, au risque de leur vie, pour un salaire de famine. Pour finir, nous est décrit un mariage populaire dans l'église Saint-Michel à Quimperlé. Les deux jeunes mariés seront dits « en partance pour la vie et pour la mort ». Évoquant la sinistre réalité de la Baie des Trépassés, Rodenbach cite – écho des lectures dont faisait état la lettre à Lemonnier? – un vers où l'apposition du possessif à la *barque*, traditionnelle métaphore maritime et conjugale, semblerait impliquer un élan d'empathie : « Ma barque est si petite et la mer est si grande! » Le ton de sincérité n'empêche pas qu'il s'agit en fait d'une reprise de ce qu'exprimaient déjà deux poèmes de la *Mer Élégante* : Rodenbach y confrontait, non sans amertume, ses incertitudes amoureuse et morale de jeune bourgeois à l'idyllique robustesse d'un couple de paysans³.

L'« éclatement » non seulement se *thématise*, dans le fragment cité, au niveau de l'évocation d'un élément du paysage – la gerbe que font s'élever au loin les boulets, et dont l'aspect évoque à l'écrivain quelque colossale altercation entre monstres marins (voir note 17); il affecte également, en tant que tel, le fonctionnement de la signification littéraire à l'œuvre. Un sémantisme éparpillé en une pluralité de « grandeurs », éloignées tant par leur emplacement dans des textes différents que par la teneur de leur signification apparente, établit entre celles-ci des rapports de complémentarité (partielle) dont le jeu permet de dégager à terme la cohérence de quelque scène sous-jacente. Un paradoxe qui n'est pas sans rappeler celui de « L'Ami des miroirs » : le paroxysme d'assomption d'une signification subjective s'y accompagnait d'une inattendue et inconsciente soumission

1. Maes (1952, 167).

2. « Ici, l'eau est dense, avec des bonds farouches, d'une couleur grise, uniforme et terne – couleur des ciels de novembre, et couleur des pierres de tombes. Oh! L'immense cimetière dont chaque vague est un terre s'écroulant, et qui même la nuit, toute phosphorescente, doit encore avoir l'air de rouler des cadavres d'étoiles! Sinistre et beau spectacle, celui de cet infini d'eau vu du haut d'une falaise de rochers noirs en surplomb sur la mer, parmi cet abandon et ce silence d'un village mort où l'on peut vraiment se croire, un moment, seul au monde ». (« Lettre... » du 3 septembre 1888.)

3. Notamment « Retour aux Champs » [dans : Rodenbach (1881, 76-80)] et « Une Baigneuse flamande » [dans : Rodenbach (1881, 82-86)].

à publicité, la lettre à Lemonnier, l'intime, ne livre qu'une évocation anodine d'un épisode que néanmoins elle identifie de manière univoque, la rubrique de journal livre cependant l'image la plus idiosyncrasique, dont le sémantisme brut, par ailleurs incomplètement élucidé par nous jusqu'à présent, ne s'explicitera que par référence à d'autres occurrences du *corpus* dont il condense certaines capitales virtualités.

C'est à cette élucidation que contribue notamment une notice mortuaire consacrée par la « Lettre... » du premier avril 1888 au peintre-dessinateur manchot Noël Masson. Le handicap du malheureux artiste provenait, nous confie Rodenbach, d'avoir joué, encore enfant, aux temps de la Commune, avec un boulet non explosé qu'il avait pris pour un ballon! Si le contexte révolutionnaire introduit la dimension socio-politique, la connotation érotique s'induit du commentaire, frôlant à première vue l'incohérence, par lequel le chroniqueur conclut son anecdote : « Pauvre artiste qui perdit les deux bras pour avoir voulu jouer avec cette chose qui lui apparaissait inconnue et chimérique. Il ne faut pas jouer avec la Chimère. Et qui sait si la Vénus de Milo elle-même n'apparaît pas ainsi comme un torse mutilé, et n'a pas, elle aussi, perdu les deux bras pour avoir voulu soulever tout le Beau! » L'archétypique Vénus balance entre un rôle « objectif » (elle est la Chimère, on ne la touche pas impunément) et un rôle « subjectif » (si le torse est mutilé, c'est parce qu'il a voulu « soulever tout le beau ») : double interprétation qui rappelle par ailleurs une ambivalence de la quête de l'ami des miroirs. L'image est tour à tour celle de l'*autre* et celle du *même*.

La notice sur Masson présente l'intérêt d'enrichir le registre des échanges sensoriels sujet-objet d'une dimension supplémentaire, celle du *toucher* : matérialisation de la vue, le toucher instaure une réciprocité que ne permettait pas la vue. Sujet et objet du contact tactile participent d'une même matérialité. C'est sous le signe de l'angoisse – celle de la réciprocité impliquant la remise en cause d'un ordre hiérarchique –, que le toucher prendra la forme du *choc*, préliminaire à l'éclatement. S'y ajoutent, dans les trois extraits suivants de *Bruges-la-Morte*, relatifs aux premières rencontres d'Hugues avec Jane, des allusions à des difficultés affectant la démarche de l'individu, en proie au vertige et à un aveuglement caractéristique.

À sa [= Jane] vue, il [= Hugues] s'arrêta net, comme figé; la personne, qui venait en sens inverse, avait passé près de lui. Ce fut une secousse, une apparition. Hugues eut l'air de chavirer une minute. Il mit la main à ses yeux comme pour écarter un songe¹.

1. Rodenbach (1986, 28).

puis, à propos de la deuxième rencontre,

[...] D'émoi, son [= Hugues] cœur s'était presque arrêté, comme s'il allait mourir, son sang lui avait chanté aux oreilles; des mousselines blanches, des voiles de noce, des cortèges de Communiantes avaient brouillé ses yeux. Puis, toute proche et noire, la tache de la silhouette qui allait passer contre lui¹.

Enfin, lorsque Hugues voit apparaître Jane sur scène, dans le corps du ballet de l'opéra :

Hugues éprouva une commotion, comme un homme sorti d'un rêve noir qui entre dans une salle de fête dont la lumière vacille aux balances trébuchantes de ses yeux².

Le caractère violent (explosion, heurt...) d'une rencontre mettant en cause, directement ou indirectement, l'érotisme; l'apparition, sous les dehors initialement mystérieux d'une forme compacte et noire³, de l'« objet » dont l'identification ne s'opère qu'ensuite, après le contact traumatisant. Enfin, les suites mêmes de la « rencontre » du point de vue de celui qui en fit l'expérience – évoquées en termes tantôt de mutilation, tantôt de perte d'équilibre, le verbe « chavirer » employé à propos de Hugues paraît faire fort littéralement écho à l'image de la barque qu'inspira au chroniqueur la scène du mariage à Plougastel.

