ARCHIVES
DU
FUTUR

Patrick Laude

RODENBACH
LES DÉCORS DE SILENCE

EDITIONS
LABOR

NLPO 5363

Rodenbach
Les décors de silence

Musée de la Littérature

Illustration de couverture : Georges Rodenbach
© A.M.L.-Bruxelles (copie Nicole Hellyn)

Couverture et mise en page : Stefan Loeckx (Mega-L-Una)

© Editions Labor, Bruxelles, 1990
D/1990/258/36
ISBN 2-8040-0533-X
L906326

Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique

Patrick Laude

Rodenbach
Les décors de silence

Essai sur la poésie de Georges Rodenbach

Archives du Futur

Editions Labor

Il convient de préciser ici les raisons qui nous ont déterminé à nous intéresser de façon exclusive aux trois recueils de la maturité de Georges Rodenbach (*Le Règne du silence*, 1891 ; *Les Vies encloses*, 1896 ; *Le Miroir du ciel natal*, 1898), et de justifier le mode d'approche de l'œuvre que nous avons choisi. Nous intéressant à la poésie de Rodenbach, nous aurions pu tenter des rapprochements systématiques avec l'œuvre romanesque ou théâtrale. Si nous ne l'avons fait que très incidemment, c'est parce qu'il nous semble que l'œuvre non poétique ne constitue pour l'essentiel qu'un prolongement des thèmes fondamentaux de la poésie. Ce prolongement nous paraît d'ailleurs fort inégal et nous serions ainsi tenté de poser au sujet du Rodenbach romancier la redoutable question formulée par Robert Bruniaux et Robert Frickx, « mais lui pardonnera-t-on jamais d'être l'inventeur d'un poncif ?[1] » En dépit du succès de *Bruges-la-morte*, Rodenbach fut et demeure pour nous avant tout un poète, il est incontestablement moins narrateur et psychologue qu'homme de contemplation et d'imagination poétique. Et si certaines de ses œuvres non poétiques peuvent encore susciter notre intérêt, c'est vraisemblablement plus en raison de leur dimension imaginaire ou symbolique qu'en réponse à leur structure ou à leurs qualités narratives[2].

Notre propos revient précisément à étudier les structures imaginaires récurrentes de l'œuvre. On doit s'accorder à re-

connaître que l'œuvre de Rodenbach constitue un tout foncièrement limité, répétitif, un monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes. Dans la mesure où notre lecture s'attache à ces structures imaginaires récurrentes, on ne s'étonnera point de nous voir approcher notre objet sous diverses perspectives imaginaires qui se recoupent parfois inévitablement, à l'examen d'un monde poétique inextricablement « noué » de correspondances, d'analogies, de renvois et de reprises. Nos divers chapitres se veulent donc moins des synthèses thématiques nettement différenciées par leurs objets que des approches analytiques chassant parfois sur les mêmes terres du domaine poétique rodenbachien. C'est ainsi que le caractère parfois quelque peu « rhapsodique » de notre démarche s'avérait dans quelque mesure inévitable afin d'épouser les contours imaginaires de l'œuvre et d'en sonder les foyers centraux. Si cette œuvre est limitée, elle est aussi et par là même foncièrement homogène. Il est à vrai dire peu de « chants symboliques » qui soient fidèles à leurs accords fondamentaux au point qu'on puisse en reconnaître partout et toujours la note inimitable. C'est en vertu de cette homogénéité symbolique qui cimente l'œuvre poétique de Rodenbach que nous avons jugé préférable de ne pas intégrer à notre étude les recueils de jeunesse – du reste partiellement « reniés » par leur auteur – ni même le recueil *La Jeunesse blanche* (1886), œuvre dans laquelle, à notre avis, la tonalité imaginaire de l'œuvre rodenbachienne ne se dégage guère distinctement. Nous serions donc plus en accord avec Anny Bodson-Thomas qu'avec Pierre Maes sur ce point et considérons volontiers avec le premier de ces critiques que c'est « à partir de 1888, date qui marque un tournant décisif dans l'évolution de l'écrivain, (que) les recueils de Rodenbach possèdent tous les caractères spécifiques de l'œuvre définitive (...)[3] ». Le ton autobiographique de *La Jeunesse blanche* reste en effet pour l'essentiel étranger à l'œuvre ultérieure de Rodenbach qui constitue une contemplation fon-

cièrement impersonnelle et statique. De plus, et malgré de rares indices avant-coureurs, on ne décèle pas encore dans cette œuvre la belle homogénéité symbolique d'un monde poétique arrivé à maturité. Et puisque notre dessein consistait à regrouper et à analyser les grands « mythèmes » imaginaires de l'œuvre de Rodenbach, nous n'avions pas à tenir compte de ce qui n'en constitue qu'une forme très incomplète, en gestation pour ainsi dire. C'est ainsi que nous avons souhaité concentrer notre propos sur l'essentiel, sur le Rodenbach *sub specie aeternitatis* pourrait-on dire, sans devoir nous occuper du devenir évolutif de l'œuvre (dont Anny Bodson-Thomas a su retracer les étapes). Précisons enfin que nous sommes heureux de reconnaître notre dette à l'égard de prédécesseurs tels Pierre Maes, Anny Bodson-Thomas, Paul Gorceix, Christian Berg, Donald Friedman et Walter Gershuny dont les pénétrantes études nous ont souvent aidé en notre « lecture heureuse » à nous frayer un chemin dans l'œuvre d'un authentique poète.

NOTES

[1] *La Littérature belge d'expression française*, Paris, PUF, 1980, p.55.

[2] Sur la valeur narrative de *Bruges-la-morte*, on se reportera cependant avec profit à l'étude de Claude de Grève (*Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, « Un livre une œuvre », 1987) et à la « lecture » de Christian Berg dans l'édition « Espace Nord » (Bruxelles, Labor, 1986). Pour Christian Berg, le récit « tient le milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose » (p.112).

[3] *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p.41.

CHAPITRE I

Crépuscule, mort et disparition

L'univers poétique de Rodenbach présente la récurrence de structures de décomposition et d'annulation qui expriment un des aspects essentiels de l'imaginaire poétique de l'auteur de *Bruges-la-morte*. Ces éléments thématiques et structuraux participent d'un climat général « décadent » dont le mouvement symboliste offre d'autres modalités. Christian Berg a bien situé ce phénomène dans le contexte belge :

> La fuite dans l'art des Jeune Belgique est bien sûr avant tout une fuite du réel, s'accompagnant d'ailleurs d'un ressentiment très marqué pour un monde qui, faute de certitudes, s'offre comme un univers de l'imposture ou de l'incertitude, où, pour citer Rodenbach, « tout s'en va », où « rien ne persiste », où « tout se déprend », « s'émiette »[1].

La description de la tombée de la nuit prend dans ce contexte une valeur emblématique. Si le crépuscule romantique constituait dans la lignée de Lamartine un *topos* de nostalgie et d'aspiration vers une sorte d'unité cosmique ou même métaphysique, son analogue symboliste prend une signification sensiblement différente. On doit noter tout d'abord que Rodenbach reste partiellement tributaire de la thématique baudelairienne qui perçoit le soir comme un moment poétique ambigu, à la fois bénéfique et maléfique. Cette ambiguïté se laisse tout particulièrement lire chez Baudelaire dans le poème « Le Crépuscule du soir », pièce tout entière construite sur l'ambivalence du soir comme dispensateur de paix (terme de la vie hostile et laide du jour) et complice du mal (c'est la débauche nocturne qui précédait « l'aube spirituelle »). Le premier vers du « Crépuscule du soir » concentre sous forme d'oxymoron cette problématique de l'ambiguïté : « Voici le soir charmant, ami du criminel ».

Cette dualité du soir se retrouve chez Rodenbach, mais elle prend chez le poète belge une valeur sensiblement différente. Dans *Le Miroir du ciel natal*, le soir nous est présenté sous son aspect « vampirisant » :

> Ah ! tout ce que le soir nous inocule
> De dégoût de vivre et d'à quoi bon,
> Et de poison mental auquel nous succombons...
> Ah ! ce crime quotidien du crépuscule[2] !

Cette image du poison se trouve reprise dans le poème « La Vie des chambres » inclus dans *Le Règne du silence* :

> L'ombre est un poison noir, d'une douceur mortelle !
> Et voici qu'on frémit d'on ne sait quoi...c'est l'heure
> Où le vol libéré des âmes nous effleure[3] ;

Mais si le soir baudelairien se caractérisait négativement par son association à la thématique chrétienne du péché à travers des images de prostitution et de débauche, la tombée de la nuit apparaît bien davantage comme marquée, chez Rodenbach, par un analogue du processus mallarméen de « l'abolition », de l'envahissement par la mort et le « néant ». Il nous faut ici faire remarquer qu'on peut situer le « terreau » psychologique originel de ces notations de disparition et d'émiettement qui caractérisent si nettement l'œuvre de Georges Rodenbach dans le cadre formateur du collège jésuite Sainte-Barbe de Gand où le poète fut pensionnaire de 1866 à 1874. Dans sa biographie, Pierre Maes cite ce passage si révélateur du *Rouet des brumes* dans lequel Rodenbach met explicitement en rapport son éducation religieuse et son obsession de la mort :

> C'est là que mon âme toute jeune s'est déprise de la vie pour avoir trop appris la mort. C'est elle que les prêtres qui furent nos maîtres installaient parmi nous à la rentrée[4].

L'usage du verbe « se déprendre » doit ici particulièrement retenir notre attention, car il se révèle en fait cardinal dans l'œuvre du poète, à tel point que l'on pourrait définir ce verbe comme verbe rodenbachien par excellence. On peut en effet suggérer toute la richesse imaginaire de ce verbe en le comprenant comme forme négative de « prendre » aux deux sens de « saisir » et de « se fixer », se cristalliser, se coaguler (comme une peinture « prend » sur la toile). L'aspect de « saisie » est de toute évidence en rapport avec le thème du désir et de sa négation sur lequel nous nous pencherons dans un

chapitre ultérieur ; quant au second sens du verbe « prendre », il évoque la solidification et la stabilisation par opposition à la dissolution des formes. Or la « forme » imaginaire de la mort et de la nuit chez Rodenbach est précisément intimement associée à cet élément de dissolution. Le premier aspect de cette valeur imaginaire « dissolvante » du crépuscule et de la nuit est constitué par un réseau symbolique d'images de menace et d'épaisseur, d'une « densité » croissante qui dissout le dessin des formes. Dans le poème « Les Femmes en mante », cet aspect menaçant de la tombée de la nuit s'associe ainsi à l'obsession d'une épaisseur pénétrante, celle de ces « ombres dans ce drap sombre s'étoffant ». L'image de l'étoffe redouble l'effroi d'un sinistre envahissement du jour par les ténèbres et alimente une véritable phobie :

Les mantes ! Les mantes !
De leur obscurité, l'obscurité s'augmente !

Elles ont toujours l'air d'apporter un désastre...[5]

Dans le poème « La Vie des chambres », cette association de l'obscurité à l'épaisseur enveloppante du vêtement se trouve plus directement exprimée par une métaphore qui en unit les deux éléments :

L'obscurité, dans les chambres, le soir, est une
Irréconciliable apporteuse de craintes ;
En deuil, s'habillant d'ombre et de linges de lune,
Elle inquiète[6] ;

La « prise d'habit » prend donc double valeur d'occultation, de mystère inquiétant, et d'accroissement, d'épaississement d'une densité qui désagrège le monde diurne. Cependant, comme chez Mallarmé pour qui « l'expérience nocturne du naufrage de l'être » est « atténuée par la survie d'une veilleuse qui fonde une intimité fragile et allume les reflets de la conscience spéculaire »[7], l'envahissement par le soir se trouve parfois contesté par la résistance de la lumière :

Douloureux combat de la Lumière
Et de l'Ombre, parmi les vitres[8]

Cette lutte est parfois directement fonction de l'ambiguïté ou de l'équivocité du crépuscule comme intériorisé par la conscience poétique. C'est alors que se révèle une sorte de *psychomachia* entre les éléments ténébreux du

monde psychique et leur contrepartie positive. Le soir peut alors apparaître comme signe de la menace imminente d'une dimension redoutable et méconnue de la conscience :

Mon âme sent parfois dans le soir équivoque
Des ombres s'appuyer sur elle ; et l'on dirait
Qu'à côté du Bon Rêve ordinaire apparaît
Un Mauvais Rêve qui par gestes le provoque ; (...)
L'un erre, apprivoiseur de blanches tourterelles,
Qui mettent dans un coin de mon âme l'émoi,
La fraîcheur de leur queue en éventail de neige.
L'autre passant, par on ne sait quel sortilège,
Attire des essains de grands corbeaux en moi
De qui le vol s'égrène en douloureux rosaire ;
Et je sens dans mon âme où s'amasse le soir,
Devant ces deux témoins riant de ma misère,
Recommencer sans cesse un combat blanc et noir[9].

Le manichéisme conventionnel des notations de couleur, du choix des oiseaux emblématiques et des connotations sensuelles en général (émoi, fraîcheur, douleur, monotonie), reste largement tributaire de la tradition « dualiste » baudelairienne, héritage encore accentué par l'indéfini cyclique du combat intérieur suggéré par la conclusion du poème. Le « noir » reste identifié au mal, et saisi en des termes moraux qui demeurent en deçà de sa dimension ontologique d'abolition et de « déprise ». En ce sens, le caractère ténébreux du soir acquiert une réalité définie et déterminée par son rapport dualiste au « bien ». Or ce dualisme substantiel, dont Pierre Emmanuel a bien saisi les racines métaphysiques dans son ouvrage *Baudelaire, la femme et Dieu*[10], ne nous apparaît pas comme la réalité décisive et ultime dans l'œuvre de Rodenbach. Nous montrerons plus loin que le combat cosmique rodenbachien laisse en effet le plus souvent percevoir derrière l'archétype dualiste baudelairien un rythme d'alternance qui se dissout en définitive dans l'indifférencié. C'est ainsi qu'en réponse à l'offensive de l'ombre, la lampe surseoit à la lumière du jour et repousse peu à peu l'ombre en la pénétrant :

L'ombre d'abord dans les angles noirs se défend ;
Mais bientôt elle cède en de minimes luttes ;
La veilleuse empiète, élargit ses volutes ;
Et la chambre gagnée est plus claire au milieu[11].

Mais cette résistance se révèle précaire et la dualité conflictuelle de l'ombre et de la lumière se dissipe dans l'indifférenciation d'un informel sans fond « où toutes les vaches sont noires ». L'obscurité n'est plus alors terme d'une dualité mais dépassement de toute différence. Et si cette obscurité suggère un retour au « néant » ce n'est pas sans appeler une compensation à l'angoisse qui lui est liée, car en dissolvant les formes et les limites, le soir adoucit les arêtes de l'existence et défait les contrastes violents. La contemplativité statique du cadre est alors solidaire de la fonction « égalisante » des ténèbres. Tout comme la brume et l'eau, le soir pose sur le paysage une égalité suggérant le retour à une essence ultime :

Tout s'estompe ; tout prend un air un peu divin ;
Et, sous ces frôlements pâles, tout se nivelle[12].

Cette quête d'une ataraxie universelle liée à la réduction des différences est sans aucun doute à situer dans le contexte général des tendances « symbolistes » de la fin du XIXe siècle. Sur le plan littéraire, cette tendance se laisse percevoir dans le souci de réagir contre la manière descriptive et « explicite » qui est propre à la fois au réalisme et au Parnasse en défendant le modèle d'une poésie de la suggestion. « L'égalité » suggère ici un rapport à la fois plus ténu et plus subtil entre les unités sémantiques ainsi qu'entre les sonorités. L'art de la suggestion postule en effet une certaine indifférenciation sémantique susceptible de faciliter un « déliement » du sens. Ce phénomène ne se trouve pas mieux exprimé que dans *Au Jardin de l'infante* d'Albert Samain, œuvre dans laquelle le poète exprime l'idéal de suggestion propre à la plupart des poètes de sa génération :

Je rêve de vers doux et d'intimes ramages,
Des vers à frôler l'âme ainsi que des plumages,

De vers blonds où le sens fluide se délie,
Comme sous l'eau la chevelure d'Ophélie,

De vers silencieux et sans rythme et sans trame
Où la rime sans bruit glisse comme une rame,

De vers d'une ancienne étoffe exténuée
Impalpable comme le son et la nuée[13].

Nous retrouvons chez Rodenbach des orientations poétiques parallèles en faveur d'une esthétique de la suggestion. Il convient de faire remarquer que

de telles orientations, qui se situent dans le prolongement des choix poétiques de Verlaine, se définissent par opposition au « génie » romantique du contraste marqué et de l'emphase sentimentale. Nuances et murmure sont bien au contraire les deux valeurs sur lesquelles s'accordent la plupart des poètes de la génération de la fin du siècle. On assiste donc bien en un sens à un retour à des principes de sobriété et de « maîtrise », mais d'une manière bien évidemment divergente par rapport à l'idéal classique. Dans son article de *L'Elite* consacré à Mallarmé, Rodenbach ne manque pas de souligner la « sobriété » du style mallarméen, sobriété qui constitue selon lui un des atouts fondamentaux du Maître :

> En tout cas, il est arrivé ainsi à faire de la poésie sobre, après tant de délayage et cette emphase déclamatoire, cette éloquence de strophe brandie qui est la mauvaise habitude héréditaire de la poésie française[14].

Or cette sobriété n'est pas seulement le fait d'une absence ou d'une retenue de l'émotion sentimentale, elle est aussi et peut-être surtout rapportable au travail de suggestion qui, rejetant les contrastes accusés et « sublimes » du lyrisme romantique, cherche la poésie dans le « frôlement » de vers au sens « exténué » et aux sons « impalpables ». On se dirige donc par là vers une « musique du silence ».

Sur le plan psychologique, ces tendances formelles à « l'informel » trouvent un analogue dans le rejet de l'extériorité politique et sociale et dans un retrait implicite ou explicite sur le monde « intérieur ». Il y a là un refus de la dialectique politique et sociale au bénéfice d'un repliement sur le silence statique de la substance de l'âme. Ici encore, il est fort éclairant de situer ce recul par rapport à la dialectique du politique par contraste avec les orientations générales du romantisme « engagé » d'un Hugo ou d'un Lamartine. Toute attitude politique apparaît en effet comme un leurre, un piège, en ce qu'elle met en œuvre un jeu d'oppositions, d'actions et de réactions qui arrache la subjectivité à sa contemplation narcissique, seule réalité apodictique, et laisse se refléter en elle les instances critiques d'une extériorité en définitive illusoire. Les deux plans de manifestation du souci moniste de réduction des différences, des contrastes et des écarts exprimé par l'égalisation vespérale révèlent donc leur enracinement commun dans le désir tout décadent que la réalité « se nivelle », se soustraie au principe « diaïrétique » (Gilbert Durand[15]) de distinction, d'opposition et d'individuation qui préside au monde comme « manifestation ». Cette structure imaginaire fondamentale se module ainsi et se ramifie à tous ses niveaux d'expression possibles. C'est que le « manifesté » comme tel n'est pour Rodenbach que l'écorce

décevante et illusoire occultant une intériorité qui est à la fois refuge et révélation. La tombée de la nuit exprime de façon privilégiée l'extinction de ce «manifesté» et le retour à un «fond» spiritualisé et divinisé par son mystère :

Or, n'est-ce pas déjà comme apprendre à mourir
Que se perdre soi-même ainsi, sans qu'on le sente,
Dans cette ombre d'instant en instant grandissante ?
Mourir, c'est se chercher en se voyant s'enfuir
Et s'en aller au fond d'une ombre où l'on surnage,
Obscurité de Dieu dont le soir est l'image[16] !

Cette obscurité de Dieu, où ce divin obscur dont la profondeur et l'indétermination sont les deux caractères dominants, se doit d'être située dans le prolongement de la tradition mystique rhénane et flamande (nous pensons plus particulièrement ici à Ruysbroeck) pour laquelle le divin apparaît, ou plutôt se laisse entrevoir, par le biais d'une approche apophatique qui en niant toutes les déterminations qu'on pourrait rapporter à la divinité, semble assimiler cette dernière à un «néant» qui ne serait pas absence de réalité mais «sur-réalité» indicible. C'est à Maurice Maeterlinck que revient d'avoir su exprimer de la façon la plus explicite cet héritage fondamental de la mystique «du Nord» en évoquant l'apophatisme mystique de l'Admirable sous «la sensation d'une chute uniforme dans un abîme sans fond, entre des rochers noirs et lisses[17]».

En tant que principe d'absorption de la multiplicité et de réduction des différences par dissolution, l'eau peut aussi revêtir la même fonction «abolissante» que nous avons reconnu au soir et à la nuit. Dans ce cas néanmoins, la résorption des êtres et des choses semble prendre une valeur plus exclusivement positive dans la mesure où ne s'y laisse pas percevoir l'aspect menaçant qui pouvait être l'attribut du soir. L'obscurité «négative» (ou négativement perçue) semblait en effet arracher aux formes leur être même en dissolvant les lignes de leur définition ; d'une façon différente, l'eau ajoutera à cette fonction dé-limitante un aspect d'approfondissement et de purification. L'eau attire en effet vers la dimension de profondeur, dimension sotériologique pour autant qu'elle s'associe aux thèmes imaginaires de l'abri, de la matrice protectrice dont le symbole cardinal de l'aquarium fournit l'*épitomé* dans l'univers poétique de Rodenbach :

Et beaucoup, aimantés par cet appel propice,
Perclus, entrent dans l'Eau comme on entre à l'hospice,
Puis meurent. L'Eau les lave et les ensevelit

Dans ses courants aussi frais que de fines toiles ;
Et c'est enfin vraiment pour eux la *Bonne* Mort[18].

Ces vers du poème « Le Cœur de l'eau » constituent une première esquisse des développements particulièrement riches et concordants inclus dans le recueil ultérieur *Les Vies encloses*. Le thème de la perte de forme dans l'*abgrund* d'un contenu infini, dont le signal symbolique est constitué par l'image du déploiement de la chevelure d'Ophélie dans l'eau, se trouve du reste modulé dans le poème du *Règne du silence*, « Paysages de ville ». Une isomorphie s'y impose déjà entre le silence, l'eau et l'informel :

Ce silence si vaste et si froid qu'on s'étonne
De survivre soi-même au néant d'alentour
Et de ne pas céder à la mort qui délie...
L'eau s'en vint d'elle-même au-devant d'Ophélie.
Or le silence doux, dont l'eau nous circonvient,
Nous tente et nous entraîne à son tour dans des roses...
La ville est morte aussi... Qu'est-ce qui nous retient ?
Et nous sentons vraiment comme l'Ordre des Choses[19] !

La tentation de l'anéantissement apparaît clairement comme un désir conjoint de déprise – c'est le *topos* symbolique du déliement des cheveux d'Ophélie dans l'eau – et de plongée dans l'abîme d'un sens, d'un contenu de toute évidence valorisé. Le destin poétique du verbe « délier » nous indique ici un contraste révélateur entre le contexte aérien et ascensionnel du verbe – et comment ne pas penser à l'imaginaire platonicien de la *Délie* de Scève ? – ; et son contexte aquatique tel qu'il semble avoir hanté une grande partie de la génération symboliste. Le « déliement » platonicien constitue un arrachement à l'horizontalité, un envol de grâce qui nous libère de la pesanteur du monde (le Romantisme ne sera pas insensible à ces images comme en témoignent les œuvres de Chateaubriand et de Lamartine). Chez Rodenbach et la plupart des symbolistes « délier » signifie plutôt dissoudre l'identité tautologique de l'individu et rendre ses prolongements imaginaires à une polysémie suggestive, à un indéfini du contenu sémantique. La référence concomitante à « l'Ordre des choses » peut avoir de quoi surprendre ici, ses résonances « classiques » demeurant assez étrangères au climat décadent de la fin du XIXe siècle qui se caractérise globalement par une perception du monde comme « irrationalité » désirante (l'influence des théories de Hartman et de Schopenhauer est déterminante à cet égard). Il est néanmoins à noter que l'expression « ordre des choses » suggère dans la perspective de Rodenbach, au-delà de l'expression consacrée d'un ordre

universel, une nature des objets inanimés dont la valorisation spirituelle et morale est cardinale. Les objets peuvent et doivent en effet remplir la fonction d'éducateurs ou de guides spirituels. On trouve une excellente expression de cette caractéristique de l'univers rodenbachien dans ce passage de *Bruges-la-morte* dans lequel le personnage central, Hugues Viane, se trouve peu à peu « convaincu » par le silence et l'immobilité des choses :

> Plus d'une fois déjà il s'était senti circonvenu ainsi. Il avait entendu la lente persuasion des pierres ; il avait vraiment surpris *l'ordre des choses* de ne pas survivre à la mort d'alentour[20].

On doit peut-être lire dans cette leçon de résignation donnée par les choses la nostalgie d'une « objectivité » face à laquelle ou au sein de laquelle s'évanouiraient les incertitudes et le malaise du sujet. Le choix du terme suggère en tout cas le souci de charger de connotations positives l'expérience cardinale de l'anéantissement en lui retirant subtilement ses implications nihilistes. Cette positivité de la disparition ressortit à la quête récurrente d'une ataraxie, d'une extinction (équivoque *nirvâna*) susceptible de revêtir l'être d'une pureté, d'une inaltérabilité et même d'une absoluité sans fissures. Mais ce caractère « ascétique » de l'annulation est avant tout synonyme de libération comme en témoigne l'image déjà mentionnée du déliement de la chevelure d'Ophélie dans la substance aquatique. Cette image récurrente chez Rodenbach (et en fait dans l'ensemble de la poésie de la seconde moitié du siècle, qu'on pense aux Ophélies de Rimbaud et de Samain) associe en effet la noyade et le déliement des cheveux au retour à un fond substantiel massif et profond, mais qui recueille aussi parallèlement en sa nature les connotations positives de la maternité protectrice. Bachelard a su développer dans *L'Eau et les rêves*, la signification imaginaire de ce qu'il nomme à bon escient « le complexe d'Ophélie ». Le philosophe y montre en particulier comment la figure d'Ophélie constitue une formulation imaginaire de la mort comme refuge :

> L'eau est *l'élément* de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste[21].

Bachelard n'a d'ailleurs pas manqué de relever à quel point l'œuvre de Rodenbach constituait une manifestation particulièrement centrale de ce « complexe d'Ophélie » :

On pourrait de même interpréter *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach comme *l'ophélisation* d'une ville entière. Sans jamais voir une morte flottant sur les canaux, le romancier est saisi par l'image shakespearienne[22].

Cela vaut de toute évidence aussi pour la poésie de l'auteur de *Bruges-la-morte* qui peut, dans une certaine mesure, être perçue comme une poésie du suicide. C'est sur une telle note que se clôt le recueil *Le Règne du silence*, exprimant l'attente d'un « effeuillement » final qui paraît plus « charitable » que terrifiant :

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[23] !

L'ambiance de vague mysticité et les connotations religieuses dont Rodenbach infuse son poème, contribuent d'ailleurs aussi à leur manière à cette « poétisation » du suicide ou de l'abandon à la mort. Dans *Le Miroir du ciel natal*, le poème « Les Hosties » met explicitement en rapport la progression du soir dans l'ambiance contemplative d'une église et l'absorption de l'être dans un milieu aquatique :

Soi-même on sombre
Dans on ne sait quel rêve vague à la dérive ;
On a senti passer un geste de pardon,
Avant qu'on ne chavire, ensuite ;
On est hors du temps, dirait-on,
Comme éparpillé, comme en fuite,
Au fond d'une eau de plus en plus froide et sans rives[24] !

Le naufrage se situe bien évidemment dans la même série imaginaire que la noyade, en abolissant la dimension temporelle qui situait encore l'être dans un ordre de succession et donc de signification. « L'éparpillement » de la subjectivité implique la même rupture d'un ordre signifiant et l'absorption dans l'informel. Nous retrouvons la même structure fondamentale dans un passage des « Malades aux fenêtres » dans lequel le miroir fonctionne comme médiation dans le passage progressif du formel à l'informel :

Puis le malade mire au miroir sans mémoire
– Le miroir qui concentre un moment son eau noire –
Ses mains qu'il voit sombrer comme un couple jumeau ;
O vorace fontaine, obstinée et maigrie,

Où le malade suit ses mains, dans quel recul !
Couple blanc qui s'enfonce et de plus en plus nul
Jusqu'à ce que l'eau du miroir soit tarie.
Il songe alors qu'il va bientôt ne plus pouvoir
Les suivre, quand sera total l'afflux du soir
Dans cette eau du profond miroir toute réduite ;
Et n'est-ce pas les voir mourir, que cette fuite[25] ?

Les mains, en tant que projection symbolique du sujet qui s'y contemple et s'y révèle, constituent le foyer formel où se cristallise et se perpétue l'identité subjective. Quant au miroir, il objective et annihile tout à la fois cette identité, en la recevant dans une profondeur elle-même accrue par l'obscurité. Les deux mouvements d'éloignement (recul) et d'annulation sont donc ici conjoints. Il serait du reste possible de subsumer les images et les tendances fondamentales de l'œuvre poétique de Rodenbach sous ces deux termes récurrents. Pour ce qui est de l'annulation, il est certes possible d'avancer avec Christian Berg que « le verbe « annuler », dans le lexique de Rodenbach, tient à peu près la place d'« abolir » dans celui de Mallarmé[26] ». Il reste cependant à examiner ce qui pourrait se dissimuler derrière ce prudent et judicieux « à peu près ». Christian Berg a retrouvé la trace de ce thème de l'anéantissement du moi dans sa quête de lui-même dans l'œuvre même de Schopenhauer. Berg cite notamment dans son article le passage de cette note dans laquelle Schopenhauer établit une intéressante analogie entre « la boule de verre creuse et la conscience égoïque ». On pourrait d'ailleurs aussi rapprocher ce passage de Schopenhauer des vers de l' « Hérodiade » de Mallarmé dans lesquels s'exprime une révélation identique de l'ultime vacuité de la conscience :

> 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, mais une voix qui a son principe ailleurs, et au moment de nous saisir, nous ne touchons, ô horreur, qu'un fantôme sans substance[27].

(...)
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité[28].

Il ne s'agit donc pas dans les deux cas cités d'une simple déception, ou de l'échec d'une tentative, mais bel et bien de la révélation soudaine et terrible du sans fond, de l'absence totale de « demeure ». L'horreur exprimée n'est pas seulement l'expression superlative d'une simple émotion, c'est bien plutôt le cri unique et essentiel de l'âme confrontée à la prise de conscience fondamentale du vide, de l'absence de fondement. Or il reste à savoir si cette orientation « nihiliste » peut s'appliquer sans réserves à l'expérience rodenbachienne de l'annulation. Il est certain que l'on peut déceler chez le poète belge un usage poétique du miroir, parallèle à celui qui se trouve mis en jeu par Mallarmé. C'est le cas notamment lorsque l'accent se trouve mis sur la réalité onirique ; dans un passage de « La Vie des chambres », les rêves humains sont ainsi identifiés à des bulles de savon attirées par la profondeur mystérieuse du miroir :

Mais toutes, arrivant près du miroir blafard,
Où leur illusion voyait une fenêtre
Ouverte à l'infini, sur l'infini peut-être,
Y sentent éclater leur cristal plein de fard...
– Symboles de la fuite éparse de nos Rêves
Qui vont vite mourir au fond des glaces brèves[29].

L'infini de profondeur n'est en définitive rien de plus qu'un leurre, et à l'attraction du mouvement de recul comme quête « mystique » de l'être, répond l'éclatement subit sur la paroi du miroir. Rien ne semble donc subsister d'une substance des rêves que la poésie aurait à charge de révéler. Le point de focalisation de la rêverie est un « rien », un zéro dont la profondeur est en trompe-l'œil.

