

## GEORGES RODENBACH

1855-1898

### Une poétique de l'analogie

Considérer l'éclosion exceptionnelle des lettres françaises de Belgique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme un simple surcroît du Symbolisme français, c'est se comporter en myope auquel échappent les différences, sur lesquelles s'est constituée l'identité de l'œuvre d'un symboliste belge – écrivions-nous voilà près de trente ans. Depuis, la spécificité du mouvement de 1886 en Belgique a été unanimement reconnue dans l'histoire des littératures francophones. Reconnaissance, qui n'exclut nullement d'ailleurs l'importance des relations littéraires et souvent personnelles entre les Belges Albert Mockel, Verhaeren, Maeterlinck ou Rodenbach et les poètes français, tels Mallarmé, Verlaine et Villiers de L'Isle-Adam, pour ne citer que ceux-là.

Au moment où l'on a rendu à Maeterlinck sa place d'initiateur capital dans l'histoire de la dramaturgie européenne, où l'écriture verhaerenienne a été officiellement admise comme l'élément constitutif d'une sensibilité poétique particulière au tournant du siècle, la vraie dimension de l'œuvre de Rodenbach est encore à découvrir. Si celle-ci apparaît un peu décalée par rapport aux innovations en matière d'art dues à ses deux compatriotes, elle a toute sa place dans la constellation de ceux qu'on appelle désormais les symbolistes de Belgique. Quelles que fussent au demeurant les réticences de l'écrivain à s'inféoder à une école en art. « *Les lions vont seuls* », avait déclaré Rodenbach non sans superbe.

Poésie secrète des choses et de l'âme souffrante, vision crépusculaire des canaux aux eaux glauques où se reflètent les béguinages et les beffrois gothiques, son œuvre est restée prisonnière de l'image mythique de la Flandre, cristallisée dans *Bruges-la-Morte*, le roman auquel le poète doit la

célébrité de son nom. Assurément, l'écriture de Rodenbach reste attachée, de manière indéfectible, aux images singulières de sa « *petite patrie* », nourrie des analogies les plus subtiles entre le moi et la cité flamande. « *Notre âme ? Elle est aussi la grande Ville bleue* », déclare le poète du *Miroir du ciel natal*, évoquant l'étrange équation entre son âme et la ville rêvée. Il n'est pas contestable que le chromatisme de sa langue, que la cohérence de son œuvre ont leur source dans la célébration de l'Âme et du Silence, ces deux nouveaux continents que Rodenbach a ouverts à une poétique de l'intériorité.

En revanche, cette poésie récurrente jusqu'à l'obsession, qui nourrit les recueils du *Règne du silence* ou des *Vies encloses*, a fait oublier que « *l'abstracteur de quintessence* », comme l'a appelé avec bonheur Robert de Montesquiou, fut aussi un écrivain attentif aux contingences de son époque, et, avant tout, un journaliste, à l'affût de l'actualité, où il a puisé une large part de son inspiration.

Le portrait du poète de la blancheur, des images en demi-teintes et de l'effacement doit être complété. Rodenbach est aussi un écrivain, qui a vécu de plain-pied avec la réalité quotidienne. La reconnaissance, le succès auprès du public, il les cherche. Il sait que seul le succès au théâtre peut apporter la notoriété, et il écrit *Le Voile* joué à la Comédie Française en 1894. Un acte en vers, dans lequel il tente de combiner le drame statique, que venait d'inaugurer Maeterlinck peu avant dans *L'Intruse* (1890), avec en toile de fond l'atmosphère de la Flandre mystique qu'il veut transmettre au public parisien. Et il y réussit !

L'erreur serait de se représenter un écrivain indifférent aux luttes de son temps. Au contraire Rodenbach prend parti. Dans *L'Art en exil* (1889), roman largement autobiographique sous le couvert de l'histoire d'un écrivain raté, il met en cause la responsabilité des institutions du Royaume, dénonçant le matérialisme et le désintérêt total du pouvoir pour l'art, dans une société aveuglée par une fausse dévotion religieuse. Dans un autre roman, *La Vocation* (1895), il s'en prend, de manière directe, à l'influence néfaste de l'Église sur l'éducation. Il accuse la morale chrétienne, relayée

par la bourgeoisie, de provoquer des ravages irrémédiables chez les adolescents par la dichotomie contre nature qu'elle établit entre le corps et le spirituel.

