CHAPITRE VIII

Les Maîtres et les Amis : Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt. — Bruges-la-Morte.

A la date où paraît *L'Art en Exil*, quelques jours avant l'ouverture de l'Exposition Universelle de Paris, Barbey d'Aurevilly meurt chargé d'ans, mais léger d'argent et d'une gloire dont les premiers rayons commencent à peine à luire. Rodenbach l'avait rencontré quelquefois aux déjeuners dominicaux de François Coppée et chez Madame Louise Ackermann (celle-ci devait s'éteindre un an après son vieil ami), pendant son premier séjour à Paris. Il assiste à ses funérailles et c'est avec une respectueuse émotion qu'il en raconte la simplicité solennelle dans le *Journal de Bruxelles* (1).

A la fin de l'été, en août 1889, pendant que la foire internationale bat son plein, un autre grand écrivain terrassé par la maladie disparaît, aussi glorieux et aussi pauvre : Villiers de L'Isle-Adam. Il avait souffert d'un cancer à l'estomac et fut soigné à l'hospice des Frères de Saint-Jean-de-Dieu où sa chambre de malade donnait sur le jardin du couvent, « ce même jardin sur lequel s'ouvrait précisément

(1) Cf. *Lettre Parisienne* du 29 avril 1889 et *Évocations*, pp. 211-216.

aussi la chambre de Barbey d'Aurevilly, rue Rousselet. Coïncidence des destinées, la belle verdure de cet été dans le jardin des Frères aura été regardée par les yeux expirants de ces deux grands morts. Extrême-onction de leurs regards communiant sous les espèces des mêmes fleurs » (1).

Dans les trois dernières années, Rodenbach avait rencontré souvent Villiers avant que celui-ci eût accepté d'être le témoin de sa femme à son mariage. En novembre 1886, il avait négocié pour lui les conditions d'une tournée de conférences à faire en Belgique au début de l'année suivante (2). Leur première rencontre remontait à quelques mois à peine. En juin, il lui avait été présenté par Grégoire Le Roy et Maurice Maeterlinck, lors d'un bref séjour à Paris, après une réunion de collaborateurs d'une jeune revue, *La Pléiade*, où ceux-ci venaient de débuter par quelques poèmes. A cette réunion, le maître (Villiers) parla seul presque tout le temps, d'un ton de voix brouillé, avec des phrases confuses où, par moments, éclataient des observations brillantes ou des idées géniales.

(1) Cf. *Le Figaro*, 20 août 1889 ; fort émouvant article sur Villiers, qui met Rodenbach très en vue.

(2) Dans une lettre du 26 novembre 1886, Villiers le remercie en ces termes : « Veuillez bien, mon cher Rodenbach, fixer vous-même une époque certaine. D'ici le 15 janvier, vous recevrez les titres des conférences, dix jours avant ce jour fixé, tant pour Bruxelles que pour les autres villes possibles. J'arriverai l'avant-veille, *sans faute*, à Bruxelles. En ce moment je corrige les épreuves de trois nouveaux livres qui vont paraître d'ici à deux mois, savoir *Axel*, *Propos d'Au-delà* et *L'Adoration des Mages*. Vous voyez que nous ne manquerons pas de sujets... Poignée de main bien cordiale, Villiers de L'Isle-Adam, Paris, 13 rue de Naples ». En réalité, la tournée de conférences n'eut lieu qu'au début de 1888, avec deux ans de retard. Voir aussi l'ouvrage : *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach* (lettres et textes inédits) publié par François Ruchon, Genève 1949, p. 47.

« Il nous raconta des projets de livres, des sujets de poémes, indiquant tous cette préoccupation du mystérieux, du fatal, de l'au-delà qui est dans son œuvre. D'ailleurs, ajoutait Villiers, l'artiste moderne veut en vain se soustraire à l'obsession mystique, religieuse : quand il travaille, il entend cogner au mur, lève la tête et s'étonne. Un instant après il recommence à écrire, le bruit reprend, sourd mais obstiné. Il ne veut pas entendre, il se remet à la tâche. Les coups au mur se répètent, battant ses oreilles, lui entrant dans la tête, malgré lui. Ce bruit aux murs, ces coups invisibles tambourinant sur les cloisons, à l'obsession desquels on ne peut échapper, ce sont les bruits de l'Infini » (1).

Si Maeterlinck doit beaucoup à l'auteur d'*Axel*, comme il l'a déclaré lui-même à différentes reprises, peut-être Rodenbach lui doit-il plus encore, surtout cette propension grandissante au rêve, cette préoccupation du mystérieux, du fatal, de l'au-delà, qu'il a en commun avec Villiers.

La hantise de l'au-delà et de la fatalité, voilà ce que l'on perçoit dans *L'Art en Exil*, ce qui empreint *Bruges-la-Morte*, ce qui caractérise toute l'œuvre romanesque de Georges Rodenbach.

« Villiers et Mallarmé, Rodenbach nous en parlait sans cesse », nous écrivit un jour un de leurs amis, Camille Mauclair. Ce qui signifie que ces deux admirations avaient complètement influencé, pénétré profondément la vie artistique du poète belge.

C'est en 1889 que Rodenbach devint l'un des fidèles ha-

(1) *Évocations*, pp. 166-167.

bitués des fameux mardis de la rue de Rome chez le poète de *L'Après-midi d'un Faune*, l'annonciateur du mouvement symboliste naissant que les vers ésotériques de *Du Silence* avaient séduit par parenté d'âme.

Mallarmé fut un des plus sûrs amis de Rodenbach [1]. Jusqu'à la fin de sa vie, il entretiendra avec lui des relations étroites, presque familiales. Rodenbach sera souvent l'hôte, avec sa femme, dans l'intimité, des époux Mallarmé dans leur ermitage de Valvins, au bord de la Seine, où ceux-ci passaient leurs vacances avec leur fille Geneviève et où Mallarmé mourra quelques mois avant Rodenbach. D'autre part, Mallarmé et les siens déjeuneront ou dîneront souvent à Paris, chez les Rodenbach.