Tous les éléments de la constellation ne seront pas actualisés à chaque occurrence. La nécessité avec laquelle s'impose le renvoi à l'*ailleurs* intertextuel

1. Rodenbach (1986, 32).

2. Rodenbach (1986, 37).

3. Nous retrouvons ces traits dans l'évocation de la canonnade dans la « Lettre... » du 3 septembre 1888 : « [...] tout à coup, l'air est déchiré d'un déchirement atroce et, tout au loin, à des lieues, en pleine mer, une gerbe d'eau colossale s'élève en écumes secouées. Puis une seconde, puis une troisième détonation, d'autres encore, sans que jamais on voie la trace des boulets, car ce sont des boulets, qui vont s'abattre ainsi au bout de l'horizon, à peine sortis de ces énormes canons noirs, parmi les talus monotones de remparts, noirs et luisants comme des otaries. Épouvantables bêtes de bronze, aux hurlements répétés, qui ont l'air d'appeler d'autres bêtes qui plongeront là-bas et souffleront de leurs narines, pour signaler leur présence, des colonnes d'eau plus hautes que les grands mâts! Toute la journée, les exercices d'artillerie et de tir à longue distance se poursuivent ainsi, mêlant à la tristesse naturelle et si émouvante de ce pays la pensée des prochaines guerres inéluctables, comme si la terre ici n'avait pas déjà assez d'être en guerre avec l'Océan, d'être à sa merci nuit et jour, de lui fournir ses hommes comme esclaves, pour n'obtenir, en échange de son asservissement, qu'une menue monnaie d'argent, les sardines! »

n'est pas toujours non plus également pressante. Il nous paraît intéressant toutefois d'insister, à propos du dernier extrait de *Bruges-la-Morte*, sur le caractère incontournable de ce renvoi, qui sauve le texte d'une (légère) inconséquence, laquelle s'en trouve investie de valeur symptomatique. S'il est aisé, en se référant à l'intrigue, de comprendre que les « mousselines blanches » qui troublent la vue d'Hugues lors de la deuxième rencontre, soient spécifiées en « voiles de noce », il n'est plus si simple d'intégrer la deuxième apposition « cortèges de Communiantes » : celle-ci sort résolument de l'univers sémantique de *Bruges-la-Morte*, et postule un renvoi, en l'occurrence capital, à quelque *ailleurs* du *corpus*¹.

Plus d'un texte de Rodenbach renferme en effet des allusions à des communiantes. Dans ce contexte, le recueil de jeunesse, *Les Tristesses*, renferme deux longs poèmes narratifs, où le souvenir des sœurs de l'écrivain, Adèle et Louisa – mortes respectivement à l'âge de treize (l'âge approximatif de la communion solennelle) et de dix-sept ans (âge pouvant déjà être celui des fiançailles) –, est connecté à des allusions portant sur des émotions d'éveil de sexualité. Dans « Les Absentes »², le locuteur évoque le souvenir des sœurs exposées sur leur lit de mort en funèbre appareil (« exquise parure de blanche fiancée ») – spectacle condensant, de façon déjà caractéristique, en une scène unique deux expériences distinctes, et qu'un garçonnet guette par le trou d'une serrure, « N'osant pas pénétrer, mais voulant les revoir ! » Adoptant une distribution des rôles différente, le désir sera poussé jusqu'à l'accomplissement dans « L'Antiquaire »³, qui narre comment un garçonnet (anonyme), profite, un soir de novembre, de l'absence de son vieil oncle allé se recueillir sur la tombe de sa fiancée défunte, pour ouvrir la porte du salon, s'emparer, après l'avoir contemplé ardemment par le trou de la serrure, du médaillon

1. Les blanches mousselines réapparaissent (mais sans qu'il soit dit explicitement qu'il s'agit de communiantes) dans l'évocation de la procession du Saint-Sang, qui double de son angélique et populaire contrepoint, aux dernières pages de *Bruges-la-Morte*, l'ultime confrontation, meurtrière, entre Hugues et Jane. Le mystère reste entier ; aucune explicitation ne vient motiver l'extraordinaire relief que la description accorde à ces anonymes figurants, ni l'importance émotionnellement subjective qui s'en dégage : « [...] Les congréganistes défilèrent, portant des piédestaux avec des statues, des Sacré-Cœur, tenant des bannières d'or endurci, comme des vitraux, puis les groupes candides, le verger des robes blanches, l'archipel des mousselines où l'encens déferlait à petites vagues bleues – concile de vierges-enfants autour d'un Agneau pascal, blanc comme elles et fait de neige frisée. » [Rodenbach, (1986, 100- 101)].

2. Rodenbach (1879, 11-19).

3. Rodenbach (1879, 39-50).

représentant la jeune fille, mais laisser choir le bibelot, qui se brise en mille morceaux. Le malheureux enfant prend la fuite devant la gouvernante qui le surprend, s'enfuit dans le jardin où, plutôt que de subir la punition qui l'attend, il se jette dans l'eau glacée de l'étang.

Insistons-y. Notre but ne saurait être de reconstituer ici quelque « scène originelle » dans le but de meubler le sémantisme de cette « textualité seconde » dont nous postulons l'importance. Notre propos se satisfera d'une convergence de quelques éléments émergeant d'un *corpus* que l'auteur, désireux de livrer des clés autant que de brouiller des pistes, semble avoir laissé comme un *thesaurus* de significations aux interdépendances fécondantes. Ajoutons quand même à la scénographie esquissée deux autres renvois au recueil des *Tristesses* : le bref poème « Aux mères qui battent leurs enfants »¹ projette dans une perspective personnelle que neutralise aussitôt le ton de généralité du propos moralisant la *punition* qui fait fuir le petit protagoniste de l'« Antiquaire ». Une autre thématique s'y rattache : celle du vertige, de l'ivresse, alléguée comme excuse susceptible de disculper l'enfant : « [...] parmi ces rieurs plus d'un est encore ivre. Du paradis tout bleu dont ils sont exilés... » Enfin, un dernier poème du même recueil, « Muet! », mettra en cause la *parole* (ou, plutôt, son contraire apparent : le *silence*, qui n'en demeure pas moins, pour l'enfant comme pour le futur adulte-écrivain, le lieu même où se réfugiera plus d'une fois un sémantisme douloureux à communiquer) – *silence* donc qui constitue le solde de l'ivresse, de même que d'une *faute* dont on aura deviné la nature :

Rieur, il [= l'enfant] chancelait comme s'il était ivre
 Du ciel dont il venait, ne commençant qu'à vivre,
 Et gardant un mystique et singulier reflet
 De sa première ivresse et de son premier lait².

*

* *

Le « symboliste » Georges Rodenbach, ancien élève du collège jésuite de Sainte-Barbe à Gand, héritier de la tradition de ses premiers maîtres comme praticien de la restriction mentale, en même temps que contemporain de Charcot, que cite à plusieurs reprises sa chronique... Insistons, pour terminer, sur quelques modalités spécifiques, sous sa plume, de la relation entre texte et image (fantasmatique).

1. Rodenbach (1879, 27).

2. Rodenbach (1879, 87).

Nous avons analysé ailleurs¹, à propos d'un poème du *Règne du Silence*², comment, dans l'orthodoxie baudelairienne la plus stricte, des *fenêtres* (à l'inverse apparent donc du mouvement opéré dans la nouvelle du *Rouet des brumes*) pouvaient s'utiliser comme miroirs : promenant sa peine parmi les rues de la Ville morte, le Poète y projetait sa face de Christ gravissant le *Calvaire de l'Art*.