Le recueil de « contes », intitulé *Le Rouet des brumes*, paru en 1901, après sa disparition, révèle un Rodenbach inattendu, accessible au mystère de la vie subconsciente, dans laquelle il découvre une mine féconde d'écriture. C'est quasiment un programme qu'il définit dans le récit qu'il intitule, significativement « Suggestion » :

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

Après les Goncourt, Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant, le conteur se fait le psychologue du comportement de l'individu, le clinicien du subconscient, générateur des manies et des fantasmes, de ce qu'on appelait encore « folie » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La focalisation sur les énigmes de la vie intérieure, autour de laquelle s'articule la poétique des *Vies encloses*, donne ici la matière de récits « extraordinaires », en prise sur l'occulte, dans le sillage des travaux scientifiques de Charcot sur la névrose, la suggestion et le magnétisme.

Dans ce contexte d'ouverture à la modernité s'inscrit la passion pour l'actualité de l'ancien avocat, qui avait abandonné le barreau de Bruxelles pour le journalisme. À Paris où il s'est fixé définitivement à partir de 1888, le correspondant attitré du *Journal de Bruxelles* et du *Figaro* fréquente assidûment le Grenier des Goncourt, il est le familier du salon des Daudet et des Mardis de Mallarmé. Il y rencontre le tout Paris des hommes de lettres et visite ses amis les artistes dans leur atelier. À son flair exceptionnel pour découvrir ce qui est à la pointe de la mode, se joint une connaissance solide des choses de l'art. *L'Élite*, paru en 1899 à titre posthume où sont regroupés ses essais sur la littérature et les artistes, témoigne de sa surprenante capacité de critique. Son portrait du sculpteur Auguste Rodin fait date dans l'histoire de l'art. De « tragédie composée » et académique, la sculpture est

devenue avec Rodin « drame », création vivante et humaine. L'idéaliste qu'il est reconnaît la toute-puissance de la Matière et du Progrès. Il sait voir les nouveautés : l'art décoratif monumental de Puvis de Chavannes et d'Albert Besnard, l'indéterminé des portraits de Carrière, les affiches artistiques de Jules Chéret « *le Watteau des rues* », les tableaux suburbains de Jean-François Raffaëlli. Il s'enthousiasme pour la « *peinture atmosphérique* » de Claude Monet et ses recherches sur la lumière. Il a l'intuition de la modernité que représente la vision floue des tableaux de James Whistler.

Pour Rodenbach, il n'est pas de cloison dans le domaine de l'art. La peinture et la littérature se font écho et correspondent. C'est le portrait de Mallarmé – la lithographie de Whistler (1893) – qui lui donne l'occasion de définir l'attitude du maître à l'égard du monde et la manière dont il la traduit dans son écriture : « *C'est un songeur, un visionnaire pour qui le monde existe peu ou n'existe qu'en tant que recréé par lui. L'Univers ? Il le simplifie par les plus lointaines analogies, les plus extrêmes condensations, des raccourcis d'idées et d'images.* » (23 mai 1895. *Supplément littéraire du Figaro*). Lecture doublement significative. En témoignant de la proximité de pensée entre les deux poètes, elle met en avant ce que Rodenbach considère comme fondamental dans la conception de l'art chez Mallarmé et, implicitement, ce qui l'éloigne, lui le disciple, du maître, et finalement le sépare de lui.

Rodenbach voit Mallarmé comme « *un visionnaire pour qui le monde existe peu* », ce qui signifie que le monde n'existe pour le maître que comme représentation cérébrale, en tant qu'image intellectuelle. « *Il n'existe qu'en tant que recréé par lui* », précise-t-il, soit au prix d'une opération intérieure, qui émane de la pensée, de l'idée. Mallarmé simplifie l'Univers, il le condense pour n'en garder que « *les plus lointaines analogies* », à tel point que celles-ci n'ont plus guère de rapports avec le réel. Et Rodenbach en arrive à formuler ce jugement dont on mesure l'audace, lorsqu'on sait la relation intime, littéraire et affective, qui le liait à Mallarmé : « *il met l'infini dans des fioles, ce qui aboutit à des énigmes de couleurs, mal déchiffrables*

*pour les uns, délicieuses pour les autres.* » Coupées du monde empirique, les choses chez Mallarmé ne continuent d'exister que dans et par la langue, intellectuellement.