A propos des conférences que Stéphane Mallarmé fut invité à faire en Belgique, en 1890, sur Villiers, Rodenbach traça ce portrait du poète : « un homme au rêve habitué », discourant au milieu de ses disciples dans l'atmosphère spéciale des soirées de la rue de Rome, que tant d'autres écrivains ont évoquée plus tard dans leurs mémoires ou livres de souvenirs littéraires.

« Mallarmé a aujourd'hui 48 ans ; mais est très jeune encore d'allure, petit de taille, la figure toujours souriante, les yeux d'un bleu très tendre et très tiède (c'est avec ses yeux qu'il a l'air de sourire), une barbe courte et en pointe qui ne grisonne pas, mais s'argente en un givre qui a plutôt l'apparence d'être artificiel et poudré. Cela complète l'impression très XVIIIe siècle qu'il donne souvent par sa politesse et sa bonne grâce infinies : « *Bergère, nommez-moi berger de vos sourires !* »

(1) « Ils s'aimaient beaucoup, c'étaient deux âmes très closes et deux fières consciences littéraires de l'ancienne lignée, des fils de Flaubert, de Baudelaire et de Poe... », écrit Camille MAUCLAIR, dans *L'Art en Silence* (p. 122).

« ...Il est un des plus adorables causeurs que nous ayons jamais entendus. Toute clarté ! Toute lumière, *cristal et roses* ! Et une voix de violoncelle qui chante ! Il faut l'entendre parler, le mardi soir, qui est son jour de réception, dans son appartement de la rue de Rome (on y voit un beau portrait de lui par Manet) où viennent tant de jeunes écrivains qui lui ont reconnu une maîtrise : Henri de Régnier, Albert Saint-Paul, E. Mikhaël, Viélé-Griffin et bien d'autres. Que de trouvailles alors, trouvailles de mots, quand, par exemple, à propos de son ami Whistler et de la salle des Paons qu'il a peinte à Londres, il s'enthousiasme pour les princiers oiseaux dont la queue « est un buisson de pierreries » ! Trouvailles d'idées rares et étranges quand il parle une autre fois des affiches qu'il adore, les affiches dont l'exemple devrait servir pour l'impression des livres : avec des lettres grasses qui s'imposent et entrent d'elles-mêmes dans les yeux, des italiques qui courent en chantant, des minuscules qui orchestrent l'ensemble et accompagnent comme un chœur. Ainsi la typographie nuancerait la pensée comme d'une sorte d'intonations imprimées. Tout cela trouvé, spontané, neuf, et dit à voix savoureuse, avec des gestes arrondis qui semblent unir contradictoirement des gestes de prédicateur et des gestes de danseuse. Mélange piquant de cette conversation et de tout l'art du poète, où il y a un côté bibelot et un côté nature » [1].

(1) *Lettre Parisienne, Journal de Bruxelles*, du 10 février 1890. Celle-ci est reproduite en entier dans *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, l'ouvrage cité plus haut, ainsi que de nombreux textes inédits, habilement réunis et commentés par François Ruchon, concernant les deux poètes, notamment la correspondance qu'ils échangèrent pendant les dix dernières années de leur vie (une quarantaine de billets et de lettres). Correspondance qui montre on ne peut mieux la profonde compréhension mutuelle de ces âmes d'élite, si purement poétiques.

Deux autres écrivains célèbres à ce moment, de la gloire la plus incontestée, deux maîtres du roman naturaliste à l'apogée de leur carrière et de leur talent, Alphonse Daudet et Edmond de Goncourt, accueillent avec chaleur le jeune écrivain belge et soutiennent sa foi absolue dans le culte de l'art (1).

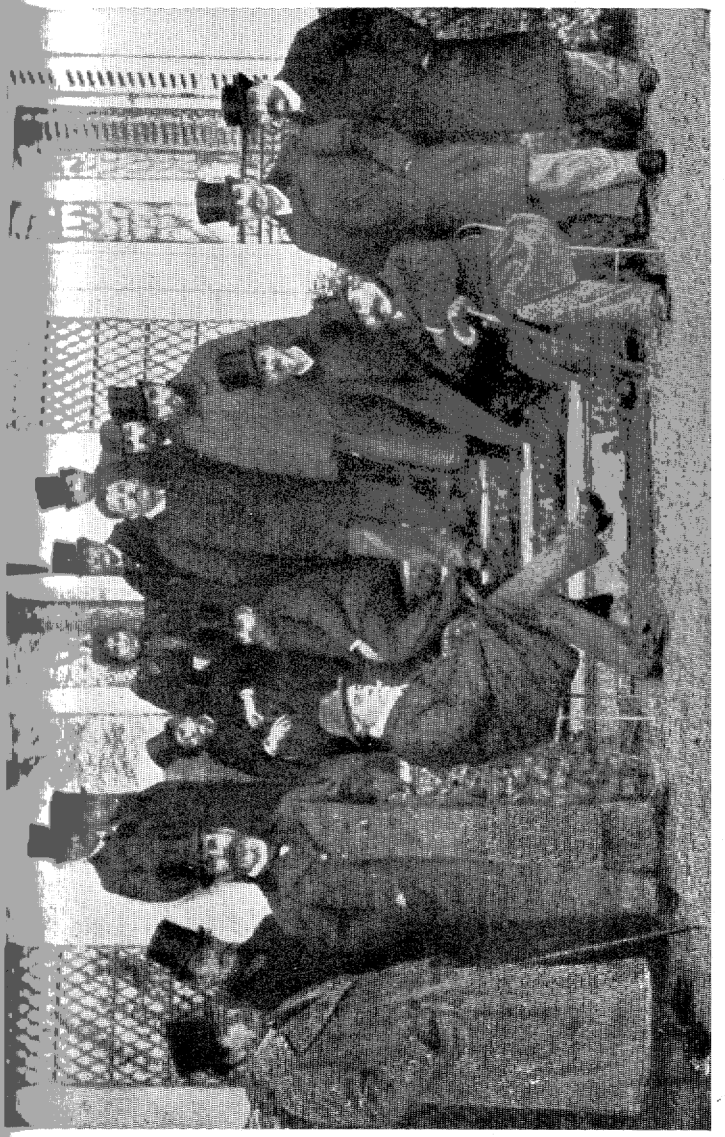
Depuis longtemps, Rodenbach n'était plus un inconnu au foyer des Daudet ; Madame Daudet avait été une des premières à saluer ses débuts en parlant des *Tristesses* dans le *Journal Officiel*.