À ces vitres – incorporant leur reflet, et à ce titre comparées à des « linges de Véronique s'offrant » – une parole émue adresserait son *monologue dialogué* : « Ô décalque fragile où tu te continues, Mon âme du dimanche, avec l'air si souffrant! »

Le narcissisme, dont la coloration érotique ressort du vocabulaire utilisé, court-circuite le lecteur, à qui fait mine de ne pas s'adresser ce « tu ». Anticipant sur sa réception, de la même manière que le faisait l'Exorde des « Lettres... », le poème du *Règne du silence* substitue, à la contingence hasardeuse de l'instance réceptrice réelle, la nécessité d'une osmose imaginaire. La lettre de l'écrit contredit ainsi la structure formelle de l'acte d'écriture. Un isomorphisme s'établit entre parcours discursif et thématique poétique : à Madeleine, l'« amante du Christ » qu'omettait curieusement de mentionner la « Lettre... » du mercredi 24 octobre 1888³, se substitue Véronique, porteuse du linge où se décalquera la Divine Face – mise ici à une épithète bien privée.

« Ah! Tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux », s'exclame Hugues. Et le texte continue : « Il semblait vouloir en dire davantage; puis s'arrêtait comme au bord d'un abîme de confidences. »⁴ Ces confidences – jamais hélas! échangées entre Hugues et Jane – eussent éclairci peut-être bien des mystères. Elles eussent instauré, entre le grand bourgeois sur le retour et la jeune artiste marginale (cf. son nom même d'étrangère!), un dialogue où la noblesse de l'image intérieure aurait alimenté le rapprochement intersubjectif. C'est ce que Hugues appelait manifestement de ses vœux, interrompu à temps cependant par une censure trop puissamment introjetée. En tout état de cause, il était exclu d'envisager un mariage! Se monnayant en espèces honteuses, le rêve doré préférera se dégrader peu à peu, de l'escroquerie passionnelle au meurtre final.

1. Joret (1984-1985, 59-73).

2. « Douleur d'aller, courbé sous la croix de son Art ». Dans *Rodenbach* (1923, 245).

3. Rodenbach y recensait la représentation de trois courtes pièces par la troupe du Théâtre libre d'Antoine au Théâtre de la Gaîté : il s'agit de *Chevalerie rustique*, adaptation de la pièce de Verga; des *Bouchers*, de Fernand Ices, et d'une troisième « scène évangélique » dont le chroniqueur omet de mentionner le titre : *L'Amante du Christ*, de Rodolphe Darzens, dont la thématique inspira, comme on sait, Félicien Rops.

4. Rodenbach (1986, 44).

Dans une étude consacrée à *Bruges-la-Morte*, nous avons rapproché autrefois Hugues, ce mélancolique Barbe-Bleue, d'Harpagon, l'avare à la cassette¹. Le protagoniste ressent un grand trouble à l'idée que Jane, la fausse blonde, cesserait de se teindre les cheveux. Comme son ample chevelure, la voix de l'actrice suscitait, de manière quasi systématique, des comparaisons à l'or, à l'argent, et à la dépréciation.² Le déchirement entre une compromission à l'argent et, d'autre part, son rejet sur le plan moral, les « Lettres... » le révèlent dans les domaines les plus proches des préoccupations rodenbachiennes : l'art, le journalisme. Les pullulements mercantiles que dénonce la chronique étaient l'expression même de la dépréciation inflationniste qu'entraînait la conjoncture explosive qui s'emparait de la Ville dont la chronique évoquerait l'actualité.

Or ce qu'on oublie essentiellement Harpagon, c'est le caractère *arbitraire* de l'argent, ce système de *signes* qui l'aident à assouvir sa passion. Mystique à sa manière, son hypostase mène à projeter, dans une instrumentalité qu'elle nie, un absolu qui ne serait que motivation, que nécessité. L'autre (le partenaire amoureux, la femme en général, mais aussi le destinataire du projet d'écriture) apparaissait comme instance d'aliénation, de vol – instance qu'il s'agissait d'éconduire afin d'éviter le pire. Cette thématique marque également, à son niveau le plus formel, l'écriture rodenbachienne. Nous avons relevé, dans ce qui précède, une série d'occurrences dont le sens « profond » ne se dégageait

1. Voir Joret (1988, 531). Quand Jane dit à Hugues qu'elle a envie de ne plus se teindre les cheveux, ce dernier « avait paru tout troublé, insistant pour qu'elle gardât ses cheveux de cet or clair qu'il aimait tant. Et, en disant cela, il les avait pris, caressés de la main, y enfonçant les doigts comme un avare dans son trésor qu'il retrouve. » [Rodenbach (1986, 43-44)].

2. La chevelure est régulièrement comparée à de l'or. Mais elle sera dite « jaune » aussi, qualificatif de loin moins prestigieux [Rodenbach (1886, 29)]; en plus, dans le cas de Jane, les cheveux sont *teints*, significativement. Pour ce qui est de la voix, mêmes associations, positives aussi bien que (très discrètement) négatives : « [...] cette voix de métal grave, comme d'argent avec un peu de bronze [...] » [Rodenbach (1986, 36)]. Que cette dernière évocation s'applique de concert à l'Épouse et à sa sosie, incite à moins les disjoindre que ne le propose *Bruges-la-Morte*. Les quelques rapides allusions que fait le roman au premier amour de Hugues, plaçaient déjà celui-ci sous le signe de l'image *a priori* : la comparaison à un tableau de Primitif en fait état : « Puis la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine, seulement alitée quelques semaines, vite étendue sur ce lit du dernier jour, où il la revoyait à jamais : fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelle dilatée et noire dans de la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvraient tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes. » [Rodenbach (1986, 20)].

que de la confrontation avec d'autres passages, parfois fort éloignés. La restriction mentale, où se réfugie une rêverie secrète, aux aveux aussi parcimonieux qu'intermittents, ne pouvait se passer en définitive de cette explicitation par le code, unique accès à la compréhension du commun des mortels.

D'une part, vouloir être compris; de l'autre, tout faire pour qu'on ne le soit pas. Tel était le paradoxe du *blanc*, composante thématique essentielle – comme couleur «symbolique» doublement liée à l'absence et à l'aveuglement –, mais aussi, à l'opposé apparent de cette autre ressource de la rhétorique qu'est la «*memoria*»¹, *figure* caractérisant la structure formelle d'un acte verbal : significative d'un refus ou, plutôt, d'un report (d'un *déplacement*) conviant la lecture vers quelque *ailleurs* au gré de l'un ou l'autre «tremblement» symptomatique, lapsus, légère étrangeté du propos, etc. C'est par ce *tremblement* qu'un commentaire de la *Pietà* de Gustave Moreau², par exemple, renverrait tacitement au poème du *Règne du silence* : «[...] voyez, au pied de la Croix, ce linge Oh! combien respectueusement étendu, et *avec quel tremblement* [nous soulignons]! On sent bien que c'est pour y déposer le cadavre sacré d'un Dieu!» La subjectivisation de la théophanie, doublée d'un transfert où Véronique se substitue à l'absente Madeleine, donnerait tout son sens à l'article indéfini «*un* Dieu». À un niveau plus général, ces rapports montrent bien, en plus, comme il serait malvenu d'isoler du reste de l'œuvre cette production alimentaire, journalistique, que l'écrivain aborderait, ainsi que nous le suggère l'Exorde introduisant une première «Lettre...» littéralement dominée par le blanc, sous les réserves que dénotaient ses allusions à une marche, à un toucher entravés : mains gantées, chaussures neuves et douloureuses...