Pourtant, cette coloration négative de l'expérience du miroir ne correspond qu'à une des avenues de la rêverie rodenbachienne. Le plus souvent en effet, l'eau du miroir sait pointer en direction d'une essentialité éternelle :

Les rêves : des miroirs où nous nous délayons
Comme éternels déjà, dans un recul d'espace[30] ;

Remarquons que les rêves, assimilés aux bulles se heurtant à la paroi traîtresse du miroir dans le poème précédent, sont ici au contraire identifiés au miroir lui-même. La rêverie investit ainsi la dimension de profondeur en lui prêtant un caractère de réalité. D'autres poèmes vont dans le même sens. Rappelons le passage précédemment cité du poème « Le Soir dans les vitres », qui se situe dans le contexte du crépuscule au sein duquel l'âme se sent « désertée » et « déprise ». Nous sommes là aussi confrontés à des structures d'éparpillement de l'être et d'ophélisation du moi, exprimées par ce désir de

« s'en aller au fond d'une ombre où l'on surnage,/Obscurité de Dieu dont le soir est l'image ! » Nous avons déjà relevé dans ce passage à quel point le « recul » prête à l'annulation le caractère quasiment mystique d'une expérience de réalisation positive. La référence à l'« obscurité de Dieu » doit nous semble-t-il être comprise moins comme une profession de foi religieuse que comme un indice des réticences de Rodenbach à marquer d'un coefficient purement négatif l'expérience de dissolution de l'individu. Nulle « horreur » n'est exprimée dans ce passage, à la différence des passages de Schopenhauer et de Mallarmé. L'« horreur » métaphysique ne constitue nullement un aspect de l'univers imaginaire de Rodenbach qui ne révèle au pire que des méditations « doucement angoissées ». C'est que l'expérience du « recul », ou de l'annulation, est peut-être davantage l'expression d'une sorte de « réception » dans l'abîme d'un contenu inconnu – mais finalement maternel – que la réalisation soudaine d'une absence de fondement, d'une chute stridente dans le vide. En ce sens, on pourrait certes comprendre la profondeur comme la dimension de fuite par excellence et tomber d'accord avec Christian Berg lorsqu'il avance que « la profondeur s'oppose à la surface comme ultime chemin de fuite ».

En dehors de la nuit et de l'eau qui constituent comme on l'a vu les deux matrices imaginaires fondamentales du thème décadent de la « disparition » de l'être, on pourra aussi ajouter le sommeil (euphémisation de la mort dont nous avons déjà relevé l'importance dans la conclusion du *Règne du silence* où elle se trouve « cristallisée » par l'expression « j'ai sommeil de mourir »), et de façon peut-être plus inattendue la neige. Le poème « Au Fil de l'âme » suggère ainsi le caractère maternel du sommeil et révèle sa connexion avec le complexe d'ophélisation. Les aspects de fuite et de compensation sont ici peut-être plus directement exprimés qu'ils ne l'étaient dans les cas précédents :

Le sommeil remédie aux amers nonchaloirs,
Le sommeil remédie au mal qui nous arrive
Et ceint de nénuphars le front à la dérive ;
Câlin, il nous entraîne entre ses talus noirs
Et, doucement, on sent de l'eau dans sa mémoire
En qui s'est délayé tout ancien souvenir,
Et c'est noyer son mal que d'ainsi s'endormir !
On s'enfonce dans l'eau tranquille qui se moire
Pour aller reposer dans le néant du fond
Où plus rien, jusqu'à nous, du passé ne pleuvine ;
Et c'est, – ce bon sommeil où notre âme se fond –
D'une facilité d'oubli presque divine[31].

Les trois aspects d'absorption, de soin et de fuite (ou d'oubli) sont ainsi rassemblés de façon particulièrement expressive. Le lexique se répartit en trois séries : – série de la maladie et de la médecine (remédier, mal, câlin, mal, reposer), – série de l'ophélisation (dérive, eau, délayé, eau tranquille), – série de la fuite et de l'oubli (mémoire, souvenir, passé, oubli). La connexion entre la perte de forme individuelle et le soulagement qui en résulte se trouve ainsi clairement mise en lumière. Les trois registres lexicaux sont d'ailleurs habilement reliés de sorte que tel élément d'une série voit son sens déporté dans le contexte d'une autre série (« front à la dérive », eau dans la mémoire, souvenir délayé, « noyer son mal », « notre âme se fond »). L'image révèle bien ici son ampleur signifiante et répond à la fonction poétique qu'Octavio Paz définissait ainsi :

> L'image est plus phrase où ne disparaît pas la pluralité de sens. L'image recueille et exalte toutes les valeurs des mots, sans exclure des sens primaires et secondaires[32].

C'est ainsi par exemple que le vers « Et ceint de nénuphars le front à la dérive » évoque tout à la fois le soin réconfortant des mains charitables ceignant le front de linges frais et le mouvement fondamental de la lente mort ophélienne, de l'envahissement par l'eau de l'informel. De même, l'expression « noyer son mal » joue habilement sur la relation entre l'eau médicinale et l'eau du suicide.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la neige elle aussi semble ramener les choses à une indétermination ultime :

> O neige, toi la douce endormeuse des bruits
> Si douce, toi la sœur pensive du silence,
> O toi l'immaculée en manteau d'indolence
> Qui gardes ta pâleur même à travers les nuits.
> Douce ! tu les éteins et tu les atténues
> Les tumultes épars, les contours, les rumeurs ;
> O neige vacillante, on dirait que tu meurs
> Loin, tout au loin, dans le vague des avenues[33] !

Il apparaît ici à quel point l'imaginaire rodenbachien peut se définir comme un imaginaire de l'unification et de la simplification. Qu'elle soit considérée dans sa dimension spatiale ou dans sa dimension temporelle, la multiplicité est jugée pour ainsi dire trop lourde à porter et trop complexe à assumer, et la subjectivité aspire en conséquence à une réduction maximale des déterminations de l'être. En un sens, on pourrait dire que l'expression

esthétique de Rodenbach traduit la même lassitude, toute décadente, de la détermination, et s'oriente vers le choix de l'indéterminé. Mais il convient aussi de remarquer que cette distance et ce recul par rapport aux multiples déterminations – assimilées comme on le verra à l'extériorité – ne laissent pas de révéler de façon diffuse un souci d'essentialisation de l'être, fixé dans une transcendance éternelle. Le plus brouillé et le plus brumeux laissent ainsi entrevoir le plus clair. Cela nous apparaît exprimé de façon particulièrement intéressante dans le commentaire du portrait de Mallarmé par Whistler inclus dans *L'Elite*. Il n'est pas peu frappant de retrouver dans ce portrait les aspects majeurs de l'annulation et du recul que nous avons pu déceler plus haut :

> Puis voici l'autre portrait, récent, par M.Whistler, où le visage s'est estompé, ouaté. Le bleu très tiède des yeux s'embrume. La moustache aérée s'est fondue avec une barbe courte, en pointe, qui grisonne, et met un floconnement d'hiver au bas de ce visage qu'on regarde comme un reflet, qui semble être vu dans un miroir, vu dans l'eau. C'est le poète comme il subsiste dans la mémoire, déjà en recul, hors du temps, tel qu'il apparaîtra à l'avenir[34].

N'est-il pas frappant de constater, dans cette « iconostase » de Mallarmé, combien le recul, principe d'absence de délimitations bien marquées, est néanmoins d'un même mouvement la condition d'une sorte de fixation essentielle de la réalité mallarméenne ? L'annulation n'est plus tant alors « abolissement », comme c'est le cas dans l'œuvre de Mallarmé dans laquelle le miroir ne révèle ni vrai recul ni éternité, que dépréciation de « l'être apparent de ma vaine fumée » pour reprendre la belle expression de Scève, et par là même nostalgie, en l'absence de certitude, d'une profondeur où le contenu se vit et se soutient lui-même. La poésie de Rodenbach apparaît sous ce rapport bien marquée par cette imagination symbolique « verticale » qui voit, dans la profondeur intemporelle de la réalité, la racine même de l'image poétique.

NOTES

[1] « Le lorgnon de Schopenhauer : les symbolistes belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n° 34, mai 1982, p. 119.

[2] *Le Miroir du ciel natal*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 23.

[3] *Le Règne du silence*, Paris, Fasquelle, 1891, p. 18.

[4] *Georges Rodenbach*, Gembloux, Duculot, 1952, p. 35.

[5] *Miroir*, p. 38.

[6] *Règne*, p. 17.

[7] Gérard Genette, *Figures*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 92.

[8] *Les Vies encloses*, Paris, Fasquelle, 1906, p. 33.

[9] *Règne*, pp. 174-5.

[10] *Baudelaire, la femme et Dieu*, Paris, Le Seuil, 1982.

[11] *Vies*, p. 94.

[12] *Miroir*, p. 58.

[13] *Au jardin de l'infante*, Paris, Mercure de France, 1929, p. 67.

[14] *L'Elite*, Paris, Fasquelle, 1899, p. 48.

[15] On se reportera ici avec profit aux brillantes et pénétrantes analyses de Gilbert Durand dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Bordas, 1969) et notamment au chapitre « Les symboles diaïrétiques », pp. 178-202.

[16] *Vies*, p. 46.

[17] *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 64.

[18] *Règne*, p. 63.

[19] *Règne*, p. 86.

[20] *Bruges-la-morte*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 27.

[21] *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 113.

[22] *L'Eau et les rêves*, p. 121.

[23] *Règne*, p. 236.

[24] *Miroir*, pp. 202-3.

[25] *Vies*, p. 92.

[26] « Le lorgnon de Schopenhauer », p. 124.

[27] *Le Monde comme volonté et comme représentation* (traduction Burdeau), Paris, PUF, 1978, pp. 353-4, note 1.

[28] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », p. 45.

[29] *Règne*, p. 20.

[30] *Règne*, p. 158.

[31] *Règne*, pp. 176-7.

[32] *L'Arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 139.

[33] *Règne*, p. 211.

[34] *L'Elite*, p. 46.

CHAPITRE II

L'ambiguïté du sens

S'il est un reproche qui fut maintes fois formulé à l'encontre de la génération symboliste, c'est bien celui d'ambiguïté ou même d'obscurité. Henry Peyre a judicieusement fait remarquer combien le mérite le plus évident d'une grande partie de la production poétique et plus encore théorique des symbolistes militants « serait de permettre à l'historien de la langue d'étudier les bizarreries de vocabulaire et les contorsions syntactiques qui étaient la marque de ce genre d'écrit[1] ». Mais au-delà de l'aspect exclusivement syntaxique du style symboliste et décadent, il faut aussi convenir que la pratique d'une certaine obscurité formelle se trouve le plus souvent intimement liée au caractère indéfini de l'objet visé lui-même. A l'opposé de la perfection classique de l'expression, transparente à l'idée dans sa belle clarté toute distincte, les poètes de la génération ne dissimulent point, avec Samain, leur préférence pour les « vers blonds où le sens fluide se délie ». Cette véritable obsession du déliement du sens semble résulter en définitive d'une conscience diffuse, propre à la génération poétique des années 1880-90, d'une distance impossible à combler entre le mot et la chose. La poésie se définit alors comme approche d'une réalité nouménale insaisissable souvent baptisée « Idée » – vocable aux résonances platoniciennes qui traduit fort bien le souci délibéré de se hisser au niveau d'une transcendance soustraite à la trivialité du réalisme. A l'équation parfaite d'un sens et d'une forme s'oppose alors une conception du symbole comme matrice d'une pluralité de sens qui peuvent être subtilement associés à l'intérieur de réseaux sémantiques ou phonétiques. Les symbolistes s'inscrivent par là dans la logique de la réflexion mystique sur l'inexhaustibilité herméneutique du texte que Gershom Scholem décrit comme suit :

Le mot de la révélation, mot net, sévère, qui ne peut pour ainsi dire être équivoque ni incompréhensible, est maintenant « infiniment » rempli de sens[2].

La poésie, dernier refuge du sacré dans l'esprit de maints symbolistes, évoque aussi, à l'instar des Ecritures perçues par le mystique, une richesse inépuisable de significations. Il y a du reste ici un rapprochement analogique fort intéressant à développer entre l'attitude de l'écrivain classique vis-à-vis du texte littéraire et celle du dévot « littéraliste » ou « exotériste » vis-à-vis de l'Ecriture. Chez le classique comme chez le religieux non mystique, on peut retrouver une même obsession de l'unilatéralité signifiante du texte. Cette obsession semble d'ailleurs résulter d'une prise en compte du texte comme « pôle objectif » par excellence et corrélativement comme « transparence » parfaite. Chez le symboliste comme chez le mystique au contraire, le texte est foncièrement « ouvert », et cela non pas du fait d'un relativisme ou d'un subjectivisme quelconque, mais parce que « la lettre » apparaît fondamentalement « symbolique ». Le mystique et le symboliste – à différents degrés et selon des modalités fort diverses – restent conscients d'une distance du signifiant au signifié, d'où leur répugnance à prendre la proie pour l'ombre en figeant le texte dans une monosémie rigide. Or, si Mallarmé peut apparaître en un certain sens comme le maître de la génération symboliste, c'est sans doute parce que, comme le souligne Rodenbach dans son chapitre de *L'Elite* consacré au poète d'« Hérodiade », « ...il faut que le poème donne à rêver sur un sens *à la fois précis et multiple* ; ou encore qu'il ait en même temps *plusieurs sens superposés*. C'est peut-être ce qui caractérise le plus sûrement les grandes œuvres[3]. » Il semble que cette remarque de Rodenbach pointe en direction d'un aspect fort central de l'ambiguïté poétique : le texte est ambigu parce que, bien que précis dans l'économie des correspondances mises en jeu, il évoque une multiplicité de sens qui sont à la fois « superposés » et concurrents. Il est possible d'illustrer cet aspect fondamental de l'ambiguïté poétique sur la base d'exemples concrets empruntés à l'œuvre de Rodenbach. Le poème initial du *Miroir du ciel natal* s'ouvre sur l'image de la lampe qu'une main anonyme allume :

La lampe enfin est allumée
Sous l'abat-jour de tulle ;
C'est une renoncule
Qui est née ;
C'est quelque étrange fleur
Aux changeantes couleurs
Dans la chambre qui en est tout illuminée.

O ce sourire de lumière,
Ce mystère du feu,
Cette nativité dans du verre[4] !

Si nous considérons le dernier vers de la deuxième strophe dans le contexte intégral du poème, nous pouvons bien percevoir comment s'opère cette « superposition » de sens que Rodenbach considère comme essentielle à l'œuvre poétique. « Nativité » dénote en effet un sens précis qui est synonyme de « venue à l'existence », et cela en conformité avec la scène ici évoquée – non décrite – dans sa littéralité. Mais en même temps, le terme « nativité » échappe à ce sens précisément concret dans la mesure où il évoque – en tant que variante paradigmatique significative de naissance – la nativité du Christ. Il y a donc ici subtile superposition de sens puisque l'apparition de la lumière peut se lire au moins à deux niveaux herméneutiques, celui de la phénoménologie de la naissance de la lumière – et nous n'avons rien dit à ce niveau des images végétales qui revêtent cette « phénoménologie » – et celui de la « mythologie » religieuse chrétienne et de ses potentialités imaginaires.

Une autre occurrence de cette « précise ambiguïté » poétique peut être observée dans la première partie du poème « Aquarium mental » :

Eau de l'aquarium, nuit glauque, clair-obscur,
Où passe la pensée en apparences brèves
Comme les ombres d'un grand arbre sur un mur[5].

Ici la pensée, être « informel », se trouve pour ainsi dire à demi matérialisée en tant qu'« apparence brève ». « Apparence » est ici substitut paradigmatique d'apparition, ce dernier terme dénotant un plus haut degré de réalité que le premier. L'aspect d'« illusion » connoté par ce choix est du reste renforcé par l'image de l'ombre sur le mur. La pensée peut donc être ici perçue comme « surface » de la conscience et discontinuité (« apparences brèves »). Mais en même temps, le poème assimile subtilement le mouvement de la pensée à celui des poissons de l'aquarium émergeant soudainement du « clair-obscur » de la profondeur de l'eau, et y retournant prestement. D'où, nous semble-t-il, la richesse évocatoire du poème jouant sur une diversité de registres et de niveaux.

Il nous paraît fort intéressant de noter que cette conception « symboliste » de la poésie rejoint les perspectives contemporaines sur le discours littéraire en général. Gérard Genette exprime ainsi de façon particulièrement suggestive la spécificité du littéraire en des termes qui rappellent de très près les réflexions théoriques des poètes de la fin du XIXe siècle :

(La littérature) suggère que le monde signifie, mais « sans dire quoi » : elle décrit des objets, des personnes, rapporte des événements, et au lieu de leur imposer des significations certaines et figées, comme le fait la parole sociale (et aussi, bien sûr, la « mauvaise » littérature) elle leur laisse, ou plutôt leur restitue, par une technique très subtile (et qui reste à étudier) d'évasion sémantique, ce sens tremblé, ambigu, qui est leur vérité[6].

Genette retrouve spontanément le vocabulaire du symbolisme (« tremblé, ambigu, indéfini ») pour désigner ce que la littérature a pour lui de plus essentiel. C'est que le texte est avant tout pour lui « approche », non tant négation du sens que refus du « littéralisme » sémantique. Que Rodenbach ait parfaitement saisi le phénomène de cette « évasion sémantique » telle qu'elle se manifeste chez son maître Mallarmé nous invite à souligner combien sa propre production se révèle marquée par le même souci fondamental d'un « sens tremblé ». C'est ainsi que Rodenbach, en poète véritable, déleste les réalités évoquées du sens « tautologique » et fixe que leur prête le discours quotidien. L'aquarium n'est pas seulement aquarium, le bouquet de gloxinias n'est pas seulement bouquet de gloxinias, un mouvement constant s'établit entre le pôle formel constitué par le décor, les choses, et le pôle « introspectif » constitué par la conscience visionnaire, de sorte que les réalités évoquées offrent une richesse de sens décuplée en fonction des « miroitements » subjectifs de l'objet ou en fonction des associations imaginaires qu'il propose. Ce type de pratique poétique n'est ni synonyme d'une prolifération allégorique ni même seulement fonction d'un souci de « métaphorisation » tous azimuts, mais il semble résulter en définitive d'un subjectivisme radical souvent dissimulé sous des oripeaux « animistes » : l'âme s'épanche dans les contours et les épaisseurs de la substance du monde et, ce faisant, se rend capable de donner à cette dernière une cohérence « harmonique » (au sens originel d'arrangement et d'ajustement, *harmottô*) toute personnelle. On aimerait donc parler d'un cosmos rodenbachien si l'on ne craignait de friser la pédanterie. Du fait de ce « déport » de la signification prosaïque des choses, ces dernières perdent leur univocité habituelle et acquièrent ce sens « tremblé » que traduit l'optique même de la littérature moderne. La lecture saura donc constamment hésiter entre les diverses surfaces d'apparence de ce tissu moiré qu'est l'œuvre. Le « symbole », en tant qu'unité d'une diversité – ou au moins d'une dualité –, pourra constituer le support par excellence de cette hésitation. On peut voir par exemple dans « Aquarium mental » comment l'ambiguïté fondamentale du symbole oriente le développement du poème. Une oscillation, un « tremblement », s'y dégage puis s'y perpétue entre la face phénoménale ou « contemplative » du symbole

– l'aquarium minutieusement pénétré par le regard visionnaire – et sa face psychologique – l'âme comme aquarium. On assiste donc à une intériorisation progressive de l'objet qui n'abolit jamais l'oscillation du sens, mais au contraire l'enrichit. Dans le poème, nous voyons se développer ce processus à travers les phases suivantes : 1. L'objet est tout d'abord décrit comme assumant la double caractéristique de la réflexivité et de la séparation (« L'eau sage s'est enclose en des cloisons de verre/ D'où le monde lui soit plus vague et plus lointain »). Cette réflexivité, marquée par la fréquence des verbes pronominaux, et cette distance, qui libère l'objet de son milieu substantiel inconscient, ont pour effet de préparer ou d'annoncer l'intériorisation psychologique de l'aquarium ; 2. L'objet se voit investi par la pensée, manifestée en lui de l'extérieur, et cela de façon à la fois instantanée et intermittente (« Eau de l'aquarium, nuit glauque, clair-obscur,/ Où passe la pensée en apparences brèves/ Comme les ombres d'un grand arbre sur un mur ») ; 3. En vertu d'une série de suggestions lexicales, l'aquarium se trouve doté d'une « vie intérieure » qui prolonge la « prise de conscience » de l'objet ; 4. Cette phase transitionnelle se trouve confirmée et approfondie par la mention d'une « âme de l'eau » qui parachève l'évocation de la « vie intérieure » de l'aquarium (« C'est l'âme enfin de l'eau qui se dévoile ici :/ Fourmillement fiévreux sous le cristal transi ») ; 5. L'analogie symbolique peut enfin être explicitement avancée (« Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence ») ; 6. Au dernier stade, l'analogie, encore trop indirecte, se trouve dépassée par une sorte de fusion symbolique (« Ah ! mon âme sous verre, et si bien à l'abri !/ Toute elle s'appartient dans l'atmosphère enclose »). A ce point terminal l'ambiguïté poétique est à son acmé dans la mesure où la correspondance (au sens baudelairien) se tourne en identification : « A est comme B » cède le pas à « A est B ».

Nous avons vu que l'image du « tremblement » était en fait particulièrement adéquate à caractériser la poésie de Rodenbach, dans la mesure où elle dénote la présence d'un « déport » du sens. Mais cette image a aussi le fécond privilège de connoter le frisson de la crainte face à l'incertitude du sens. On a pu noter sous le premier rapport combien la poésie de Rodenbach procède par « glissements infinitésimaux » en faisant varier son angle d'approche des diverses facettes de l'objet. La réalité des choses apparaît comme un jeu ambigu dont le sens ultime, de toute façon mouvant, ne saurait faire l'objet que d'une simple approche. Ce caractère « évasif » du sens se laisse percevoir de façon particulièrement intéressante dans la second partie du poème « Les Lignes de la main ». La matérialité du symbole se trouve ici toute chargée d'équivoque :

Les lignes de la main, géographie innée !
Ce sont d'obscurs chemins venus de l'infini ;
Ce sont les fils brouillés d'un rouet endormi ;
Ah ! l'arabesque étrange où gît la Destinée !

Quelle magicienne en lira le grimoire
Si confus – on dirait d'il y a si longtemps !
Parmi le sable nu, ruisseaux intermittents ;
Noms balafrant en vain un miroir sans mémoire.

Signes définitifs, encor qu'irrésolus !
Pâle embrouillamini, fantasques écritures
Dont le sens se dérobe et fuit sous des râtures,
Et que nul familier du mystère n'a lus[7].

A l'instar des lignes de la main, les objets de la poésie ont de toute évidence un sens, mais ce sens est « irrésolu », il est le contraire de l'unilatérale équation de deux termes. Or la pratique poétique de l'association symbolique chez Rodenbach est précisément un moyen de dévoiler la multiplicité sous-jacente de ce sens irrésolu. Les lignes de la main sont, par exemple, à la fois chemins, fils, ruisseaux, grimoire, ratures, toutes réalités qui orientent le sens dans des directions différentes. La poésie est exploration du sens et l'identification symbolique est le langage même de l'appréhension du monde.

La présence de la question « Quelle magicienne en lira le grimoire » dans le passage précédemment cité peut à présent nous conduire à examiner le second aspect de l'ambiguïté du sens mentionné plus haut, à savoir cette interrogation parfois colorée d'angoisse qui constitue un des modes stylistiques les plus notables de l'œuvre de Rodenbach. C'est peut-être à travers le personnage si typiquement symboliste d'Ophélie que l'on peut saisir la résonance la plus centrale de cette récurrence de l'interrogatif :

Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
Ruisseler tout à coup sa chevelure immense,
Qui la fait ressembler au mirage d'un saule.
« Suis-je ou ne suis-je pas ? » a songé sa démence[8]...

L'image de l'ombre ou du reflet du saule doit être comprise ici non seulement comme comparaison formelle avec la chevelure, mais aussi et surtout comme expression symbolique de l'existence « incertaine » dont la question d'Ophélie soulève l'énigme. Ce statut d'existence relative ici mis en lumière – n'y a-t-il pas d'existence plus relative que celle de l'ombre ? –

nous permet de cerner d'une façon plus adéquate la signification de l'engouement symboliste pour l'évanescent et l'ambigu. Il n'y a pas tant là chez Rodenbach parti pris esthétique d'obscurité (Rodenbach s'est du reste lui-même élevé contre l'obscurité gratuite en poésie) que fascination pour ce que l'on pourrait appeler « l'écorce d'irréalité » du monde. Conformément à un certain climat intellectuel idéaliste et décadent, le monde n'est plus perçu comme le spectacle dense, autonome et réel qu'il s'agirait d'inclure dans le cristal d'une forme parfaite – comme il l'était pour les Parnassiens –, mais apparaît plutôt tel un voile de réalité incertaine, une caverne d'ombres platoniciennes, une *mâyâ* illusoire. Ainsi que l'avance Pierrot :

> Convaincu que l'univers matériel n'est qu'une apparence, et que la conscience n'appréhende jamais que ses propres représentations, on fera de l'imagination une force supérieure capable de transformer le réel[9].

La vie ne saurait donc avoir l'épaisseur d'une pleine réalité ; elle révèle au contraire quelque chose d'infime et de quasi inexistant confrontée à la mort qui la menace ou à l'inexistence qui la borde et l'habite. C'est ainsi que le « malade aux fenêtres » des *Vies encloses* a l'impression « d'avoir à peine été, d'avoir à peine vécu »[10].

L'incertaine réalité des êtres et du moi ne porte pas seulement sur leur existence, mais aussi sur leur identité elle-même. Les lignes de partage entre les êtres tendent ainsi à s'effacer, c'est le *fading* symboliste dans lequel un informel suggestif se substitue à la forme nettement délimitée et perçue :

> Les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise,
> Tumulte inextricable où sa tête s'est prise ;
> Est-ce le lin d'un champ, est-ce sa chevelure,
> L'embrouillamini vert qui rouit autour d'elle[11] ?

L'ambiguïté des formes est donc étroitement liée à la décomposition. Il est peu probable que Rodenbach se soit ici souvenu de la vieille idée aristotélicienne selon laquelle il n'est pas à strictement parler de nom pour désigner une dépouille, pour autant que la forme intelligible de l'animal, qui est aussi principe de sa vie, l'ait désertée. C'est la raison pour laquelle l'évocation prendra quelquefois pour objet un vague « quelque chose » innommé et mystérieux :

> Pourtant dans l'eau, de temps en temps, quelque chose erre,
> Circule, se déplie, ou bouge obliquement[12] ;

Parfois ce « quelque chose » devient « on ne sait quoi ... » (« Dans les vitres on ne sait quoi se décompose »). C'est ainsi que la dilection décadente pour l'ambiguïté nous semble intimement liée au caractère morbide et « crépusculaire » de la *Weltanschauung* fin-de-siècle. Une réalité inintelligible et « innommable » est en même temps une réalité morte ou moribonde, privée de la « vie » du sens. D'où découle cette typique fascination pour les états crépusculaires où le sens et la vie se défont (« Quel charme amer ont les choses qui vont finir ! »). Dans la même veine, le monde se trouve comparé à un parchemin couvert d'une écriture dont le sens aurait été oublié, pareil aux lignes de la main :

Signes définitifs, encor qu'irrésolus !
Pâle embrouillamini, fantasques écritures
Dont le sens se dérobe et fuit sous des râtures,
Et que nul familier du mystère n'a lus.

Secret perdu du langage des lignes belles[13] (...)

L'appréhension rodenbachienne de la réalité est donc marquée par la nostalgie d'un sens et d'un savoir perdu – la référence indirecte à la science « mystique » que constitue la chiromancie n'est d'ailleurs pas sans révéler une nostalgie de « l'ordre » ontologique et cosmique – bien plus qu'elle ne nie catégoriquement la réalité d'un tel sens. La philosophie implicite du poète est donc nostalgique et « réactionnaire » si l'on veut, mais nostalgique d'un « je ne sais quoi » qu'elle ne peut elle-même que pressentir sans le saisir ou le définir. Il y a là sur le plan épistémologique une des marques de la mentalité fin-de-siècle, trop consciente d'avoir perdu la clef de l'énigme, de s'être coupée du savoir « mythique » originel et de se prolonger vainement au sein des ombres crépusculaires du non-sens. C'est bien là, nous semble-t-il, dans cette nostalgie diffuse d'un savoir ésotérique et dans cette conscience confuse de passer à côté de l'intelligible sans le reconnaître, une des raisons pour laquelle la poésie de Rodenbach prend si souvent la forme d'une interrogation. Cette interrogation est l'indice du coefficient de mystère qui préside à la réalité, laquelle se dérobe à notre volonté de la déchiffrer. Dans « La Vie des chambres », le contemplateur perçoit les sons d'une musique dont il ne peut saisir la source :

Dans l'air fraîchi, venant d'où, déclose comment ?
Vers moi, par la fenêtre ouverte, une musique
Déferle à petites vagues si tristement.
Elle me fait à l'âme un mal presque physique.

(...)
Chiromancie éparse, oracle instrumental !

Puis s'embrouille dans l'air la musique en partance,
Eteignant peu à peu ses plaintes de cristal
Qu'on s'obstine à poursuivre aux confins du silence[14].

Ici encore la chiromancie fonctionne comme symbole de cette recherche du sens qui se développe sans succès jusqu'au seuil du silence. Les adverbes et adjectifs interrogatifs semblent donc ouvrir des chemins de quête inachevée :

L'aquarium est si bleuâtre, si lunaire ;
Fenêtre d'infini, s'ouvrant sur quel jardin ?
Miroir d'éternité dont le ciel est le tain.
Jusqu'où s'approfondit cette eau visionnaire,
Et jusqu'à quel recul va-t-elle prolongeant
Son azur ventilé par des frissons d'argent[15] ?

L'interrogation est, on le voit, intimement associée à la quête de l'ultime, du fondement, de ce qu'est la chose en elle-même et pour elle-même. L'œuvre de Rodenbach offre maints exemples de ce questionnement des choses. C'est ainsi que dans *Le Miroir du ciel natal*, les cierges font l'objet d'une sorte d'analyse psychologique qui vise à élucider leur nature :

Les cierges lentement brûlent parmi les nefs ;
Ils ont l'air de souffrir. Peut-être souffrent-ils ?
Ils saignent, dirait-on ; ils ont des frissons brefs ;
Quel effroi fait trembler leur flamme versatile[16] ?

On perçoit sur cet exemple comment le concept d'âme des choses, sur lequel nous reviendrons dans un autre chapitre, préside à l'appréhension des formes matérielles. La liquéfaction de la cire et le vacillement de la flamme pointent ici directement en direction d'une mystérieuse nature « psychique » que le regard poétique pressent sans en lever pourtant le secret. Nous retrouvons le même type d'« auscultation » du réel dans le recueil *Les Vies encloses*, lorsque le narrateur s'interroge sur le caractère de l'eau des « anciens canaux » :

Eau si dolente, au point qu'elle en semble mortelle,
Pourquoi si nue et si déjà nulle ? Et qu'a-t-elle,
Toute à sa somnolence, à ses songes aigris,

Pour n'être ainsi plus qu'un traître miroir de givre
Où la lune elle-même a de la peine à vivre[17] ?

La poésie se révèle donc comme « étonnement » ; l'interrogation du poète traduit son désir de lire ce qui se tient derrière le phénomène. Ce n'est certes donc pas un hasard si le vocabulaire de l'interrogation indique lui-même une orientation religieuse, voire mystique. La réalité nouménale des situations et des décors s'enveloppe ainsi d'une aura mystique :

Quel mystère est latent ? Quel rite s'accomplit
Pour qu'un respect d'autel environne le lit ?
Tout subit par degrés la mystique influence :
Comme par un vitrail, le jour se dénuance ;
Un étranger, il semble (est-ce l'ange gardien
Soudain visible ?), habite à présent la demeure,
Comme pour prémunir du danger qu'on y meure[18], (...)

Le décor avère donc la présence d'une dimension de profondeur qui échappe à notre saisie. Ainsi isolé de son contexte habituel qui le nimbait d'une familiarité trop rassurante et trop peu suggestive, et contemplé dans la fixité du regard poétique, l'objet n'est pas seulement ambigu et mystérieux, mais aussi parfois angoissant dans l'exacte mesure où l'inconnu suscite l'appréhension :

Dans son cadre en feuillage d'or
La glace ancienne apparaît blêmie
Et d'étranges chimies
Dans l'obscurité s'élaborent.

Qui est-ce qui va mourir ?
Quel deuil s'apprête ? Quel complot ?
Le jour se hâte de finir ;
Les lampes naissent dans un halo[19].