Cette analyse de l'acte créateur mallarméen replacée dans la perspective de l'écriture de Rodenbach, permet d'évaluer la différence entre les deux poètes, qu'on réunit sous l'étiquette de Symbolisme. Pour le poète du *Règne du silence*, comme pour le romancier de *Bruges-la-Morte*, le monde est partout présent, visuel, plastique. L'environnement quotidien passe dans l'œuvre, muni de ses attributs, de ses particularités. Ce monde est en effet porteur d'une identité toujours affirmée, la Flandre. Réalisme ? Aucunement. Le réel chez Rodenbach, à partir de sa perception, est transfiguré par le regard intérieur. Il acquiert, à travers ce regard second, une autre dimension, recrée au dedans de soi, rêvée, mais – c'est là la différence – jalousement attachée à ses propriétés, aux choses, à ses villes, à son paysage. Cette présence de la réalité éloigne la création poétique chez Rodenbach de l'attitude de Mallarmé, foncièrement intellectuelle, conceptuelle. Le constat s'impose : la réalité est au cœur du Symbolisme de Belgique, c'est ce qui le caractérise. Ni Verhaeren, ni Maeterlinck, ni Elskamp, Rodenbach pas davantage, n'ont rompu les amarres avec le monde concret, immédiat, qui les entoure. Ce qu'on appelle Symbolisme outre-Quévrain, n'a jamais coupé le cordon ombilical avec le réel.

Dans la première séquence du cycle de poèmes intitulé « Au fil de l'âme », Rodenbach a dévoilé la démarche de sa poétique :

*Ne plus être qu'une âme au cristal aplani  
Où le ciel propagea ses calmes influences ;  
Et, transposant en soi des sons et des nuances,  
Mêler à leurs reflets une part d'infini.  
Douceur ! c'est tout à coup une plainte de flûte  
Qui dans cette eau de notre âme se répercute ;  
Là meurt une fumée ayant des bleus d'encens...  
Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre  
Avec un glissement de béguine ou de prêtre,  
Et mon âme s'emplit des roses que je sens...  
Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame ;  
Puis je reflète un pont debout sur les bruits d'eaux  
Et des lampes parmi les neiges des rideaux...  
Que de reflets divers mirés au fil de l'âme !*

*(Le Règne du silence)*

À l'inverse de l'attitude réaliste ou même romantique, la poétique de Rodenbach ne tire plus sa dynamique de la perception de la vie du dehors, mais de la vie intérieure, de l'Âme. Le poème se nourrit des songes de la vie profonde, des paysages vus du dedans, sublimés et ramenés à des élans émotionnels, à des pulsations de l'être « *au bord de l'âme* ». Le contemplateur-poète désire n'être plus qu'une « *âme au cristal aplani* », c'est-à-dire non plus une simple plaque photographique qu'impressionnent les choses, mais une surface parfaitement lisse, qui ne lui renvoie que le reflet de ces choses, de la même manière que le ciel réverbère et double dans son miroir le monde sensible. Au premier temps marqué par l'ouverture, par la disponibilité passive aux « influences » du dehors succède un second acte, générateur de poésie véritable. Car l'art implique l'intervention active du créateur, la transposition dans l'âme des perceptions auditives et visuelles – « *Et, transposant en soi des sons et des nuances* », celles-là sont reçues et retransmises dans le poème par le moi intérieur qui les médiatise. Le processus de réflexion constitue la condition même de l'art – « *poétique du reflet* », comme a défini très justement Christian Berg la démarche de Rodenbach. Car avant de devenir matière poétique, le monde sensible doit se décanter, se dégager de ses scories, se spiritualiser, c'est à ce prix que s'y mêle « une part d'infini ».