Le *blanc* se chargerait aussi d'une signification où l'écrivain retiendrait de la religion le rite qui lui sembla le plus essentiel : celui de la communion, sublimation de cette *communication* à laquelle aspirait si désespérément son œuvre. L'hostie est blanche. À peine aurait-on pu y percevoir, dans le cas de celles dont communiait le comte Jean Adornes, protagoniste d'un autre conte du *Rouet des brumes*, «L'Orgueil», le tremblement (honteux) de quelque relief révélateur : le comte communiait d'hosties frappées à ses armoiries!³

OUVRAGES CITÉS

Christin, Anne-Marie 1995. «La Mémoire blanche» Leo H. Hoek & Kees Meerhoff (éds.) *Rhétorique et image*. Amsterdam : Rodopi.

1. Voir Anne-Marie Christin (1995, 83-98).

2. «Lettre...» du lundi 10 décembre 1888.

3. Rodenbach. «L'Orgueil». Dans *Le Rouet des brumes* (1901 : 141-49).

- Joret, Paul. 1984-1985. «Au-delà d'un masque. Une lecture isotopique d'un poème de Georges Rodenbach» *Linguistica Antverpiensia XVIII-XIX*: 59-73.
- , 1988. «*Bruges-la-Morte* ou la fêlure d'un idéalisme : les racines idéologiques d'une fleur de papier» *Revue belge de philologie et d'histoire* LXVI : 502-534.
- Maes, Pierre. 1952. *Georges Rodenbach 1855-1898*. Gembloux : Duculot.
- Rodenbach, Georges. 1878-1879. *La Paix*. «Lettres Parisiennes» [chronique quasi hebdomadaire, du 10 août 1878 au 15 novembre 1879].
- , 1879. *Les Tristesses*. Paris : Lemerre.
- , 1888-1895. *Journal de Bruxelles*. «Lettres Parisiennes» [chronique quasi hebdomadaire, du lundi 6 février 1888 au mardi 2 avril 1895].
- , 1901. *Le Rouet des Brumes* [contes posthumes]. Paris : Ollendorff.
- , 1923. *Œuvres complètes* t. I [*La Jeunesse Blanche – Vers d'amour – Le Livre de Jésus – Le Règne du Silence*]. Paris : Mercure de France.
- , 1986. *Bruges-la-Morte* [Texte établi d'après l'édition originale de 1892. Choix de variantes par Christian Berg]. Bruxelles : Éditions Labor.

ANNEXE

(Exorde des «Lettres Parisiennes», extrait de la «Lettre...» du lundi 6 février 1888.)

Nous ne voulons pas prendre possession de ce feuilleton sans saluer de la plume celui qui l'a occupé avant nous. Il a eu la chance rare de pouvoir, durant tant années, parler art devant un public choisi, et chacun sait qu'il y a dépensé le meilleur de son esprit et de son cœur.

Peu à peu, il s'établit ainsi, entre celui qui écrit et ceux qui le lisent, une communion d'idées, un accord de sensations; c'est comme une amitié lointaine, et elle a cette douceur unique : la douceur de l'habitude.

Les mots, les phrases, les idées sont familiers comme de vieux meubles, et l'on avance dans un feuilleton ainsi que dans une maison dont on connaît toutes les bonnes chambres. La nouveauté, au contraire, a son charme, mais elle a aussi son péril : demeure nouvelle où l'on entre dans l'imprévu, gants neufs et chaussures neuves qui gênent d'abord et oppriment comme des idées trop absolues. Voilà certes qui devrait nous effrayer un peu; mais, vite, style comme chaussures s'assouplit, d'autant plus que nous suivrons l'exemple antérieur en cherchant nous aussi, dans cette vie de Paris si compliquée et si étrange, ce qu'elle a de vraiment spirituel, sérieux ou édifiant, pour en faire de quoi orner – comme d'un bouquet de fleurs saines – la table familiale le dimanche.

BIBLIOGRAPHIE

TRAJECTOIRE ÉDITORIALE DE GEORGES RODENBACH

P = poésie; R = roman; N = nouvelle; T = théâtre; C = conférence;
Cr = critique; (†) = posthume

Date	Bruxelles	Paris
1877	<i>Le Foyer et les Champs</i> (P) Société Générale de librairie catholique	
1879		<i>Les Tristesses</i> (P) A. Lemerre
1880	<i>La Belgique (1830-1880)</i> (P) Office de Publicité	
1881		<i>La Mer élégante</i> (P) A. Lemerre préf. J. Aicard
1884	<i>L'Hiver mondain</i> (P) H. Kistemaeckers <i>La Petite Veuve</i> (en coll. avec Max Waller) (T) J. Finck	
1886	<i>Le Pessimisme dans la littérature</i> (C) F. Larcier	<i>La Jeunesse blanche</i> (P) A. Lemerre
1888	<i>Anthologie des prosateurs belges</i> (avec C. Lemonnier, E. Picard et É. Verhaeren) V ^{ve} Monnom	<i>Du Silence</i> (P) A. Lemerre <i>L'Amour en exil</i> (N) Revue de Paris et de Saint-Petersbourg (15 mai)
1889		<i>L'Art en exil</i> (R) Librairie moderne
1891		<i>Le Règne du silence</i> (P) Charpentier

Date	Bruxelles	Paris
1892		<i>Bruges-la-Morte</i> (R) Marpon-Flammarion Frontispice de F. Khnopff, 35 similigravures
1893		<i>Le Voyage dans les yeux</i> (P) Ollendorff
1894		<i>Musée de Béguines</i> (N) Charpentier-Fasquelle.
1895		<i>Le Voile</i> (T) Ollendorff <i>La Vocation</i> (R) Ollendorff <i>Les Vierges</i> (P) Chamerot-Renouard
1896		<i>Les Tombeaux</i> (P) Chamerot-Renouard <i>Les Vies encloses</i> (P) Charpentier-Fasquelle
1897		<i>Le Carillonneur</i> (R) Fasquelle
1898		<i>L'Arbre</i> (R) Ollendorff <i>Le Miroir du ciel natal</i> (P) Fasquelle
1899		<i>L'Élite</i> (Cr) Fasquelle (†)
1900		<i>Le Rouet des brumes</i> (N) Ollendorff (†)

RÉÉDITIONS RÉCENTES

• Œuvres

Œuvres, Genève, Slatkine Reprints, 1978 (= reprise de l'édition du Mercure de France, 1925).