L'interrogation oriente donc le poème aux confins de l'hallucination, cette pointe ultime de la réalité où l'imaginaire se libère. La référence à la « chimie » des glaces et des ténèbres, aux échos baudelairiens, exprime au mieux le travail de modification qui est celui de l'imagination poétique. La réalité apparaît à l'œil poétique en gestation d'un mystère.

Dans le cadre d'un *chiaroscure* empreint de mystère, la forme interrogative peut aussi traduire l'hésitation entre diverses qualités ou divers aspects du

réel et prendre par là la valeur d'une ambiguïté sans résolution. Il en est ainsi dans le passage suivant du poème « Au Fil de l'âme » dans lequel Rodenbach s'attache à dépeindre ce qu'il nomme « les états intermédiaires de l'âme » :

Heures vagues où monte un chant de lavandières,
Mais quels linges leurs mains trempent-elles dans l'eau :
Nappes d'autels, rochets des grand'messes pascales
Ou batistes de nos armoires conjugales ?
Heures d'aspect confus : automne ou renouveau ?
Est-il du soir ou du matin, ce crépuscule ? (...)
Quel est le clair-obscur où nous équivoquons ? (...)
Entre-t-on dans le jour ? Entre-t-on dans la nuit[20] ?

L'ordre diachronique du monde n'est plus même perceptible, la régression métaphysique peut bien renverser le temps de sorte que toute direction demeure incertaine. Dans cette « équivoque » où le sens se dilue, le gris s'impose comme la couleur rodenbachienne par excellence, état intermédiaire, hésitation chromatique entre les extrêmes de la non-couleur et de la sur-couleur. C'est dans *Le Miroir du ciel natal* que se marque le plus nettement cette prépondérance chromatique du gris. En fait, le gris résulte thématiquement de la combinaison du blanc printanier des communiantes – cette vie pure mais peut-être éphémère où l'âme échappe enfin à la « surchauffe » du rapport au monde – avec le noir de la mort et de l'anéantissement. Il n'exprime donc pas seulement une mélancolie toute conventionnelle, solidaire de la grisaille des Flandres, mais aussi et surtout l'ambiguïté de l'état de renoncement au monde, vie dans la mort, mort dans la vie, état qui défie toutes les catégories habituelles de l'existence, du « blanc ou noir » de l'immédiateté quotidienne. Il convient de noter que cet état d'âme équivoque doit cependant être soigneusement distingué du « vague des passions » romantique. A.E. Carter a, nous semble-t-il, bien cerné la différence séparant les mentalités décadentes symbolistes de la *Weltanschauung* romantique en montrant que le type du décadent constitue une sorte de perversion du type romantique. Ce dernier se caractérise en effet par une soif de réalisation existentielle qui, insatisfaite par les objets du monde fini, se retourne sur soi en une mélancolie chronique et volontiers autodestructive. Le romantique est en ce sens surtout conscient d'une destinée plus haute que celle qui lui est échue : « l'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux ». Le « vague des passions » peut alors apparaître comme l'instance critique d'un développement intérieur tendu vers des fins héroïques et transcendantes, c'est le tourment résultant du « travail » de potentialités à la

fois inquiétantes et fascinantes parce qu'inconnues, de potentialités qui ne peuvent être portées à l'existence « en acte » dans le monde tel qu'il est. D'où la double postulation d'un désir de changer le monde et, l'échec de ce désir avéré, d'un appel à le fuir et à le dépasser. L'équivoque intérieure d'un Rodenbach – largement représentative de la *psyché* symboliste – plus qu'un tourment résultant de la frustation de possibilités supérieures, semble résulter d'un *taedium vitae* fondamental. Il reste à souligner que cette « fatigue » n'est pas exempte d'un certain plaisir complaisant et « douillet », celui de l'abandon passif :

> Douceur ! penser du vague et regarder du vide[21] !

L'ambiguïté est la forme même de cette lassitude dans la mesure où elle implique l'impossibilité d'un choix, l'indécision perpétuelle érigée en mode d'être.

L'aquarium, foyer imaginaire central chez Rodenbach, se présente ainsi comme l'expression symbolique par excellence de cette indécise ambiguïté. Dans le passage qui suit, on doit souligner de ce point de vue la frappante cohérence imaginaire du vocabulaire mis à contribution :

> Aquarium troublant ! Limbes et crépuscule !
> Songe vague et visqueux qu'on craindrait d'avoir eu !
> Etat intermédiaire et qu'aucun ne discerne :
> L'aquarium est-il parfois tout endormi ?
> Mais voici qu'une bulle expire ; il a frémi
> Et, la larme étant morte, une moire la cerne...
> L'aquarium est-il parfois tout éveillé ?
> Il fait plutôt songer alors aux somnambules[22] ;

L'absence de « discernement » qui se trouve ici exprimée renvoie précisément, selon l'étymologie du verbe « discerner », à l'absence de séparation et de distinction entre les diverses réalités. Toutes les métaphores convergent ainsi pour souligner l'absence de netteté, de définition, de pure plénitude d'être. Limbes : état qui n'est ni enfer ni paradis ; crépuscule qui n'est ni jour ni nuit ; songe à la fois vague, ni réel ni irréel, et « visqueux », ni solide ni liquide, le tout étant renforcé par la tournure conditionnelle et rétrospective du « qu'on craindrait d'avoir eu », qui déréalise un peu plus ce tableau incertain. « Déréaliser » est bien du reste le mot clef de cette attirance pour les demi-teintes qui caractérise la *psyché* symboliste et qui s'oppose directement au « réalisme » naturaliste comme au « plasticisme » parnassien. Mais en désépaississant le réalité « objective » et en liquéfiant sa solidité, le poète

symboliste tend aussi à faire fondre la cloison séparant cette dernière du domaine intérieur, « psychique », en ouvrant ainsi la poésie à une réalité plus vaste et plus profonde. C'est ainsi que le rejet du « phénoménisme » réaliste se donne volontiers pour support théorique une paradoxale dilection pour le « réel », lorsque la poésie symboliste se trouve réputée « plus proche de l'âme des choses, plus palpitante, *plus idéaliste, c'est-à-dire plus immanente au réel* (...) »[23].

NOTES

[1] *Qu'est-ce que le Symbolisme ?* Paris, PUF, 1974, p. 131.
[2] *La Kabbale et sa symbolique*, Paris, Payot, 1975, p. 19.
[3] *L'Elite*, Paris, Charpentier, 1899, p. 47.
[4] *Miroir*, p. 3.
[5] *Vies*, p. 3.
[6] *Figures*, pp. 203-4.
[7] *Vies*, pp. 71-72.
[8] *Vies*, p. 8.
[9] *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 19.
[10] *Vies*, p. 129.
[11] *Vies*, p. 8.
[12] *Vies*, p. 21.
[13] *Vies*, p. 72.
[14] *Règne*, p. 30.
[15] *Vies*, p. 10.
[16] *Miroir*, p. 212.
[17] *Vies*, p. 117.
[18] *Vies*, pp. 122-3.
[19] *Miroir*, p. 23.
[20] *Règne*, pp. 170-1.
[21] *Règne*, p. 188.
[22] *Vies*, p. 18.
[23] Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 12.

CHAPITRE III

Clôture et intériorité

L'univers poétique post-baudelairien est indubitablement un univers clos, un espace protégé et pour ainsi dire « consacré » par la méditation poétique. Conformément au refus dandy de la nature et au culte décadent de l'artificiel, la *psyché* littéraire s'ingénie avant tout à former et à préserver un monde « personnalisé » à l'intérieur duquel elle sera à même de projeter ses productions imaginaires. La nature, les paysages naturels ne sont pas véritablement aptes à fournir un cadre approprié à la poésie symboliste en raison de leur ouverture qui tend à « noyer » ou à universaliser les créations de l'imaginaire subjectif. Que l'on pense à Rousseau et à Lamartine, sans doute deux parmi les plus grands « poètes » de la nature, on peut se rendre compte au contraire à quel point la nature constitue pour l'âme romantique non seulement un *medium* d'amplification de l'émotivité, mais aussi un cadre d'universalisation – fondement recteur d'une métaphysique. Rien de tel chez le décadent et chez le symboliste pour qui la réalité est essentiellement d'ordre subjectif, non participative, et pour qui l'extériorité formelle ne pourra s'imposer que comme le « mobilier » du royaume intérieur. Si la subjectivité romantique ou préromantique s'identifie à l'extériorité naturelle, c'est pour y projeter sa réalité intérieure, tandis que le symboliste, au contraire, n'appelle à soi les objets – plus souvent du reste éléments formels du cadre humain que paysages naturels – que comme médiations symboliques des contenus de conscience. La clôture de l'espace est ainsi depuis Baudelaire l'espace même de la rêverie. La chambre, la cellule, le foyer seront les figures récurrentes d'un même souci de circonscrire un espace « idiosyncratique » :

> Quel est celui d'entre nous qui, dans de longues heures de loisir, n'a pris un délicieux plaisir à se construire un appartement modèle, un domicile idéal, un rêvoir ?

Parallèlement à cet aspect créatif du thème de l'univers clos, du « giron » imaginaire, on doit aussi mettre en relief l'aspect exclusif ou négatif du même phénomène. Le paradigme de l'espace clos, de la thébaïde, nous apparaît alors dans la résidence de Des Esseintes d' *A Rebours* à Fontenay-aux-Roses. Se soustrayant à une réalité réputée triviale et stérile, l'homme « différencié », contempteur des valeurs démocratiques et de l'ère technologique, se claquemure à l'intérieur d'une réalité intime qui pourra seule répondre, dans son insularité culturelle, à ses plus profondes aspirations. La configuration de la « chambre rêvée » se révèle en conséquence hautement ambiguë : elle conjoint en effet les délices épicuriennes d'une jouissance savante et tout intériorisée et le renoncement – teinté de goût monastique – à la décevante et « écœurante » diversité de l'espace profane. C'est ainsi par exemple que la demeure selon le goût de Des Esseintes oscille entre la sobre cellule du moine et le boudoir surchauffé d'érotisme de la courtisane, l'unité de ces deux pôles résidant dans le caractère intégralement narcissique de l'expérience envisagée. Le retrait contemplatif apparaît en définitive comme un moyen de pallier les résistances de la réalité « objective » ou sociale qui font obstruction au « voyage » intérieur de la *psyché*, qui la distraient de son rêve.

Ce thème de la clôture ou de la retraite constitue un des points cardinaux de l'œuvre poétique de Rodenbach. Les tableaux poétiques du poète belge sont dans leur quasi-totalité des tableaux intérieurs, si ce n'est intérieurs de chambre ou de maison, en tout cas espaces sertis dans l'enceinte d'une ville. Le roman *Bruges-la-Morte* est fondé sur une telle « clôture » constitutive d'un milieu microcosmique structurellement solidaire de la psychologie du narrateur.

Nous avons mentionné plus haut les tonalités religieuses de ce « renoncement » au monde tracé par la clôture. Cet aspect du phénomène est particulièrement sensible chez Rodenbach, pour qui toute réalité positivement valorisée est en fin de compte exclusive d'un domaine de l'irréalité et de l'impureté assimilé au « monde » et à ses « tentations ». C'est ainsi que la description du canal dans « Le Cœur de l'eau » fait fond sur ce mode de renoncement, lequel se dévoile ici sous les deux caractéristiques formelles de « l'encadrement » par les quais et du calme des eaux :

Tel canal solitaire, ayant bien renoncé,
Qui rêve au long d'un quai, dans une ville morte,
Où le vent faible à son isolement n'apporte
Qu'un bruit de girouette en son cristal foncé,
S'exalte d'être seul, ô bonne solitude[1] !

Le vent apparaît souvent chez Rodenbach comme symbole de la tentation de mouvement, ici sans doute encore plus nettement dévalorisée par la référence au « bruit de girouette », paradigme imaginaire de l'inconstance et de la vanité. Absence de sens donc que ce mouvement, même faible, qui ne peut en tout cas altérer « l'exaltation » solitaire du canal. Car la clôture ou « l'encadrement » du canal par ses quais pointe aussi de toute évidence en direction des images de réclusion et de solitude. Cet isolement tout empreint d'immobilité et de silence (« l'eau pâle qui s'allonge en chemin de silence ») constitue bien un schéma imaginaire fondamental de la sensibilité rodenbachienne. Pierre Maes mentionne dans sa biographie que le jeune collégien Rodenbach « ressent tellement ce besoin d'isolement qu'il va jusqu'à inscrire, avec une pointe d'orgueil puéril, cette pensée trop catégorique : – Plus l'homme s'isole, plus il s'élève, – sur la paroi intérieure de sa porte afin de l'avoir sans cesse sous les yeux[2] ». « Isolement par quoi son cœur devient meilleur » scande aussi en écho le poème « Le Cœur de l'eau » dans sa description du canal. La cause de cette élévation est évidemment à chercher dans le fait que le canal s'est « dépris » de « tout désir qui lui serait une douleur ». La psychologie « objectale » de Rodenbach est tout entière marquée par cette crainte du mal et de la souffrance contractée au contact du monde. On peut de toute évidence mettre cette caractéristique sur le compte de tendances pathologiques comme le suggèrent Robert Frickx et Robert Burniaux en relevant « sa mélancolie foncière, jointe à une forme de sensibilité maladive qu'il cultivait avec dilection (il sombrera dans la neurasthénie en 1895)[3] ». Il reste que ces tendances psychologiques disharmonieuses sont parfois le milieu de manifestations d'une philosophie aux résonances mystiques qui n'est ni sans cohérence ni sans fécondité poétique. Le recueil *Les Vies encloses* apparaît, comme son titre l'indique, comme le point culminant de cette méditation sur la retraite solitaire médiatisée par les figures symboliques de l'aquarium et de la chambre. La clôture de l'aquarium manifeste, de la façon la plus directe qui soit, le rejet de l'extériorité, et cela non seulement par le fait de la séparation introduite par les parois de verre, mais plus encore par la circularité de ses formes qui ne sauraient donner nulle prise aux reflets qui voudraient l'asservir et l'aliéner :

D'ordinaire l'eau veille, horizontale, au loin.
On la dirait vouée à ce seul subtil soin
D'être impressionnable au vent léger qui passe ;
De ne vouloir qu'être un clavier pour les roseaux ;
Et ne vouloir qu'être un hamac pour les oiseaux,
Grâce aux mailles que font les branches réfléchies ;

Et ne vouloir qu'être un miroir silencieux
Où les étoiles sont tout à coup élargies ;
Et surtout ne vouloir, dans son calme otieux,
Que s'orner de reflets, de couleurs accueillies,
Fard délayé du visage des Ophélies !

Vains jeux ! Ils sont la vie apparente de l'eau,
Une identité feinte, un vague maquillage...

Mais dans l'aquarium s'assagit l'eau volage
Qui s'isole parmi des moires en halo[4].

Rodenbach multiplie volontiers les notations de réceptivité et de passivité – impressionnable, clavier, hamac, miroir – afin de suggérer cet « être autre » constant qui caractérise l'eau. Rodenbach n'hésite d'ailleurs pas à reprendre dans des termes très similaires la description de l'œil qu'il nous offre dans « Le Voyage dans les yeux » : « L'œil est un glauque aquarium d'eau somnolente », il est aussi « cet écran de cristal » sur lequel viennent s'inscrire les spectacles formels dans toute leur diversité. En un certain sens, l'appréhension poétique de l'œil approfondit celle de l'aquarium en ce qu'elle suppose d'une manière encore plus directe le sentiment d'une présence à la fois profonde, mystérieuse et essentielle. C'est en effet l'intériorité animique qui est ici visée à travers l'œil, d'où la récurrence obsessionnelle de phrases interrogatives exprimant la recherche de la source consciente des « couleurs » oculaires des émotions :

Quels sables sont en nous ? quel puits intérieur
D'où montent, en crevant, ces pleurs comme des bulles ? (...)

Où donc le réservoir des pleurs, agrégat d'eaux ?
Quels circuits jusqu'aux yeux, au long de quelles pentes[5] ?

La quête du « cœur conscient » de la subjectivité prend donc l'aspect d'une sorte de géologie élémentaire, ou peut-être même d'une « spéléologie » poétique.
La plasticité multiforme de l'eau – comme celle de « l'eau » des yeux –, assimilée à toute réalité de « surface », de facticité et de jeu, implique une des orientations majeures de l'univers imaginaire rodenbachien : le sens de l'illusion. Le monde poétique de Rodenbach oscille en effet sans cesse entre une surface d'être mouvante, associations analogiques et suggestives, relations indéfiniment « tissées » entre les registres objectifs les plus divers, et l'aspiration – ou la nostalgie – à la radicale abolition de cette mobile diversité.

Or l'univers enclos apparaît précisément comme un univers autosuffisant, indépendant, abstrait des relations complexes qui le lieraient ou l'associeraient à un « dehors ». Ce n'est pas à dire pourtant que le domaine intérieur délimité par la rêverie « schizomorphe » ne soit pas lui-même menacé par une multiplicité distrayante et « impure ». En témoigne ce passage d' « Aquarium mental » dans lequel la mémoire est perçue comme « travaillée » par la diversité de ses contenus latents et sans cesse menacée d'envahissement par le mouvement de leur éveil :

Comment redevenir la Mémoire déserte ?
Mais sans cesse ces mous glissements la défont
Et rouvrent une plaie au fil de la Mémoire.
Sans cesse le passé, fait d'ombres, reparaît
Dans le repos de la Mémoire qui s'en moire[6].

On retrouve dans maints passages de Rodenbach cette nostalgie d'une « virginité » intérieure compromise par la diversité à la fois menaçante et illusoire (« fait d'ombre ») du réel :

Ah ! ne jamais pouvoir redevenir l'eau nue[7] !

Mais précisément, même les contenus internes de l'univers psychique, tels les souvenirs, peuvent être ultimement définis comme résultats d'un contact avec le monde, ils en sont pour ainsi dire les résidus sommeillants mais toujours vivants. Il ne fait donc pas de doute que l'on pourrait reconstruire sur la base de l'œuvre de Rodenbach une métaphysique cohérente dans laquelle l'unité indivisible, autonome et absolue du pur contenu constituerait le principe suprême. Encore ce « contenu » ne serait-il en définitive que pure conscience de soi, sans déterminations, puisque tout concept ou toute image l'asservirait à l'extériorité marquée par l'illusion. On ne s'étonnera donc pas de trouver constamment Rodenbach en quête de l'indifférencié, d'où le caractère réputé « morbide » de sa poésie, volontiers encline à appeler de ses vœux la mort, le silence et la nuit « comme un divin remède à nos impuretés ».

Rodenbach fournit une illustration plus inattendue de la structure de clôture propre à son univers imaginaire sous la figure du bouquet. Ici, le renoncement et la retraite révèlent leur solidarité avec le phénomène de la « déprise » que nous avons examiné dans un chapitre précédent :

Quel poison est le soir, pour qu'à son influence
Tout bouquet se déprenne et qu'il se dénuance,
Comme des fleurs d'ancienne étoffe en proie au temps ?

Lors le bouquet abdique ; il meurt à toute envie ;
Il s'est reclos sur lui-même ; il a renoncé,
Se sentant devenir de plus en plus foncé,
Et, libre enfin, avec l'ombre s'identifie[8].

Toute la thématique « abolissante » de l'obscurité du soir est ici conjointe à celle de la clôture protectrice. L'ombre est la « ténèbre divine » à laquelle la diversité du bouquet s'apparie ou « s'identifie ». Il est remarquable que Rodenbach choisisse ici pour exprimer ce retour hermétique en soi-même une réalité qui rassemble en son être la multiplicité (des fleurs), la couleur (des pétales) et le caractère éphémère du végétal. La poésie de Rodenbach exalte en effet l'unité aux dépens de la multiplicité, le blanc et le noir contre la couleur, l'éternité des profondeurs d'ombre contre l'aspect passager du jour. Quant au second objet de cette exaltation, Walter Gershuny a bien saisi le rôle structurel du noir et du blanc chez Rodenbach : « Au fond, ces deux extrêmes du spectre chromatique représentent la négation de la couleur, ce qui implique, en même temps, une négation de la vie[9] ». Mais c'est en même temps au sein du noir de l'ombre que l'objet peut s'abîmer dans une manière de vie éternelle et acquérir cette fixité poétique que Rodenbach appelait de ses vœux :

(L'œuvre de demain se sera ingéniée) à ne peindre que des visions, des rêves, des synthèses – les choses non plus comme un point dans l'espace et une heure dans le temps, mais dans leur fixité hiératique et avec déjà leur part d'éternité[10].

Le caractère extra-spatial et extra-temporel du projet poétique suppose une sorte d'« exterritorialité » ontologique de l'objet : la poésie doit savoir « clôturer » la réalité décrite, « conserver » sa nature propre dans l'iconostase du poème et *sub specie aeternitatis*. Cette « fixité hiératique » de l'objet perçue et exprimée suppose du reste en retour, et paradoxalement aussi conditionne, une « fixité contemplative » de l'âme. Cette double implication n'est sans doute pas mieux exprimée que dans cette description de la cloche, extraite du *Miroir du ciel natal*, dans laquelle la perception de l'essence distincte et « nue » de l'objet fixe aussi, et consacre, la concentration exclusive de l'âme :

Au-dessus des rumeurs, la cloche chante... Ecoute !
Parmi l'isolement on la voit comme à nu.
Son de l'Eternité tout à coup reconnu...
Mon âme a mérité la cloche et l'entend toute,
Puisqu'en elle a cessé la Vie et son bruit vain ;

Récompense pour l'âme en paix qui la recueille
– Automne de musique en allé feuille à feuille... –
Car, tandis qu'on l'écoute, on redevient divin[11].

La cloche, perçue dans la « clôture » de son isolement, dans son archétype, enclôt l'âme en retour en la rappelant à son renoncement par sa vibration d'éternité.

D'une façon analogue mais selon des modalités différentes, le miroir constitue un autre archétype de l'espace enclos : emprisonnant la réalité dans son cadre et l'isolant de son contexte ambiant, le miroir lui offre une « profondeur » de réalité qui pourra révéler sa vraie nature. Dans *Le Règne du silence*, nous assistons ainsi à une de ces « mises en iconostase » :

La chambre fait accueil ; et le miroir lucide
Pour l'absent qui s'y mire, est soudain devenu
Son Portrait – grâce à quoi lui-même il élucide
Tant de choses sur son visage mieux connu,

Des choses de son âme obscure qui s'avère
Dans ce visage à la dérive où transparaît
Son identité vraie au fil nu du portrait,
Pastel qui dort dans le miroir comme sous verre[12] !

Le verre, substance à la fois circonscrite et réflexive, se voit ici associé à la thématique du spectacle visuel ou du musée. L'enfermement est, comme nous l'avons suggéré, une « conservation » de la réalité, une perpétuation de son être. L'univers poétique de Rodenbach, sans cesse menacé par une extériorité mortelle et par une mort qui lui vient du dehors telle une contamination, se caractérise par un réflexe de protection ou de conservation soucieux de préserver les choses dans une vérité « détachée » et essentielle. On retrouve d'ailleurs un aspect éloquent de cette « mise en iconostase » de l'objet dans le roman *Bruges-la-morte* dans lequel le héros, veuf, conserve sous verre la chevelure de sa bien-aimée :

> 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 honorer[13].

Les structures imaginaires de la poésie de Rodenbach sont donc essentiellement « conservatrices », elles ne projettent pas une réalité visionnaire dans un futur transfiguré par le chant poétique, mais visent plutôt à conserver et

à restaurer une essentialité du monde constamment brouillée par le mouvement, la diversité et le bruit.

Garantie d'une protection contre l'extériorité aliénante, retirée en soi-même, l'âme se délecte de sa propre substance et atteint une plus haute conscience d'elle-même. Mais en même temps, elle se révèle capable d'objectiver sa propre forme, de se percevoir du dehors. L'expérience de la maladie se révèle cardinale à cet égard, et cela d'une part parce qu'elle implique une mise à distance de l'extérieur, de la mêlée existentielle, tout en amplifiant l'intensité de la perception intérieure. Comme le crépuscule, crise cosmique et moment intermédiaire, la maladie, suspendue entre vie et mort, avive le pouvoir de perception des « nuances infinitésimales » de l'âme qui font l'objet de la poésie de Rodenbach. Le poète belge est indubitablement un des tout grands poètes de la maladie dont il a remarquablement analysé les concomitances intérieures. En un sens, on peut considérer que Rodenbach nous propose une phénoménologie spirituelle de la maladie, puisqu'il nous livre à travers la description des effets psychiques du mal physique toute une sagesse d'inspiration mystique qui en approfondit les résonances. On peut déceler des éléments de cette phénoménologie spirituelle dans le long poème des *Vies encloses,* « Les Malades aux fenêtres ». La première partie du poème rassemble tous les fils de la méditation sur la « clôture » de l'âme conformément au style poétique « associatif » si caractéristique de la manière de Rodenbach :

La maladie est un clair-obscur solennel,
L'instant mi-jour, mi-lune, angoissant crépuscule ! (...)
On se croirait un autre ; on se semble être ailleurs ;
On voit mieux ; on s'exhausse à des rêves meilleurs ;
On a comme soudain en main un bréviaire ;
Ah ! qu'on est loin ! Est-ce qu'on habite une tour ?
Epreuve, demi-vie, état intermédiaire ;
On se sent anormal tel qu'un cierge en plein jour[14] !

L'enfermement est tout à la fois une distance, un amendement et une mystique. Nous reviendrons dans un chapitre ultérieur sur les récurrences de notations religieuses et liturgiques qui abondent dans la description de la vie intérieure. Pour ce qui est de la dimension morale, elle se trouve clairement indiquée par le retour des comparatifs de supériorité. Dans un autre passage des « Malades aux fenêtres », Rodenbach revient sur cette thématique imaginaire de l'amendement :

Or on s'améliore, on s'épure soi-même
Par la sorte d'ennoblissement propagé[15] ;

On voit donc que « l'amélioration » en question est surtout fonction de la distance par rapport aux passions auxquelles s'identifiait le sujet, et de « l'essentialité » mortuaire reflétée sur le visage de l'homme isolé et malade. La maladie, isolant du monde, « désaliène » l'âme, et la libérant de l'impureté résultant du rapport à l'extérieur, elle « l'exhausse » à une identité plus vraie. Il est certain que Rodenbach se situe dans une longue tradition qui associe des auteurs aussi différents que Montaigne, La Fontaine et Rousseau, écrivains pour lesquels la solitude constitue la cadre de circonscription du sujet et donc le domaine suréminent de sa définition. On se souviendra à cet égard de l'ultime leçon des *Fables* (« Pour vous mieux contempler, demeurez au désert ») et des passages des *Rêveries* dans lesquels s'impose avec insistance la notion d'une aséité du sujet poétique :

> De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence ; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu[16].

Une importante différence distingue néanmoins les deux expériences de Rousseau et de Rodenbach (nonobstant l'absence d'élément morbide chez le Genevois) : s'il s'agit chez l'auteur des *Rêveries* d'une expérience de l'immédiateté et de la pure immanence, de la présence à soi sans médiation, il s'agit bien plutôt chez Rodenbach d'une expérience de distance et de transcendance. La méditation « morbide » de Rodenbach ne consiste pas seulement à s'abîmer dans le flot du vécu en retournant au stade de la pure substance non-réflexive, mais se révèle plutôt comme une essentialisation, un détachement par rapport à la surface d'être du moi par lequel le sujet tente de délivrer son visage « de pure essence et d'identité vraie »[17]. La purification intérieure se hisse ainsi parfois jusqu'à cet idéal de déification qui s'exprime dans plusieurs vers, tel ce distique extrait de la quatrième partie du même poème :

Les malades que nous sommes seraient alors
Des hommes déjà morts en qui le dieu commence[18] !

La métaphore du passage sur l'autre rive, comme celle du passage de l'autre côté du miroir, exprime cette mise à distance qui se présente en même temps comme une rupture des liens, un désamarrage résultant précisément de l'expérience de la clôture :

On se semble de l'autre côté de la vie ;
Les amis sont au loin, vont se raréfier ;
A quoi donc s'attacher ; à qui se confier ? (...)
Les nœuds sont déliés ! Les rapports sont changés !
Toute la vie et son mensonge et son ivraie
Se sont fanés dans le miroir intérieur
Où l'on retrouve enfin son visage meilleur,
Celui de pure essence et d'identité vraie[19].

La métaphore de la « fanaison » est aussi centrale en ce sens qu'elle exprime l'absence de « nourriture » du cycle vital de l'existence, sa rupture. Cette « faim » vitale est en effet assimilable au « vouloir-vivre » schopenhauerien dont le poète symboliste cherche précisément à se libérer. Par là même, le sujet ne s'identifie plus à son vouloir, à ses passions et accède à une sorte d'insularité ontologique :

Et l'on redevient doux de la toute-douceur !
La maladie est à ce point anémiante
Qu'on prend un air de première communiante,
Qu'on prend, au lieu de son cœur d'homme, un cœur de fleur,
Un cœur de nénuphar dans une ville morte
Indifférent à tout ce qui se passe autour
De la silencieuse eau pâle qui le porte[20].

Remarquons que le retour de l'âme à sa nature propre est en même temps retour à un état essentiel et universel ; l'expression « la toute-douceur » semble ainsi renvoyer à un enracinement divin, archétypique de l'âme. On ne peut manquer le caractère régressif de cet isolement par la maladie, et la référence à l'eau entourant et soutenant le nénuphar suggère le climat imaginaire des eaux originelles et maternelles qui est aussi celui de l'unité de l'être en gestation. Ces quelques vers présentent donc en ce sens un complexe symbolique typiquement rodenbachien. On y trouve en effet référence à un milieu englobant (la ville morte) et à un « centre » soustrait à l'influence de l'extérieur (« Indifférent à tout ce qui se passe autour »), avec à la clef l'image végétale (« un cœur de fleur ») et les concomitances de blancheur (« anémiante, » « première communiante ») et de silence (« la silencieuse eau pâle »). L'intériorité affleure dans et par la passivité de l'être pur, dans une ambiance « conaturelle » où s'isole la subjectivité : on pourrait sans peine faire appel à la métaphore de la graine, protégée et fertilisée par son milieu ambiant. Mais cette passivité pacifiante est aussi une élévation, comme en témoignent ces trois vers décrivant l'état intérieur du malade :

Il est si loin, si par delà le paysage ;
Si haut, comme monté sur un clocher sans âge,
Comme enfin parvenu parmi de vierges monts[21].

Paradoxe ultime que ce subjectivisme intégral de l'âme malade soit aussi le ferment d'une objectivité transcendante et radicale. Le lexique témoigne ainsi de notations d'élévation et de pureté ; quant à la répétition de l'adverbe si, elle semble scander cette sorte d'apothéose sublime de la subjectivité. Le plus intérieur est donc aussi le plus élevé et comme le « cœur » de l'être annulait la diversité du fini, de même le « sommet » auquel atteint l'âme isolée est en même temps le point d'où « tout, vraiment presque tout, semble nul ». Il y a donc chez Rodenbach tout un « jeu » de transcendance intérieure, jeu qui va de concert avec un « dédoublement » de l'âme. « On se sent devenir autre, le cœur changé[22] » : distante par rapport à celle qu'elle fut au sein de l'agitation et du bruit du monde, l'âme revêt donc une seconde nature, celle qui lui est essentielle *sub specie aeternitatis*. L'iconostase du sujet se dessine dans une distance de nuées à la fois « confuse » et « reculée ». Le sujet se construit et se connaît dans le refus de l'espace et du voyage et dans sa solitude de « maison fermée » :

Sois toi-même en restant dans ta maison fermée,
Au lieu de devenir un autre à chaque adieu[23] ;

C'est pourtant, en fait, par le biais de cette mise à distance que constitue l'isolement que la subjectivité s'avère à même de gagner, par un suprême paradoxe, en force d'attraction, en intensité intérieure. Certes, l'intériorité peut bien être considérée chez Rodenbach comme un chemin de fuite, une abdication de faible devant le monde, mais elle révèle aussi en tant que concentration et « essentialisation » de l'être un hypothétique pouvoir d'attraction subtile :

Mais si totalement qu'en soi-même on abdique
Pour se garder du moins une âme véridique,
Si débile qu'on semble et si distant qu'on soit,
Peut-être qu'on exerce un pouvoir malgré soi,
Car la Force souvent est bénigne et se laisse
Conduire ou mitiger par la Toute-Faiblesse.
Ainsi la lune, à son insu, du haut de l'air,
Toute loin qu'elle soit du tumulte des houles,
Attire avec ses yeux la douleur de la mer...[24]

L'intériorité peut ainsi apparaître en définitive comme un moyen de dominer le monde en le niant. L'analogie avec la distance lunaire témoigne d'ailleurs dans ce contexte d'une puissante prégnance symbolique du luminaire nocturne dans l'univers poétique de Rodenbach, foyer imaginaire rassemblant les orientations déterminantes de la lumière dans les ténèbres, du silence et du retrait. Mais cette « négation » est aussi et peut-être surtout une inclusion car le sujet porte en lui, à l'état de rêve ou de réalité poétique, toute la diversité de ce que le monde pourrait lui offrir :

> Bonheur subtil d'orner en soi sa destinée
> D'un voyage qu'on rêve et qui n'a pas eu lieu[25] !