On constate que Rodenbach ne conçoit pas l'art autrement que ce que Mallarmé nomme « *la divine transposition* ». L'art étant le produit du passage de l'expérience sensible de la vie et des choses, celui du fait concret à son idéalisation. La littérature n'a pas à mimer le monde, elle n'en est pas en quelque sorte la duplication. Il y a seulement littérature, lorsque le fait de nature est appréhendé de l'intérieur, transposé en acte de pensée et de langage et qu'il réapparaît transcendant dans le texte. « *À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature [...], si ce n'est pour qu'en émane [...] la notion pure ?* », déclarait Mallarmé dans l'*Avant-Dire* au *Traité du Verbe* de René Ghil (1885). Or ce qui fait la spécificité de l'œuvre de Rodenbach, c'est qu'au cours de l'opération d'alchimie dont l'écriture est le

foyer, le monde sensible, le paysage, les objets et l'atmosphère, loin de devenir des « notions », des « idées » pures, conservent leur identité. Bien qu'elles soient réfléchies et renvoyées au lecteur sous une forme épurée, « *quintessenciée* », selon le mot heureux de R. de Montesquiou, les images que Rodenbach incorpore à la trame de son poème en vers ou en prose sont, quant à elles, marquées du sceau indélébile de la réalité. Elles sont chargées d'une tonalité qui, même transfigurée par le rêve, suggère inmanquablement « *la petite patrie* ». C'est le degré de transfiguration du monde qui marque l'écart entre la démarche du disciple et celle du maître. La magie de la transposition ne conduit pas à l'abstraction chez Rodenbach, mais plutôt à ce que Novalis a appelé la « *romantisation du réel* ». L'opération de symbolisation, à laquelle le poète nous invite, n'a pas pour objectif d'abolir la réalité, mais au contraire d'en suggérer les traits spécifiques, le climat, la couleur, en extrayant la quintessence. À propos de la poésie Frédéric Mistral, l'auteur de *Bruges-la-Morte* a fait cette déclaration surprenante, mais qui confirme l'ancrage de sa création dans la réalité :

*Il faut écrire d'après une race dont on est l'aboutissement, souligne-t-il. C'est le moyen pour que les livres soient originaux ; et ils le seront d'autant plus que la race est demeurée elle-même plus impolluée, personnelle, abritée contre l'influence de la centralisation et du cosmopolitisme. Et il conclut : Heureux, les écrivains qui ont une province dans le cœur !*  
(L'Élite)

De *La Jeunesse blanche* son premier recueil au *Miroir du ciel natal* son dernier, l'art de Rodenbach c'est d'avoir réussi à faire coïncider les images de ses poèmes avec la réalité géographique et culturelle, en résonance avec l'atmosphère de sa « *petite patrie* ». Les métaphores de son moi sont à la fois l'expression esthétique de sa province et celle de sa poétique, à travers les analogies quasi congénitales de la réalité flamande.

S'interrogeant sur le succès de *Bruges-la-Morte*, Rainer Maria Rilke rappelle très à propos qu'on oublie tout simplement que Bruges a été pour le poète « *l'image, la transposition allégorique* » de son âme - (il emploie le terme quasiment intraduisible en français de « *Gleichnis* » plus concret que le mot abstrait « *symbole* »). Or, on peut constater que Rodenbach, dès *La*

*Jeunesse blanche* (1886) a mis en place une poétique de l'éloignement et de l'intériorisation des souvenirs liés au Nord. Cette strophe extraite de la séquence « Soirs de province » contient déjà la thématique qui va nourrir la poétique de Rodenbach : l'identification de l'Âme à la cité rêvée, intérieure, Bruges, qu'il ne nomme pas encore :

*Vivre comme en exil, vivre sans voir personne  
 Dans l'immense abandon d'une ville qui meurt,  
 Où jamais l'on n'entend que la vague rumeur  
 D'un orgue qui sanglote ou de Beffroi qui sonne.*  
 (La Jeunesse blanche)