Aussitôt installé à Paris, le poète avait repris tout naturellement le chemin de la maison des illustres époux. A toute occasion, Rodenbach parle des œuvres de Daudet, ou de sa femme, dans le *Journal de Bruxelles* ou dans *Le Gaulois*, où il publiera pendant quelques années des chroniques fort remarquées. Il assiste aux premières de *La Lutte pour la Vie*, de *L'Obstacle* et des adaptations à la scène de *Numa Roumestan* et de *Sapho*. Et il se montre assidu aux réceptions du dimanche matin du romancier, où défilent tous les espoirs du jeune roman naturaliste : Guy de Maupassant, Abel Hermant, Paul Hervieu et quelques poètes du Midi, et à ses dîners du jeudi, en été, dans sa propriété de Champrosay (2).

Comme Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet fut de la race des grands causeurs. « Il dépensa son génie à table. Et

(1) Son ami Léon Cladel le compte également parmi les fidèles habitués de ses réceptions sans façons de la « Villa Bon Accueil », où Camille Lemonnier, lors de ses séjours à Paris, l'accompagna souvent.

(2) Léon Daudet, dans son livre *Fantômes et Vivants*, pp. 201-204, a rappelé un de ces dîners de Champrosay où Rodenbach donnait la réplique à Daudet et à ses convives. Cf. également les *Souvenirs autour d'un Groupe littéraire* de Mme A. Daudet, pp. 168-170.



Georges Rodenbach dans le jardin d'Edmond de Goncourt (2 décembre 1894). Photo d'un groupe d'habitué du grenier d'Auteuil, écrivains et artistes célèbres de l'époque. De gauche à droite : Jean Ajalbert, Henri de Régnier, le peintre J. F. Raffaelli, Léon Daudet, Roger Marx, Alphonse Daudet (assis dans le fond), Edmond de Goncourt (assis à l'avant-plan), Mme Alphonse Daudet, le comte Trimoli (assis sur la marche), Georges Rodenbach (debout au fond), Eugène Carrière (nu-tête), Franz Jourdain, Gustave Geffroy, Georges Lecomte, Gustave Toudouze, Paul Alexis (assis), Léon Hennique et François de Nion.

mimique ! La main un peu frileuse et maigre essayait de suivre la cigale qu'il avait au fond du cœur et qui venait de s'éveiller, s'envolait, courait parmi la table, riait dans l'argenterie, provoquait les bouches paresseuses, taquinait, chantait », a raconté plus tard son hôte reconnaissant (1).

De Daudet à Goncourt, le chemin n'est pas long. Ce sont deux amis intimes ; mais les commensaux de l'un ne sont pas toujours ceux de l'autre. Edmond de Goncourt, quoique d'une politesse très raffinée, n'est pas toujours très tendre pour ses jeunes confrères, et ne franchit pas qui veut le seuil de son célèbre « grenier » d'Auteuil. La naturelle distinction de Rodenbach, le raffinement de son esprit, et sa vive intuition des choses du passé plurent beaucoup au vieux gentilhomme lorrain. Plus tard, la renommée étant venue pour son jeune ami, il lui arriva de dire à son sujet à Octave Mirbeau : « Rodenbach, celui-là, c'est *mon poète* ! » ce qui était tout a fait exceptionnel de la part de l'auteur de *Germinie Lacerteux*, qui avait de l'aversion à l'égard de la gent poétique. Il ira même jusqu'à écrire à Rodenbach, après avoir reçu un exemplaire de son *Règne du Silence*, ces mots symptomatiques : « Enfin ces beaux vers, ces beaux vers d'un délicat nerveux que je préfère à tous les vers de mon temps » (2).

Edmond de Goncourt parle souvent de Rodenbach dans les derniers volumes de son *Journal* (tomes VIII et IX). Il s'étend avec précision « sur les mérites de l'homme, à la discussion littéraire passionnante ». Il note ses éblouissantes variations, ses thèmes, ses enthousiasmes et même son comique, certains jours. C'est ainsi qu'il écrit à ce sujet, le

(1) Dans le *Figaro* : *La République où l'on cause* (13 novembre 1898).

(2) Billet inédit, du 14 mai 1891, communiqué par M. Constantin Rodenbach.

dimanche 11 février 1894 : « De la gaieté douce, du comique léger, de la parole joliment malicieuse et de l'entrain communicatif, qui fait tout le monde causant autour de lui, ce sont les qualités de la conversation de Rodenbach. »

Il est vraisemblable qu'on trouvera d'autres pages curieuses sur Rodenbach dans les volumes demeurés jusqu'ici inédits du célèbre *Journal*.

Si Edmond de Goncourt montrait un faible pour le poète de Bruges, c'était aussi, en partie, parce qu'il avait conservé un excellent souvenir de la vieille ville qu'il avait parcourue en 1851 en compagnie de son frère Jules. Celui-ci y avait peint une aquarelle représentant un quai traversé par un pont en dos d'âne, et cette image à laquelle Edmond tenait comme à une relique était accrochée à l'un des murs de son « grenier » parmi d'admirables Gavarni et d'inestimables estampes japonaises.

Le « grenier » de M. de Goncourt était constitué par les deux pièces du deuxième étage de son hôtel d'Auteuil où il recevait ses amis le dimanche après midi. Alphonse Daudet, Émile Zola, J.-K. Huysmans, José-Maria de Heredia, Gustave Geffroy, Paul et Victor Margueritte, les frères Rosny, Lucien Descaves, Léon Hennique, Paul Alexis, Henri Lavedan, Paul Hervieu, Édouard Rod, G. Toudouze, Franz Jourdain, Raffaëlli, Jean Ajalbert avaient été des premiers habitués du fameux « sanctuaire », où Rodenbach, Henri de Régnier, Jean Lorrain, François de Nion, Georges Lecomte, Eugène Carrière, Antonio de la Gandara, Maurice Barrès et d'autres jeunes artistes les suivirent dans les dernières années du glorieux aîné.