Tel le Des Esseintes de Huysmans – annulant son voyage à Londres rendu superflu par son expérience purement imaginaire et sensuelle de la « réalité londonienne » perçue dans ses effets psychiques –, le « je » poétique opte ici pour un idéalisme intégral qui survalorise le rêvé aux dépens du trivial. Rodenbach ne s'écarte donc pas de la perspective baudelairienne du « subjectivisme » poétique et concentre toute réalité dans l'enclos imaginaire de la chambre rêvée.

NOTES

[1] *Règne*, p. 58.
[2] *Rodenbach*, p. 43.
[3] *Littérature belge*, p. 32.
[4] *Vies*, pp. 5-6.
[5] *Vies*, p. 152.
[6] *Vies*, p. 24.
[7] *Vies*, p. 24.
[8] *Vies*, p. 59.
[9] « La spiritualité et la ville : la Flandre mystique de Georges Rodenbach », *Studia Neophilologica*, n° 55, Paris, 1983, p. 188.
[10] *La Revue bleue*, 4 avril 1891, p. 430.
[11] *Miroir*, p. 164.
[12] *Règne*, pp. 28-9.
[13] *Bruges*, p. 22.
[14] *Vies*, pp. 89-90.
[15] *Vies*, p. 123.
[16] *Les Rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres V*, Paris, 1883, t.1, p. 428.
[17] *Vies*, p. 97.
[18] *Vies*, p. 98.
[19] *Vies*, p. 97.
[20] *Vies*, p. 101.
[21] *Vies*, p. 108.
[22] *Vies*, p. 123.
[23] *Vies*, p. 210.
[24] *Règne*, p. 165.
[25] *Vies*, p. 210.

CHAPITRE IV

Les voix du silence

La parole humaine ne saurait avoir de place dans l'œuvre poétique de Rodenbach. L'humanité elle-même n'apparaît que sous forme « réifiée » et comme incorporée au paysage muet qui l'entoure. C'est ainsi que les premières communiantes qui apparaissent dans *Le Miroir du ciel natal* ne sont jamais individualisées et se mêlent toujours au spectacle qui les sertit :

> Aux jours pascals, quand le ciel est d'azur,
> – O cet azur d'avril qui n'est pas encore sûr ! –
> Apparaissent les Premières Communiantes,
> Cloches de mousseline,
> Robes bouffantes
> Qui cheminent[1]...

Les personnages sont saisis comme un groupe homogène dont l'existence collective ne laisse retenir aucun trait individuel. Le pronom « elles » rassemble constamment cette masse indistincte qui se trouve immédiatement assimilée à des objets, soit par métaphore (« cloches de mousseline »), soit par métonymie (« robes bouffantes »). Qui plus est, les jeunes filles participent des qualités dans lesquelles elles se confondent et voient leur individualité s'estomper. C'est ainsi que le « blanc unanime » ou « l'extase d'un matin d'avril à Malines... » englobent et résument à la fois la réalité des formes humaines. Cette « réification », ou si l'on préfère cette « substantialisation » de l'humain va de concert avec l'absence de paroles qui caractérise les personnages humains de l'univers poétique de Rodenbach. Le silence de l'humanité est ainsi, ou bien le silence d'un spectacle objectif, ou bien le songe silencieux d'une subjectivité muette (comme il apparaît par exemple dans les pages consacrées à l'« aquarium mental »). L'univers imaginaire de

Rodenbach est donc bien un monde pour ainsi dire déserté par la chaude présence de l'humain. On ne trouvera jamais chez Rodenbach la vibration sentimentale d'une communion humaine, l'humanité elle-même n'échappe pas au statut de spectacle saisi, avant tout, par les sens. Comme l'a bien fait remarquer Mallarmé, Rodenbach est un poète de « l'esthétique » au sens philosophique et étymologique du terme « au point qu'il serait indiscret, mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée... [2] »

Dans l'analyse des divers aspects de l'esthétique du silence qui caractérise l'œuvre de Rodenbach, nous voudrions premièrement nous attacher aux relations entretenues entre le silence et le bruit. En un certain sens, cette relation constitue une des modalités de l'expérience de « néantisation » partout récurrente dans l'œuvre. Nous avons observé à quel point l'abolition de la multiplicité constituait une des aspirations fondamentales du « poème » de Rodenbach : l'abolition du bruit prendra donc la même valeur. Cet aspect apparaît nettement dans la description de l'affinité qui lie la maladie et le silence, affinité présentée et explorée dans le poème « Les Malades aux fenêtres ». Il est clair que le silence – symptomatiquement associé au divin – s'oppose ici à la multiplicité humaine des bruits et des voix :

> Le malade apparaît grave et sacerdotal,
> L'air d'avoir avec Dieu quelque entretien mental.
>
> Car le Silence enfin en lui se réalise !
> Il est celui qui fait taire les bruits humains
> Et les transsubstantie en imposant les mains [3] ;

Le vocabulaire chrétien de l'eucharistie suggère le processus de déification vécu par la subjectivité du malade ; le Silence, en lettres capitales qui intensifient la solennité de l'ambiance en personnifiant et essentialisant à la fois sa réalité, s'identifie à la divinité elle-même, et réduit par là la multiplicité des créatures à une unité ultime et essentielle. Le silence constitue dans le même sens un des aspects de la retraite spirituelle, de cette retraite à l'extérieur de laquelle « sa faiblesse et son indécision condamnèrent Rodenbach à demeurer » [4]. Mais il serait insuffisant de considérer le silence comme simple terme d'une opposition qui le mettrait en contraste avec la futilité des « bruits humains ». En fait, la relation unissant les deux termes peut aussi être conçue d'une certaine manière comme une relation de continuité, le bruit étant alors considéré comme une dimension « externe » et « superficielle » du silence. Dans le poème déjà cité « Les Malades aux fenêtres », Rodenbach exprime de façon particulièrement expressive le sens de cette continuité ; le

malade – ombre humaine une fois de plus dépersonnalisée qui ne se laisse lire que comme caisse de résonance esthétique des diverses sensations suggérées par le poème – se tient dans un état de vigilante réceptivité à l'approche du soir :

> Il écoute, et perçoit dans l'air le moindre bruit :
> Frisson d'arbre, pas d'un passant, plainte de cloche ;
> Vigie exacte de tout bruit, il se raccroche
> A ces vagues rumeurs dont s'image la nuit
> Et par qui le silence apparaît plus immense ;
> Ce sont les bruits qui font la preuve du silence,
> Tandis que les reflets font la preuve de l'eau[5].

L'intuition première est assez claire : l'existence distincte des bruits ne peut se laisser percevoir que par l'immanente présence du silence qui les enrobe. Il y a, si l'on veut, une négativité du bruit en tant que détermination, négativité qui est parallèlement le propre des reflets sur l'eau. La comparaison est riche de connotations imaginaires puisqu'elle suggère une profondeur – analogique – du silence et le soustrait par là à la réputation purement négative de néant. Il y a bien au contraire une suprême positivité du silence qui apparaît comme la substance de laquelle sont issus, en s'en détachant, les mille bruits du monde. Le silence est une subtile omniprésence, et cela même si seul le malade se révèle pleinement sensible à sa discrète permanence. Faisant fond sur cette perception de l'universelle immanence du silence, le caractère de « preuve » attribué aux bruits semble relancer la méditation dans le sens d'une analogie avec le divin. Comme Dieu, le silence n'étant pas à strictement parler perçu par les sens, ne peut être prouvé que par ses effets, si bien que quiconque perçoit ces derniers semble devoir reconnaître leur cause. Conformément à l'imaginaire mystique de Rodenbach, l'existence est toujours perçue comme une multiplicité issue d'une unité sans fond, d'un abîme d'indétermination. La perception contrastée du silence et du bruit aboutit donc à un non-dualisme substantiel qui valorise et amplifie la réalité du premier.

Dans le poème précédemment cité, l'usage du verbe « s'imager » dans le contexte de notations auditives suggère le dynamisme imaginaire des « vagues rumeurs » qui habitent la nuit. Bachelard a bien souligné l'association imaginaire du son et de la nuit et la façon dont cette dernière surcompense l'annihilation des formes visuelles par une amplification des résonances auditives :

Pour un rêveur des voix souterraines, des voix étouffées et lointaines, l'oreille révèle des transcendances, tout un au-delà de ce qu'on peut toucher et voir. Et D.H. Lawrence a justement écrit (*Psychoanalysis and the Unconscious*) : « the ears can hear deeper than eyes can see. » L'oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir. L'oreille est alors le sens de la nuit, et surtout le sens de la plus sensible des nuits : la nuit souterraine, nuit enclose, nuit de la profondeur, nuit de la mort[6].

Cette imagination auditive de la nuit complète par surcroît l'analogie fondamentale qui met en rapport, d'une part le silence et les « rumeurs », de l'autre la nuit, « silence » des formes et des couleurs, et les images que suggèrent auditivement les bruits (la forme visuelle des arbres, des passants et de la cloche). L'immensité du principe-néant s'en trouve accrue, et cela de par la tension entre l'imaginaire « éveillé » par les bruits et le « rien » de la mort qui obsède déjà le malade. L'imagination, le « pouvoir imageant » est ici adossé à la nuit en tant que « fonction euphémique » qui, comme l'a bien montré Gilbert Durand, la révèle comme « lutte contre la pourriture, exorcisme de la mort[7] ». C'est cet « effort de l'être pour dresser une espérance vivante envers et contre le monde objectif de la mort » qui constitue « la vigie exacte de tout bruit » que se révèle être le malade. Mais cette tension vers la vie de l'imaginaire est en même temps *a contrario* le plus haut témoignage de l'informel de la mort qui puisse être porté. En se dressant contre ce dernier, l'imaginaire en révèle du même coup la fascinante immensité. Il nie et affirme dans cette négation la profondeur informelle dont il procède et dont il témoigne. Car les bruits sont en quelque sorte non seulement sertis dans le silence, comme nous l'avons montré plus haut, mais aussi contenus dans le silence comme les formes le sont dans la nuit, d'une manière pourtant imperceptible. Il est d'ailleurs fort révélateur de constater que l'annihilation ou la réduction des êtres et des choses s'opère souvent chez Rodenbach sur fond de silence. Ce dernier semble alors constituer la substance une et ultime de toutes les formes s'évanouissant en lui :

Mais faut-il s'affliger ainsi que le lys meure,
Lui si discret que quand il meurt dans la demeure
C'est à peine si le silence s'en allège[8].

La valorisation du lys ressortit donc clairement à sa « discrétion » qui n'est autre que sa proximité « légère » par rapport au silence. Certains êtres sont en affinité avec le silence, déjà quelque peu oblitérés par sa substance.

Dans l'œuvre poétique de Rodenbach, le silence fait l'objet de toute une série d'associations analogiques qui révèlent toutes un aspect essentiel de sa

« charge » imaginaire. C'est sur quelques-unes de ces analogies que nous voudrions à présent nous pencher. La première ressortit à ce que l'on pourrait peut-être appeler la dimension a-temporelle du silence. Le temps impliquant changement sur la chaîne de l'antérieur-postérieur et donc mouvement et diversité, le silence – en tant que réduction de la diversité et du « mouvement » sonore – se trouvera associé à l'a-temporalité. Dans le poème des *Vies encloses* précédemment cité, le malade se voit livré aux tourments des longues nuits :

Combien longues pour le malade les journées ;
Combien longues surtout pour lui les lentes nuits !
Sans répit, toutes les minutes égrenées
Au cadran de l'horloge où tournent ses ennuis !
Que l'horloge, à la fin, un moment s'interrompe !
Toujours le Temps qui s'émiette, impartial :
Bruit de rouage ou de sable, bruit labial ;
Que le silence enfin, avec sa bonne estompe,
Uniformise un peu cette bouche au fusain...[9]

Une fois de plus, la réalité auditive se trouve « imagée » par la réalité visuelle. Le terme pictural « estompe » (dont nous avons évoqué les modalités « décomposantes » dans un chapitre précédent) revient ici pour exprimer la « mise au silence » du temps. Remarquons aussi que la valorisation positive de ce phénomène (la « *bonne* estompe ») nous réintroduit dans le domaine euphémisant de la « bonne mort », du « bienheureux anéantissement ». Cette « euphémisation » s'inscrit fondamentalement dans la « logique » imaginaire de l'abolition unitive propre au « régime nocturne » de l'imaginaire tel qu'il se trouve défini par Gilbert Durand dans les *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Rappelons que ce régime de l'imaginaire constitue fondamentalement une « euphémisation » du temps et de la chute qui réconcilie les contraires, les tensions et les oppositions exacerbés dans la perspective dualiste du « régime diurne » qui lui fait pendant. Si le régime diurne sépare, analyse et exalte l'activité rédemptrice et la verticalité, le régime nocturne constituera au contraire une sorte de réhabilitation de la descente impliquée par la chute et tendra donc à percevoir la continuité immanente et bénéfique du devenir, d'où sa valorisation positive de la mort comme « estompe » et résolution finale. Dans notre poème, la transformation du temps auditif en espace visuel (le passage des « minutes égrenées » au « fusain de l'estompe ») consacre l'aboutissement du processus du temps changé en espace qui constitue selon Durand l'œuvre même de l'imagination :

Le « désintéressement » du rêve apparaît d'abord comme un « ajournement » du temps, et (que) dans les rêves et les délires, la donnée immédiate est l'image, non la durée puisque le « sens du temps » est « comme dissous »[10].

L'« estompe » est donc ici une condition de la fixation de l'image du temps elle-même dans un silence qui est aussi immobilité. Le silence devient « visage » de l'éternité en tant qu'éternel présent soustrait à la durée des bruits.

Si le silence peut constituer une « estompe » de la durée, il pourra aussi constituer analogiquement une réduction de la couleur. Le silence peut alors apparaître comme analogue du gris, d'où l'implication poétique du gris comme aspect ou dimension du silence :

Le gris des ciels du Nord dans mon âme est resté ;
Je l'ai cherché dans l'eau, dans les yeux, dans la perle ;
Gris indéfinissable et comme velouté,
Gris pâle d'une mer d'octobre qui déferle,
Gris de pierre d'un vieux cimetière fermé.
D'où venait-il, ce gris par-dessus mon enfance
Qui se mirait dans le canal inanimé ?
Il était la couleur sensible du Silence
Et le prolongement des tours grises dans l'air[11].

Cette association en « correspondance » du gris et du silence peut poser un problème *prima facie* dans la mesure où on aurait tendance à associer la « plénitude vide » du silence à celle du blanc, ou même à celle du noir. Le blanc peut en effet nous apparaître comme la couleur quintessentielle, la lumière pure se situant en fait au-delà des couleurs (tel le silence, quintessence transcendante des sons), tandis que le noir peut nous apparaître quant à lui comme absence pure et simple de couleur (tel le silence en tant que négation des bruits). Cela est si vrai que Rodenbach lui-même associe fort subtilement le blanc des cygnes à la texture imaginaire du silence dans un passage du poème « Les Cygnes » inclus dans *Le Miroir du ciel natal* :

Ah ! ces harpes de la musique du silence
Dont on ne sait si elle est morte ou recommence ;
Et mon cœur s'est gelé dans ces harpes de givre[12].

On a donc ici l'expression d'une relation imaginaire complexe entre l'évocation formelle des cygnes comme « harpes », la perception visuelle du blanc de ces « harpes », l'analogie imaginaire entre le contexte musical et le

contexte pictural (blanc = silence) déterminée par la première évocation formelle, et enfin la synthèse imaginaire finale des images de blancheur, de silence, de gel et de mort. Ici donc, le blanc est bien la couleur du silence. Ailleurs, comme nous l'avons vu dans un de nos chapitres précédents, le silence est fortement déterminé par les suggestions imaginaires des ténèbres de la nuit, c'est le silence noir, caisse de résonance et essence abyssale précédemment évoquée. Sur la lancée de ces récurrences imaginaires du blanc et du noir comme couleurs du silence, on pourrait être amené à penser que l'association du silence et du gris repose sur une juxtaposition purement extrinsèque des paysages flamands de grisaille et du silence mélancolique qui leur est conventionnellement associé. A moins pourtant qu'on ne saisisse le gris comme mélange de noir et de blanc et qu'on perçoive alors en lui un analogue de l'ambiguïté fondamentale du silence, à la fois ou simultanément manque et plénitude. Le gris de « demi-deuil » révèle bien nous semble-t-il sa nature duelle de « couleur sensible du Silence ». C'est là précisément que réside pour Rodenbach le charme poétique du silence pris entre le noir abyssal de la négation de toute vie et le blanc virginal d'une plénitude de « grâce éphémère » mais réconfortante. Le voile de gris laissé sur l'apparence de maints objets valorisés par la méditation poétique (l'eau, les yeux, la perle) révèle la participation de ces objets à une même dualité fondamentale d'« être sans être », analogue du silence qui est et qui n'est pas. Du reste, ni l'eau, ni les yeux, ni même la perle ne sont nécessairement gris pour l'œil qui les contemple. Nous ne reviendrons pas ici sur la double valorisation de l'eau comme principe conjoint d'annihilation et d'essentialisation et sur sa mystérieuse profondeur, objet d'un questionnement incessant. Quant aux yeux, intermédiaires incertains entre le corps et l'âme, ils font aussi l'objet d'une même interrogation fondamentale dans le poème « Le Voyage dans les yeux » :

> Pourquoi les yeux, étant limpides, mentent-ils ?
> Comment la vérité, dans leur indifférence,
> Meurt-elle en diluant ses frissons volatils ?
> Nul n'en a vu le fond malgré leur transparence
> Et ce n'est que cristal fluide, à l'infini,
> Qui toujours se tient coi, l'air sincère et candide[13].

Là aussi, on le perçoit, la problématique met en jeu continuité et discontinuité, participation et opposition ; l'œil prolonge-t-il l'âme, ou la dissimule-t-il, la nie-t-il ? L'œil est à la fois différence (le « mensonge » de l'insondable infinité) et identité (transparence du regard) tout comme le silence pouvait

se poser en négation du bruit « faux » ou s'approfondir en résonance infinie des sons. La perle enfin se laisse percevoir comme moire ou velours de couleur incertaine, apparence à la fois unie et différenciée. Tous ces gris sont d'ailleurs en profonde affinité avec le gris d'un des peintres préférés de Rodenbach, Whistler, gris dont Rodenbach a probablement poursuivi le mystère avec fascination dans sa propre poésie :

> Ce gris indéfinissable est fait de toutes les nuances. Un peu blanc, un peu bleu, un peu vert. Quand on regarde un de ses tableaux, c'est comme si on entrait au dedans d'une perle. Gris de brume et de lointains, moins inventé pourtant qu'observé et copié. (...) Nuance subtile et bien d'accord avec les sourdines et les pénombres auxquelles le peintre se complaît[14].

Le caractère de synthèse chromatique attribué dans ce passage au gris de Whistler nous semble devoir être rapproché de façon fort féconde de l'analogie entre la musique et la peinture qui marque pour le poète belge le caractère distinctif de l'œuvre du peintre :

> Nul n'a mieux compris les rapports mystérieux de la peinture et de la musique : sept couleurs comme il y a sept notes, et la façon d'en jouer, avec ce qu'on pourrait appeler les dièzes et les bémols du prisme[15].

Avec le gris de Whistler, c'est bien la part vibrante du silence qui se laisse percevoir, synthèse essentielle des couleurs qui semble nier celles-ci tout en révélant leurs nuances infinitésimales.

Un troisième réseau analogique est celui qui associe le silence à des influences thaumaturgiques ou sacramentelles. Ici le silence se trouve de toute évidence une fois de plus associé au divin, mais non plus tant comme attribut que comme dynamisme théurgique. C'est dans « Les Malades aux fenêtres » que peut nous apparaître le plus clairement cette valeur « déifiante » du silence, notamment dans un des passages déjà partiellement cité :

> Car le Silence enfin en lui se réalise !
> Il est celui qui fait taire les bruits humains
> Et les transsubstantie en imposant les mains ;
> Il est l'essence et la substance du Silence ;
> Il en est la Victime et le Prêtre à la fois ;
> C'est un Saint-Sacrifice aussi que la souffrance...
> La maison entend Dieu qui descend à sa voix[16] !

Remarquons que la réduction des bruits (que nous avons considérée plus haut sous le régime de l'opposition manifestation/non-manifestation) appa-

raît en fait plus profondément comme un changement de « substance ». Par l'intermédiaire sacerdotal du malade, la diversité des bruits se trouve modifiée « de l'intérieur ». Cette thaumaturgie du silence participe donc du régime de la continuité que nous avons décrit plus haut comme dimension d'immanence du silence aux bruits. Le malade est en fait associé au silence sous trois rapports : en tant que victime, en tant que sacrificateur et finalement en tant que nature essentielle. La conception sacramentelle qui se fait ici jour implique donc à la fois un élément « néantisant » (le malade-victime du silence) et un élément « essentialisant » (le malade-prêtre du silence) rassemblés en une unité « sacramentelle » de présence « théurgique » (le malade-essence du silence). Le silence s'impose au malade et le réduit donc à la mort, à la disparition ; mais le malade est en même temps celui qui offre le silence comme « divin remède à nos impuretés » et qui en consacre donc la plus éminente dignité. Le silence nous apparaît ainsi à la fois comme source d'inquiétude et nourriture d'espérance.

Nous retrouvons d'analogues émergences de cette antinomie résolue du silence dans d'autres dualités imaginaires évocatrices de sa présence. Un premier couple antinomique est constitué par le silence de tristesse et le silence de soulagement, un second par la fonction « protectrice » du silence et son pouvoir d'envahissement tyrannique. Il est indéniable que le silence se trouve associé chez Rodenbach à toute une thématique flamande de la mélancolie. En ce sens le silence se révèle solidaire d'un climat de vacuité générateur de lassitude. Cette vacuité négative apparaît notamment dans le poème « Les Cloches du dimanche » inclus dans *Le Règne du silence*. C'est ici que le dimanche émerge comme journée du vide par rapport aux « pleins » d'activités sonores illustrés par les autres jours de la semaine. Il faut suivre les images qui cristallisent ce sentiment mélancolique du dimanche silencieux. La première série s'intègre les évocations d'un cadre maritime :

> Voici que le repos dominical me hante
> Et déjà m'apparaît comme un repos amer,
> Repos nu d'une grève au départ de la mer,
> Grève morte du long dimanche infinissable
> Qui coagule au loin ses silences de sable...[17]

Ce passage constitue comme une projection visuelle du silence dominical ; la vacuité spatiale de la grève ressortit en effet au schéma général de la mélancolie silencieuse. Il convient néanmoins de noter que cette association visuelle s'accompagne de tout un complexe d'éléments imaginaires n'ayant que peu sinon pas de relations avec une imagination formelle. La relation

harmonique stéréotypée entre « l'amer » et « la mer » semble constituer l'ouverture imaginaire de ce complexe imaginaire. On se souviendra dans ce contexte que dans la famille des eaux, la mer se trouve marquée chez Rodenbach d'un coefficient sensiblement négatif. Dans « Aquarium mental », elle nous apparaît en fait comme l'antithèse expansive de l'aquarium, puisque son expansion signifie en réalité dispersion et souffrance :

La Mer aussi, qui voulut trop, souffre ; elle geint
De se briser aux rocs aigus des promontoires ;
Flots opaques, et gris comme un jour de Toussaint ;
Flux incessants et qu'on dirait expiatoires,
Sans cesse labourés par le vent et l'éclair,
Sans cesse fatigués par les vaisseaux véloces[18] ;

C'est donc la thématique « décadente » de la vanité du mouvement et de l'effort qui prévaut dans l'évaluation imaginaire de la surface marine. L'association consacrée de la vanité des entreprises humaines avec le sable trouve donc dans ce contexte imaginaire une expression fort directe, la mer du « Règne du silence » paraissant produire ou accumuler ce « sable » de la tristesse désabusée constamment amassé sous l'effet du temps. Le silence émerge alors dans ce registre comme négativité irréductible du « bruit » humain, de son effort de réalisation, d'articulation, de construction ; il est un sable que l'activité humaine secrète comme son envers ; l'être est comme travaillé par un néant ultime.

Suivant les voies d'une rêverie parallèle, nous pouvons aussi voir le silence symboliquement associé à l'hiver :

(Le dimanche est) (...)
Un jour où le silence, en neige immense, tombe ;
Un jour comme anémique, un jour comme orphelin,
Ayant l'air d'une plaine avec un seul moulin
Géométriquement en croix comme une tombe[19].

Images d'hiver, de mort et de vide sont donc conjointes pour suggérer la fondamentale négativité du « dimanche de silence ». Le dimanche n'apparaît d'ailleurs pas autrement que comme le « silence » de la semaine, il « nie » l'activité de la semaine et en constitue le pôle statique ; c'est en lui que l'ennui et la tristesse sont le plus nettement perceptibles : il est bien le jour « symboliste » où la mort perce à travers la vie. Le silence « néantise », cache, nie et se conjoint donc à toute forme d'absence ou de manque, manque de sang (force vitale, « âme »), absence de parents (« jour orphelin », absence de

relation, de racines vivantes et génératrices de vie), absence de formes sur un paysage « crucifié », absence enfin de toute vie.

On peut voir ailleurs comment cette modalité dualiste et négative de l'imaginaire du silence, sa valeur de réduction, se trouve souvent supplantée ou dépassée par une modalité positive qui « spiritualise » le silence dans le sens du détachement et de la concentration. Nous pouvons examiner cet aspect du silence dans le passage suivant des « Malades aux fenêtres » :

Comme tout est changé de par la maladie
Dans la maison qui prend un air religieux ;
Elle semble plus vide, elle semble agrandie,
Il s'y répand un silence contagieux
Dont le plus léger bruit blesse la neige vierge.
Vie en songe ! voici que s'embrument les pas,
Et les voix mêmement s'embrument, parlent bas ;
Le malade est l'hostie où tout l'encens converge[20].

Il nous paraît premièrement fort intéressant de noter le renversement imaginaire subi par la neige par rapport au passage précédemment cité. A la neige « tombant » qui venait couvrir et éteindre les « bruits » du monde s'oppose ici une neige « tombée » menacée par l'érosion du « plus léger bruit ». Le silence se construit donc autour d'un mouvement de repli qui est aussi mouvement de sur-réalisation. Le silence devient une « matière » concentrante qui spiritualise les êtres et les choses.

Le deuxième couple antithétique que nous avons mentionné se polarise à partir de l'image de l'envahissement de l'être par le silence. Cet envahissement se trouve lié à une des structures fondamentales de l'imagination « hydrante » de Rodenbach que nous avons étudiée dans un chapitre précédent. Dans « Le Cœur de l'eau », l'aquarium est ainsi assimilé à un « bassin de silence » délivré des liens forgés par la mémoire :

Ah ! Comment devenir un bassin de silence
Et comment devenir, par quel renoncement,
Un aquarium nu, vidé de son tourment[21] :

Cette exaltation de la nudité intérieure comme « silence de la mémoire » est directement liée à la conception de l'eau comme élément purificateur, élément virginal. Bachelard nous rappelle ainsi que « l'eau claire est une tentation constante pour le symbolisme facile de la pureté[22] ». Il convient de faire remarquer que dans le poème qui nous occupe la pureté inhérente au silence « aquatisé » apparaît surtout comme une restauration de la « claire

innocence de l'eau», image d'une innocence originelle «couvée» par la présence «maternelle» du silence. Au-delà de sa fonction de purification, le silence peut donc apparaître comme réalité protectrice, valorisation dont le sens se trouve résumé dans l'expression incluse dans *Le Règne du silence* «Notre Mère, le Silence»[23]. Dans ce contexte, c'est de la prévention ou du soulagement des troubles réservés par la vie et la diversité que le silence tire son prestige. Dans l'introduction à son poème «Le Silence», Rodenbach exprime bien cet aspect quasi médicinal du silence:

Silence: c'est la voix qui se traîne, un peu lasse,
De la dame de mon Silence, à très doux pas
Effeuillant les lis blancs de son teint dans la glace;
Convalescente à peine, et qui voit tout là-bas
Les arbres, les passants, des ponts, une rivière
Où cheminent de grands nuages de lumière,
Mais qui, trop faible encore, est prise tout à coup
D'un ennui de la vie et comme d'un dégoût
Et, – plus subtile, étant malade, – mi-brisée,
Dit: «Le bruit me fait mal; qu'on ferme la croisée...»[24]

Le caractère thérapeutique du silence, la tonalité névrotique des notations relatives à l'état du malade oriente sa caractérisation dans un sens pourtant ambigu, c'est ainsi que le remède ou la protection nous paraît devenir besoin. Délivrant de l'aliénation et de la souffrance propres aux «bruits» de la vie, le recours au silence peut ainsi se muer en une sorte d'intoxication, une aliénation subtile peut révéler parfois un aspect tyrannique. Il en est ainsi dans «Paysages de ville» par exemple:

On sent un froid silence uniforme qui plane;
Si despotique, encor qu'il soit débile et las,
Qu'en lui tout cri se tait, que toute voix se fane,
Que même un bruit de pas déconcerte d'abord,
Que la moindre rumeur infinitésimale
Cause un trouble, paraît une chose anormale
Comme de rire auprès d'un malade qui dort.
Car le silence là vraiment s'atteste! Il règne,
Il est impérieux, il est contagieux;
Et le moins raffiné des passants s'en imprègne
Comme d'encens dans un endroit religieux[25].

Le silence est bien alors un «règne», règne subtil analogue à l'envahissement d'une fièvre ou d'un malaise. Le silence-remède s'est donc converti en

silence-contagion. Cette « contagion », c'est celle d'un climat de mort qui pénètre peu à peu les êtres de l'intérieur et modifie leur substance. Le bruit n'est plus seulement « distraction » ou « vanité », il devient plus décisivement « anormalité », caractère étranger à l'ambiance même qui infuse la ville, « scandale » auditif qu'« amplifie » encore l'hyperbole « la moindre rumeur infinitésimale ».

Ayant ainsi parcouru toute la distance des diverses « stations » poétiques du silence, il reste nous semble-t-il à examiner ce qui doit constituer l'essence même de sa valorisation, à savoir son pouvoir d'expression. Car le silence n'est de toute évidence pas pour Rodenbach le vide insignifiant ou l'absence pure et simple de sens. En fait, on serait plutôt tenté de dire que le silence constitue pour le poète belge « l'expression maximale ». Un passage fort significatif de « La Vie des chambres » nous permettra de cerner ce paradoxe. Le passage en question décrit les « vieux portraits » des chambres et leur langage silencieux :

> Ils parlent lentement, avec des voix si nulles !
> 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...
> Ah ! ces voix des portraits quand le jour va finir[26] !

Il y a donc une voix « nulle » du silence, et c'est précisément celle des objets qui nous entourent et qui nous parlent. Ces voix « s'appareillent » aux yeux irrésolus en ce que leur langage n'est jamais aussi définitif que celui des hommes. Comme dans le rêve, les portraits nous livrent des messages polysémiques, d'où la richesse précisément de leur langage. Et c'est en cette propriété signifiante des choses muettes que gît le motif profond de l'intérêt que leur porte Rodenbach. Le silence des choses est ainsi le moteur immobile de la méditation poétique, qu'il nourrit et qu'il attire constamment.

Revenant pour conclure au phénomène de « réification » de l'humain que nous mentionnions au début de ce chapitre, il nous apparaît fort symptomatique que les très rares expressions ou très timides manifestations d'un amour entre humains soient toujours « pensées » chez Rodenbach sur la base d'un silence :

> Silence ! deux senteurs en un même parfum :
> Penser la même chose et ne pas se la dire[27].