Œuvres, Bruxelles, Le Cri, 1998; Avant-propos de G. Compère et édition philologique des *Œuvres poétiques* par Chr. Delcourt.

• Poésie

Le Règne du silence, préf. Y.-W. Delzenne, Bruxelles, Le Cri, « Poètes à découvrir », 1994.

• Romans

Bruges-la-Morte, préf. Fr. Duyckaerts, Lecture de Christian Berg, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1986 [établi d'après l'originale de 1892, avec choix de variantes].

Bruges-la-Morte, présentation de R. Trousson, Paris, Slatkine, « Fleuron », 1996.

Bruges-la-Morte, dans *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, présentation de P. Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1997.

Bruges-la-Morte, présentation, notes, chronologie, archives de l'œuvre par J.-P. Bertrand et D. Grojnowski, Paris, Flammarion, « GF », 1998 [édition critique, avec les 35 photographies de l'originale de 1892].

Le Carillonneur, Bruxelles, Le Cri, 1995.

• Nouvelles

Musée de Béguines, présentation de G.-G. Lemaire, Paris, Séguier, 1997.

Le Rouet des brumes, postface de A. Chevrier, Paris, Séguier, 1998.

TRAVAUX CRITIQUES (1988-1998)

Par souci d'actualité, nous avons recensé (entre autres, d'après la Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft, d'O. Klapp), de manière aussi complète que possible, les ouvrages et articles publiés sur Rodenbach ces dix dernières années. Pour une bibliographie antérieure à 1988, nous renvoyons entre autres à l'ouvrage de Ph. Mosley (éd.) repris ci-après.

• Livres

F. B. Crucitti Ullrich, *Studi su Bruges-la-Morte di Georges Rodenbach*, Vérone, Università di Verona, 1992.

P. Gorceix, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique : « Bruges-la-Morte » et « Le Carillonneur », de Georges Rodenbach*, Paris, Minard, 1992.

C. de Grève, *Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1988.

P. Laude, *Rodenbach. Les Décors du silence*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990.

M. Modenisi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di G. Rodenbach*, Milan, Publi. dell'Univ. Cattolica del Sacro Cuore, Vita e Pensiero, 1996.

• Recueils d'études, dossiers

Nord', « Georges Rodenbach », n° 21, juin 1993.

Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996.

L. Sarot, *Rodenbach*, « Dossiers L », 1994.

• Articles

P. I. Barta, « Symbolisation of Urban Space in *Bruges-la-Morte* and in Andrei Belyïs *Petersburg* », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 161-174.

D. Bermúdez, « D'un jaune, fluide et textuel » (*Bruges-la-Morte*), *Estudios de Lengua y Literatura francesas*, n° 6, 1992, p. 39-46.

J.-P. Bertrand, « Soror dolorosa : les amours fantastiques de *Bruges-la-Morte* », *Otrante*, n° 4, janvier 1993, p. 139-148.

—, « Une chevelure d'un jaune fluide et textuel », *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach, *Correspondance*, n° 3, octobre 1993, p. 23-30.

—, « La Rumeur de Bruges », *Textyles*, n° 10, 1993, p. 47-58.

—, « Rodenbach en éclaircur. Les « Lettres parisiennes », 1878-1879 », dans M. Quaghebeur et N. Savy (éd.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1997, p. 303-314.

R. Bozetto, « L'amour de l'autre » [sur *Bruges-la-Morte*], *Métaphores*, n° 24, 1994, p. 19-31.

B. Carrière, « Envoûtemens et sortilèges de la ville morte au tournant du siècle, *Bruges-la-Morte* et *Mort à Venise* », *Littératures*, n° 24, 1991, 105-113.

D. Coste, « *Bruges-la-Morte* ou le fantastique impossible », *op. cit.*, n° 1, 1992.

J. Detemmerman, « Rodenbach et Villiers de l'Isle-Adam » [documents inédits], *Nord'*, n° 21, 1993, p. 111-116.

M. Dottin-Orsini, « G. Rodenbach et la Femme morte », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 79-88.

P. Edwards, « Spectres de *Bruges-la-Morte* », dans *Jardins d'hiver*, « Littérature et photographie », off-shore, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1997, p. 119-132.

Cl. Farini, « Intertestualita crepuscolare Gozzano e Rodenbach », *Lingua e Stile*, XXVII, 1992, p. 437-445.

D. Flanell-Friedman, « A medieval City as underworld. Rodenbach's *Bruges-la-Morte* », *Romance Note*, XXXI, 1990-1991, p. 99-104.

- , « Rodenbach, Hellens, Lemonnier : Paradisal and Infernal Modalities of Belgian Dead City Prose », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 99-112.
- Ph. Forest, « L'exactitude magique » de G. Rodenbach », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 11-20.
- W. Gershuny, « L'Artiste et le Progrès : G. Rodenbach et la modernisation de Bruges », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 41-46.
- F. Giaccone, « *Bruges-la-Morte*. Dall'amore del lutto al lutto d'amore », *Micro-mégas*, n° XXI, 1994, p. 85-100.
- P. Gorceix, « *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach. De la peinture à l'écriture », dans R. Trousson et L. Somville (éd.), *Lettres de Belgique. En hommage à R. Frickx*, Köln, Janus, verl.-Ges., 1992, p. 74-87.
- , « G. Rodenbach ou l'alchimie du souvenir », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 21-30.
- , « Le Paysage urbain chez Rodenbach. Reflet et verticalité », dans R. Frickx et D. Gullentops (éd.), *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, presses de la V.U.B., 1994, p. 9-18.
- , « À propos des images collectives de l'histoire. Les Pays-Bas et l'Espagne dans *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (Berlin), CCXXXI, 1994, p. 348-358.
- , « *Le Carillonneur* : Transcendence and Symbolization », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 82-98.
- , « Deux poètes de la différence : G. Rodenbach et M. Elskamp », *Francofonia* (Un. de Cádiz), n° 5-6, 1996-1997, p. 47-61.
- Cl. de Grève, « Architextures de pierres et architectures de mots. L'image de la ville d'art dans *Bruges-la-Morte* et *Pétersbourg* d'A. Biélyi », *Art et Littérature* (Un. de Provence), 1988, p. 199-216.
- , « Le veuvage impossible. *Bruges-la-Morte* de Rodenbach et « Ligeia » de Poe », *Littératures*, n° 27, 1992, p. 159-170.
- D. Grojnowski, « L'invention du récit-photo : *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *La Licorne*, n° 35, « L'image génératrice de textes de fiction », 1995, p. 127-137.
- D. Gullentops, « Londres-la-Morte », dans R. Trousson et L. Somville (éd.), *Lettres de Belgique. En hommage à R. Frickx*, Köln, Janus, verl.-Ges., 1992, p. 88-97.
- P. Joret, « *Bruges-la-Morte* ou la fêlure d'un idéalisme. Les racines idéologiques d'une fleur de papier », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, LXVI, 1988, p. 502-534.
- E. Klein, « Rodenbach's « Vers d'amour », im Verweisungszusammenhang mit religiösen Sprachmustern », dans D. Fricke, A.R. Glaap (éd.), *Literatur im*