C'est chez Alphonse Daudet et au grenier d'Auteuil que Rodenbach noua quelques-unes de ses plus solides amitiés françaises.

Le 30 décembre 1891, le père de Georges Rodenbach meurt, laissant une petite fortune à son fils. Quelques mois après, disparaît Théodore de Banville, maître bienveillant et bon, étincelante lumière qui s'éteint du Parnasse en pleine déroute.

L'année qui vient de s'achever a été celle du plein épanouissement du mouvement symboliste en France. Les parnassiens et les naturalistes attaqués par la jeunesse triomphante ont subi un dernier assaut, ont été bousculés et se sont égaillés. « 1891, c'est la date heureuse du Symbolisme », écrit Ernest Raynaud, un des historiens de ce grand mouvement littéraire français (1).

Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine (2), anciens parnassiens, bien qu'ils vivent loin de la foule, au soir de leur vie se sont sentis peu à peu enveloppés d'une gloire insolite. Les jeunes se réclament d'eux, unanimement, et chantent en chœur

(1) *La Mêlée Symboliste*, IIe vol., La Renaissance du Livre, 1920. Cf. également le tome IV des *Promenades Littéraires* de R. de Gourmont, *L'Art en Silence* et *Servitudes et Grandeurs littéraires* de C. Mauclair, et F. Fosca : *Ed. et J. de Goncourt*, Paris, A. Michel, 1941.

(2) Georges Rodenbach et Paul Verlaine se rencontrèrent à Paris aux environs des années 1888-89. Ils entretinrent des rapports cordiaux, plus cordiaux de la part du premier que du second, qui, à maintes reprises, dans des lettres à divers correspondants qui ont été publiées, se montre souvent narquois au sujet du premier. De son côté Rodenbach ne cessa d'aider de son argent le vieux poète bohème et lui procura des secours qu'il lui porta lui-même, ou en compagnie de jeunes amis, à son lit de souffrances de l'hôpital Broussais. Il publia de nombreux articles sur ses livres, et le chapitre qu'il lui a consacré dans *L'Élite* est un hommage fervent à l'élévation chrétienne de sa poésie. Celle-ci est aussi exaltée en termes excellents dans un sonnet *Pour le Tombeau de Verlaine*, recueilli dans le tome II des *Œuvres poétiques* de Rodenbach rééditées en 1925 par le *Mercure de France*. (Pour le détail de ce qui précède nous renvoyons à divers articles de Rodenbach figurant dans notre bibliographie, à F. VAN DEN BOSCH : *Sur l'Écran du Passé*, s. d. et à G. VANWELKENHUYZEN, *Verlaine en Belgique*, Bruxelles, 1945).

leur los, et le souvenir de Baudelaire, vrai père spirituel de la nouvelle génération, est honoré comme celui d'un dieu.

Les documents abondent sur l'activité et les manifestations littéraires de 1891. Un livre surtout est extrêmement précieux pour bien connaître la pensée des écrivains en cette période troublée : l'*Enquête sur l'Évolution littéraire*, de Jules Huret. (1) Ce livre réunit soixante-quatre interviews d'écrivains de tous les genres : psychologues, naturalistes, symbolistes, parnassiens, philosophes, indépendants, etc., parus d'abord dans *L'Écho de Paris*, du 3 mars au 5 juillet 1891. Deux ouvrages récents, le *Jardin de Bérénice*, de Maurice Barrès, et le *Pèlerin Passionné*, de Jean Moréas, avaient été le prétexte de cette enquête. L'actif et diligent « interviewer », habitué par son métier de reporter à toutes les surprises, dès la publication de ses premiers articles s'aperçut avec stupeur qu'il avait, par mégarde, provoqué une espèce de cataclysme, libéré un torrent de boue. Si Barbey d'Aurevilly avait pu accuser Émile Zola d'avoir, par ses livres, ajouté de la fange aux écuries d'Augias, toute la gent littéraire déchaînée renchérissait cette fois sur l'auteur de *La Terre*. Les écuries du fameux roi d'Élide étaient devenues un champ clos, une arène où des artistes de tout poil se lançaient des paquets de boue avec une énergie insoupçonnée.

« On ne se battait pas que dans l'arène pour mon plaisir et celui du lecteur, écrit Jules Huret, on s'assommait jusque dans le toril, pour l'amour désintéressé des coups » ; et il ajoute un peu plus loin : « Si mon enquête n'offre pas à l'histoire littéraire de théorisations suffisantes, elle révèle à l'histoire générale les passions foncières, les dessous d'es-

(1) Paris, Charpentier, 1891.

prit, les mœurs combatives d'un grand nombre d'artistes de ce temps ».

Georges Rodenbach considéré comme écrivain belge, bien que souvent cité dans cette enquête, se tint en dehors de la bagarre. Cependant, jugeant la situation littéraire avec impartialité, il donna son avis sur la poésie nouvelle dans une longue étude insérée dans *La Revue bleue*, du 4 avril 1891. Dans sa conclusion, il fait entendre que, bien que réprouvant le relâchement de la forme des symbolistes, il se range résolument du côté des écrivains indépendants, sans attaches d'école. Il ne se relâchera de son intransigeante fidélité à la forme parnassienne que dans le *Miroir du Ciel natal*.

A Paris, en 1891, « les troubles atmosphériques semblent expliquer l'effervescence des esprits. Paris désemparé est en proie à la fièvre et aux orages politiques, aux rues barrées d'agents et encombrées de tumultueuses manifestations démagogiques ou chauvines, de cortèges de grèves incessants. Dans ce Paris où l'année a commencé par l'exécution de Michel Eyraud et où chaque soir des camelots hurlent un crime retentissant, une catastrophe (collisions effroyables de trains à La Chapelle et à Saint-Mandé), une mort sensationnelle (Léo Delibes, Meissonier, le prince Jérôme Bonaparte, Jules Grévy, le général Boulanger), les Muses règnent et une fièvre cérébrale intense se propage comme si elle recevait un surcroît d'activité de tant de secousses nerveuses », rapporte E. Raynaud (1).