\*

Refus de la vie du dehors, enfermement au dedans de soi, silence et contemplation – autant d'attitudes inspirées de la mystique rhéno-flamande redécouverte par Maeterlinck et de la peinture des Primitifs flamands, les Memling et Van Eyck, qui vont désormais irriguer le monde poétique de Rodenbach. Ces vers extraits du *Règne du silence* : « *Et rien à faire ici ! Rien à faire au dehors* » (« Cloches du dimanche ») renvoient, mot pour mot, à l'exergue de Maeterlinck introduisant son essai sur *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable* paru en 1889 dans la *Revue générale* : « *Je n'ai rien à faire au dehors. Oh quelle horreur vers le dehors.* » Complicité illustrée à son tour par les peintres intimistes – Xavier Mellery, Degouve de Nuncques – partageant avec le poète du *Règne du silence* et des *Vies encloses* le goût pour l'ombre, le monde clos et pour l'invisible.

L'identification entre la ville déchue et la nostalgie mortifère de l'âme s'est cristallisée définitivement dans *Le Règne du silence* :

*Ô 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  
 Tendrant 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, [...]*  
 (« Paysages de ville » XV)

Peut-être jamais Rodenbach n'a-t-il été aussi proche de l'esprit symboliste !

Dès lors, les analogies vont se succéder de recueil en recueil, du *Règne du silence* aux *Vies encloses*, pour suggérer « ce bord de l'âme » que Rodenbach tente de fixer à travers ses prolongements, l'eau figurant parmi ses allégories privilégiées – aquarium, âme sous-marine, plantes aquatiques, reflets, vitres, jusqu'au mythe d'Ophélie.

*Nous connaissons si mal notre pauvre âme immense !  
Elle est la mer, un infini, un élément,  
Qui ne cesse jamais et toujours recommence ;  
Mais nous n'en savons bien que le commencement.*  
(*Les Vies encloses*, « Ame sous-marine », VI)

L'audace du projet des *Vies encloses*, c'est de saisir ce qui se trouve à l'état latent, au delà de la conscience claire, les débuts confus d'un sentiment, les pulsions, les embryons de pensée, ce qui n'est pas encore défini et n'a pas pris forme et qu'on ne peut appréhender, et c'est d'avoir enfermé tout cela dans l'alexandrin. La performance n'a pas échappé à Mallarmé : « *Quant au vers, cher ami, ce délice de toute minute, se succède-t-il assez fluide, avec un trait inné de chant, divinement, sans qu'on subisse aucune répétition de la mesure : ceci est inouï et glorifié à point l'alexandrin, rien d'autre n'étant plus nécessaire.* » (Lettre à Rodenbach de mars 1896). Il a fallu attendre *Le Miroir du ciel natal*, pour que le poète abandonne l'alexandrin au profit du vers libre, qui alterne cependant avec le vers classique. « *Il y a une âme nouvelle aujourd'hui à laquelle doit correspondre une poésie nouvelle* », écrivait Rodenbach en 1891, dans son essai « La Poésie nouvelle » en justifiant le changement de son vers.

Dans ce dernier recueil de Rodenbach, paru en 1898, l'année de sa mort, une atmosphère prégnante de mysticité joue le rôle de liant entre les poèmes – « Les Femmes en mante », « Les Premières Communiantes », « Les Cloches » et « Les Hosties » – sur le fond d'une lumière crépusculaire associée au Nord et très fortement baignée de liturgie. Le fondement du recueil tout entier est posé dans le cycle intitulé « Les Cygnes » :

*Tout est parallèle ;  
Tout s'endimanche ;  
Les cerisiers font des groupes de robes blanches...  
Est-ce la Première Communion des arbres ?*

Sur cette étrange correspondance, le poète développe un processus de symbolisation, dominé entièrement par l'imaginaire, que ni la raison ni la vraisemblance ne censurent plus. Les femmes en mante sont des cloches qui cheminent ; les réverbères se transforment en êtres vivants dont le poète raconte les plaintes, même les maisons sont en prière :

*Les sombres maisons*

[...]