- Fremdsprachenunterricht – Fremdsprache im Literaturunterricht*, Diesterweg, 1990, p. 19-23.
- D. M. Kosinski, « With G. Rodenbach – Bruges as State of Mind – The Symbolist Psychological Landscape », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 129-160.
- M. Langford, « *Brugge, die Stille*, miroir de *Bruges-la-Morte*. Le Mot et l'image », dans J.-P. de Nola et J. Gousseau (éd.), *La Communication cinématographique. Reflets du livre belge*, Paris, Didier-Érudition, 1993, p. 215-224.
- , « From Novel to Film : Cinematic Expression and Aesthetic Integrity in Roland Verhavert's *Brugge-die-Stille* », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 175-186.
- P. Laude, « Âmes sous verre. Poésie et intériorité chez Rodenbach et Maeterlinck », *Lettres romanes*, XLVI, 1992, p. 201-212 (en anglais dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 113-128).
- J.O. Lowrie, « Ophelia Becomes Medusa : Reversals and Ambiguity in *Bruges-la-Morte* », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 41-62.
- P. Mendes Coelho, « 'La ville intérieure' dans l'œuvre de G. Rodenbach », *Ariane*, n° 13, 1995. Repris dans *Francofonia* (Un. de Cádiz), n° 5-6, 1996-1997, p. 83-89.
- M. Modenisi, « Figure di analogia nel romanzo decadente », dans E. Mosele (éd.), *J.-K. Huysmans e l'immaginario decadente*, Un. di Verona, Quaderni del Castello, n° 1, 1992, p. 95-116.
- A. Montandon, « Deseo deshojado. A proposito de *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach », *Correspondance*, n° 5, 1997, p. 59-67.
- Ph. Mosley, « The Soul's Interior Spectacle : Rodenbach and *Bruges-la-Morte* », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 17-40.
- , « Some Further Links between Rodenbach's Work and the Cinema », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 187-189.
- , « From Rodenbach to Korngold : The Intertextual Genesis of *Die tote Stadt* », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 190-194.
- J. de Palacio, « *Bruges-la-Morte*, ville sur le papier? », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 31-40.
- J. Paque, « *Bruges-la-Morte*, l'émergence d'un nouveau roman à l'époque symboliste », dans A. Soncini Fratta (éd.), *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Bologne, CLUEB, 1990, p. 103-113.

- , « Mémoire de *Bruges-la-Morte* », dans J.-P. de Nola et J. Gousseau (éd.), *La Communication cinématographique. Reflets du livre belge*, Paris, Didier-Érudition, 1993, p. 225-240.
- H. Peters, « Comparaison entre *Bruges-la-Morte* et *Les Gommès*. Écriture de la modernité », *Présence francophone*, n° 41, 1992, p. 75-96.
- U. Prill, R. Kiefer, « Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, die moraliesierte Decadence? », dans D. Fricke, A.R. Glaap (éd.), *Literatur im Fremdsprachenunterricht – Fremdsprache im Literaturunterricht*, Diesterweg, 1990, p. 11-17.
- P. Querleu, « G. Rodenbach, ambassadeur des lettres belges », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 5-10.
- Cl. Renard, « *Le Carillonneur* de Rodenbach et *Maria, fille de Flandres* de Van der Meersch », *Nord'*, n° 15, 1988, p. 13-19.
- , « Décadentisme et idéalisme : *Bruges-la-Morte* de Rodenbach et *La Chanson du carillon* de Lemonnier », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 59-66.
- P. Renard, « *Bruges-la-Morte* et les images », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 99-110.
- J. Robaey, « Moretti et Rodenbach, ossia, il sogno di Bruges », *Il Lettore di Provincia*, XXV/88, 1993, p. 31-47.
- S. Rozé, « Sur le catholicisme de *Bruges-la-Morte* », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 89-98.
- É. Schelstraete, « Rodenbach dans le siècle. Les années 1886 et 1887 », dans A. Soncini Fratta (éd.), *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Bologne, CLUEB, 1990, p. 115-122.
- H. Siepman, « Rodenbach, critique parisien au *Journal de Bruxelles* (1888-1875) », dans P. Gorceix (éd.), *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophone*, Paris, Champion, 1997.
- S. Thorel-Cailleteau, « Les fils de la Vierge. Une lecture de *Bruges-la-Morte* », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 67-78.
- J.-M. Wittmann, « La vierge ensanglantée dans *Bruges-la-Morte*. Autoportrait de l'artiste symboliste entre rêve et fantasmes », *Littératures*, n° 34, 1996, p. 77-84.
- R. Ziegler, « Resurrected time in Rodenbach's *Bruges-la-Morte* », *Studi Francesi*, XXXIII, 1989, p. 97-102.
- , « *Bruges-la-Morte*, une création collective », *Nord'*, n° 21, 1993, p. 47-58.
- , « Temporal Aesthetics and Euphemization of Death in *Le Carillonneur* », dans Ph. Mosley (éd.), *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, p. 63-81.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	1
Les « petites patries » de Georges Rodenbach, par Jean-Pierre Bertrand	3
Georges Rodenbach, par Émile Verhaeren	11
LE POÈTE	27
<i>Le Règne du silence. L'Esthétique photographique dans la poésie</i> de Georges Rodenbach, par Paul Edwards	29
« La Vie des Chambres » et la <i>camera obscura</i>	31
Sur la trace des spectres plus mortels	39
Mélancolie et silence poétique, par Lola Bermúdez	45
Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach, par Aurore Boraczek	57
Le système des objets	59
L'architecturalisation	65
LE CONTEUR	73
<i>Musée de Béguines, musée de l'homme?</i> , par Jeannine Paque	75
D'une double lecture	77
Un texte clos	78
Un texte ouvert	85
Rodenbach conteur fantastique : <i>Le Rouet des brumes</i> , par Paul Gorceix	93
AUTOUR DE <i>BRUGES-LA-MORTE</i>	103
De la ressemblance : Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock, par Ana González Salvador	105
Annexe	117