1891, c'est l'année où Antoine représente, sur la scène de son *Théâtre Libre*, *La Mort du duc d'Enghien*, de Léon Hennique, *L'École des Veufs*, de Georges Ancey, *La Meule*, de

(1) *Loc. cit.*, p. 9.

Georges Lecomte, *Le Canard sauvage*, d'H. Ibsen ; l'année de la création du *Théâtre d'Art* de Paul Fort qui représente *L'Après-midi d'un Faune*, de Mallarmé, *La Fille aux Mains coupées*, de Pierre Quillard, et *Madame La Mort*, de Rachilde.

« 1891 voit les débuts en librairie de Francis Jammes (six sonnets) et de Pierre Louÿs (*Astarté*). C'est l'année où, tandis que Théodore de Banville jette en dernier adieu *Les Occidentales* et *Rimes dorées*, Verlaine donne *Bonheur* ; Stéphane Mallarmé, *Pages* ; Henri de Régnier, *Épisodes, Sites et Sonnets* ; Jean Moréas, Le *Pèlerin Passionné* ; Maurice du Plessys, *La Dédicace à Apollodore* ; Laurent Tailhade, *Vitraux* et *Le Pays du Mufle* ; Stuart Merrill, *Les Fastes* ; Gustave Kahn, *Chanson d'Amant* ; Emmanuel Signoret, *Le Livre de l'amitié* ; Louis Dumur, *Lassitudes* ; Ernest Raynaud, *Les Cornes du Faune* ; Maurice Barrès, *Sous l'Œil des Barbares* et *Trois Stations de Psychothérapie* ; Léon Bloy, *La Chevalière de la Mort* ; Huysmans, *Là-bas* ; Rachilde, *La Sanglante Ironie* ; et Georges Rodenbach, *Le Règne du Silence* » (1).

La critique est très bonne pour *Le Règne du Silence* (2), parce que l'auteur apporte quelque chose de nouveau dans la littérature française, contrairement aux novateurs échevelés qui, avec leurs vers de quinze pieds et plus, n'atteignent qu'à la banalité et au vide. Cette poésie qui transcrit la vie des chambres, la mélancolie des dimanches provinciaux, la solitude des canaux, les sonneries des cloches flamandes et l'innocence pieuse des béguinages exprimées en de beaux vers fluides et clairs, avait un accent pénétrant qui devait prendre l'âme

(1) E. Raynaud, *loc. cit.*, pp. 10-11 et l'Appendice IV où nous reproduisons des pages d'un *journal* écrit à cette époque par G. R. (pages inédites communiquées par M. Constantin Rodenbach).

(2) Cf. le chapitre X de notre ouvrage.

des amateurs d'art vite fatigués des prosopopées, des [illegible] verbaux.

Cependant le succès tarde à venir et le public ne porte son intérêt sur cet ouvrage que l'année suivante, lorsque *Bruges-la-Morte* remporte un grand succès au « rez-de-chaussée » du *Figaro*, auquel Rodenbach collabore depuis trois ans déjà, par intermittences (surtout à son Supplément littéraire), et dont le rédacteur en chef, Francis Magnard, est un Belge comme lui (1).

Loin du pays, volontairement et définitivement voué à la nostalgie des ciels natals, après avoir évoqué la Flandre dans les vers du *Règne du Silence*, où le nom de Bruges n'est pas spécifiquement indiqué comme la ville où règne « l'atmosphère authentique de ses songes », Rodenbach va élever à Bruges, en prose, en se servant de son décor légendaire, mystérieux tremplin pour le rêve, un exceptionnel monument de beauté.

L'affabulation de *Bruges-la-Morte* est tout à fait originale pour l'époque. Pour en signaler le caractère exceptionnel, l'auteur explique ses intentions dans un avertissement imprimé en tête de son livre : « Dans cette étude passionnelle, dit-il, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une ville, la ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

(1) C'est M. André Maurel, à l'époque l'un des plus jeunes rédacteurs du *Figaro*, qui sera chargé d'écrire l'article d'introduction du feuilleton aux lecteurs du journal (4 février 1892). Interrogé à ce sujet, M. Maurel m'écrivit dans une lettre, du 15 janvier 1938, qu'il ne se souvenait d'aucun incident spécial, « si ce n'est que je remarquai, ajouta-t-il, « que Rodenbach, s'il était heureux de son succès, n'en tirait pas exagérément vanité. Il « tenait le coup », c'est rare ».

« Aussi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a *plus d'élire*, apparaît presque humaine. Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent.

« Elle les façonne selon ses sites et ses cloches. Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement du livre... ». C'est là la raison pour laquelle le roman est illustré par des photographies des principaux sites de la ville morte.

Bruges-la-Morte est le roman d'un veuf, Hugues Viane. Rien n'avait pu le consoler ; et comme il désirait vivre en un lieu incarnant ses regrets, il avait fait de Bruges sa résidence. « A l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges ». Il avait eu des idées de suicide, mais le souvenir de sa femme et la religion l'empêchèrent d'accomplir l'irrémédiable.

Sa demeure s'élevait sur le quai du Rosaire. Barbe, vieille Flamande, dévote scrupuleuse et dévouée, soignait son ménage peu compliqué de veuf sans enfants. Il l'appréciait, car elle maniait avec soin et respect les objets délaissés par la morte et réunis dans le grand salon du rez-de-chaussée : quelques portraits à différents âges, des bibelots, et, enfermée dans un coffret de cristal, comme une relique inestimable, « portion d'immortalité de son amour », sa chevelure d'un jaune d'ambre tressée en une longue natte qu'il avait lui-même coupée dans les derniers jours de la maladie.