*Ont l'air d'une communauté*

*En oraison,*

*À genoux dans l'eau qui se moire ; [...]*

(« Les Femmes en mante », VI)

Dans la brume de la mémoire s'accomplit un échange permanent d'identité entre les choses et les êtres, entre le visible et l'invisible. À examiner le recueil dans la perspective des dernières créations de Rodenbach, on constate que les poèmes dans lesquels se multiplie ce type d'analogies totalement irrationnelles (« *Ô secrètes analogies* ») révèlent un artiste en pleine mutation et qui innove. Évolution, en ce sens qu'il admet de plus en plus la participation du subconscient à son écriture. Il crée des images qui anticipent de deux décennies l'écriture surréaliste, à tel point qu'on s'interroge sur ce qu'aurait été l'art de Rodenbach, s'il eût vécu.

\*

L'analogie, c'est la « *grande loi de la Nature* », a dit Rodenbach à propos du sculpteur Rodin. Or ce principe, le vulgaire ne le perçoit pas, car « *c'est le propre des maîtres d'apercevoir des analogies qui échappent aux autres* » (« M. Rodin »). Il revient au poète de les découvrir et de les exprimer. Dans cette déclaration que lui inspire le sculpteur, on peut voir l'idée génératrice de l'œuvre de Rodenbach, poésie et prose confondues. Percevoir les relations invisibles entre les objets et les êtres, c'est la fonction magique que le romancier de *Bruges-la-Morte* a incarnée dans le personnage de Hugues Viane. Sous le couvert d'une histoire passionnelle, le

récit se déroule à travers un jeu vertigineux de miroirs, d'échos et de correspondances qui sous-tend le texte d'un bout à l'autre et culmine dans le fantasme du double de l'épouse retrouvée. « *Le démon de l'analogie se jouait de lui* », tel est le constat clinique que dresse le narrateur à propos de son héros, en transposant la célèbre métaphore de Mallarmé.

Cinq ans après *Bruges-la-Morte*, en 1897, Rodenbach réitère son coup de maître. C'est *Le Carillonneur*, « *le chef-d'œuvre abouti de la matrice de Bruges-la-Morte* », selon l'heureuse formulation de Werner Lambersy. Cette fois, c'est un véritable roman de plus de 300 pages, avec une intrigue, avec des personnages et une action. Il est agencé à la fois autour d'une passion, vécue par le héros Joris Borluut, écartelé entre l'amour pour deux femmes et autour d'un drame cérébral, d'une névrose, celle d'un homme, obsédé par l'appel de l'absolu, qui finira dans son délire par se pendre à la cloche du beffroi. Nouveauté : sur cette trame sont venues se greffer des perspectives, qui renvoient à des questions spécifiques, propres à la vie et à la culture de la Flandre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sont abordés la cause flamande et le problème du destin de Bruges. Maintien de son statut de ville-musée ou modernisation de la cité et de son port ? Sous cet aspect, le roman doit être lu comme une réplique aux détracteurs de *Bruges-la-Morte*, qui avaient accusé l'écrivain de donner au public brugeois une image de ville morte, défavorable à sa réputation.

Le roman oscille entre ces pôles habilement combinés et intégrés dans le psychisme fragile, maladif, du héros, dominé par la passion de la chair et par la nostalgie d'infini. Rodenbach a joué sur cette alternative entre l'élan de spiritualité et les pulsions charnelles de son héros. Ce conflit, cependant, il l'a complexifié, dans le sens où il a fait de Joris un individu duel, animé par ces deux postulats antinomiques, ancrés dans la conscience collective de la Flandre, l'une, la passion charnelle incarnée par Barbe, l'Espagnole, l'autre, la pureté, symbolisée par Godelieve, la Flamande. En plaçant le destin de Joris entre ces deux archétypes, le romancier a déplacé la nature de son choix, dans la mesure où chacune de ces deux femmes renvoie en fait à l'histoire de la Flandre et pose le problème de son identité.

Dès lors, par un glissement subtil, chacun des deux portraits renvoie à une vision imagologique, enracinée dans la sensibilité du lecteur.