Se révèle ici une nette convergence de la méditation poétique de Rodenbach avec la pensée de Maurice Maeterlinck pour qui l'intensité de toute relation profonde entre les humains se doit d'être évaluée à l'aune du silence :

> (...) S'il vous est donné de descendre un instant en votre âme jusqu'aux profondeurs habitées par les anges, ce qu'avant tout vous vous rappellerez d'un être aimé profondément, ce n'est pas les paroles qu'il a dites ou les gestes qu'il a faits, mais les silences que vous avez vécus ensemble ; car c'est la *qualité* de ces silences qui seule a révélé la *qualité* de votre amour et de vos âmes[28].

Seul le silence peut révéler une strate essentielle de notre subjectivité où notre être converge avec l'autre dans l'un. Pour Rodenbach de même, le « dire » constituerait sans aucun doute une trahison de la chose « pensée » dans sa profondeur, ce serait une différenciation marquant la soumission à la loi de l'altérité. Dans le silence au contraire, aucune parole n'atteste l'identité de l'un en une différence « dualiste » par rapport à l'autre. Mais cet idéal symboliste de communion dans le silence inarticulé du sens – si présent chez Maeterlinck – se révèle illusoire, chez Rodenbach, dans le contexte de l'humain :

> De ne plus être seul, ni deux, mais un enfin...
> Rêve illusoire ! On est deux miroirs face à face
> Se renvoyant quelques reflets à leur surface...[29]

L'expérience de l'intersubjectivité est donc irréductiblement marquée par une conscience de l'insularité du sujet humain. Il semble que le « dialogue » entre humains brouille le message de l'intériorité inarticulée qui fascine tant le poète. Seul l'objet saura se fondre dans le silence harmonique et plein de la méditation poétique, car lui seul pourra suivre en toute fidélité le cours de son être fondamental. Chez Rodenbach la parole humaine n'est donc point échange, elle est bien plutôt solidification et voile ; s'il y a échange, il faut plutôt le chercher dans cette attention subtile au monde inanimé qui rend fécond son silence.

NOTES

[1] *Miroir*, p. 117.

[2] Cité in François Ruchon, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Genève, Pierre Cailler, 1949, p. 119.

[3] *Vies*, pp. 123-4.

[4] Walter Gershuny, « La spiritualité et la ville : la Flandre mystique de Georges Rodenbach », *Studia Neophilologica*, p. 191.

[5] *Vies*, p. 118.

[6] *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 194.

[7] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1986, p. 472.

[8] *Vies*, p. 105.

[9] *Vies*, p. 130.

[10] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 462-3.

[11] *Vies*, p. 191.

[12] *Miroir*, p. 152.

[13] *Vies*, pp. 143-4.

[14] Georges Rodenbach, *L'Elite*, Paris, Fasquelle, 1899, pp. 267-8.

[15] *Ibid.*, p. 268.

[16] *Vies*, pp. 123-4.

[17] *Règne*, p. 112.

[18] *Vies*, p. 28.

[19] *Règne*, p. 113.

[20] *Vies*, p. 122.

[21] *Règne*, p. 70.

[22] *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 182.

[23] *Règne*, p. 204.

[24] *Règne*, pp. 183-4.

[25] *Règne*, pp. 85-6.

[26] *Règne*, pp. 25-6.

[27] *Règne*, p. 186.

[28] *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 16.

[29] *Vies*, p. 109.

CHAPITRE V

Le regard sur les choses

Il est évident que la poésie de Rodenbach constitue avant tout une poésie de l'objet. Le poète semble avoir délibérément réservé l'étude des « êtres de silence » pour ses romans et ses récits, se concentrant presque exclusivement sur les « décors de silence » dans son œuvre poétique. Pierre Maes nous indique que « dans une lettre écrite à un ami, à la fin de sa vie, Rodenbach a indiqué le lieu commun de ses poèmes et de ses romans : le silence. Les uns sont l'évocation des décors de silence et les autres des études d'êtres de silence[1] ». En ce sens, la poésie de Rodenbach peut bien être réputée « objective », mais ce n'est pas encore au sens où la primauté de l'objet importera à un Francis Ponge. Chez ce dernier en effet, l'objet ne s'impose que dans la mesure où le sujet s'est révélé incapable de s'exprimer ; certes, l'objet est aussi littéralement inexprimable, mais le dessein de Ponge n'est précisément et exclusivement que de donner « des descriptions d'échec de description[2] ». L'objet est le constat d'échec de l'expression tout en même temps que sa seule destinée. Il n'en est pas de même chez Rodenbach pour qui l'objet se révèle plutôt comme le point de départ de l'expression d'une intériorité psychologique et devient donc la forme même de cette intériorité, un peu comme une masse d'eau envahirait les profondeurs d'un récipient en se donnant la forme de ses contours. Le mouvement serait donc plutôt inverse à celui qui se fait jour chez Ponge, pour qui « tout le secret du contemplateur est dans son refus de considérer comme un mal l'envahissement de sa personnalité par les choses[3] ». Cet « envahissement » est structurellement fonction d'une vacuité du côté du sujet littéralement conçu comme inexprimable. Pour Rodenbach au contraire, le sujet n'est pas tant inexprimable qu'inexprimé, et c'est de l'apparence de l'objet, de l'apparence des « choses » que surgit une intuition analogique de son contenu.

Dans la solitude qui forme le cadre intime du contemplateur, les choses prennent volontiers l'épaisseur psychologique habituellement réservée aux humains. Rodenbach ne va-t-il pas en effet jusqu'à parler de « la psychologie/ Douloureuse des fleurs pâles qui vont mourir[4] » ? Alors que les rares êtres humains qui apparaissent dans les trois recueils nous semblent réduits au silence d'êtres réifiés et « symboliques », les choses tendent quant à elles à se trouver pénétrées d'une aura chaude et humaine qui les transfigure et leur prête une profondeur insoupçonnée. Comme l'a bien vu Anny Bodson-Thomas :

> Dans cette faculté remarquable d'animer les choses et de découvrir, derrière leur apparence matérielle, la part d'inconnu qu'elles contiennent, réside, chez Rodenbach, un des aspects les plus originaux de son inspiration[5].

La personnification constitue de toute évidence la modalité privilégiée de cette animation des choses. Cela est tout particulièrement vrai des chambres qui constituent le plus souvent le milieu « objectif » dans lequel se développe la rêverie. Nous voudrions ici donner à ce terme de « milieu » un sens quasiment biologique qui le ferait isomorphe des images de giron, de réceptacle, de sol familier ; car la chambre rodenbachienne a pour sûr les caractères de « ce local obscur – clos comme le sein d'une mère –, ce coin retiré dans une paisible demeure, ce caveau secret, en dessous même de la cave profonde, où la vie retrouve ses valeurs germantes[6] ». Le poème « La Vie des chambres » n'ouvre pas pour rien le recueil *Le Règne du silence* ; la chambre est le lieu même de la vision et de la création poétique, symbole de la réclusion nécessaire à l'éclosion poétique, à la vie onirique :

> Les chambres, qu'on croirait d'inanimés décors,
> – Apparat de silence aux étoffes inertes –
> Ont cependant une âme, une vie aussi certes,
> Une voix close aux influences du dehors
> Qui répand leur pensée en halos de sourdines...[7]

Si la chambre est le milieu même de la poésie, c'est donc parce que sa clôture délimite un être psychique particulier, une individualité « rêvante » autonome, une « bulle » de rêve. La chambre n'est pas seulement l'« image » d'une âme, elle en est la réalité même, perçue et reconnue comme telle par le « parfum » de sa présence. La chambre est un climat psychique cristallisé dans un décor ; sa personnification doit donc être lue comme une « coloration » animique. Elle sera ainsi campée dans sa personnalité propre, manifestant telle ou telle fonction ou tel ou tel état de l'âme ; elle constitue alors son

identité dans le cadre d'une « caractérologie » sommaire :

Les unes, faste, joie, un air de nonchaloir !
D'autres, le résigné sourire d'un parloir
Qui fit vœu de blancheur chez les Visitandines ;
D'autres encor, grand deuil des trahisons d'un Cœur,
Mouillant les bibelots de larmes volatiles[8] ;

Qu'on ne s'y trompe pas, il n'y a pas tant projection d'une personnalité humaine définie sur un lieu, pas tant perception d'un « résidu psychique » que perception de la « vibration » psychique du décor lui-même. Le vocabulaire anthropomorphique qui se trouve ici convoqué (joie, sourire, vœu, deuil, trahisons, larmes) entend traduire cette profonde solidarité des choses avec le domaine subtil de l'âme. Huysmans a su exprimer, peut-être mieux que tout autre écrivain de cette période, cette profonde connivence du matériel et du psychique dans son grand « roman » *A Rebours*. Il fait peu de doute que cette connivence ne soit en fait que la conséquence directe d'un idéalisme philosophique radical. N'atteignant le monde (dont la réalité « en soi » reste hypothétique) que dans et par la représentation phénoménale, le « symboliste » (ou le « décadent ») doit en effet postuler une certaine unité ou continuité ontologique entre les objets et le milieu psychique dans et par lequel ils sont perçus. C'est en vertu de cette continuité que Des Esseintes peut aménager une chambre à même de satisfaire ses exigences esthétiques de moine hédoniste en disposant « une loge de chartreux qui eût l'air d'être vraie et qui ne le fût, bien entendu, pas[9] ». Mieux que tout autre objet, la chambre, âme visible et circonscrite, saura témoigner de cette continuité.

D'autres objets se moulent pourtant dans le creuset personnifiant du regard poétique. Dans « Paysages de ville », les maisons se voient perçues sous forme de mendiantes dans un cadre de misère et de désolation :

Quand luit la Lune en des clartés irradiantes,
Quelle misère au long des quais. Dans le canal
Les maisons en surplomb ont l'air de mendiantes ;
Pauvresses à la file et que protègent mal
Du vieux lierre troué, des haillons de feuillage ;
Infirmes se traînant dans un pèlerinage,
Mendicité sans yeux, mendicité sans main,
C'est toute une misère au bord d'un grand chemin...
Tristesse des vieux murs tombés dans la misère,
Tristesse des maisons se reflétant dans l'eau[10] !

Il semble ici que la personnification soit d'abord fonction de la perception d'un climat animique ; la « misère » n'est en effet qu'un des noms du drame citadin de la déchéance et de la mort. Ce n'est qu'*a posteriori* que la personnification peut se développer selon la rêverie d'une imagination des formes. Cette dernière s'oriente à partir de deux axes signifiants : une verticalité descendante – celle des maisons en surplomb se reflétant dans le canal – et une horizontalité en extension – celle de l'alignement des maisons le long du canal. Ce sont essentiellement ces deux dimensions qui appellent l'évocation personnifiante des mendiantes – réceptivité désolée en cortège. Les analogies de détail, si caractéristiques de l'imaginaire « proliférant » de Rodenbach, ne viennent qu'en dernier lieu se situer à l'intérieur de cette structure imaginaire ; nous faisons ici allusion aux « haillons de feuillage » et à l'évocation de l'« infirmité » des maisons. Par la personnification, l'objet se trouve donc non seulement « animé » mais aussi intégré à la perspective « visionnaire » d'une *Weltanschauung* pessimiste dont il devient la médiation formelle. Un autre exemple intéressant de personnification de l'objet nous est fourni dans *Le Miroir du ciel natal* avec l'identification des cloches aux béguines et aux « aïeules ». Dans le premier cas, la personnification ne résulte qu'indirectement de la commune appartenance des deux termes au domaine de la vie religieuse. En fait, c'est plutôt l'analogie « rythmique » qui commande l'animation des choses :

D'autres cloches sont des béguines
Qui sortent, l'une après l'autre, de leur clocher,
Tel que d'un couvent, à matines,
Et se hâtent en un cheminement frileux
Comme s'il allait neiger,
Cloches cherchant les coins de ciel qui restent bleus[11].

La « synesthésie » du rythme sonore des cloches et du rythme corporel des béguines fonde ici une analogie imaginaire assez complexe ; c'est la même célérité « égrenée » à s'échapper furtivement dans la froideur un peu hostile du dehors qui rassemble les deux termes de l'analogie personnifiante. Remarquons d'ailleurs que l'analogie ne se réduit pas à une métaphore mais s'impose comme une identité hardiment énoncée par le verbe être. Le son de la cloche participe de la même réalité spirituelle que la hâte « frileuse » des béguines. Ce modèle synesthésique renvoie à ce que Ségalen désigne comme « sensation objectivée » : « la réalité A ne fait pas seulement penser à la réalité B, elle la fait voir[12] ». Il ne s'agit donc pas de rendre compte de l'identité poétique en tant qu'association d'idées mais en tant qu'« engrènement des

centres[13] ». Ces « centres » ne sont rien d'autre précisément que les « essences » psychiques qui définissent poétiquement les êtres et les choses, leurs « halos » si l'on veut. Comme l'a bien vu Octavio Paz, c'est en vertu de tels « engrènements » que la poésie peut dire « ceci est cela ». Chez Rodenbach néanmoins le processus de personnification des choses n'est pas seulement le fait d'une participation « synesthésique », c'est aussi le résultat d'une communication affective entre le sujet de l'acte poétique et les objets qui l'entourent. Si l'univers poétique de Rodenbach ne laisse pas percevoir de communion avec l'humain, il semble parfois compenser cette absence de vibration sentimentale par une « amitié » subtile avec les objets inanimés, cette amitié que Bachelard a si bien su suggérer. Cette dernière peut prendre deux formes : elle pourra d'une part objectiver la subjectivité absente du poète ou, selon un second mode, entourer la subjectivité silencieuse de substituts sentimentaux. Anna Balakian a remarquablement cerné le sens de la substitution objective et symbolique qui anime une grande partie de la poésie symboliste ; les divers symboles « objectifiants » « (...) représentent la condensation de la notion de poète que les symbolistes voulaient promouvoir afin de voiler la banquise emprisonnant le verbe originel »[14]. Dans ce contexte, c'est le thème de la « sœur » qui se trouvera valorisé chez Rodenbach, tout particulièrement à travers la figure de la ville dont la réalité apparaît quasiment consubstantielle à celle du « je » poétique. Dans *Le Règne du silence*, cette « fraternité » se trouve exaltée sur un mode qui n'est pas sans rappeler les vers bien connus du poème de Samain « Mon Ame est une infante » :

O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,
Ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux
Nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux
Tendant comme des seins leurs voiles au soleil,
Comme des seins gonflés par l'amour de la mer.
Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort
Et n'a plus de vaisseaux parmi son port amer,
Les vaisseaux qui jadis y miraient leurs flancs d'or ;(...)
Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port
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[15] !

Nous ne nous étendrons pas ici sur la connivence spirituelle entre la ville morte, Bruges, et l'âme « lassée », connivence qui constitue un des axes principaux de l'œuvre de Rodenbach, tout particulièrement dans son roman *Bruges-la-morte*. La relation intime qui fonde le déploiement du symbolisme

analogique repose ici essentiellement sur une exterritorialité existentielle et une perception involutive du temps. Par « exterritorialité » nous entendons cette situation de distance par rapport au cours de la vie exprimée par les images de vide et de silence. Ce vide se définit par contraste avec les « vaisseaux » dont les images se trouvent « vitalisées » par les notations corporelles chargées de dynamisme ou d'éclat (seins gonflés, flancs d'or). Le navire appartient d'autre part chez les symbolistes au complexe général de mobilité vitale (exotisme romantique) directement associé chez Rodenbach au « leurre » de la mer. Rappelons que Samain utilisait l'image de la « galère oubliée en la rade » pour exprimer le même état d'abandon de l'âme « fin-de-siècle ». Conjointement à cette « exterritorialité » de la conscience, nous avons mentionné une perception typiquement décadente du temps comme déperdition d'être et déchéance. Cette perception se trouve « scandée » par le retour de la forme négative « ne...plus » qui oriente le regard rétrospectif dans un sens moins nostalgique que résigné. Donald Friedman a fort bien décrit dans sa thèse cette fascination du déclin (*fascination with decline*) qui est au fondement de la vision symboliste de la ville morte. La *psyché* symboliste n'est pas seulement étrangère à la vie, elle est aussi étrangère à l'histoire dont elle objective le devenir involutif du point de vue « immobile » d'un terme historique final. L'histoire lui semble avoir épuisé son dynamisme créateur pour se conclure sur une « stase » contemplative qui se désagrège elle-même en absence et en ennui. La multiplicité temporelle semble se convertir en une vacuité de l'espace.

Mais l'objet n'est pas seulement l'emblème de la conscience poétique, il peut aussi en constituer l'interlocuteur affectif. C'est ainsi que les choses ne seront plus tant *alter ego* d'un sujet effacé que « substituts » d'une humanité absente. L'objet peut ainsi se révéler « mère » ou « ami ». Le premier rôle échoit de toute évidence à la chambre en tant qu'analogue du milieu pré-natal. On retrouve dans cette évocation la hantise fondamentale du milieu protecteur et l'inévitable malédiction pesant sur l'extériorité :

Quand on rentre chez soi, délivré de la rue,
Aux fins d'automne où, gris cendré, le soir descend
Avec une langueur qu'il n'a pas encore eue,
La chambre vous accueille alors tel qu'un absent...

Un absent cher, depuis longtemps séparé d'elle,
Dont le visage aimé dormait dans le miroir ;
O chambre délaissée, ô chambre maternelle
Qui, toute seule, eut des tristesses de parloir.

Mais pour l'enfant prodigue elle n'a que louanges...
L'ombre remue au long des murs silencieux :
C'est le soir nouveau-né qui bouge dans ses langes ;
Les lampes doucement s'ouvrent comme des yeux,

Comme les yeux de la chambre, pleins de reproche
Pour celui qui chercha dehors un bonheur vain ;
Et les plis des rideaux, qu'un frisson lent rapproche,
Semblent parler entre eux de l'absent qui revint[16].

La « maternalisation » de la chambre se développe à partir d'une inversion imaginaire des rapports de l'intérieur et de l'extérieur : l'adjectif verbal « délivré » est situé dans le contexte régressif d'un « retour » du reste universalisé et spiritualisé par les allusions à la parabole évangélique de l'enfant prodigue. Une fois de plus, l'intériorité se révèle salvatrice. Le retour symbolique au giron maternel se trouve ensuite médiatisé par la personnification du soir. On remarque donc comment le « sujet » poétique se démarque ici subtilement du déroulement du poème, au moment même où son entrée en scène se laissait présager. L'« infantilisation » inattendue du soir prolonge ainsi indirectement l'orientation symbolique du poème, sans impliquer directement le « je » lui-même, d'ailleurs « distancié » par le recours objectif aux pronoms « on » et « vous ».

Cette fonction maternelle des choses que nous venons de déceler à travers l'exemple paradigmatique de la chambre se révèle aussi sur un mode plus indirect par la référence récurrente à une « bonté » et à une compassion qui leur seraient propres. Ainsi que l'exprime Rodenbach dans *Le Règne du silence* : « La muette bonté des choses compatit[17] ». L'épithète est, dans ce vers, bien plus qu'un simple qualificatif extrinsèque ; en fait, à y regarder de plus près, le silence – parole des choses – constitue un caractère essentiel et intrinsèque de la bonté. Nous avons eu l'occasion de montrer que le silence, en tant qu'aspect de l'annulation, « délivre » le contemplateur des limitations et des agressions du monde manifesté. Le silence est un baume en tant qu'il soustrait la subjectivité aux blessures du monde. La « bonté muette » des choses nous apparaît donc comme un antidote à la vaine parole du monde. Le langage des choses n'entrave ni ne compromet le langage intérieur de la subjectivité ; en d'autres termes, les choses peuvent être participantes à l'exclusive cohérence onirique de la conscience idéaliste. Si la parole des hommes, le bruit du monde, témoignent d'une irréductibilité gênante, les choses au contraire se prêtent aisément au rôle de dimension externe de l'âme. Paradoxe que celui qui voit l'objectivité des choses « subjectivée » par

la conscience tandis que la subjectivité des « autres » constitue l'écueil incontournable d'une objectivité inassimilable. Le contemplateur préférera donc toujours le voyage dans les choses au voyage dans les êtres humains, ce dernier restant en effet substantiellement voué à l'échec dans la mesure où il ne peut que se heurter à une insularité étrangère. Cela est particulièrement sensible dans le poème « Le Voyage dans les yeux »[18] dans lequel s'affrontent presque constamment une interprétation onirique « subjective » du sens ultime et de la nature des yeux, et d'autre part la réalité mystérieuse et insondable de ces mêmes yeux du point de vue de la conscience « autre » qui les anime. En bref, il est plus facile d'accueillir les choses dans sa propre « bulle » de rêve que d'y recevoir d'autres « bulles ».

Un exemple particulièrement frappant de cette « bonté » des choses est constitué par la présence de la lampe au chevet du contemplateur. La personnification affective de la lampe met clairement à jour la fonction directement substitutive de l'objet :

La lampe est une calme amie
Qui nous console et nous conseille
Chaque soir de la vie ;
La lampe est une sœur
Qui nous montre son cœur
Comme un soleil.

La lampe est confidentielle ;
Sa clarté tremble comme des lèvres
Qui parlent en rêve ;
On se croit déjà comme au ciel...
La flamme balbutie et bouge ;
Vraiment la lampe est une sœur
Qui nous met sur le cœur
Sa chaude bouche[19].

Il semble que la personnification sentimentale se développe dans ce passage en trois étapes. Le germe symbolique est constitué par le paradigme imaginaire de la lumière comme révélation – la rêverie glisse de la lumière de la lampe à la lumière du soleil sur fond d'une conscience rasserénée d'ouverture, de révélation, de réponse. Cette ouverture est, remarquons-le, directement associée à l'image du dévoilement du cœur, reconnaissance du succès de l'intimité sentimentale du contemplateur avec sa « sœur » mais aussi symbole fondamental de la « levée de l'énigme », de la saisie de l'essence. Dès lors peut se développer le second stade de la personnification, la référence

explicite au don de la « parole ». L'objet « parle », il exprime sa nature en un discours silencieux, « confidentiel » puisque perceptible par son seul interlocuteur. Suit un bel exemple d'imagination dynamique de la matière avec le rapprochement entre le tremblement de la lumière et celui des lèvres balbutiantes. Soulignons que cette identité poétique n'est pas premièrement d'ordre formel puisqu'elle s'assied *a priori* sur le mouvement du « discours lumineux » de la lampe. L'analogie formelle ne vient donc que surenchérir hardiment sur l'analogie matérielle et dynamique qui commande le passage. Au troisième stade, le discours-révélation-confidence fait affleurer sa profondeur de chaleur – le cœur chaud de la parole –, et c'est de cette chaleur cordiale et « cardiaque » que résulte l'expression ultime des lèvres, le baiser. La personnification fonctionne donc dans ce poème comme traduction de l'approfondissement d'une intimité vécue avec les choses.

Au-delà de ces deux aspects de la personnification des choses que nous venons d'évoquer – objectivation symbolique de la voix narratrice et substitution compensatoire des choses à l'absence de l'humain –, le « je » poétique se projette parfois, d'une façon non plus analogique mais directement « animiste », dans la forme existentielle de l'objet en assumant une identité ontologique intégrale avec lui. On peut saisir ce passage de l'analogie à l'identité – cette sorte de mysticisme animiste – en comparant deux passages représentatifs ; le premier est extrait de « La Vie des chambres »[20] et décrit la tension du contemplateur s'essayant à retrouver dans le spectacle d'un bouquet « crépusculaire » le drame même de son âme :

Or me cherchant moi-même en cette analogie
J'ai passé cette fin de journée à m'aigrir
Par le spectacle vain et la psychologie
Douloureuse des fleurs pâles qui vont mourir[21].

La dualité persiste ici et se laisse lire dans la réflexivité « aigrie » de l'âme médiatisée par la contemplation de l'objet : le regard n'est que regard à distance, analysant le phénomène pour en appliquer sa leçon à la subjectivité du contemplateur. C'est bien pourquoi les choses peuvent parfois être perçues comme « exemples », elles constituent une sorte de livre de la destinée que la contemplation poétique s'efforce d'élucider. Dans le poème « Le Soir dans les vitres », les bibelots offrent l'exemple d'une parfaite soumission, d'une parfaite résignation à l'ordre des choses :

Les bibelots pensifs abdiquent sans effort
(Tristes un peu de se sentir des urnes closes)

A l'ombre qui leur fait une petite mort,
Et mon âme s'incline à l'exemple des choses[22].

L'objet ne saurait interposer une volonté libre et illusoire entre son existence et son destin, il incarne donc pour la sensibilité rodenbachienne une manière de perfection d'être passive. Ce que lit donc avant tout le contemplateur décadent dans le spectacle des choses, c'est bien le renoncement aux pièges du vouloir individuel : il y a là comme un mysticisme « chosiste » de la passivité qui ne peut pas ne pas nous apparaître, sous certains aspects à tout le moins, comme une sorte de démission vis-à-vis de la condition humaine. En contemplant l'univers inanimé et en tissant un jeu d'analogies entre ce dernier et la subjectivité humaine, le contemplateur révèle parfois un complexe de régression vers l'indifférenciation de la substance, en deçà de toute « expression » de la réflexion ou de la volonté. C'est une des raisons pour lesquelles, nous semble-t-il, on peut percevoir chez Rodenbach la tentation du passage de l'analogie à l'identité « consubstantielle ». Dans « Les Malades aux fenêtres », nous pouvons déceler des traces de ce « passage » dans les vers qui expriment l'identification au moins partielle du « je » poétique avec la figure du lys :

Or à présent qu'il est malade et s'étiole
Et que l'obscurité de plus en plus l'évince,
Je sens qu'un peu de moi vivait dans sa corolle
Et qu'il était ce qu'il fallait que je devinsse,
Lys en qui je voyais mon âme devenue
Une fleur, et recommençant d'être ingénue.

Et c'est pourquoi mon âme avec lui s'anémie ;
Moi-même je me fane en sa corolle soufre ;
Lys – bénitier de mes larmes ! – en qui je souffre[23] !

L'osmose symbolique s'est donc à ce stade réalisée, l'âme s'est épanchée dans l'objet au point d'assumer son destin. Cette communion, volontiers chargée de connotations religieuses qui amplifient son caractère de mystère, constitue la pointe idéale du culte poétique de l'objet chez Rodenbach. Elle semble aussi fournir une sorte de « dérivatif » aux tendances nettement « autistiques » ou « égoïstes » qui forment la trame du recueil. Obsédée par une intériorité qui la fascine et qui l'attire, la conscience ne s'éprouve à sortir d'elle-même que pour aller vivre dans les objets. Pourtant, cette sortie de soi constitue aussi, remarquons-le bien, une abdication de soi, une mort. Le « je » ne s'identifie le plus souvent à l'objet que dans la mesure où ce dernier

ouvre le chemin du silence, du sommeil, de l'anéantissement : le passage de la simple analogie à la pure identification – dont les fleurs, existences fragiles et éphémères, forment si significativement le second terme – exprime donc essentiellement un effort pour résorber son être en épousant l'objet comme mort. L'objet se révèle donc finalement comme médiation poétique de la disparition.

NOTES

[1] *Georges Rodenbach*, p. 233.
[2] Ponge, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1965, p. 199.
[3] Ponge, p. 206.
[4] *Règne*, p. 10.
[5] *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p. 120.
[6] Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 123.
[7] *Règne*, p. 3.
[8] *Règne*, p. 3.
[9] *A Rebours*, Paris, Fasquelle, 1965, p. 98.
[10] *Règne*, p. 101.
[11] *Miroir*, p. 162.
[12] *Les Synesthésies*, Montpellier, Fata Morgana, p. 24.
[13] Ibid. p. 24.
[14] *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akademiai Kido, 1982, p. 693.
[15] *Règne*, p. 105.
[16] *Règne*, pp. 27-8.
[17] *Règne*, p. 121.
[18] *Vies*, p. 141.
[19] *Miroir*, pp. 9-10.
[20] *Règne*, p. 10.
[21] *Règne*, p. 10.
[22] *Vies*, p. 43.
[23] *Vies*, p. 104.

CHAPITRE VI

Le lexique imaginaire

Il est des mots dont l'usage récurrent doit révéler chez un écrivain de profonds complexes imaginaires et ouvrir par là l'analyse à une plus vaste compréhension de son texte. C'est, de toute évidence, particulièrement vrai pour des termes rares dont la fréquence proportionnelle ne saurait être sans signification. Notre propos consistera dans ce chapitre à gloser quelques-uns des mots dont le retour obsessionnel jalonne les trois recueils de la maturité de Rodenbach, puis d'analyser l'usage des néologismes, substantifs et verbes, particulièrement chers au poète belge. Nous essaierons ainsi de saisir le sens plein du lexique familier de l'écrivain en situant la substance étymologique et la « matérialité élémentaire » des termes choisis dans le contexte imaginaire global qui leur prête toute leur portée. Précisons que notre concentration sur le lexique ne sera pas premièrement fondée sur le souci de développer une analyse formaliste qui s'intéresserait avant tout aux valeurs stylistiques du vocabulaire. C'est ainsi que nous ne privilégierons pas directement les effets de suggestion et d'évocation phonétique mis en jeu par le vocabulaire rodenbachien. Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout de déceler ce que l'on pourrait appeler les « sèmes » lexicaux de la poésie de Rodenbach, éléments lexicaux de base qui nous permettront de nous ouvrir des accès imaginaires plus circonstanciés sur les grandes avenues de la rêverie à la fois multiple et cohérente du poète. Pour nous le mot sera donc avant tout un appel d'images, un réservoir de correspondances et de suggestions symboliques.

Dans l'œuvre poétique de Georges Rodenbach, notre choix s'est ainsi arrêté sur huit foyers lexicaux combinant les deux caractéristiques d'une haute fréquence statistique et d'un net registre de caractérisation. Ces huit foyers ont pour éléments centraux les verbes délayer et renoncer, les adjectifs nul et transi et les quatre substantifs halo, recul, leurre et moire, tous termes

qui s'associent des séries de mots étymologiquement apparentés et qui rayonnent donc en complexes lexicaux caractéristiques.

Le verbe délayer, abondamment présent dans les trois recueils, nous oriente dans la direction de deux implications imaginaires complémentaires. Il se trouve de toute évidence associé premièrement à l'eau, dont il exprime la valeur « clarifiante » et, pourrait-on dire, « désépaississante ». Nous ne reviendrons pas ici en détail sur toute la richesse imaginaire de l'élément aquatique dans l'œuvre de Rodenbach, nous contentant dans ce contexte de souligner que le verbe « délayer » se rapporte premièrement à l'eulogie du vague, de l'indéfini et du brumeux que nous avons reconnue comme l'une des tendances fondamentales de l'univers imaginaire de Rodenbach. C'est ainsi que la fonction de sujet du verbe délayer se trouve souvent réservée à la brume ou au brouillard. Ainsi dans « Les Femmes en mantes », où le « brouillard vainqueur (...) a même délayé les tours accoutumées » du paysage automnal de la ville. Ce « délayage » n'est d'ailleurs rien d'autre qu'une réduction en « un songe de géométrie et de fumées[1] », conformément à l'appréhension de l'onirique comme matière embrumée, floue, aux limites indéfinies. Il reste néanmoins qu'il n'est pas ici seulement question d'effacement mais aussi d'essentialisation. Délayer signifie en effet aussi et surtout dissiper la surface de l'être et conquérir ou révéler sa profondeur. Nous pourrions ici citer le « fard délayé du visage des Ophélies[2] », les reflets des vitres « se délayant[3] », ou le feu qui « se délaye » dans l'eau tel un « maquillage[4] ». Dans chacun de ces cas, le « délayage » n'est rien d'autre que structure imaginaire de réduction d'une surface à une profondeur, ce qui se trouve du reste amplifié par le recours aux images de fard et de maquillage comme témoignages d'« inauthenticité » et de « superficialité ». On ne s'étonnera donc pas de ce que le verbe délayer se trouve parfois associé à l'expérience de la profondeur subjective, et cela puisque la réduction de la surface n'est nulle part plus évidente que dans le mouvement introspectif. C'est ainsi que la mémoire[5] et le cœur[6] se trouvent tous deux perçus comme milieux dans lesquels se délaient les « atomes psychiques » des souvenirs et des affections humaines. Le « délayage » implique donc à la fois une disparition et l'apparition d'un nouvel état, différent du premier état en même temps que plus essentiel que celui-ci. En ce sens le « délayage » devient isomorphe de l'« annulation », laquelle implique un mouvement de transcendance intérieure. C'est ainsi que le « délayage » de notre identité dans les miroirs – stases aquatiques[7] – est aussi conquête d'éternité.