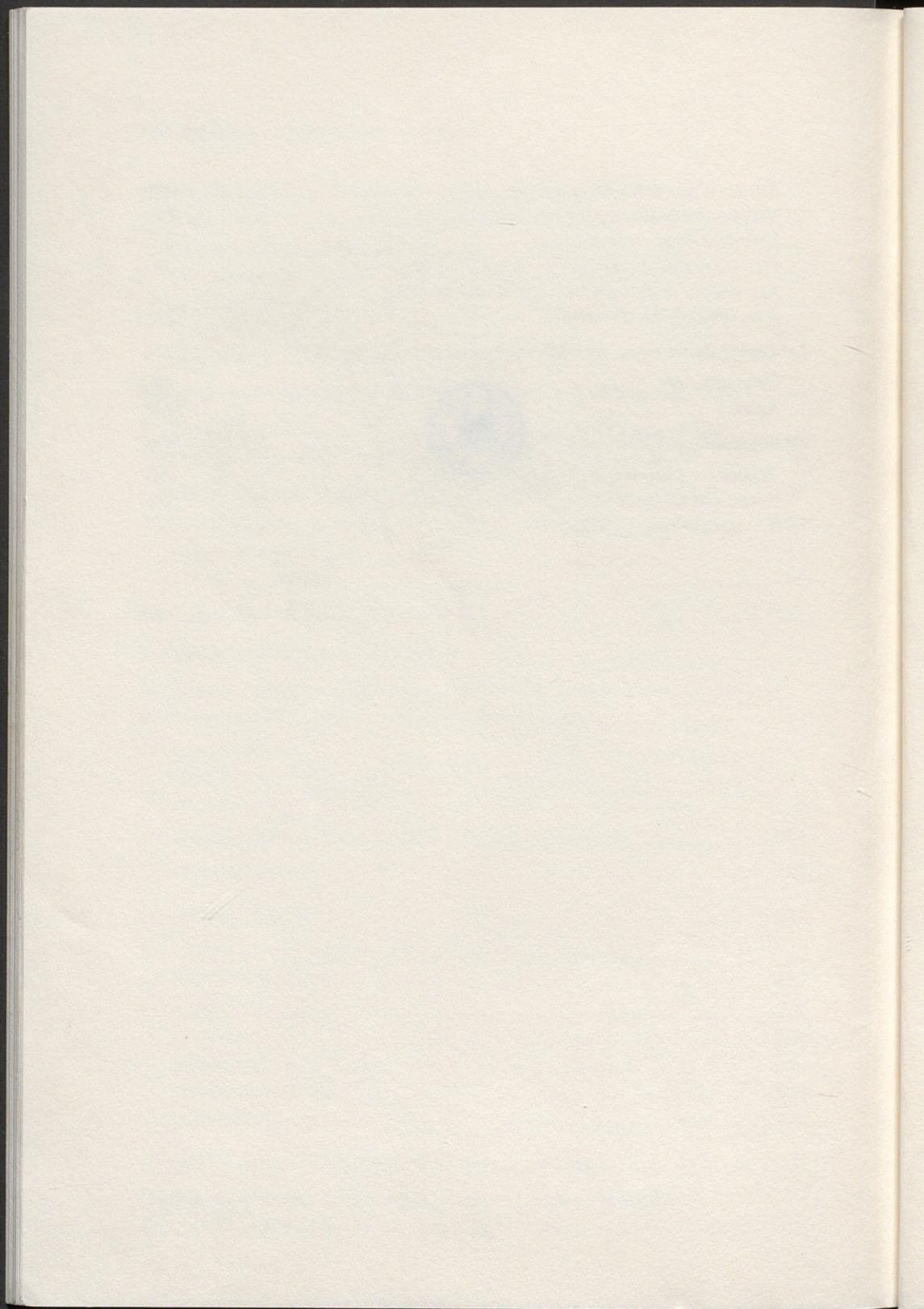
D'un coffret de verre. Sur quelques sources intertextuelles	
de <i>Bruges-la-Morte</i> , par Geneviève Sicotte	119
Objets et décors fin de siècle	119
Un objet pluriel	122
Le cercueil de verre	126
Le coffre au trésor	129
Une esthétique de l'ambivalence	132
<i>Bruges-la-Morte</i> comme carrefour intertextuel, par Christian Angelet ..	135
<i>Bruges-la-Morte</i> en roman « gay ». Fernand Khnopff en Hugues Viane dans <i>The Folding Star</i> d'Alan Hollinghurst, par Christian Berg	147
Jane Scott : une femme de spectacle naturaliste?, par Sylvie Guiochet ..	157
Jane Scott : identité et généalogie	158
Un personnage suggéré	162
L'alliée du symbole	166
Jane, entre Nana et Nini, par Paul Aron	171
La maison de Jane, par Sylvie Doizelet	177
Rodenbach en Italie : « flottances sentimentales » à rebours	
de <i>Bruges-la-Morte</i> (1997-1972), par Luciano Curreri	181
Excusatio petita	181
« Jusqu'au bout de la ville et jusqu'au bout du monde »	188
« Entre lo uno y lo diverso »	196
« <i>Bruges-la-Morte</i> », poème inédit de Georges Rodenbach	213
« <i>Bruges-la-Morte</i> »	214
LE DRAMATURGE	217
Le « voile » sur la vie et sur le théâtre de Georges Rodenbach,	
par Anna Soncini Fratta	219
La fabula	219
La pièce	220
Le jeu de la pièce	223
L'action dramatique	224
La critique	226
LE CRITIQUE, LE CHRONIQUEUR	231
Dans la clarté soufrée d'une chimie en fièvre : portrait retouché	
d'un idéaliste scientifique, par Véronique Jago-Antoine	233

Avatars d'une métaphore	234
Vers un matérialisme transcendantal	240
Une dynamique transformiste	241
De l'autre côté du miroir : le regard scientifique	245
Art, science et philosophie : modernité trinitaire d'un symbolisme dépoussiéré	248
<i>Les Lettres Parisiennes : une rhétorique blanche</i> , par Paul Joret	251
Ouvrages cités	267
Annexe	268
Bibliographie , par Jean-Pierre Bertrand	269
Trajectoire éditoriale de Georges Rodenbach	269
Rééditions récentes	270
Travaux critiques (1988-1998)	271

Avant d'une introduction...	175
Un matérialisme transcendantal...	176
Les dynamiques transmissives...	181
De l'autre côté du miroir : le regard scientifique...	184
Art, science et philosophie : médium étranger...	185
Un symétrisme déposé...	186
Les travaux parisiens : une théologie blanche par Paul Fort...	187
Quatre ans...	188
Annexes...	189
Philosophie par Jean-Louis...	190
Travaux éditoriaux de Georges...	191
Travaux récents...	192
Travaux critiques (1988-1997)...	193
L'abbé de...	194
L'abbé de...	195
L'abbé de...	196
L'abbé de...	197
L'abbé de...	198
L'abbé de...	199
L'abbé de...	200
L'abbé de...	201
L'abbé de...	202
L'abbé de...	203
L'abbé de...	204
L'abbé de...	205
L'abbé de...	206
L'abbé de...	207
L'abbé de...	208
L'abbé de...	209
L'abbé de...	210
L'abbé de...	211
L'abbé de...	212
L'abbé de...	213
L'abbé de...	214
L'abbé de...	215
L'abbé de...	216
L'abbé de...	217
L'abbé de...	218
L'abbé de...	219
L'abbé de...	220
L'abbé de...	221
L'abbé de...	222
L'abbé de...	223
L'abbé de...	224
L'abbé de...	225
L'abbé de...	226
L'abbé de...	227
L'abbé de...	228
L'abbé de...	229
L'abbé de...	230
L'abbé de...	231
L'abbé de...	232
L'abbé de...	233
L'abbé de...	234
L'abbé de...	235
L'abbé de...	236
L'abbé de...	237
L'abbé de...	238
L'abbé de...	239
L'abbé de...	240
L'abbé de...	241
L'abbé de...	242
L'abbé de...	243
L'abbé de...	244
L'abbé de...	245
L'abbé de...	246
L'abbé de...	247
L'abbé de...	248
L'abbé de...	249
L'abbé de...	250
L'abbé de...	251
L'abbé de...	252
L'abbé de...	253
L'abbé de...	254
L'abbé de...	255
L'abbé de...	256
L'abbé de...	257
L'abbé de...	258
L'abbé de...	259
L'abbé de...	260
L'abbé de...	261
L'abbé de...	262
L'abbé de...	263
L'abbé de...	264
L'abbé de...	265
L'abbé de...	266
L'abbé de...	267
L'abbé de...	268
L'abbé de...	269
L'abbé de...	270
L'abbé de...	271
L'abbé de...	272
L'abbé de...	273
L'abbé de...	274
L'abbé de...	275
L'abbé de...	276
L'abbé de...	277
L'abbé de...	278
L'abbé de...	279
L'abbé de...	280
L'abbé de...	281
L'abbé de...	282
L'abbé de...	283
L'abbé de...	284
L'abbé de...	285
L'abbé de...	286
L'abbé de...	287
L'abbé de...	288
L'abbé de...	289
L'abbé de...	290
L'abbé de...	291
L'abbé de...	292
L'abbé de...	293
L'abbé de...	294
L'abbé de...	295
L'abbé de...	296
L'abbé de...	297
L'abbé de...	298
L'abbé de...	299
L'abbé de...	300