*Godelieve, c'était le type primitif et intact de la Flandre. Puberté blonde comme les Vierges qu'on voit dans les Van Eycks et les Memlings. Des cheveux de miel ; et qui, déroulés, ondulent en frissons calmes. Le front est ogival, monte en arc cintré, paroi d'église, muraille lisse et nue, où les yeux plaquent leurs deux vitraux monochromes.*

En contrepoint, Rodenbach trace ce portrait sulfureux de Barbe :

*Barbe était superstitieuse. Avec son teint d'Espagne, cette chair où saignait sa bouche trop rouge, elle avait bien le visage de son âme. Car elle brûlait intérieurement d'une foi, espagnole aussi, religion violente et ténébreuse, pleine d'affres, de blessures de cierges, de peur de la mort. Cent craintes superstitieuses tourmentaient sa vie comme les mailles d'un cilice.*

À travers ces deux figures archétypales, le Bien et le Mal, la pureté et le péché s'affrontent. Le mal finit par triompher, distillé comme un venin dans le cerveau de Joris, sous l'aspect des fantasmes sexuels que représente le corps de Barbe – et le carillonneur finira par se pendre à la cloche du beffroi, l'instrument de sa charge. Moment crucial où Eros et Thanatos se rejoignent pour sceller son destin.

Dans cette lutte sans merci entre l'érotisme et la mort, le romancier a su intégrer une autre nostalgie, à l'antipode de l'appel des sens, la soif d'élévation, de hauteur, incarnée elle aussi par le carillonneur – « *Au-dessus de la vie* ». C'est le leitmotiv, la formule incantatoire (elle revient pas moins de 15 fois) qui scande le roman comme un poème. La trouvaille géniale du romancier, c'est d'avoir associé l'image-symbole du carillonneur stylite au sommet de son beffroi, monument emblématique de la Flandre, avec le thème existentiel et poétique à la fois du rêve de hauteur au-dessus des contingences de la vie, qui hante le héros.

Rodenbach va plus loin encore. L'idéologie raciale va jusqu'à nourrir les stéréotypes de la conscience collective. Elle contamine l'art de la Flandre. Le romancier répond à l'horizon d'attente de son lectorat national, flamand, catholique, en faisant de la cloche de luxure, « *la cloche obscène* », l'incarnation d'Anvers, « *l'idéal de Rubens, l'idéal de Jordaens* », tandis que la clochette frêle, comme venue d'une colombe, devient l'incarnation

de Godelieve, celle de l'innocence. Le fantasme va grandissant et s'étend à l'architecture. À tel point que Bruges, dans la vision manichéenne de Farazyn, le militant fanatique, c'est « *l'âme flamande intégrale* », alors qu'Anvers, c'est « *l'âme flamande occupée par les Espagnols* » et souillée.

Le roman procède par glissements, par association. Dans le climat de Bruges, ainsi élevée au rang de cité-symbole de la Flandre, Rodenbach plaide pour le flamand, la langue statutaire : « *qu'on rétablisse ici le flamand [...] la race est neuve, intacte, telle qu'au moyen âge* ». Sur une structure très inspirée par la démarche symboliste, le romancier a su magistralement insérer à une histoire passionnelle des problèmes d'ordre social et politique, qui concernaient directement la Flandre au XIX<sup>e</sup> siècle finissant. L'originalité de l'œuvre tient à cette conjonction audacieuse du littéraire, voire du poétique et de l'actuel. En tout cas, ce dernier roman marque une évolution dans la manière dont Rodenbach conçoit l'écriture, dont il faut tenir grand compte.

Le parcours du poète est singulier dans sa continuité. Force est de constater que, depuis *La Jeunesse blanche*, où émergea pour la première fois le thème de la ville qui meurt, Rodenbach a tissé l'essentiel de son œuvre autour de la cité de Bruges, l'emblème de son moi. Cette ville, ancrage de sa nostalgie et de son rêve d'exilé, est devenue, au-delà de lui-même, le symbole des villes mortes, ces « *Basiliques de Silence* », comme il les appelle dans *Le Carillonneur*, ces cités que la littérature, dans le sillage de la décadence, a immortalisées : Venise et la Vienne fin de siècle.

Paul GORCEIX  
Membre de l'Académie Royale de  
Langue et de Littérature Françaises de  
Belgique