La fréquence du substantif « halo » révèle certains aspects isomorphes par rapport au verbe « délayer » (ce substantif ne revient pas moins d'une vingtaine de fois dans l'œuvre poétique de la maturité). De par sa définition

même, ce terme se trouve de toute évidence associé à l'évocation des paysages lunaires si caractéristiques de l'œuvre de Rodenbach. C'est ainsi que dans les trois recueils, des images lunaires tissent tout un complexe poétique du halo. Le halo nous apparaît tour à tour tel une eau intime dans laquelle se délaie la lune[8], mais aussi, et de façon plus originale, tel un linge protecteur et bienfaisant. Dans « Le Cœur de l'eau », la lune est comme blessée par les « glaives de douleur » des roseaux, blessure « emmaillotée » dans les « linges du halo ». On trouve du reste plusieurs autres récurrences du verbe « emmailloter » dans l'œuvre poétique de Rodenbach, signifiant sans ambiguïté de la direction régressive de bon nombre d'aspects de son parcours intérieur[9]. Dans *Les Vies encloses*, le halo de la lune devient son « oreiller » dans une atmosphère de mort et d'exil qui reprend d'ailleurs la thématique de la perte de sang :

> Lune en exil et que nulle étoile n'escorte ;
> A l'horizon désert, elle a l'air d'être morte,
> Lune exsangue sur l'oreiller de son halo[10] !

Le linge du halo devient donc le « milieu » dans lequel se blottit l'être fragile, blessé ou moribond typifié par le modèle lunaire. Le halo des lanternes et des lampes revient aussi à maintes reprises dans l'œuvre poétique de Rodenbach. Citons le halo de la veilleuse dans « Les Malades aux fenêtres[11] » et le halo des lanternes dans « Les Réverbères[12] » sur lesquels nous reviendrons dans notre chapitre consacré à la signification de la lumière.

En dehors de ce contexte lunaire ou lumineux, l'étoffe de la cornette des béguines est aussi saisie comme analogue imaginaire du halo, association de toute évidence renforcée par les connotations de l'auréole comme symbole de sanctification (« Dans ce halo de linge où le front s'angélise »). Le halo circonscrit alors l'être dans sa pureté, le soustrait au monde et devient modèle symbolique du milieu mystérieux et secret où se perpétue, intacte, l'essence, en laquelle l'être se trouve « transfiguré ». Il en est ainsi dans cette description des vierges maladives : « Quelque chose de doux pourtant les transfigure./ Pâles comme la lune elles ont son halo ». Le halo sertit la subjectivité vierge de tout mélange « impur » comme l'aquarium circonscrivait l'auréole protectrice de l'eau. Ainsi se révèle l'ambiguïté fondamentale de la clôture qui est à la fois limitation et libération. Le halo est l'image même de la réflexivité qui nous limite tout en nous prolongeant. Dans *Le Miroir du ciel natal*, chaque cygne assume ainsi cette expérience de la réflexivité :

Chacun n'est attentif
Qu'à se considérer soi-même :
C'est comme un autre soi dans l'eau ;
L'eau s'est plissée en un halo
Dont il est le captif[13] ;

Même tournure restrictive dans le poème « Au Fil de l'âme » où le substantif « halo » revient sous la plume de Rodenbach pour typifier l'expérience réflexive :

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[14].

A côté de sa récurrence dans la phénoménologie de la conscience, le terme « halo » se voit mis en jeu dans le contexte d'associations synesthésiques. Rodenbach se plaît ainsi à évoquer des « halos » sonores, « halos de sourdine[15] », « halo de bruit[16] », « halos » des sons de la cloche[17]. Cette correspondance se fonde sur le rapport analogique entre le centre « émetteur » – de la lumière ou du son – et la périphérie de sa production. Rodenbach se montre ainsi attentif à la limite où l'être se convertit en absence. Mais cette limite où l'être se perd, où le bruit devient silence, où la lumière devient ténèbre, est aussi le lieu de patéfaction de leur être vrai. Le halo apparaît alors pour ainsi dire comme la vibration subtile d'un être, sa parole silencieuse.

Cette « vibration » subtile n'est pas moins suggestivement exprimée par le terme « moire ». Le recours à ce substantif et à l'adjectif « moiré » ne saurait passer inaperçu à la lecture de Rodenbach puisqu'aussi bien en trouvons-nous de nombreuses occurrences dans les trois recueils. Le textile moiré se trouve directement associé à la rêverie sur le halo dans la mesure où il élargit lui aussi la zone d'être investi par le regard, mais cette fois d'une façon plus nettement dynamique, dans les ondulations d'un flot indéfini. Le terme est du reste le plus souvent utilisé par Rodenbach dans le contexte de la description ou de l'évocation des eaux, comme dans « Le Cœur de l'eau » où mention est faite des « vasques en fièvre à la moire élargie[18] » ou dans « Cloches du dimanche » où « se crispe en frissons de moire l'eau morose[19] ». Dans ce contexte aquatique, la moire témoigne donc d'un mouvement à la fois continu et discontinu, d'un envahissement de l'espace des choses se propageant d'une manière quasi imperceptible. C'est le tremblement du monde, sa résonance, son « halo » subtil, l'absence de délimitations nettes et tranchées que nous avons examiné dans un de nos chapitres précédents.

Cette absence n'est pourtant pas exclusive d'une certaine « distance », d'une certaine discontinuité, comme nous l'avons suggéré à propos de la couleur grise et de son caractère d'ambiguïté. Il y a là une nouvelle illustration du double statut ontologique de la réalité chez le poète belge. Le même et l'autre se laissent lire dans et par cette moire qui nous apparaît en un sens comme l'étoffe même du monde symboliste. Il y a donc incontestablement une sorte de métaphysique « rêvée » à découvrir dans ce retour régulier du lexique de la moire.

On doit bien sûr aussi noter la fréquence et la « facilité » de l'association harmonique de ce terme avec le mot clé de mémoire. Facilité qui n'est pas sans révéler néanmoins une association plus étroite entre le domaine intérieur de la mémoire, fort souvent « aquatisé » du reste, et celui du « frisson ontologique » d'autre part, – association dont témoigne ce distique tiré d'« Aquarium mental » :

> Sans cesse le passé, fait d'ombres, reparaît
> Dans le repos de la Mémoire qui s'en moire[20].

La mémoire pure reste en effet chez Rodenbach comme béante, tel un puits dont la profondeur se perd dans l'indétermination du silence et dans l'indifférenciation. Cette mémoire qui « se moire » n'est alors rien d'autre que le tréfonds, envahie par la vague ambiguë de la vie et de son « mouvement immobile », – tréfonds « moiré ». Le sommeil lui aussi, vaste gouffre sans fond de la maternité immanente à la substance du monde, se voit « moiré de rêves[21] », arraché à son indifférenciation immobile par le mouvement incertain de ses cristallisations oniriques. Comme on pouvait s'y attendre enfin, le silence se voit aussi intégré à une synesthésie de la moire, comme dans cet « étang sans limite, où l'on voit dépérir/ Des nuages parmi des moires de silence[22] » ; contemplation à première vue fort étrange que celle de l'indéterminé par excellence – le silence – comme de « moires » composé, mais où se lit en tout état de cause l'image d'un envahissement subtil par le continu-discontinu de l'être, du quasiment réel et du presque irréel.

La référence à la moire nous introduit à l'analyse du caractère ambigu de l'étoffe du monde, ambiguïté qui se laisse percevoir négativement par le recours au substantif « leurre », largement mis en jeu dans les trois recueils. Rappelons tout d'abord que le leurre désignait à l'origine un morceau de cuir rouge ayant la forme d'un oiseau utilisé par les chasseurs pour attirer et rappeler les faucons employés pour la chasse. Le leurre se caractérise donc essentiellement par les deux aspects de pouvoir d'attraction et d'identité illusoire. Or l'usage de ce substantif recoupe nettement chez Rodenbach les

orientations centrales de la doctrine schopenhauerienne, vulgarisée par les commentateurs français du XIXe siècle tels Ribot et Caro. Pierre Maes nous a rappelé l'influence de Schopenhauer sur le poète belge, influence qui se développa principalement par la fréquentation des cours de M. Caro sur le pessimisme, mais aussi par les rencontres et les échanges rendus possibles par la fréquentation du salon de Louise Ackermann[23]. Caro put en effet fournir au poète une introduction critique aux œuvres des « philosophes pessimistes » allemands dans laquelle il s'en prenait notamment aux « duperies de la volonté de Schopenhauer[24] ». Nul doute que Rodenbach n'ait repris à son compte certaines structures intellectuelles fondamentales de ce « pessimisme » fort en vogue dans les milieux artistiques lors du dernier quart du siècle. Pour Schopenhauer, les objets du désir qui constitue le moteur de l'activité humaine ne sont en réalité que des « leurres » dont le caractère illusoire est pour ainsi dire « masqué » par le totalitarisme non téléologique de la volonté. Ainsi que l'exprime A.G. Lehmann :

> La volonté est objectivement médiatisée dans toutes les expériences sur lesquelles l'homme a érigé ce qu'il se plaît à appeler le savoir, son impulsion peut être discernée à travers tout l'éventail des activités pratiques ; et Schopenhauer observe que tous les efforts humains sont continuellement déçus par la méconnaissance de nos intentions profondes. La volonté elle-même n'a pas d'intentions ; elle va incessamment de l'avant, laissant derrière elle son train de misères, de désastres et de défaites des aspirations humaines[25].

On sait que c'est dans l'amour que se réalise le plus nettement cette ruse sans finalité autre que la perpétuation de son cycle, et cela sous la forme du « leurre » de l'individu par la volonté reproductrice de l'espèce. Or si nous examinons les occurrences de cette image du « leurre » dans l'œuvre poétique de Rodenbach, nous pouvons les ranger sous trois catégories qui correspondent de fort près aux « trois bonheurs » – illusoires chez Schopenhauer – qui peuvent se présenter à l'humanité selon Caro : « le bonheur dans le monde tel qu'il est », le bonheur « dans une vie transcendante après la mort » et celui qui se réaliserait dans « un monde meilleur que le monde actuel[26] ». Le premier de ces bonheurs, le bonheur dans « l'immanence », se trouve essentiellement visé chez Rodenbach à travers la thématique du leurre du miroir et du leurre de l'eau. Le miroir constitue en effet un archétype du leurre sous le double rapport de son pouvoir d'attraction et de sa puissance d'illusion. Le leurre-miroir apparaît bien comme le moteur immobile des « bulles de rêve » dans le poème « La Vie des chambres » :

Chaque rêve, les soirs de rêve, qu'on formule
A l'air de s'évader de nous languissamment
Et de traîner par la chambre comme une bulle
Portant la part d'azur au fond de nous dormant ; (...)
Or le miroir cruel les attire. Voici
Qu'elles virent dans l'air vers la clarté du piège,
Croyant l'espace libre en ce cadre transi
Dont le leurre recule un chemin qui s'abrège[27].

Ce « miroir aux alouettes » de la vie onirique typifie l'expérience de la finitude trompeuse du monde, de son caractère de reflet chatoyant. Ce leurre est aussi celui de l'eau et des reflets se laissant lire à sa surface. Là aussi, comme dans l'épilogue des *Vies encloses*, c'est la clarté azurée d'un ciel qui paraît offerte par l'eau, mais cette promesse ne sera pas tenue, « O leurre de ce miroir artificiel[28] ». L'épithète inattendue prêtée à ce miroir en fait naturel vient renforcer par la vigueur du paradoxe la réputation de traîtresse ambiguïté ici réservée à la surface aquatique. Dans l'« Aquarium mental », la cloison de verre se conjoint d'ailleurs à l'eau « dans un leurre équivoque où chacun s'est accru[29] », offrant une profondeur trompeuse. Ce leurre de la profondeur du monde, c'est aussi celui que rythment en sourdine les allusions récurrentes à l'échec inéluctable de l'amour humain. La conquête de l'âme de l'autre, objectivée dans l'œil qui en constitue la « forme », révèle en effet le même tourment d'un leurre ultime. Dans *Les Vies encloses*, « les yeux des femmes sont des Méditerranées/ Faites d'azur et de l'écume des années/ Où l'âme s'aventure en sa jeune saison »[30]. Mais l'amour se révèle un voyage illusoire, « Ah ! ce leurre d'aller voyager dans les yeux ». Toute une topographie misogyne du « leurre » féminin – digne de la Carte du Tendre – se déploie alors pour répudier l'illusion de l'infinitude de l'amour : « climats gelés », « régions grises », « flammes d'orgueil », « corail sanguin de la luxure ». Comme dans le cas du miroir, le leurre se définit ici essentiellement dans et par la dialectique de l'ampleur dilatante et de l'étroitesse. Dans le poème « Le Cœur de l'eau », une structure dialectique analogique s'établit ainsi qui rend compte du modèle fondamental du leurre « ontologique » chez Rodenbach. Cette dialectique est exprimée par « l'azur sans limite » de « l'œil cher » et par la « vasque étroite » du cœur[31]. L'amplitude extérieure est donc associée à l'œil comme promesse et à l'eau comme contenu vivant et régénérant – « comme une source tiède » – tandis que l'étroitesse intérieure est associée au cœur comme réalité essentielle et à la vasque comme contenant inerte. On obtient donc une triplicité ampleur-ouverture-vie placée sous le régime de l'illusion et une triplicité étroitesse-clôture-mort consti-

tuante de la réalité « réduite ». La profondeur qui se trouvait valorisée en tant qu'expérience subjective d'introspection ou de concentration spirituelle se trouve donc dévalorisée en tant que mirage de « l'extériorité féminine ». Reprenant donc d'une certaine manière les réflexions misogynes de Schopenhauer, Rodenbach semble proposer la femme, dont la présence se révèle d'ailleurs à la fois discontinue et indirecte dans son univers poétique, comme modèle de la *mâyâ* illusoire d'un « nihilisme » *pro domo*. L'amour apparaît essentiellement comme projection onirique, sans nul espoir de contact réel avec les êtres qu'il propose comme objets. La réalité des femmes « aimées » est donc réduite à l'apparence de « quelques pâles statues[32] ».

Les leurres de l'immanence étant percés à jour, Rodenbach se plaît aussi à marquer d'un coefficient d'irréalité le modèle du « bonheur dans une vie transcendante » proposé par Caro comme deuxième catégorie d'une eudémonique élémentaire. La notion de leurre sera ici étroitement associée à la dimension de verticalité ascendante dont nous avons déjà mentionné quelques figures. Dans « Aquarium mental », le jet d'eau se trouve ainsi caractérisé comme victime de cette illusion de la transcendance : « Ah ! ce leurre du ciel lointain et de la lune[33] ! » Disons tout de suite que cette dépréciation de la tension verticale de l'effort spirituel vers la transcendance apparaît incidemment relever d'une impuissance d'ordre subjectif bien plus que d'une négation catégorique de toute transcendance objective. L'épilogue du recueil final *Le Miroir du ciel natal* établit une correspondance fort révélatrice à cet égard :

> Et les jets d'eau montés en essors de colombe
> C'est ma Foi, tour à tour, qui s'élance et retombe[34].

Les deux derniers vers de l'œuvre font d'ailleurs écho à cette conscience d'une passivité spirituelle insurmontable :

> Seigneur ! en ma faveur, souvenez-vous, Seigneur,
> Seigneur, de l'humble effort d'une œuvre en votre honneur[35] !

Walter Gershuny a bien noté combien la mysticité de Rodenbach se trouvait constamment solidaire d'une impuissance à assumer une attitude véritablement active et conséquente :

> Il ne réussit jamais à accéder à la quiétude intérieure qu'il avait recherchée si désespérément, et que détenaient pourtant ses propres villes mystiques de Flandre[36].

Pour en venir au troisième fondement possible du bonheur selon Caro, on pressent que l'effort pour projeter et promouvoir un monde meilleur dans l'avenir ait peu de chances de séduire un poète aussi exclusivement rivé au passé que Rodenbach et si peu convaincu que « le monde extérieur existe ». On doit ici évoquer le thème si présent de « l'inutilité de l'effort qui nous leurre[37] » et du renoncement aux mirages de la volonté d'amendement du monde, de foi dans l'homme et dans le progrès. En fait, cette projection dans un lointain futur et doré n'est rien d'autre pour le poète belge, comme pour la plupart des artistes « décadents » et symbolistes, que la forme la plus vulgaire de soumission aux leurres de la volonté d'exister.

Si le nom de « leurre » peut être considéré comme un des plus séants par lesquels on puisse désigner la réalité selon Rodenbach, la réponse à ce leurre ne pourra mieux être définie que par le verbe « renoncer ». S'il est un verbe qui revient avec la fréquence et la régularité des éléments d'une litanie, c'est bien celui qui fut emprunté à la fois au vocabulaire de la mystique chrétienne et à la philosophie de Schopenhauer. Dès *Le Règne du silence*, nous assistons en effet à une véritable « euphémisation » de ce verbe, tout spécialement mis en jeu dans la description du canal solitaire inclus dans « Le Cœur de l'eau ». Du « canal solitaire ayant bien renoncé[38] » aux volutes de la fumée « au doux renoncement[39] » qui le couvre, le renoncement apparaît sous le double caractère d'isolement et d'existence ployable, ductile. Le canal rentre dans la catégorie de ces « êtres de silence, qui comme lui (Rodenbach) sont séparés du monde par un écran »[40]. Ce renoncement a la douceur de celui des béguines, il est moins âpre que soucieux de se créer un milieu « ouaté » et soustrait à la souffrance. La solitude n'est donc pas tant la réponse amère à un monde mauvais et vulgaire que l'exutoire d'une lassitude fondamentale ; d'où l'aspect de douceur hypnoïde qu'elle révèle le plus souvent. Le verbe renoncer prend par là une teinte nettement spiritualisée, il évoque un Bouddhisme *pro domo* soucieux de dévaloriser les objets du désir et de sombrer dans l'extase :

> Les prêtres hindous avaient raison d'aspirer au seul *nirvâna* et de l'attendre les yeux clos, les bras repliés sur leur cœur inactif. Les anciens moines avaient raison de renoncer, pour devenir les familiers des seuls aigles, sur les hautes solitudes[41].

Dans « Le Soir dans les vitres », cet isolement monacal, se laisse lire de façon fort originale dans la description de la fanaison d'un bouquet au crépuscule :

> Le bouquet rose et bleu s'alanguit jusqu'au mauve

Dans l'ombre lente et qui, pour un moment, le sauve ;
Il s'incline, l'air triste, et comme s'il songeait...
Car l'ombre s'insinue en lui, le décolore,
Et, sentant sa fin proche, il meurt à tout projet.(...)
Lors le bouquet abdique ; il meurt à toute envie ;
Il s'est reclos sur lui-même ; il a renoncé,
Se sentant devenir de plus en plus foncé,
Et, libre enfin, avec l'ombre s'identifie[42].

Thème décadent par excellence que celui de la mort d'un bouquet dans une ambiance alanguie et suavement fatale. Mais la répétition « il meurt à tout projet », « il meurt à toute envie » oriente nettement le poème dans le sens d'une lecture « spirituelle » de la scène. Remarquons la subtile gradation qui nous fait passer de la mort aux « projets », réalités abstraites situées dans un avenir indéterminé, à la mort aux « envies », plus directement concrètes et présentes par leur caractère de réalités subjectives immédiates. Quant au « il a renoncé » de l'antépénultième vers, il clôt cette progression en universalisant la mort intérieure par son absence de connexion à quelque objet particulier que ce soit. Il convient d'ajouter que le passage du présent (« il meurt ») au passé composé (« il a renoncé »), concrétise un peu plus le processus de détachement qui se voit ainsi situé sur un axe temporel sur lequel nous pouvons lire ses « étapes ».

Parallèlement à cette spiritualisation du renoncement décadent, on peut noter une valorisation morale du verbe « renoncer ». Le renoncement prend par là une valeur plus directement religieuse appelant la notion d'une rétribution. Il en est ainsi par exemple dans la description des vitraux qui clôt une des parties du poème « Les Hosties » : « Vitraux récompensés d'avoir bien renoncé[43] ! » Le renoncement semble donc subtilement se délester de ses connotations décadentes pour assumer la forme d'une religiosité élémentaire de tonalité un peu mièvre.

On doit enfin faire remarquer le phénomène de métaphorisation qui affecte l'usage du substantif renoncement. Nous en relevons deux exemples, le premier dans « La Tentation des nuages » où se trouve évoqué « le cristal de son (l'âme) renoncement[44] », le second dans « Les Cygnes » où sont mentionnées « les blancheurs de (...) renoncement[45] ». Ces métaphores mettent en évidence la présence d'un système isomorphique complexe qui associe des symboles de pureté et de séparation (l'âme se tenait ainsi « *derrière* le cristal de son renoncement »). La métaphore minérale du cristal constitue d'ailleurs probablement un écho de l'ontologie pessimiste de Hartmann dont Caro livrait ainsi un des termes les plus saisissants :

Le bonheur n'existe qu'avec le monde minéral : c'est là l'état immobile et fixe, le zéro pur de la sensibilité au-dessus duquel nous nous agitons en vain[46].

Renoncer consiste en définitive à séparer afin de mieux unifier : la structure de renoncement se révèle donc fondamentalement solidaire de celle de « recul » et de celle d'« annulation » que nous nous proposons à présent d'étudier.

Les mots de la famille de « recul » et « reculer » sont extrêmement fréquents dans la poésie de Rodenbach. Le « recul » rodenbachien apparaît tout d'abord comme la condition même de la contemplation poétique en ce sens qu'elle permet une objectivation de la réalité extérieure. La récurrence du mot recul suggère que la réalité rodenbachienne constitue un monde conçu sur le modèle spatial de l'épaisseur et de la profondeur. Cette « épaisseur » existentielle, de structure plus ou moins continue, se déploie de la surface extérieure de la « vie » au noyau intérieur de la « mort ». Tout ce qui relève du « recul » se trouve du côté de la mort tandis que la vie apparaît comme l'écran externe sur lequel se projettent les mille mouvements de l'activité et du vouloir humain. On ne devrait cependant pas comprendre cette « épaisseur » sous la forme d'une structure duelle. Bien au contraire, la mort est « ici » et « maintenant », dans ce « recul » de la vie qui est au cœur de la vie elle-même. Le « recul » est un mouvement à la fois simple et difficile par lequel nous sortons de la vie vers l'intérieur, par lequel nous nous désolidarisons (au sens le plus étymologique du terme) du spectacle changeant et vain de l'existence. C'est sans doute dans la phénoménologie de la conscience morbide ou maladive que se développent le plus évidemment les implications imaginaires de ce recul :

Le malade pensif est si loin de la vie
Et pour ses yeux la vie autrement signifie ;
Comme tout s'est fané soudain, et quel recul[47] !

On comprend que l'expérience du recul puisse s'accompagner sous ce rapport de tout un cortège de valorisations positives. A cet égard, le recul est de toute évidence synonyme de libération : se désengageant du royaume de l'extériorité, le malade ou « l'aspirant » au repos se soustrait par là même au complexe causal d'actions et de réactions, de plaisirs et de souffrances qui forme l'étoffe de l'existence. Il réalise ainsi en un certain sens la « libération » préconisée par Schopenhauer et Hartmann, le « bonheur négatif absolu ». Ce recul-libération se doit néanmoins d'être médiatisé par certains objets ou certaines matières ; on ne saurait trop insister à cet égard sur le rôle du miroir

et de l'eau. Nous ne reviendrons pas en détail sur l'importance de ces deux profondeurs réflexives et nous nous contenterons dans ce contexte de souligner la profonde ambiguïté de l'expérience du recul qu'elles mettent en jeu. Nous n'avons en effet jusqu'ici fait état que de l'aspect « lysiologique » du recul, mais il reste que ce dernier peut aussi souvent se rattacher à la thématique du leurre. Nous nous souviendrons ainsi du recul traître du miroir vis-à-vis des bulles de rêve[48] et nous soulignerons aussi le recul trompeur des yeux[49]. Cette ambiguïté du statut du recul nous semble en définitive résulter de la double signification que peut revêtir son expérience : il semble en effet qu'on puisse distinguer chez Rodenbach un recul subjectif, retrait contemplatif et négation du vouloir-vivre, d'un recul de l'objectivité, recul du sens des choses sur lequel nous nous sommes arrêtés dans un chapitre précédent. La valorisation positive concerne indubitablement le premier recul qui constitue en un sens le schème symbolique premier du renoncement. Quant aux réputations équivoques, elles semblent bien relever du second type d'expériences dans la mesure où la profondeur n'est plus alors introspectivement vécue, mais seulement supposée ou « rêvée ».

Il nous faut à présent en venir à ce que nous appellerons le schème symbolique second du renoncement, à savoir l'« annulation ». Nous avons avancé plus haut que dans l'économie signifiante de la poésie de Rodenbach, renoncer n'est rien d'autre que reculer et annuler, ou plus exactement reculer pour annuler. L'adjectif nul, le verbe annuler et le substantif annulement (préféré à annulation) reviennent chez Rodenbach avec une fréquence rare. La rime de nul avec recul prend d'ailleurs quasiment l'aspect d'un « tic » thématique et harmonique. Il nous semble ici intéressant de nous pencher sur la valeur d'écart lexical et stylistique propre au choix de l'adjectif « nul ». L'usage mathématique de l'adjectif – l'évocation du zéro – et son étymologie catégoriquement négative (*ne-ullus*) intensifient la valeur décisivement brève de la matière phonémique du mot. Dire « nul », c'est, nous semble-t-il, réduire d'une façon absolue et définitive (finale, comme la position récurrente de l'adjectif en fin de vers, exemple : « Et comme tout, vraiment presque tout, semble nul[50] ! ») toute apparence de réalité. L'adjectif « nul » ne semble même pas offrir les subtiles consolations de termes aux connotations plus nettement philosophiques ou religieuses tels « néant », ou « vain ». Il y a là incontestablement la marque d'un pessimisme radical et d'un *taedium vitae* fondamental.

Des tendances similaires doivent être enfin relevées relativement à l'usage massif de l'adjectif « transi » (nous en avons compté une quinzaine d'occurrences dans les recueils étudiés). Cet adjectif évoque lui aussi la mort par l'idée de gel et de paralysie qu'il dénote – rappelons du reste que « transi »

vient du verbe latin *transire*, tré-passer –, et que le substantif « transi » désignait au Moyen Age la représentation d'un cadavre rongé de vers. L'usage de cet adjectif chez Rodenbach varie considérablement, d'un contexte psychologique (« cœur transi », « destin transi », « cerveau transi ») à un contexte descriptif (cadre transi du miroir, cristal transi de l'aquarium). L'usage psychologique ne constitue apparemment qu'une forme de plus du « mal de vivre » fin-de-siècle, qui forme la trame des divers recueils. Plus intéressant nous semble le recours répété au même adjectif dans la description de parois de verre (aquarium, vitraux, miroir). La thématique du froid mortel s'associe dans ce contexte à la rêverie sur la mort cristalline et « éternisante ». La fixité mortelle de la glace rejoint par là la référence indécise à une éternité transcendante. On perçoit ici une structure oxymoronique, qui fait subtilement « jouer » la valeur « cristallisante » de la représentation et la tonalité funèbre des images de refroidissement : « morte vie », pourrait-on dire, que celle de ces iconostases de glace, où une éternité un peu abstraite enchâsse les trésors de la cueillette poétique.

S'il est une signifiance quantitative du lexique, celle qui ressort de la répétition inlassable des mêmes termes consacrés par la méditation poétique, il en est une autre qui se révèle davantage par la « qualité » peu commune des mots utilisés. Tel est bien le cas de toute une série de termes dont la rareté n'a d'égale que leur profonde « sympathie » avec les structures fondamentales de l'imaginaire rodenbachien. Nous voudrions ici proposer l'analyse et le commentaire de quelques-uns de ces « beaux mots » un peu trop rares pour être « vrais ». Peu de néologismes dans cette corbeille, non que le poète belge manquât de goût pour ces créations plus ou moins fantaisistes – et plus ou moins heureuses – dont Maes nous rappelle la fréquence dans ses recueils de jeunesse et notamment dans *L'Hiver mondain* (1884) :

> Rodenbach sacrifie volontiers à ce travers, alors en vogue chez la jeunesse littéraire, de créer des néologismes pas toujours heureux : zigzaguement, poudrerisée, chair désillusionnante, emparadiser, emmieller, madrigaliser, geste enjoliveur, froufrouter, tintinnabuler, air brouillardeux, « agoniser une marche comme un glas », dérivations de verbes et d'adjectifs peu révolutionnaires[51].

Les recueils de la maturité consacrent un réel « assagissement » sous ce rapport. En fait, nous n'avons pu relever que deux néologismes dans l'ensemble des trois œuvres. Il s'agit de l'adjectif « apâli », hapax apparaissant dans *Les Vies encloses*, et de l'adjectif « otieux » qui ne revient pas moins de trois fois dans *Le Règne du silence* et *Les Vies encloses*. Les glaces nous sont ainsi décrites comme « décalques apâlis, mirages incomplets[52] ». Outre les

vertus euphoniques et prosodiques du prolongement par préfixe de l'adjectif « pâli », on peut penser que la substitution d'« apâli » à « pâli » renforce l'impression d'un agent extérieur marquant de son influence la surface des glaces. C'est donc la part active de l'ombre annihilante qui est ici accrue et soulignée par le préfixe a-, et cela conformément aux images angoissées d'envahissement par la mort et le néant développées par le poète. Quant à l'autre néologisme, « otieux », il semble forgé à partir d'une racine latine – *otium* – et d'une terminaison suggestive évocatrice de l'ambiance spirituelle des « cieux ». L'adjectif est du reste employé comme épithète des trois substantifs ciel, cœur et calme, et pointe chaque fois dans la direction d'un repos contemplatif. Rappelons que l'*otium* désigne chez les Latins – et plus particulièrement dans la pensée stoïcienne d'un Sénèque –, ce que l'on pourrait appeler le « loisir studieux et contemplatif » du philosophe. Le calme « otieux » de la retraite rodenbachienne exprime donc à merveille cette idée de « paresse » supérieure dans la rêverie qui faisait dire à Mallarmé que l'âme de son ami belge « donne cette haute impression de luxe qu'elle a le temps[53] ».

A côté de ces deux néologismes, nous voudrions gloser quelques termes rodenbachiens particulièrement expressifs du climat général de l'œuvre. Rodenbach s'est probablement souvenu de ses études et de sa pratique du droit en utilisant le substantif « hoirie » :

> Rêver, c'est se prévoir en son éternité !
> Vie anticipative ! O fantasmagorie !
> Patrimoine divin qu'on aurait escompté :
> N'est-ce pas, pour notre âme, une avance d'hoirie
> Sur sa vie immortelle et sur sa part de ciel[54] (...)

Ce terme juridique désigne la part de l'héritage qui revient à chaque héritier. Il est clair que ce terme doit être associé au substantif « patrimoine » et au verbe « escompter », et qu'il peut ici suggérer avec eux une sorte de « revanche » amusée sur le destin, par la substitution de l'hoirie onirique à l'hoirie juridique, laquelle aurait fort bien pu occuper une large part des activités de la carrière de l'avocat Georges Rodenbach. Plus directement significatif se révèle le recours au vocabulaire de la médecine : la poésie de Rodenbach excelle en effet dans les « nuances infinitésimales » de la perception morbide. Le verbe « lénifier » revient ainsi plusieurs fois sous la plume du poète. Adoucir avec un lénitif signifie avant tout soustraire l'âme à la souffrance résultant de son contact avec la vie. Cette douceur « ouatée » (autre vocable typiquement rodenbachien) n'opère rien de moins en fait que l'« emmaillotement » (si rodenbachien de même) de l'âme. Il est aussi proba-

ble que l'association phonétique lénifier-laine accentue cette orientation qui constitue sans aucun doute le versant le plus mièvre de l'œuvre du poète belge, comme celui où se révèle le plus manifestement une complaisance morale que l'on peut juger irritante ou proche du ridicule. A côté de ce terme médical, on doit noter la récurrence du terme d'anatomie « lombes ». Ce terme inattendu – issu du latin *lumbus*, rein – semble désigner chez Rodenbach le for intime de la sensibilité cénesthésique. N'oublions pas que la sensibilité rodenbachienne est intimement solidaire de la sensation, de sorte que Mallarmé n'avait certes pas tort d'avancer qu'il « serait indiscret, mais curieux d'apprendre si la sensation, chez lui, ne suggère pas la pensée... » Rodenbach avait lui-même fort bien perçu, en analyste, la primauté de l'esthétique – au sens étymologique et « philosophique » – dans la genèse de l'imagination décadente :

> Jamais le cerveau humain n'a été plus compliqué, aussi sensibilisé, aussi *fouillé* par toutes les curiosités de la sensation[55].