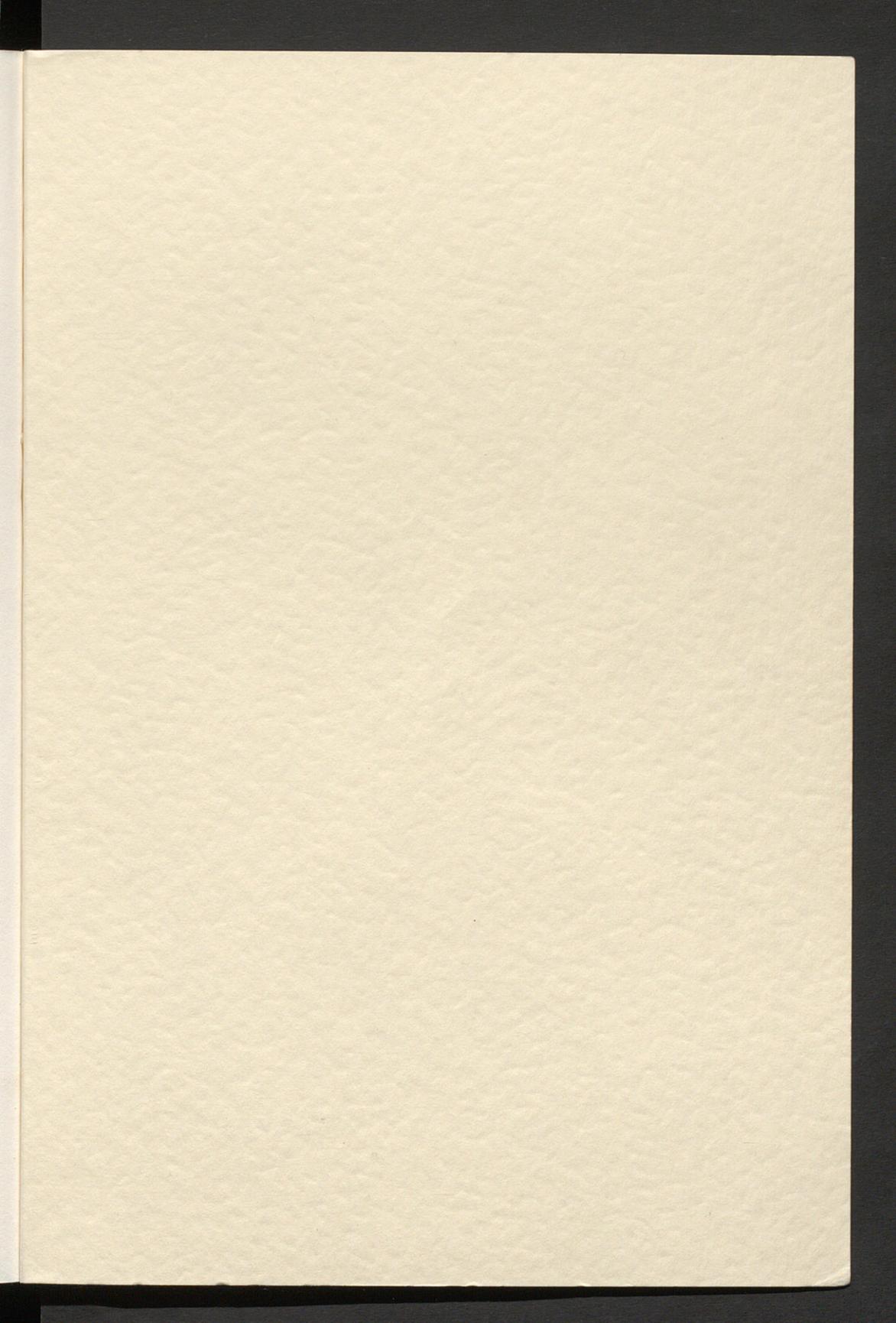


Notice of resignation for the position
of Inspector-General
of the
in 1900



Achévé d'imprimer sur les presses
de l'Imprimerie SNEL
à Liège
le 25 décembre 1998.

Achats d'imprimés sur les comptes
de l'imprimerie 2011
2 121 4
le 22 décembre 1998



À l'occasion du centième anniversaire de la mort de Georges Rodenbach, il est utile de faire le point sur le célèbre auteur de *Bruges-la-Morte*. On se propose ainsi de faire découvrir les diverses facettes de cet écrivain injustement enfermé dans l'image compassée du symbolisme fin de siècle, le parent pauvre de ses deux confrères flamands, Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck. Rodenbach est non seulement le poète du *Règne du silence*, le romancier de *Bruges-la-Morte*, il est aussi dramaturge, conteur, chroniqueur d'art, critique littéraire et journaliste.

Une quinzaine de chercheurs et spécialistes européens et canadiens revisitent ainsi cette œuvre multiple en la réinscrivant dans son histoire et en dégagant surtout sa modernité contenue.

Jean-Pierre Bertrand est docteur en Philosophie et lettres avec une thèse sur Jules Laforgue (1992). Il enseigne à l'Université de Liège où il dirige le Centre d'Études québécoises. Ses domaines de recherches sont la littérature française de la fin du XIX^e siècle, la littérature de Belgique (il est membre du comité de rédaction de la revue *Textyles*), la sociologie de la littérature.

La collection **Archives du futur** est dirigée par Marc Quaghebeur et publiée sous la responsabilité des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles.

Imprimé en Belgique
ISBN 2-8040-1359-6
D/1999/258/16

■ ARCHIV
ES & MUS
ÉE DE LA LITT
ÉRATURE



9 782804 013592