Homme ponctuel, chaque jour, au crépuscule, Viane accomplissait la même promenade au long des quais, coupée parfois d'une station pieuse à Notre-Dame. Or, un soir, en sortant de la cathédrale, il eut soudain comme une hallucination. Marchant dans sa direction, une jeune femme

avançait, le dépassait ensuite et disparaissait bientôt à sa vue, quoique après une minute d'hésitation il se fût mis à la suivre, de maison en maison, de rue en rue. Oh ! prodige ! c'était sa femme revenue sur terre : même teint de pastel, « or semblable des cheveux, couleur d'ambre et de coton, d'un jaune fluide et textuel. Le même désaccord entre les yeux nocturnes et le midi flambant de la chevelure... »

« Il s'arrêta, regardant au loin, inventoriant le vide, des larmes nées au bord des yeux... Ah ! comme elle ressemblait à la morte ! »

Le lendemain, Hugues cherche à revoir, à retrouver le surprenant sosie de celle qu'il pleure depuis tantôt cinq ans. En vain. Après une semaine de promenades infructueuses, un soir, à l'improviste, il rencontre de nouveau l'inquiétante inconnue. « Plus encore que la précédente fois, elle lui apparut d'une ressemblance totale, absolue, et vraiment effrayante ». L'étrangère avait remarqué son émoi. Il la suit de nouveau et, après avoir traversé derrière elle une grande partie de la ville, Hugues la voit entrer dans le théâtre dont les portes sont ouvertes pour la représentation du soir. Le veuf, malgré son deuil, sans réfléchir à la réputation qui est la sienne, demande un coupon pour le spectacle et pénètre dans la salle avec l'espoir de retrouver l'inconnue parmi l'assistance. Mais son regard a beau chercher à toutes les places, à tous les étages : rien ne décèle sa présence. Comme le rideau se lève, il lui est impossible de se retirer. Le voilà obligé d'écouter la pièce au programme : un vieil opéra de Meyerbeer, *Robert le Diable*. A l'acte du ballet des nonnes damnées, il reconnaît soudain, dans une des danseuses, la femme qu'il recherche, « saisissante apparition toute fugitive sur laquelle le rideau tomba ».

« Hugues, la tête en feu, bouleversé et rayonnant, s'en

retourne au long des quais, comme halluciné encore par la vision persistante qui ouvrait toujours devant lui, même dans la nuit noire, son cadre de lumière... Ainsi le docteur Faust, acharné après le miroir magique où la céleste image de femme se dévoile ! »

La danseuse, qui appartient à la troupe régulière du théâtre brugeois, s'appelle Jane Scott. Hugues entre en relation avec elle, et la ressemblance avec son épouse disparue éclate de plus en plus à ses yeux par les détails les moins frappants au premier abord. Bientôt « une curiosité de chair s'infiltre en lui... il croirait reposséder l'autre en possédant celle-ci » ; et peu après, Jane Scott étant de mœurs faciles, il parvient à en faire sa maîtresse. Dans ses nouvelles amours, le veuf croit revivre celles dont le regret n'a cessé de le poindre. Peu après, la ballerine abandonne le théâtre pour son amant qui l'installe dans une maison de la banlieue. Sans amour réel pour Jane, le veuf se laisse aller au leurre du mirage, partage son temps entre sa maison et la sienne. Ses assiduités auprès de la jeune femme suscitent bientôt une pieuse indignation dans la ville et sans s'en douter il devient l'objet des commérages. Dans ses promenades, il marche maintenant « consolé à travers son silence comme si Bruges avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville neuve qui ressemblerait à l'ancienne ». L'enivrement de la ressemblance de Jane avec la disparue l'exalte comme l'exaltait sa ressemblance personnelle avec Bruges. « La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté. En amour principalement, cette sorte de raffinement opère : charme d'une femme nouvelle arrivante qui ressemblerait à l'ancienne !

« Hugues en jouissait avec un grandissant délice, lui que la solitude et la douleur avaient dès longtemps sensibilisé

jusqu'à ces nuances d'âme. N'est-ce pas d'ailleurs par un sentiment inné des analogies désirables qu'il était venu vivre à Bruges dès son veuvage ? Il avait ce qu'on pourrait appeler « le sens de la ressemblance » : un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la Vierge : c'était une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables.

» C'est pour cela qu'il avait choisi Bruges, Bruges d'où la mer s'était retirée, comme un grand bonheur aussi.

» Ç'avait été déjà un phénomène de ressemblance et parce que sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises...

» Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville !

» Aujourd'hui ce sens de la ressemblance, par une diversion brusque et quasi miraculeuse, avait agi encore, mais d'une façon inverse. Comment, et par quelle manigance de la destinée, dans cette Bruges si lointaine de ses premiers souvenirs, avait surgi brusquement le visage qui devait les ressusciter tous ?

» Quoi qu'il en fût du singulier hasard, Hugues s'abandonna désormais à l'enivrement de cette ressemblance de Jane avec la morte, comme jadis il s'exaltait à la ressemblance de lui-même avec la ville. »

Comme il avait conservé toute la garde-robe de la morte, Viane, un jour, afin de trouver des analogies jusque sous les apparences du costume, désire faire endosser un des vêtements de celle-ci à son amie, ne fût-ce qu'un moment. Il fait transporter deux robes chez elle, dans une malle.

D'abord la danseuse ne comprend pas l'idée de son amant fantasque, puis elle s'en divertit comme d'un caprice carnavalesque. Revêtue des habits démodés de la morte, elle se contorsionne, monte sur une table, esquisse un entrechat. Pour la première fois, « le prestige de la conformité physique ne joue pas. A cause de la ressemblance, elle lui donne, un instant, cette atroce impression de revoir la morte, mais avilie, malgré le même visage et la même robe ».

Barbe, un dimanche qu'elle a été rendre visite à une de ses parentes, béguine, apprend par celle-ci la vie dissipée de son maître et comprend sa situation équivoque, à elle domestique d'un tel homme. Son confesseur, à qui la vieille dévote va demander conseil, lui dit de continuer son service comme par le passé, mais lui enjoint de quitter son maître au cas où la danseuse viendrait chez lui.

Jane Scott, au bout de quelques mois de liaison, abandonne peu à peu son attitude douce et réservée. La cabotine reprend le dessus, avec la liberté dans le langage, le négligé dans la toilette et le dégingandé dans les allures. Elle sort souvent, s'attarde dans les boutiques, dépense de l'argent sans compter aux frais de son amant, sans s'inquiéter des reproches que celui-ci pourrait lui faire.

Hugues se déprend de plus en plus de Jane et retourne à ses pèlerinages dans la ville, « raccordant son âme avec elle comme aux premiers temps de son veuvage ». Oui, il secouerait le joug mauvais, il se repentirait. « Il avait été le *Défroqué de la Douleur*. Mais il ferait pénitence. Il redeviendrait ce qu'il fut. Déjà il recommençait à être pareil à la ville ».