Nous soulignons ici le participe « fouillé » pour suggérer la profondeur interne de la sensation, sa pénétration au cœur de la subjectivité esthétique. Conformément à cette orientation générale, on peut dire que l'imagination sensuelle de Rodenbach tend à saisir l'émotion dans son « intimité quasi physiologique » qui est aussi sa caisse de résonance imaginaire. L'angoisse, l'espérance, les sentiments en général se situent ainsi au cœur « sensible » de l'être, ils pénètrent sa substance psycho-physiologique, comme en témoigne le recours au terme « lombes ».

En tant qu'elle est attentive à la diversité sensuelle du donné de la conscience, la poésie de Rodenbach s'attache aussi aux mots désignant une modification de la substance des choses par agrégation, pénétration ou infusion. Le verbe « nieller » – étymologiquement apparenté à noir, du latin *niger* – prend ainsi une signification particulièrement suggestive dans certains poèmes. Il existe en fait deux verbes « nieller », l'un désignant une maladie du blé (isomorphe de la décomposition et de la mort : « noircissage ») et l'autre, terme artistique, désignant l'action de graver en creux de l'émail noir sur un ouvrage d'orfèvrerie (isomorphe du travail de sape obscur de la face cachée de la réalité dont nous trouvons un autre exemple éloquent dans le contraste établi par le poète entre la face supérieure – côté vie – et la face inférieure – côté mort – de la main). La réalité symboliste apparaît bien telle une réalité « niellée » par la mort.

Dans le même registre d'imagination décadente, on ne peut manquer de faire référence au substantif « émiettement », si caractéristique du monde

poétique de Rodenbach. Le verbe « s'émietter » revient lui aussi régulièrement pour exprimer de façon particulièrement expressive l'éclatement et la dispersion de la réalité symboliste, la fragilité de la « croûte » du monde. Car c'est bien l'absence d'unité qui caractérise au fond la structure du monde, et on peut parler chez le décadent d'un véritable vertige de la multiplicité fragmentée. Cette fragmentation, cette absence d'une architectonique du sens constitue sans aucun doute l'aurore de la modernité. Il est d'ailleurs une caractéristique du lexique de Rodenbach qui rend compte, mieux que toute autre, de cet « émiettement » du monde décadent, il s'agit de l'usage massif de verbes et d'adjectifs formés sur le préfixe dé- et par là même expressif d'une perte de forme. Nous avons recensé près d'une trentaine de verbes et d'adjectifs relevant de cette catégorie, dont certains fort rares : dédoré, démodé, desséché, défraîchi, dénuder, désenfilé, se déflorer, se déprendre, se déclore, se désargenter, défaire, se débander, délabrement, désuétude, démantelé, se désagréger, désajuster, détrôné, dévelouté, déteint, décalqué, se décomposer, dénouer, se desserrer, déserter, décolorer, se dénuancer, déplumé, déraciné. Comment mieux exprimer cette « décadence » tous azimuts qui semble marquer la réalité ? Comme l'a fort bien vu Donald Friedman :

> Selon le point de vue décadent de Rodenbach, ni l'écroulement du monde extérieur ni le déclin spirituel qu'il vient concrétiser ne peuvent être arrêtés[56].

Ajoutons seulement que cette « décadence » n'est, en fait, rien d'autre que l'éclatement ou l'effacement – suivant les cas – de la surface formelle de l'existence, son « émiettement », qui n'est pas seulement multiplication et désarticulation, mais aussi épiphanie de l'informel et du « néant ».

NOTES

[1] *Miroir*, p. 59.
[2] *Vies*, p. 6.
[3] *Vies*, p. 37.
[4] *Règne*, p. 95.
[5] *Règne*, p. 176.
[6] *Règne*, p. 207.
[7] *Règne*, p. 158.
[8] *Vies*, p. 127.
[9] *Règne*, p. 68.
[10] *Vies*, p. 206.
[11] *Vies*, p. 94.
[12] *Miroir*, p. 85.
[13] *Miroir*, p. 149.
[14] *Règne*, pp. 153-4.
[15] *Règne*, p. 3.
[16] *Règne*, p. 133.
[17] *Miroir*, p. 167.
[18] *Règne*, p. 57.
[19] *Règne*, p. 145.
[20] *Vies*, p. 24.
[21] *Vies*, p. 3.
[22] *Règne*, p. 114.
[23] *Rodenbach*, p. 136.
[24] *Rodenbach*, p. 138.
[25] *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*, Oxford, Basil Blackwell, 1950, p. 55.
[26] *Le Pessimisme*, Paris, Hachette, 1878, p. 40.
[27] *Règne*, pp. 19-20.
[28] *Vies*, p. 229.
[29] *Vies*, p. 17.
[30] *Vies*, p. 176.
[31] *Règne*, p. 51.
[32] *Vies*, p. 214.
[33] *Vies*, p. 27.
[34] *Miroir*, p. 220.
[35] *Miroir*, p. 20.
[36] « La spiritualité et la ville : la Flandre mystique de Georges Rodenbach », *Studia Neophilologica*, n° 55, 1983, p. 197.
[37] *Miroir*, p. 60.
[38] *Règne*, p. 58.
[39] *Règne*, p. 59.
[40] Anny Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p. 95.

[41] *L'Art en exil*, Paris, Quantin, 1889, XXII.
[42] *Vies*, p. 59.
[43] *Miroir*, p. 195.
[44] *Vies*, p. 185.
[45] *Miroir*, p. 143.
[46] *Pessimisme*, p. 182.
[47] *Vies*, p. 108.
[48] *Règne*, p. 20.
[49] *Vies*, p. 144.
[50] *Vies*, p. 108.
[51] *Rodenbach*, p. 112.
[52] *Vies*, p. 100.
[53] Cité in Mondor, *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard, 1961, p. 159.
[54] *Vies*, p. 179.
[55] Maes, *Georges Rodenbach*, Gembloux, Duculot, 1952, p. 37.
[56] *The Symbolist Dead City*, Ph.D,, 1985, New York University, p. 115.

CHAPITRE VII

La nostalgie de la lumière

Dans son étude d'ensemble consacrée à l'œuvre de Rodenbach, Anny Bodson-Thomas a fort bien fait remarquer que « l'œuvre de Rodenbach est profondément marquée par cette nostalgie de la lumière, par ce désir poussé jusqu'à l'obsession d'échapper à l'obscurité, complice de l'Inconnu, de la Mort, du Mal, de tout ce qui complote dans l'ombre contre nous et semble craindre la clarté du jour[1] ». Nous voudrions dans ce chapitre étudier les aspects les plus marquants de cette nostalgie de la lumière dans les trois recueils de la maturité. Pour ce faire nous nous proposons d'examiner la fonction symbolique des trois objets lumineux les plus fréquemment impliqués dans les poèmes, à savoir le réverbère, la lampe (veilleuse) et le cierge. Faisons tout d'abord remarquer que ces trois « archétypes » rodenbachiens de la lumière constituent des objets lumineux produits « de main d'homme » tandis que les grands luminaires naturels n'apparaissent que fort rarement – le soleil – ou assument le plus souvent une fonction étrangère à la problématique propre de la lumière – la lune et les étoiles ne sont guère envisagées premièrement comme sources de lumière. Cette première remarque participe de l'absence d'affinité générale entre la subjectivité rodenbachienne et les « forces » ou « éléments » naturels. Et cette absence d'affinité apparaît connexe à la réduction physique de la lumière (réverbères, lampes et cierges ne prodiguent qu'une lumière relativement faible) dans la mesure où la puissance naturelle des éléments ne saurait être harmonieusement intégrée à l'univers tout en demi-teintes de l'auteur de *Bruges-la-morte*. On a donc une lumière à la fois « humanisée » – semi-artificielle si l'on veut – et réduite ou fragile.

Sur cette base commune, on doit distinguer le phénomène de la lumière « enclose » (bec de gaz, veilleuse) et celui de la lumière « libre ». Cette

Musée de la Littérature

première distinction participe de toute évidence de la dialectique rodenbachienne de l'enclos et de l'ouvert. L'enclos apparaît essentiellement sous l'aspect de protection maternelle par le verre mais aussi parfois sous celui, négatif, d'un emprisonnement et d'une limitation. Le premier aspect se laisse lire dans « Les Malades aux fenêtres » avec la « lumière humble » de la veilleuse, « discret dévouement qui se voile/ De porcelaine ou de cristal, et s'y tient coi[2] », tandis que le second se manifeste dans « Paysages de ville » en relation avec les réverbères « si tristes, grelottant dans le verre fragile[3] ». Deux images cristallisent du reste dans chaque cas la « tonalité » imaginaire des tableaux : dans le premier cas la lumière enclose de la lampe est tour à tour comparée à « une étoile dans de l'eau » et à un lys « dans du tulle inviolable », pérennité, résistance et pureté sont donc ici les marques et les garanties positives de la clôture. Dans *Le Règne du silence*, au contraire, les deux comparaisons sont celle « des oiseaux enfermés/ Et qui se font du mal sur les vitres menteuses » et celle « des roses jaunes souffreteuses/ Ayant peur, ayant froid dans le cristal fouetté », toutes images négatives de restriction de liberté, de souffrance et de maladie. En fait, il semble que le double statut de cet enfermement de la lumière tienne pour beaucoup à la situation spatiale des objets lumineux eux-mêmes. Le réverbère est avant tout une lumière enclose située au-dehors, tandis que la lampe est l'âme même du dedans. Rodenbach désigne ainsi fort significativement les lanternes des réverbères comme les « sœurs malheureuses des lampes »[4] !, expression qui s'éclaire immédiatement par le recours contrasté aux « doux miroirs », au « nid d'étoffe » et au « dorlotement » qui sont le lot des lumières « du dedans ». C'est donc encore une fois la valeur protectrice de la chambre qui se trouve ici valorisée et qui détermine le « climat » imaginaire de l'évocation. Quant aux lumières de l'extérieur, elles se voient l'objet des influences négatives du dehors, lesquelles sont cristallisées dans ce mouvement exténuant du vent qui « effeuille » leur lumière. Cette différence fondamentale de statut entre deux objets lumineux détermine également le mode de leur rapport imaginaire à la subjectivité du narrateur. Le régime de la relation associant les réverbères à la voix poétique est essentiellement celui de l'assimilation analogique. Le réverbère est « comme » le poète, ou comme sa destinée, fragile, vague et mélancolique :

> Vois ! c'est tout ce qui reste, en ce doux crépuscule,
> Du soleil mort, de ta jeunesse qui recule :
> Quelques vagues espoirs de gloires et d'amours,
> Quelques vagues clartés dans la pâleur des verres
> Que l'avenir, pareil à ces mornes faubourgs,
> Te garde en ses mélancoliques réverbères[5] !

Le réverbère est l'axe de lumière de la ville morte et de l'âme lassée, axe timide, menacé, ne prodiguant qu'une lumière incertaine. Ce ne sont que les restes « du soleil mort », ersatz de vie, « survivances » indécises et vaines au sein d'une extériorité désolée et vide. Bien au contraire, le rapport de la lampe-veilleuse à la subjectivité sera celui d'une complémentarité symbolique : la lampe est le soutien imaginaire par excellence en tant qu'elle s'oppose à la nuit qui noie les formes et les images. Le climat psychologique qui se dégage en fait des tableaux, mettant en scène les lampes, est fortement déterminé par l'héritage des craintes et des angoisses de la petite enfance. Nous avons cité plus haut ces vers dans lesquels l'intériorité de la lampe est imaginairement solidaire des images du nid et des gestes de « dorlotement » (« langes », « emmaillottement » et « ouate » participent ailleurs de la même série de ce qu'on pourrait considérer en partie comme un complexe infantile de régression), mais il faut ici prolonger ces observations en soulignant l'importance des références à l'enfance dans les tableaux de tombée de la nuit : « on est toujours enfant par la crainte du soir ! », beau vers d'introduction à la huitième partie du « Soir dans les vitres » qui annonce le thème de la « déprise » de l'âme au crépuscule, cette déprise qui n'est pas tant dans ce contexte détachement libérateur que perte de tout soutien et de tout repère. La nuit enfantine est alors la grande analogue de la mort, puisqu'elle « décolore » toutes les réalités qui formaient le monde familier qui nous soutenait dans l'être :

Quotidien émoi du retour de la nuit
Qui suggère la mort, parce qu'elle est complice
De cette cueillaison d'une âme comme un fruit...[6]

Avec la tombée de la nuit pointent donc à la fois la conscience de ce qui vient à terme, la conscience « sénescente », mais aussi la conscience infantile des « peurs d'enfant », des recoins d'ombre peuplés de toutes les menaces. C'est de cette double crainte que nous libère la lampe, dont la puissance de réconfort peut orienter la rêverie dans le sens d'une personnification :

Qu'on allume la lampe ! Ah ! vite, un peu de lampe
Qui nous libère des ténèbres étoffant
La chambre pour en faire une chapelle ardente[7] !

ou encore,

Œil vigilant que le malade sent sur soi[8] ;

Cette « présence » vigilante de la lampe, c'est celle-là même que Bachelard rêvait à travers cette belle page de Bosco où l'écrivain provençal nous rappelait que cette lampe amie « vous rassure et vous offre une présence douce. Elle vous apaise, elle pense à vous[9] ». Cette « pensée » qui nous « regarde » comme « l'œil vigilant » de la garde-malade de Rodenbach (la « lampe amicale aux lents regards d'un calme feu[10] ») témoigne du caractère hautement privilégié de la relation d'intimité de la flamme à la conscience solitaire. Certes, Bachelard n'a pas tort de rattacher ce privilège à la verticalité isomorphe de la flamme et de la pensée :

> Mais que vienne vraiment le règne de la grande solitude, quand sonne vraiment l'heure de la tranquillité, alors la même paix est au cœur du rêveur et au cœur de la flamme, alors la flamme garde sa forme et court, toute droite, comme une pensée ferme, à son destin de verticalité[11].

Mais c'est probablement plus encore à la « grâce de continuité » dont fait bellement état le philosophe champenois qu'il faut rattacher le sens de cette intimité. La flamme est ainsi la garantie, si proche, de l'ininterrompue conscience de soi, elle est l'ange lumineux de notre souvenir de l'être. En perpétuant la lumière, elle perpétue ou prolonge une vie qui pouvait ou qui peut s'évanouir. C'est ainsi que Rodenbach joue si subtilement des ressources imaginaires du mot « feu » dans ces quatre vers de conclusion :

> Rassuré par ce clair de lampe contigu,
> On écoute les bruits que le soir articule
> Par la fenêtre ouverte un peu, vivante un peu,
> Et les vagues rumeurs dernières du jour feu[12].

Le dernier mot a bien ici la grâce d'un « point d'orgue », annulant par association imaginaire son sens littéral de disparition, il éclaire la nuit au-delà du jour.

Dans ce prolongement tout paisible, on retrouve cependant toute la thématique dualiste du combat cosmique entre l'ombre et la lumière, avec la lampe qui « rouvre dans l'air vide une blessure d'or » et le « conflit » dans lequel la chambre est peu à peu « gagnée ». A la limite de l'allégorie cosmique à l'échelle d'une chambre, Rodenbach joue encore ici des éléments du mythe religieux de l'ombre et de la lumière – « chapelle ardente », « stigmate », « blessure d'or ». Cette lumière peut alors prendre l'éclat des révélations et des renaissances, printemps de l'âme qui s'en voit toute refleurie :

La lampe perce un peu les mystères ; on voit
Des signes éclater dans la demeure obscure.
Est-ce qu'un oiseau blanc s'est posé sur le toit[13] ?

La flamme « agrandit le monde du rêveur », comme l'a bien vu Bachelard[14], elle découvre des territoires inconnus et illumine des vérités cachées. Cet « oiseau blanc » sur le toit projette-t-il son ombre de lumière, en un audacieux renversement auquel s'autorise la rêverie ? Ou bien (et bien) est-il la colombe blanche d'un Saint-Esprit imaginaire dont l'inspiration nous ouvre la voie d'une saisie des signes cachés « que dans l'obscur la source destine » (Heidegger) ? Car cette révélation est aussi renaissance :

Douceur ! La lampe met dans l'âme un temps de mai
Et des clartés d'argent fluide où l'âme trempe[15] ;

Cette eau lunaire de la lampe a donc bien toutes les vertus d'une eau baptismale, et comment s'en étonner puisque la lampe elle-même est éclosion, naissance, renouveau :

La lampe enfin est allumée
Sous l'abat-jour de tulle ;
C'est une renoncule
Qui est née ;
C'est quelque étrange fleur
Aux changeantes couleurs
Dans la chambre qui en est tout enluminée[16].

Ainsi que l'avance Bachelard :

(...) rien n'arrête un imaginant qui voit, en toutes les lumières, des fleurs. Ailleurs c'est l'éclosion d'une rose, ou celle de nénuphars, mais toujours une vie nouvelle qui apparaît et fleurit dans le sillon de la lumière : « cette nativité dans du verre »[17] !

Tous ces éléments imaginaires centrés sur le mystère de la vie des lampes, du « soleil » de leur cœur, rejoignent d'ailleurs sur le chemin de l'éclosion le « destin de verticalité » que nous soulignions précédemment avec Bachelard. Cette solitude à deux de la lampe et du contemplateur prend facilement l'aspect d'une ascension intérieure :

Heureux ceux-là dans leur demeure !
Vie heureuse qu'ils ont choisie !
Destinée extatique ! Allez-y

Les voir gravir en paix l'escalier blanc des Heures.

Et ils s'appuient aux lampes
Comme à une rampe...[18]

Mais cette joie ascensionnelle ne va pas sans souffrance et sans sacrifice – nous l'avions évoqué à propos de la lutte contre les ténèbres – et le thème chrétien de la Passion rédemptrice fournit le « mythe » imaginaire fondamental de cette « souffrance » de la lumière. Le « sang » de cette dernière coule en effet « pour le rachat de l'Ombre[19] », car la lumière liquide, halo aquatique d'argent lunaire aux vertus vivifiantes, peut aussi se changer en sang au plus intime du foyer œuvrant. C'est à travers l'analyse du troisième petit luminaire rodenbachien, à savoir le cierge, que nous serons à même de saisir les tenants de cet aspect « douloureux » de la lumière pourtant libre de la flamme. En tant qu'élément adjuvant de la liturgie et de l'ambiance religieuse, le cierge s'intègre déjà aisément au drame général du sacrifice rédempteur. Mais le génie imaginaire de Rodenbach sera précisément de faire de cet objet apparemment contingent, et peut-être perçu comme « décoratif », le foyer imaginaire même de ce drame. C'est la rêverie sur la couleur et le mouvement des flammes qui oriente ici l'assimilation symbolique :

Ils saignent, dirait-on ; ils ont des frissons brefs ;
Quel effroi fait trembler leur flamme versatile[20] ?

On peut certes se contenter de « décrypter » la vision poétique en faisant remarquer assez banalement que la base bleue puis rouge de la flamme et son mouvement fluide évoquent immédiatement l'image d'un sang chaud qui coule lentement. A moins que l'on associe ce saignement aux reflets de la flamme rouge sur les gouttes de cire fondue. Au-delà de ces caractéristiques formelles, c'est l'aspect de sacrifice dans le don de la lumière qui constitue le pôle mythologique chrétien de l'évocation imaginaire. Les cierges « ont l'air de mourir en spasmes de lumière », ils expient pour le rachat de ce qui les entoure, « cierges stigmatisés, au sang toujours docile/ Pour laver les péchés mieux que jeûne et vigile ». Le dynamisme évocateur du symbole repose en effet sur une dualité fondamentale du mouvement vertical ascensionnel et du mouvement de descente. Ce dernier caractérise, on s'en souvient, l'élément liquide comme discontinu vertical (les jets d'eau par exemple) ; larmes et sang sont ici la matière liquide de la mort. D'où le retour significatif du verbe « s'effeuiller » dans ce contexte (« Ils ont l'air de mourir en spasmes de lumière,/De la mort s'effeuillant d'une rose trémière ; »), une

des images verbales fondamentales de l'anéantissement chez Rodenbach, ici « végétalement » associée au rouge de sang fleuri de la rose. La mort rodenbachienne n'a jamais en effet la soudaine instantanéité de l'éclair, elle est une mort lente – une mort savourée pourrait-on dire –, dans laquelle l'être se « déprend » peu à peu de la vie, comme insensiblement, mais en toute conscience. Le feu ascensionnel oriente l'axe complémentaire de cette dynamique avec « les flammes pies », ou la « lance » du cierge, mais remarquons que ce feu vertical n'a rien de la superbe « impérialiste » d'un bon feu de cheminée crépitant de joie dans l'âtre, cette verticalité est bien au contraire une verticalité menacée et fragile. La flamme vacille, elle révèle des « spasmes de lumière » et son « feu qui bouge a des adieux comme des lèvres ». Ce n'est donc pas seulement que le feu « travaille » la cire du cierge et y opère son œuvre de Passion, il est aussi lui-même travaillé par la mort et la disparition, discontinu qu'il est, toujours menacé de se dissiper dans un dernier « adieu », un dernier vacillement de sa lumière. La flamme est ici « à la limite » de l'être, et c'est là peut-être son privilège que d'être à la fois témoignage de l'être et témoignage de l'omniprésente menace du non-être. En dehors de cette dynamique de « disparition », la Passion du cierge se révèle dans les images d'« ouverture » et d'accès au « cœur » qui déterminent le poème. Le feu de la Passion « ouvre » les plaies, les cicatrices, et met à nu « l'intérieur » d'où jaillit la vertu rédemptrice de l'être des cierges. Si l'on se souvient de la survalorisation de l'intérieur chez Rodenbach, on ne s'étonnera pas de l'association de cette ouverture au sacrifice, au don de soi au sens le plus profond du terme :

> O cierges, ayant l'air, dans l'air qui s'est ému,
> De roseaux écorchés dont la moelle est à nu ; (...)
>
> Tous les cierges, au loin, rouvrent leurs cicatrices[21],

Ce don de soi est avant tout « don du sang », liquide intérieur isomorphe de l'eau lustrale ; le sang prend alors une étrange valeur cathartique :

> Cierges stigmatisés, au sang toujours docile
> Pour laver les péchés mieux que jeûne et vigile[22] ;

On ne devra d'ailleurs pas négliger la part de complaisance morbide et masochiste toute décadente qui ressort de vers tels « Ah ! cette volupté d'augmenter son supplice ! » ou « Le crépuscule a su vos sanglantes délices ». Le dolorisme mystique d'un certain christianisme peut trop bien s'accorder

avec certains aspects de la mentalité décadente fin-de-siècle pour qu'il soit besoin d'y insister – penser à la *Sainte Lydwine de Schiedam* de Huysmans par exemple. Quoi qu'il en soit, il semble que Rodenbach universalise de manière quelque peu confuse ce thème de la plaie saignante en l'appliquant non seulement au cierge lui-même (lumière incomprise luisant dans les ténèbres), mais aussi, plus curieusement, à l'ombre. Il y a un « échange de sang » qui fait alterner ou coexister le « mythe » chrétien de la Passion rédemptrice et celui, peut-être plus manichéen, du combat de l'ombre et de la lumière, comme en témoignent les quatre derniers vers :

> C'est chaque fois comme une plaie aux pieds, aux mains !
> Comme une Passion du Christ qui recommence ;
> Or le cierge pascal sera pire demain
> Et l'Ombre va saigner, ouverte par sa Lance[23].

Il est possible que Rodenbach renverse ici le contexte de l'épisode symbolique de la lance de Longin sur la base d'une analogie formelle – la pointe effilée de la flamme – cueillie dans le contexte de l'épisode « mythologique » de la Passion. Dans ce renversement inattendu peut se lire la profonde ambiguïté de la lumière chez Rodenbach, ambiguïté qui la fait osciller de la fonction de fragile analogue de la pénible persistance de l'âme menacée de toutes parts par les ombres du néant à celle de héraut du réveil intérieur et de combattant héroïque et victorieux d'une *psychomachia* en chambre.

NOTES

[1] *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p. 130.
[2] *Vies*, p. 93.
[3] *Règne*, p. 89.
[4] *Règne*, p. 90.
[5] *Règne*, p. 215.
[6] *Vies*, p. 47.
[7] *Vies*, p. 47.
[8] *Vies*, p. 93.
[9] *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, p. 92.
[10] *Miroir*, p. 19.
[11] Ibid. p. 21.
[12] *Vies*, p. 48.
[13] *Miroir*, p. 8.
[14] *Flamme*, p. 3.
[15] *Miroir*, p. 8.
[16] *Miroir*, p. 3.
[17] *Miroir*, p. 3.
[18] *Miroir*, p. 14
[19] *Miroir*, p. 29.
[20] *Miroir*, p. 212.
[21] *Miroir*, p. 213.
[22] *Miroir*, p. 213.
[23] *Miroir*, p. 213.

CHAPITRE VIII

La présence des formes religieuses

Le problème des implications religieuses de l'œuvre poétique de Rodenbach et de ce que l'on pourrait appeler la religiosité diffuse de l'œuvre peut être décomposé en deux volets qui nous apparaissent nettement distincts et pourtant peut-être finalement solidaires. On peut en effet rapporter le climat religieux de l'œuvre à sa particularité en tant que système symbolique et analogique – dont le complexe religieux constitue un élément central – comme on peut aussi l'étudier sous le rapport de la pensée et de l'expérience religieuse qu'il indique ou laisse percevoir. Sous le premier rapport, on doit remarquer que les comparaisons et métaphores religieuses abondent dans l'univers poétique de Rodenbach. Ce système d'analogies, cet amour des métaphores et des décors liturgiques participent indubitablement de l'engouement fin-de-siècle pour le revêtement formel de la religion, conçu comme garant de sa profondeur spirituelle et de son mystère. On se souviendra à cet égard que le Des Esseintes de Huysmans manifestait un goût prononcé pour les objets de culte, la liturgie et même la littérature de dévotion ou mystique. La décoration de sa chambre témoignait d'ailleurs directement de ce goût qui s'assortissait du reste à une indéniable sympathie à l'égard des religieux contemplatifs. La conclusion du chapitre V de *A Rebours* exprime bien les tenants de cette affinité :

> En résumé, bien qu'il n'éprouvât aucune vocation pour l'état de grâce, il se sentait une réelle sympathie pour ces gens enfermés dans des monastères, persécutés par une haineuse société qui ne leur pardonne ni le juste mépris qu'ils ont pour elle ni la volonté qu'ils ont de racheter, d'expier, par un long silence, le dévergondage toujours croissant de ses conversations saugrenues ou niaises[1].

C'est bien la réclusion et le silence qui constituent les principes directeurs

de cette affinité. La contemplation religieuse est essentiellement valorisée sur son versant négatif comme rejet du monde, rejet du monde qui s'associe intimement au pessimisme désabusé et antisocial de l'idéologie fin-de-siècle. C'est ainsi que Rodenbach valorise la plupart du temps les béguines en dehors de tout contexte explicitement religieux ; comme l'a fort bien vu Donald Friedman :

> L'approche d'une condition paradisiaque, la dispense de toute vie active et de tout effort furent incarnées par une figure de quiétude et de non-volonté, autrement dit par une religieuse plus schopenhauerienne que chrétienne[2].

En un sens similaire, l'usage métaphorique de la liturgie chrétienne témoigne souvent bien plus d'un parti pris de mystère et d'opposition à la « profanité » naturaliste que d'une véritable orientation spirituelle. Dans sa *Littérature de tout à l'heure*, essai verbeux et indigeste dont le mérite est de nous livrer des aperçus de première main sur l'état de la sensibilité « nouvelle » dans le dernier quart du siècle, Charles Morice, à bon escient, estimait de peu de poids la formation et la conscience religieuse des hérauts symbolistes de la liturgie et de la religion :

> Depuis qu'il n'y a plus de religion dans les temples, elle court les rues. Il y avait, ces temps derniers, à Montmartre, une brasserie catholique où l'on récitait de la poésie sacrée. Il y a des heures de nuit où le Boulevard est mystique. Il est aussi pessimiste. Cela ne l'empêche pas d'être, à d'autres heures, frénétiquement gai, plus tard dans la nuit. Et ce sont les mêmes jeunes gens élégants et bien portants, - presque tous -, qui sont successivement mystiques, pessimistes et gais, simultanément quelquefois. En doctrine religieuse et philosophique bien peu de ces jeunes gens ont des informations précises. Mais des termes du culte ils retiennent des beaux vocables comme ostensoir, ciboire, etc.[3]

De telles attitudes sont de toute évidence parallèles à une manière d'idéalisation religieuse de l'art qui se trouve souvent porté au rang de « mystique ». Dans *Le Règne du silence*, Rodenbach développe ainsi une série d'associations analogiques et de métaphores, qui tend à exhausser l'activité poétique au rang d'une « passion », au sens chrétien du terme. Le poème prend sa source dans le lieu commun littéraire de la souffrance attachée à la création artistique, *topos* cristallisé dans la métaphore initiale de la « croix » de l'Art :

> Douleur d'aller, courbé sous la croix de son Art,
> Sans Madeleine oignant vos pieds avec du nard ;
> D'aller seul, le dimanche, à travers les soirs ternes,
> Sans Marthe, sans Marie et le disciple Jean[4] ;

L'identification au Christ s'inscrit donc d'emblée sous le signe d'une différence essentielle qui assurera la dynamique du poème, à savoir la solitude de l'artiste. Au cours des années 1887 et 1888, Rodenbach avait d'ailleurs composé un curieux poème intitulé « Le Livre de Jésus » qui ne fut du reste publié, sous forme inachevée, que vingt-cinq ans après sa mort ; on trouvait dans ce long poème le récit de la seconde venue du Christ dans la solitude et dans l'indifférence d'un monde fermé à la foi :

Un soir qu'il cheminait et se sentait en peine
  D'être seul, en songeant
Que naguère il avait avec lui Pierre et Jean
  Et Marthe et Madeleine,

Il vit devant sa route en un quartier dormant
  Voisin d'un cimetière
Une très vieille église avec deux tours en pierre
  Ouverte à ce moment[5].

Jésus entre alors dans l'église et n'y trouve ni fidèles ni prêtre. Cette parabole pessimiste se clôt sur le monologue désespéré de Jésus qui n'aspire plus en définitive qu'à la mort, désireux qu'il est de « n'être plus Dieu ». Il semble probable que Rodenbach se soit donc souvenu de cette inspiration pessimiste fort peu chrétienne en vérité dans le poème qui nous occupe. Cependant, la désertion par l'humain qui se fait jour dans les deux poèmes se trouve compensée dans *Le Règne du silence* par la présence des choses. Ces dernières constituent alors les substituts de la présence humaine :

Seul à voir, comme des blessures, les lanternes
Saigner frileusement dans un site affligeant.
On sent l'ombre à son front qui se tresse en épines ;
– Ah ! quel est le Calvaire où la rue aboutit ? –
Mais un peu de pitié vient des cloches voisines,
La muette bonté des choses compatit,
Et, sa peine, on l'essuie aux pâles vitres nues
Comme à des linges de Véronique s'offrant,
O décalque fragile où tu te continues
Mon âme du dimanche, avec l'air si souffrant[6] !