Il souffre. Les dissemblances s'accentuent entre la morte et son double. Il est désemparé. Jane le trompe, et la malignité publique lui fait tenir des avis anonymes sur

la conduite. Il veut rompre. Les rôles se renversent quand il blâme la danseuse au cours d'une scène de reproches qu'il se décide à lui faire : c'est elle maintenant qui veut le quitter. Et le pauvre homme, quoique discernant trop bien les différences existant entre le souvenir et la réalité, constate que le fallacieux sosie le tient par les sens — « passion tardive, triste octobre qu'enfièvre un hasard de roses remontantes ». Il pardonne. Jane alertée se range, pense que Viane, malade et vieilli, n'a pas d'héritiers et qu'il est riche. Comme elle le tient maintenant sous sa coupe, pourquoi ne parviendrait-elle pas à capter son héritage ? Préoccupée par cette idée, la jeune femme, voulant se rendre compte par elle-même de l'état de fortune de son amant, lui demande la permission de venir chez lui, lors de la procession du Saint-Sang qui doit passer devant la maison. Après avoir refusé d'abord, comme elle insiste avec gentillesse, il finit par acquiescer.

Lorsque le jour de la cérémonie arrive, Barbe prépare la maison pour le passage du cortège, comme pour la mettre en « état de grâce ». Quand Hugues lui annonce qu'une dame viendra dîner chez lui ce jour-là, la servante, interloquée, devinant l'identité de la convive, pense aussitôt aux recommandations de son confesseur et déclare à son maître qu'elle ne peut plus le servir. Hugues en est consterné. La courtisane arrive en coup de vent, en retard, et tout de suite, veut s'imposer dans le logis, ouvrir les fenêtres, s'afficher devant les voisins et les curieux ; mais Hugues s'y oppose. Jane se froisse, ne veut plus regarder passer la procession, s'allonge sur un sofa, impénétrable et dure.

« Hugues regardait à peine, tout bouleversé par le dépit de Jane, se sentant triste à l'infini... »

Quand le silence se refait dans la rue, la foule ayant quit-

té les lieux pour se joindre à la fin du cortège, la jeune femme se lève pour partir. Hugues ne la retient pas, mais la suit comme pour la reconduire. En passant devant le grand salon ouvert, elle y jette un coup d'œil. Apercevant les portraits de la morte, dont son amant ne lui a jamais rien dit, elle veut les examiner de près et tout aussitôt remarque la parenté de ses traits avec ceux de cette inconnue dont ils répètent l'image dans la pièce. Hugues lui arrache des mains une photographie, « choqué de ces doigts profanes sur ses souvenirs » ; mais malavisée, sarcastique, voulant le narguer, par bravade, l'imprudente s'empare de la longue chevelure du précieux coffret et l'enroule autour de son cou, « boa d'un oiseau d'or », avec un geste de défi.

« Hugues était devenu livide. C'était la profanation. Il eut l'impression du sacrilège... « Rends-moi ! Rends-moi ! dit-il... » ; mais Jane ne veut rien entendre. Elle court de droite et de gauche, se dérobe à son étreinte. Hugues, perdant la tête, s'affole et lorsqu'il l'atteint, agrippe la chevelure toujours enroulée autour de son cou, veut la reprendre et tire sur la tresse qui étrangle peu à peu la danseuse. Jane meurt. « Elle était morte pour n'avoir pas deviné le mystère et qu'il y eut une chose là à laquelle il ne fallait pas toucher sous peine de sacrilège. Elle avait porté la main, elle, sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui d'emblée — pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère — laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait *l'Instrument de la mort* ».

La morte était plus morte, les deux femmes n'en faisaient plus qu'une.

« Les fenêtres étaient restées ouvertes... Et dans le silence arriva un bruit de cloches, toutes les cloches à la fois, qui

se remirent à tinter pour la rentrée de la procession à la chapelle du Saint-Sang.

« Et Hugues (la raison perdue dans le désastre) continûment répétait : « Morte...morte... Bruges-la-Morte... », avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air — est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? — d'effeuiller languissamment des fleurs de fer. »

Bruges-la-Morte est le livre le plus connu de Georges Rodenbach, le plus discuté de ses ouvrages, malgré le demi-siècle qui s'est écoulé depuis son apparition en librairie. La principale critique que le roman a soulevée à l'époque, en France, est le peu de vraisemblance du sujet : l'amour charnel du héros pour le double de sa femme disparue, et cette tentative de retrouver en une autre l'essence même du souvenir de la morte. Cette manifestation d'un sensualisme à première vue intempestif a pu paraître assez vulgaire, mais elle est à la fois logique et naturelle chez le Flamand Hugues Viane [1]. L'amour du mystère et le réalisme le plus vibrant se sont toujours partagé l'âme flamande, et l'on en trouve de nombreux exemples dans les œuvres d'art des créateurs septentrionaux. L'art de Georges Rodenbach obéit à cette tradition séculaire. Tous les

[1] Dans une conversation dont l'essentiel nous a été rapporté par Mme Georges Rodenbach (Autour de *Bruges-la-Morte*, « Figaro », du 29 janvier 1927), Alphonse Daudet avoua à Georges Rodenbach qu'il ne comprenait pas le meurtre de Jane. « Nous autres romanciers nous l'aurions évité », fit-il. Après un long silence, Rodenbach répliqua : « Ne fallait-il pas du sang pour la transfiguration du symbole ? » Daudet, touché par la maladie et ainsi en contact constant avec les affinités du mystère, répondit : « ... Oui, Rodenbach, vous êtes un poète et les poètes ont toujours raison. » Ed. de Goncourt qui non loin d'eux les écoutait leur dit : « Mon frère et moi nous avons visité Bruges, il y a longtemps : votre ouvrage donne de cette ville une impression plus grande que celle que nous avions retenue. »

romans qu'il a imaginés possèdent un double sens, à la fois réaliste et mystique. Deux actions s'y entrelacent, et l'une n'est que la résultante de l'autre, pour prouver que, presque toujours, la réalité déçoit le rêve.