Ce passage illustre fort bien la technique du « ricochet » analogique si souvent propre à la poésie de Rodenbach et que le poète et critique Albert Giraud lui reprochait en clouant au pilori les métaphores « dénuées de tout

lien logique, naissant l'une de l'autre au caprice d'un mot qui ricoche[7] ». Giraud manquait cependant à saisir que, d'une part, la poésie se réclame d'une forme de discours qui récuse ou transcende les lois de la logique – l'exigence d'une « logique » rationnelle du symbole témoigne de toute évidence d'une trahison de sa nature intrinsèque de « faisceau » signifiant[8] –, et que, d'autre part, ce qui paraît à première vue arbitraire ou caprice d'une relation contingente peut en fait se révéler comme la marque même de la cohérence symbolique de la vision poétique. C'est ainsi que dans le passage qui nous occupe, le déport religieux ménagé par la métaphore somme toute banale de la croix, et prolongé par l'évocation des disciples et proches du Christ, détermine dans un second temps la vision « hallucinatoire » des lampes telles des blessures en sang, imaginairement connexes aux supplices de la Passion. Le « ricochet » n'est donc pas seulement un jeu lexical plus ou moins gratuit, c'est le témoignage d'une homogénéité du système « mythologique » mis en jeu. Cette homogénéité se révèle dans le poème qui nous occupe par la comparaison finale entre les « vitres nues » et les « linges » de Véronique. Le reflet décalque prolonge la réalité du narrateur à la manière du suaire christique dans un contexte analogue de sacrifice et de souffrance. L'analogie tissée tout au long du poème remplit donc la fonction d'une sorte de mise en scène « mythologique » de l'odyssée décadente du moi. Réalité centrale résultant d'un solipsisme fondamental et d'une insularité ontologique exaltée, le moi trouve dans les « mythes » religieux un matériau symbolique à même de valoriser son statut en l'« auréolant » de la mythologie fondamentale de son sol culturel.

En dehors de cet usage euphémisant de la symbolique religieuse, on peut aussi percevoir comment les mythes chrétiens peuvent servir à surnaturaliser le décor ou le cadre naturel et cosmique qui font l'objet de la contemplation poétique. La poésie semble ainsi vouloir se donner la solennité religieuse proportionnée à sa visée foncièrement idéaliste. Dans son article « La Poésie nouvelle » publié dans la *Revue bleue*, Rodenbach exprimait ainsi les tenants fortement spiritualisés de ce qu'il concevait comme le dessein de la poésie :

> Car n'est-ce pas ceci que sera l'œuvre de demain : une œuvre (...) mystique, ingéniée à ne peindre que des visions, des rêves, des synthèses – les choses non plus comme un point dans l'espace et une heure dans le temps, mais dans leur fixité hiératique et avec déjà leur part d'éternité[9].

Les éléments d'un imaginaire chrétien mis en jeu dans le poème pourront ainsi répondre sur le plan séculier du projet littéraire à la fonction tradition-

nellement impartie au mythe – au sens strict remis en usage par les importants travaux de Mircea Eliade :

> (...) Les mythes racontent les *gesta* des dieux, et ces *gesta* constituent les modèles exemplaires de toutes les activités humaines. Dans la mesure où il imite ses dieux, l'homme religieux vit dans le Temps de l'origine, le Temps mythique. Il « sort » de la durée profane pour rejoindre un Temps « immobile », l'éternité[10].

Par la référence au « mythe » fondateur du Christianisme ou aux éléments liturgiques qu'il institue, Rodenbach semble procéder à cette mise *sub specie aeternitatis* dans le contexte sécularisé de la littérature. C'est ainsi que décrivant un paysage citadin à la tombée de la nuit, le poète aura recours au symbolisme traditionnel de la Passion pour « pérenniser » le spectacle cosmique décrit :

> Or cette impression de calvaire subsiste
> Lorsque le soir en longs crêpes tissés descend ;
> Puisqu'on croit voir, au loin, dans le ciel qui s'attriste
> Surgir la Nuit où perle une sueur de sang,
> Si bien que l'on dirait la Nuit crucifiée !
> Car les étoiles sont des clous de cruauté
> Qui, s'enfonçant dans sa chair nue et déifiée,
> Lui font des trous et des blessures de clarté !
> Ah ! cette passion qui toujours recommence !
> Ce ciel que l'ombre ceint d'épines chaque soir[11] !

Il est remarquable que Rodenbach suraccentue ici l'aspect de récurrence cosmique propre à la nuit en intégrant symboliquement cette dernière à un système d'analogies fondé sur la mythologie chrétienne. La valeur archétypique du mythe – le sacrifice institué sur la croix – place ainsi la réalité poétique dans son miroitement d'éternité et valorise l'imaginaire poétique sous forme de « vision » spirituelle. On pourrait faire des remarques similaires relativement à l'usage symbolique de la liturgie catholique comme « revêtement » poétique des formes ou des énergies naturelles. Dans « Paysages de ville » – comme dans d'autres poèmes – on assiste ainsi à une association de la lune et de l'hostie :

> Les cygnes, en rochets plissés des séminaires,
> Semaient, dans l'eau, des lis et de blancs azalées
> Pour l'Elévation de la Lune agrandie.
> Toute l'Ombre semblait en marche vers l'Hostie[12] :

Plus loin, Rodenbach associe le lac à un reposoir tandis que les nappes de brouillard deviennent nappes de la Sainte Table et que surgit enfin la métaphore des « chapelets d'étoiles ». Rodenbach retrouve donc par le biais d'une imagination formelle, et dans le cadre « atténuant » d'un symbolisme fin-de-siècle assez banal, la fonction véritablement cosmique qui est celle de la liturgie chrétienne.

Mais le citadin qu'est Rodenbach tend aussi et surtout à déployer une sorte de « psychologie religieuse » des objets qui peut prendre la forme d'une personnification ou d'une semi-personnification. Un des exemples les plus significatifs de cette tendance est constitué par le tableau de la « dévotion » des maisons qui est présenté dans « Paysages de ville ». C'est là en effet que s'opère la transmutation religieuse du décor, transmutation déjà préfigurée dans la valorisation du climat de retraite, de silence et de mort des villes flamandes :

Dans quelque ville morte, au bord de l'eau, vivote
La tristesse de la vieillesse des maisons
A genoux dans l'eau froide et comme en oraisons ;
Car les vieilles maisons ont l'allure dévote,
Et, pour endurer mieux les chagrins qu'elles ont,
Egrènent les pieux carillons qui leur sont
Les grains de fer intermittents d'un grand rosaire[13].

Les comparaisons et les métaphores participent dans ce cas de la création poétique du paysage de ville symbolique, bien étudié par Donald Friedman, surdéterminé par un complexe de spiritualité mystique qui constitue le « langage » mythologique de l'idéalisme symboliste. Ce qui fascine la sensibilité symboliste dans ce climat spirituel, ce n'est rien d'autre en fait que l'impossibilité supposée d'une conceptualisation de l'expérience mystique d'une part, et sa transcendance par rapport aux données brutes de la matière d'autre part. Le symboliste ou le « décadent », à la fois anti-rationaliste et anti-matérialiste (anti-classique et anti-naturaliste), envisage la dimension « mystique » – qu'il « subjectivise » d'ailleurs dangereusement – comme la pointe ultime de l'art et de la vie où la réalité s'annule. Ce mysticisme citadin et cérébral se trouve du reste développé dans *Le Miroir du ciel natal* où Rodenbach reprend et amplifie les images contenues dans les vers du *Règne du silence* précédemment cités :

O ville d'exemplaire et stricte piété !
Les sombres maisons
– Même dans leurs vitres rien ne s'azure –
Ont l'air d'une communauté

En oraison,
A genoux dans l'eau qui se moire ;
Et les reflets des murs sont des cassures
De robes noires...[14]

Le poète élargit le cadre de ses notations et enveloppe la ville toute entière dans un climat de renoncement religieux dénoté par des vers tels que « Ville entrée en religion » ou « La ville entière a pris le voile ». L'imagination symbolique religieuse a donc pour fonction de sacraliser l'espace de la ville, espace soustrait à l'étendue du prosaïque et du profane dans un retrait contemplatif renforcé par les références récurrentes aux béguines, aux prêtres, aux monastères et aux attitudes dévotionnelles. L'imaginaire rodenbachien réinstitue donc la valorisation religieuse de l'espace comme *templum*, espace différencié parce que consacré. C'est dans cet espace consacré que la subjectivité « communie » aux mythes fondamentaux du « décadentisme » littéraire. La « prise de voile » qui constitue l'acte symbolique de ce renoncement et de ce retrait, ici associée au climat spirituel de la ville, nous apparaît à cet égard d'une importance imaginaire des plus hautes. Rappelons que Rodenbach composa un court drame en vers intitulé *Le Voile* (représenté à la Comédie Française en 1894) dans lequel le personnage principal, Jean, conçoit un amour singulier pour une béguine, Sœur Gudule, dont les cheveux cachés sous la cornette excitent sa curiosité amoureuse de rêveur. Une nuit, dans l'affairement provoqué par l'agonie de la vieille tante de Jean que soigne Sœur Gudule, la chevelure de cette dernière apparaît enfin au protagoniste masculin qui voit dès lors, de cette révélation, son amour s'évanouir. Le voile apparaît donc comme le motif imaginaire fondamental du mystère poétique transfigurateur et c'est en cela et en cela surtout qu'il est signe de séparation, de différence. En prenant le voile, la ville flamande assume la même fonction fascinante qui se trouvait impartie dans la pièce à Sœur Gudule, elle acquiert le pouvoir fascinant du mystère, de l'abscons – au sens étymologique du terme –, et c'est là essentiellement la fonction de l'imaginaire religieux et liturgique dans la poésie symboliste d'un Rodenbach. Notons que cette valorisation poétique de la dimension liturgique du religieux oppose éloquemment le « spiritualisme » de Rodenbach à celui qui se dégagera de l'œuvre de Charles Van Lerberghe. L'auteur de *La Chanson d'Eve* était du reste bien conscient de poser son œuvre comme « antithèse » par rapport à la religiosité rodenbachienne, lui qui écrivait à Mockel en 1902 :

> Il n'y aura pas un mot dans ma *Chanson d'Eve* qui évoquera ce ciel catholique de sacristie cher à Rodenbach. Il me fait trop horreur[15].

L'imaginaire religieux de Van Lerberghe se caractérise en effet par son parfum préliturgique et préformel – l'Eden s'y détache à peine d'un halo primordial – tandis que Rodenbach nourrit au contraire sa rêverie « religieuse » de toutes les formes d'un système liturgique complexe et « civilisé ». Tant et si bien qu'à première vue, l'usage récurrent des métaphores et des comparaisons religieuses apparaît plus volontiers se rapporter, chez ce dernier, à un souci d'ordre esthétique qu'à un parcours d'ordre spirituel.

Nous ne croyons pourtant pas que la question des implications religieuses de l'œuvre poétique de Rodenbach puisse s'arrêter là. En fait, nous voudrions suggérer qu'il vient un temps où l'imaginaire religieux de l'œuvre poétique finit par témoigner d'une réelle inhérence du spirituel à la poésie. Précisons cependant que si nous nous sommes attachés à traiter des trois recueils comme d'un tout symbolique, d'une somme imaginaire homogène, nous croyons nécessaire à ce stade de l'analyse de mettre en évidence une certaine évolution du sens des dénotations et connotations religieuses dans l'œuvre de Rodenbach. Cette évolution nous semble avant tout perceptible dans *Le Miroir du ciel natal*, recueil qui consacre une inspiration plus authentiquement religieuse que les deux précédents. Cette inspiration est néanmoins déjà timidement préfigurée par les poèmes d'autres recueils dans lesquels les métaphores et les comparaisons religieuses se trouvent plus intimement associées au « destin de l'âme ». Nous prendrons ainsi trois exemples de ce statut « équivoque » des éléments religieux dans chacun des trois recueils. Dans *Le Règne du silence*, c'est le lien avec l'enfance du narrateur qui semble orienter les images religieuses, le souvenir est comme « embaumé » de parfums religieux dans le poème « Cloches du dimanche » :

Dans mon Ame, sous des guirlandes d'encens bleu,
Vont des Processions d'anciennes Fête-Dieu ;
Processions de mai qu'on croyait disparues,
Processions d'enfance en l'honneur du Saint-Sang ;
Car mon Ame a toujours, dans le noir de ses rues,
Quelque Procession au plain-chant grandissant :
Voix s'ajourant dans moi, comme filigranées,
Enfants de chœur aux voix douces, aux frêles voix,
Ciselures des beaux dimanches d'autrefois,
Or frais qui s'éternise aux chasubles fanées[16] !

Cette mémoire des formes religieuses détermine probablement une grande partie de la sensibilité poétique de Rodenbach en l'inscrivant dans une ambiance culturelle catholique et flamande qu'il serait peut-être imprudent de traiter comme un simple revêtement formel sans incidences sur la matura-

tion intérieure du poème et du poète. Bien des éléments de l'imaginaire rodenbachien (symbolisme des couleurs, thèmes de la douceur et de la mélancolie, exaltation de la retraite) sont en effet vraisemblablement « préformés » par la sensibilité religieuse, les « mythes » et les formes liturgiques chrétiennes. L'intériorisation de ces formes, dont témoigne le poème précédemment cité, compose un « paysage d'âme » qui participe indubitablement de certaines « vibrations » spirituelles d'origine chrétienne. On ne saurait négliger le fait que la « conversion » du cœur peut et même doit passer chez un artiste par la médiation de la texture formelle de la religion ; le cas d'un Huysmans témoigne assez de l'influence subtile mais déterminante de cette dernière. En associant certains états intérieurs et certaines ambiances à des éléments du système religieux, Rodenbach prépare parfois le terrain à un infléchissement spirituel ou dévotionnel de son art ou tout au moins à certaines tendances en ce sens. Prenons les deux exemples – l'un psychologique et l'autre d'ordre physique – de la maladie et de la chambre, réalités survalorisées par la méditation poétique de Rodenbach. Dans *Les Vies encloses*, le poème « Les Malades aux fenêtres » présente ainsi un processus de « spiritualisation » solidaire de la maladie « dans la maison qui prend un air religieux ». On retrouve certes dans cette spiritualisation certaines composantes de l'imaginaire symbolique proprement rodenbachien (« le plus léger bruit blesse la neige vierge », le thème de la « vie en songe », le jour qui « se dénuance ») dont le caractère ou les consonnances religieuses ne sont de toute évidence que formels, mais au-delà, il semble difficile de nier la valeur réelle de propédeutique spirituelle réservée par le poète à la maladie. Cette valeur réelle se fait jour notamment dans et par les notations traduisant une véritable modification morale, un changement de perspective subjective :

> Or on s'améliore, on s'épure soi-même
> Par la sorte d'ennoblissement propagé ;
> On se sent devenir autre, le cœur changé ; (...)
> Déjà les passions, à leur tour, parlent bas ; (...)
> On se semble, à présent, vivre dans une église[17].

Même si l'on doit ici faire la part de ce qui participe d'une religiosité purement esthétique et formelle – car le malade semble se sculpter artistement un nouveau visage transfiguré et « éthéré » –, on doit aussi relever que la maladie n'est pas seulement connexe à une victoire sur le « vouloir vivre » à la mode schopenhauerienne, mais qu'elle alimente aussi des « états d'âme » pacifiés dont la coloration est essentiellement religieuse. Il nous semble donc juste de dire que dans de tels cas, Rodenbach met en fait en scène l'ambiance

psychique qui se trouve traditionnellement associée à l'expérience spirituelle – ici essentiellement visée en tant que détachement et paix du cœur. Sans adhérer de tout son être à la réalité religieuse et sans participer directement de son cœur vibrant, Rodenbach est au moins à même de nous en faire percevoir les concomitances psychologiques. On pourrait faire des remarques similaires en commentant la « métaphorisation » religieuse du milieu d'âme par excellence que constitue la chambre, laquelle se trouve développée dans le poème « Les Lampes » dans *Le Miroir du ciel natal.* La clôture de la chambre est ici la forme imaginaire d'une recollection intérieure orientée vers le divin (« toute la chambre est priante »), tandis que la lumière de la lampe apparaît comme le centre vital de cette clôture associée à l'image du Sacré-Cœur[18]. De toute évidence, et au-delà des comparaisons plus superficielles qui associent par exemple « les rideaux de guipure » et les « voiles des Premières Communiantes », il y a là aussi perception et expression imaginaire d'une « saveur » intérieure indubitablement solidaire de l'expérience religieuse.

Comme nous l'avons précisé plus haut, ce subtil déport de la prolifération des formes imaginaires à la prégnance spirituelle de leur présence dans le poème apparaît beaucoup plus nettement dans le dernier recueil que dans les deux précédents. C'est en particulier dans le poème final « Les Hosties » et dans l'« Epilogue » du *Miroir du ciel natal* que l'on peut prendre plus nettement la mesure de cette évolution. C'est ainsi que dans la quatrième partie des « Hosties », la voix narratrice prend un ton – si rare chez Rodenbach – d'active exhortation :

> Oui ! c'est la mort, mais c'est aussi l'Eternité ;
> Entrez, mon âme irrésolue !
> Le portail vous effraie et ses démons sculptés ;
> Mais l'église est toute bonté,
> Et, par les vitraux noirs, un clair de lune afflue[19].

Du reste, tous les symboles de mort et de décadence se trouvent soudainement écartés et la nostalgie de la clarté, si souvent manifestée dans la méditation sur les lampes, se tourne alors en joie franche et en jouissance spirituelle de la lumière :

> Mais Jésus pleure et nous ressuscite soudain !
>
> On renaît à la vie avec une âme neuve ;
> On se lève, on est comme au milieu du jardin.
> Qu'importe le monde ! Qu'importe

Au loin, la ville morte !
Et que sur les vitraux il pleuve,
Et que la nuit descende en ses crêpes de veuve !

Ici, il fait soleil ;
L'ostensoir en vermeil
Brille, là-bas, au fond du chœur ;
L'encens est un rideau de brume qui s'écarte...[20]

Il est pour le moins significatif que le symbole archétypique de la « ville morte » se trouve ici mis à distance, en s'éloignant, en se coupant de ce milieu symbolique fondamental de l'âme symboliste, la voix poétique exprime une sorte d'échappée sur la vie. La fragilité de la lumière, cette fragilité de la lampe menacée d'un envahissement par les ténèbres, se tourne en force resplendissante, celle du soleil, au demeurant si absent de l'univers imaginaire de Rodenbach. Quant au « rideau de brume » de l'encens, isomorphe du voile séparateur et générateur du mystère, il est ici symptomatiquement perçu en tant qu'ouverture et finalement révélation, objet d'un renversement de l'orientation imaginaire habituelle.

Conformément à ce net infléchissement de l'imaginaire religieux dans un sens non plus exclusivement « métaphorique », on doit noter que l'épilogue du dernier recueil possède une résonance bien différente de ceux des deux recueils qui le précèdent. *Le Règne du silence*, tout comme *Les Vies encloses*, se clôt sur des images de déperdition, de disparition, de mort et d'oubli. Dans le premier de ces recueils, c'est la vanité du désir d'immortalité par l'art qui se trouve soulignée : « l'effort de se survivre en l'œuvre terminée » n'est en fait rien d'autre qu'un des aspects du vouloir vivre pandémique dont seul l'anéantissement peut nous libérer :

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[21] !

Les « catégories mythiques » décadentes de la fanaison et du sommeil déterminent donc un climat de lassitude métaphysique fondamentale dont l'ensemble du recueil a tracé les linéaments. La conclusion des *Vies encloses* n'est pas moins négative en fait et on y retrouve les formules réitérées sur la vanité de l'existence et sur la disparition ultime :

Et cette eau qu'est mon âme, en vain pacifiée,
Frémit d'une douleur qu'on dirait un secret,
Voix suprême d'une race qui disparaît,
Et plainte, au fond de l'eau, d'une cloche noyée[22] !

C'est l'impossibilité de livrer le secret de la souffrance et de la nostalgie qui apparaît ici le plus nettement, impossibilité qui consacre un enfermement irrémédiable de la conscience sur elle-même, cette « noyade » dont nous avons plus d'une fois repéré la valeur imaginaire équivoque dans l'univers symbolique de Rodenbach. La « pacification », pourtant volontiers recouverte dans le recueil d'oripeaux imaginaires d'origine religieuse, n'apparaît pas mieux que comme une sorte de jeu de l'âme sans portée réelle. Et le chant de l'âme se perd quoi qu'il en soit dans les tréfonds de l'anéantissement ultime. En net contraste avec ces deux épilogues, le poème de conclusion du recueil *Le Miroir du ciel natal* prend la forme, peu commune chez Rodenbach, d'une prière qui récapitule le contenu des différents poèmes du recueil en les ordonnant *ad majorem Dei gloriam*. On peut certes faire la part de ce qui doit apparaître comme pose littéraire plus ou moins inconsciente de l'artiste, mais on ne peut néanmoins manquer de remarquer le ton de confession qui se dégage de certains de ces distiques, tel celui qui donne peut-être la clef de l'attitude de Rodenbach à l'égard de la religion :

Et les jets d'eau montés en essors de colombe
C'est ma Foi, tour à tour, qui s'élance et retombe[23].

Fasciné par une « mythologie » spirituelle par laquelle son âme d'enfance a été façonnée et dont il ne peut ignorer la profonde richesse esthétique et symbolique, Rodenbach semble constamment vouloir « s'imprégner » de ses formes sans oser ou pouvoir en assumer totalement l'esprit. L'épilogue du *Miroir du ciel natal* apparaîtrait donc comme la reconnaissance d'une dette que le poète n'avait peut-être jamais évaluée à sa juste valeur, travaillé qu'il était par les « mythes » fondamentaux d'un pessimisme décadent d'inspiration schopenhauerienne. Il est donc à la fois surprenant et « logique » de voir le poète belge se réclamer dans son adresse finale à Dieu « de l'humble effort d'une œuvre en votre honneur ! » ; surprenant si l'on se plaît à reconnaître que le ton général de l'œuvre poétique est assez loin de s'accorder aux axes fondamentaux de la pensée et de la vie chrétiennes, mais « logique » si l'on veut bien percevoir tout ce que les métaphores et images religieuses de l'œuvre de Rodenbach peuvent avoir eu, subtilement, de déterminant dans le façonnement d'un certain style « psychique », d'un certain climat intérieur

souvent à même de refléter les « couleurs » spirituelles du christianisme tels le « blanc » de la nostalgie de pureté et de silence ou le « noir » de la nuit obscure de l'âme, du sacrifice de soi. Nous serions donc tentés de voir en Rodenbach – avec Walter Gershuny – un mystique potentiel qui resta toujours aux portes du temple, faute d'avoir bénéficié de conditions et d'influences qui pussent permettre à ses potentialités d'éclore, ou faute d'avoir trouvé en lui-même l'aspiration spirituelle suffisante pour l'assomption d'une telle orientation.

NOTES

[1] *A Rebours*, Paris, Fasquelle, 1965, pp. 99-100.

[2] *The Symbolist Dead City*, Ph.D., New York University, 1985.

[3] *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Didier, 1889, pp. 273-4.

[4] *Règne*, p. 121.

[5] *Œuvres*, Paris, Mercure de France, 1923, pp. 158-9.

[6] *Règne*, pp. 121-2.

[7] In Herman Braet, *L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1967, p. 159.

[8] On lira à ce propos avec surprise les réactions de la critique belge « antisymboliste » étudiées par Herman Braet dans *L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique*, lesquelles se trouvent assez bien résumées par ce raccourci significatif signé Nox et paru dans *L'Artiste* en 1887 : « Un symbole n'a de valeur qu'à condition de susciter clairement l'idée de l'objet signifié. »

[9] « Poésie nouvelle », p. 430.

[10] *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 91-2.

[11] *Règne*, p. 98.

[12] *Règne*, pp. 78-9.

[13] *Règne*, p. 82.

[14] *Miroir*, p. 44.

[15] *Lettres à Albert Mockel*, Labor, « Archives du futur », Bruxelles, 1986, p. 296.

[16] *Règne*, p. 141.

[17] *Vies*, p. 123.

[18] *Miroir*, pp. 5-6.

[19] *Miroir*, p. 186.

[20] *Miroir*, pp. 187-8.

[21] *Règne*, p. 236.

[22] *Vies*, p. 230.

[23] *Miroir*, p. 220.

Conclusion

Georges Rodenbach confiait qu'il avait consacré son œuvre poétique aux « décors de silence », réservant pour son œuvre romanesque le soin de mettre en scène des « êtres de silence. » Cette remarque de l'écrivain pourrait à première vue suggérer une certaine incomplétude et une certaine subordination de l'œuvre poétique qui devrait nous conduire à nuancer la réputation (que nous confirmions dans l'introduction) d'un Rodenbach essentiellement poète. Le décor n'est-il pas en effet le cadre plus ou moins contingent sur fond duquel se dessine « l'essentiel », à savoir la « parole humaine » du récit ou du drame ? L'absence quasi totale de personnages humains dans l'œuvre poétique, tout comme la « réification » des quelques silhouettes qui s'en détachent, pourrait donner quelque légitimité à une telle évaluation de l'œuvre et contribuer à une perception du poème de Rodenbach comme matière imaginaire « en gestation » ne réalisant sa « perfection » que dans le cadre de la forme romanesque, voire théâtrale. Pourtant, ce serait là ne pas voir que le monde poétique de Rodenbach ne manque pas d'un personnage pour « l'animer » – d'un « être de silence » précisément –, nommément le poète, lequel se livre et se dérobe par le détour des analogies et des « ambiances ». Le poète « fin-de-siècle », ne pouvant ou ne voulant plus « s'exprimer » aussi directement que son prédécesseur romantique, fait passer sa « voix » par la médiation « discrète » de l'objet. Rodenbach participe de toute évidence ici de tout un climat « symboliste » qui se caractérise par un rejet de toute confession sentimentale. On pourrait ainsi reprendre, *mutatis mutandis*, en l'appliquant au poème de Rodenbach l'aveu de Van Lerberghe concernant sa *Chanson d'Eve* :

> Mon Eve, c'est moi, ma petite âme de poète, que je déguise ainsi par décence[1].

La « pudeur » émotive caractéristique du climat littéraire de l'époque permet ainsi de rendre compte, du moins partiellement, du détour « objec-

tal » de la poésie de Rodenbach. Sans compter que le « décor » suggère aussi un « théâtre », une mise en scène de la subjectivité, qui pour être discontinue et diffuse, n'en est pas moins essentielle aux vibrations imaginaires du texte.

« Les décors de silence » : le décor est le langage muet de l'âme, mais le silence lui-même est aussi un « décor ». Si selon la belle formule de Maeterlinck, « la parole est du temps, le silence de l'éternité », ce dernier sera le « halo » dont s'enrobe l'objet contemplé. Et c'est ici le lieu de rappeler que la poésie selon Rodenbach voudrait saisir « les choses non plus comme un point dans l'espace et une heure dans le temps, mais dans leur fixité hiératique et avec déjà leur part d'éternité[2] ». Il s'agira donc de délier les objets de toute succession – de « faire silence » autour d'eux – ; de les délier de l'axe de succession temporelle, mais aussi et peut-être surtout de cette « succession logique » si chère à la critique « antisymboliste[3] ». La poétique du silence est ainsi, chez Rodenbach, une « abstraction » par laquelle la 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. Et c'est là un des grands mérites de Rodenbach que d'avoir su saisir et mettre à profit poétique cette unité supérieure de l'imaginaire par-delà la syntaxe prosaïque du « réel ».

NOTES

[1] *Lettres à une jeune fille*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1954, p. 177.

[2] « La Poésie nouvelle », *La Revue Bleue*, 4 avril 1891.

[3] Comme en témoigne ce jugement de Franz Ansel relatif à l'écriture symboliste : « Cette confusion et cette obscurité sont engendrées par un entassement déréglé d'images, images que rien ne relie parfois entre elles ». In Herman Braet, *L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et Littérature françaises, 1967, p. 158.

Bibliographie sélective

Patrick Laude, « L'Imagination matérielle de l'eau dans la poésie de Georges Rodenbach », *Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones en Amérique*, Hiver 1988-9.

Pierre Maes, *Georges Rodenbach*, Paris, Figuière, 1926.

Anny Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942.

Pierre Maes, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Gembloux, Duculot, 1952.

Hubert Juin, « Lecture de Georges Rodenbach », *Ecrivains de l'Avant-Siècle*, Paris, Seghers, 1972.

Paul Gorceix, *Le Symbolisme en Belgique*, Heidelberg, Carl Winter, 1982.

Christian Berg, « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, mai 1982.

Donald F. Friedman, *The Symbolist Dead City : A Landscape of Poesis*, Ph. D. 1985, New York University, à paraître chez Garland, New York.

Walter M. Gershuny, « La Spiritualité et la ville : La Flandre mystique de Georges Rodenbach », *Studia Neophilologica*, n° 55, 1983.

Christian Berg, « Lecture » dans *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1986 (Espace Nord, 37).

Patrick Laude, « Rodenbach et Mallarmé : Le miroir, la profondeur et le sens », *Romance Notes*, 1986, vol. 2.

Claude De Grève, *Georges Rodenbach : Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Labor, 1987 (Un livre une œuvre, 12).

Table des matières

Dans la même collection :

Lettres françaises de Belgique – Mutations
(Editions Universitaires, Bruxelles, 1980)

Camille Poupeye : *Le Théâtre chinois*

Le Monde de Paul Willems
Textes, entretiens, études rassemblés par Paul Emond, Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove

Maurice Maeterlinck : *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*
Textes réunis et commentés par Stefan Gross

Ecritures de l'imaginaire
Dix études sur neuf écrivains belges, sous la direction de Michel Otten

Paul Aron : *Les Ecrivains belges et le socialisme (1880-1913)*

Michel Lemoine : *Index des personnages de Georges Simenon*

Constant Malva : *Correspondance (1931-1969)*
Edition établie et annotée par Yves Vasseur

Marie Gevers : *Correspondance*
Lettres choisies et annotées par Cynthia Skenazi

Marc Angenot : *Le Cru et le Faisandé*
Sexe, littérature et discours social à la Belle Epoque

Charles Van Lerberghe : *Lettres à Albert Mockel*
Editées et annotées par Robert Debever et Jacques Detemmerman (2 tomes)

Marcel-Louis Baugniet : *Vers une synthèse esthétique et sociale*

Colette Baudet : *Grandeur et misères d'un éditeur belge : Henry Kistemaeckers (1851-1934)*

André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld : *Théâtre – Modes d'approche*

Marges et exils – L'Europe des littératures déplacées

Charles Plisnier entre l'Evangile et la Révolution
Études et documents rassemblés par Paul Aron

Marcel Lecomte : *Les Voies de la littérature*
Chroniques littéraires. Choix établi par Philippe Dewolf

André Baillon : *La Dupe. Le Pénitent exaspéré*
Texte établi et commenté par Raymond Trousson

Raymond Queneau – André Blavier : *Lettres croisées (1949-1976)*
Texte établi et annoté par Jean-Marie Klinkenberg

L'Invention de la Mise en Scène
Dix textes sur la représentation théâtrale (1950-1930) réunis et présentés par Jean-Marie Piemme

Les Arts du Spectacle
Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985 réalisée par René Hainaux

Pierre Mertens, l'Arpenteur
Textes, entretiens, études rassemblés par Danielle Bajomée

Un pays d'irréguliers
Textes et images choisis par Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago-Antoine

Françoise Moulin : *Jacques Sojcher, ni la mémoire ni l'oubli*

Marc Quaghebeur : *Études sur les lettres belges : entre absence et magie*

Charles De Coster : *Légendes flamandes*
Edition critique établie et présentée par Joseph Hanse

Patrick Laude : *Rodenbach. Les décors de silence*
Essai sur la poésie de Georges Rodenbach

Zsuzsanna Bjørn Andersen : *Georg Brandes et la Belgique*
Etude et documents

Achevé d'imprimer
le 10 juin 1990

Georges Rodenbach confiait qu'il avait consacré son œuvre poétique aux « décors de silence », objets d'une contemplation statique aux nuances de perception « infinitésimales ». On s'accorde à reconnaître que l'œuvre poétique de Rodenbach constitue un monde clos, à l'intérieur duquel se développent et se ramifient les mêmes images symboliques fondamentales. La présente lecture s'attache précisément à ces structures symboliques récurrentes ; elle épouse les contours imaginaires de l'œuvre et elle sonde ses foyers centraux. Une telle « lecture heureuse », solidaire de l'écoute phénoménologique, met ainsi à jour la profonde unité du chant symbolique propre au poète des *Vies encloses*.

Patrick Laude est né en 1958. Après une maîtrise de lettres à la Sorbonne en 1981, il fait un stage à l'Ecole normale supérieure. Master of Arts de l'Indiana University, il enseigne actuellement à la Texas A & M University.

La collection **Archives du futur** est publiée sous la responsabilité des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles.

Imprimé en Belgique
D/1990/258/36
L 906329

9 782804 005337

ISBN 2-8040-0533-X