Hugues Viane, ensorcelé en quelque sorte par l'atmosphère de la Bruges contemporaine, se trompe en s'imaginant respirer l'atmosphère d'autrefois, comme il se trompe en cherchant à retrouver le souvenir de sa femme tant aimée et si pure dans une maîtresse vénale dont la ressemblance physique fallacieuse, seule, est en cause.

Son erreur est la même que celle de Jean Rembrandt, de *L'Art en Exil*, l'artiste trop raffiné qui voit ses rêves d'art écrasés par le matérialisme du vieux pays, de la province dédaigneuse de toute élévation de pensée, de Jean qui assiste à l'écroulement de son idéal amour mystique pour Marie, lorsque la béguine, quittant l'habit religieux, lui apparaît pareille à toutes les autres femmes. D'ailleurs, la parenté du destin et des déceptions d'Hugues Viane et de Jean Rembrandt est évidente. Tous deux ont perdu la femme aimée. Tous deux la voient en quelque sorte réapparaître après sa mort, dans une autre femme ; mais si la religieuse de la procession de la Fête-Dieu n'est qu'une réincarnation fugitive de Marie, Jane Scott est mieux qu'une illusion : c'est un vrai sosie de la femme de Viane et, avant la catastrophe finale, elle procure au veuf quelques mois de bonheur pareil à l'ancien. Pour Hugues Viane, Bruges a été une consolatrice, momentanée sans doute, tandis que Gand a été une marâtre pour Rembrandt. Comme l'auteur associe les lieux qu'ils habitent aux réactions sentimentales de ses héros, qui, somme toute, ne sont que des personnifications différentes de ses propres états d'âme, l'abandon de Gand, comme décor d'inspiration, en faveur de Bruges, peut vraisemblable-

ment nous expliquer l'évolution de la conception romanesque dans l'œuvre de Rodenbach.

Les différences entre les deux anciennes capitales de la Flandre sont-elles si tranchées ? nous demandera-t-on.

Pourquoi, après l'avoir décrite sans vraiment la nommer, dans *La Jeunesse Blanche* et dans son premier roman [1], le poète n'évoque-t-il plus la ville de sa jeunesse pensive ?

Pour essayer de trouver une explication, comparons les deux articles de la série *Agonies de Villes* consacrés aux deux villes-sœurs (comme les a appelées le poète flamand Ledeganck), articles dont d'importants fragments, inégalement répartis, ont été insérés en entier dans *L'Art en Exil* et dans *Bruges-la-Morte*.

Pour le poète, les quais et les béguinages sont les éléments d'attraction que possèdent en commun les deux villes.

« Les quais de *Gand* sont taciturnes et fiers, ils ne racontent point leurs secrets à ceux qui passent, et l'eau s'en va pleurer silencieusement sous les ponts. Elle a juste assez de remous pour ne pas subir ici l'insulte d'un vrai mirage ; et *rien des maisons d'alentour ne se reflète en son courant* » [2].

« Dans la prison des quais de pierre, à *Bruges*, l'eau stagnante des canaux où ne passent plus de navires ni de barques, où rien ne se reflète que l'immobilité des pignons dont les marches décalquées ont l'air d'escaliers de crêpe qui conduisent jusqu'au fond, et sur les eaux inanimées, des balcons en surplomb, des rampes de bois, des grilles de jardins incultes, des portes mystérieuses, toute une enfilade de choses déjetées qui sont accroupies au bord de l'eau, avec

(1) L'action de *L'Amour en Exil* se passe également à Gand.
(2) *Agonies de Villes* : *Gand*, cf. *Évocations*, pp. 81-82,

des airs de mendier, sous des haillons de feuillage et de lierre qui s'effiloquent » (1).

Les quais de Gand sont simples et sans histoire, depuis qu'il ne traversent plus que des quartiers d'usines et d'immeubles restaurés ; ceux de Bruges, au contraire, ont conservé leur intérêt archéologique et le charme de leur solitude dans une très ancienne métropole au cadre resté intact en dépit du tumulte de la vie actuelle.

A Gand, malgré la disparition de l'ancien Grand Béguinage, que Rodenbach a vu se morceler dans son enfance et qui a été remplacé en 1874 par celui de Mont Saint-Amand (faubourg de Gand), les deux béguinages sont restés peuplés et vivants.

A Bruges, le Béguinage, au temps où Rodenbach l'a connu, était en pleine décadence et ne comptait que très peu de béguines. Aujourd'hui, dans le décor ancien, qui n'a pas changé, il n'y a plus de béguines. La communauté religieuse qui y habite appartient à l'ordre des Filles de l'Église, nouvel ordre de femmes qui a adopté la règle bénédictine et qui a pris comme habit celui des anciennes béguines de Bruges (2).

Lorsque, pendant le dernier quart du XIXe siècle, l'administration communale de Gand entreprit de moderniser cette ville, les plus importants souvenirs du passé se virent isolés ou noyés dans de nouveaux quartiers et du coup leur beauté s'amoindrit, tandis que Bruges, loin du trafic utilitaire, dominant le plat pays flamand, vivait dans l'oubli et dans le calme.

(1) Id. *Bruges*, cf. *Évocations*, p. 21.

(2) Cf. Chanoine Hoornaert : *Le Béguinage de Bruges* (le passé et le présent), Bruges, Éditions de la Vigne, 1938.

Enfin, si Rodenbach a, pour ainsi dire, répudié Gand, c'est qu'il y avait souffert moralement trop longtemps. Bruges, par contre, avec son caractère légendaire et comme léthargique, lui parut vite la cité d'art idéale. D'ailleurs, les beautés architecturales éparses dans Gand ne se retrouvent-elles pas concentrées dans Bruges ?

Il est inutile que nous répétions que, quoique n'ayant pas vécu d'une manière permanente à Bruges, Rodenbach en a subi l'influence, disons ancestrale et que, dominé en quelque sorte par celle-ci, il a été amené à choisir les paysages urbains de Bruges, « non seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais pour les lier à l'événement même du livre ». Il s'en rendait compte lui-même ; à preuve cette phrase d'une lettre envoyée par lui à Arthur Daxhelet, qui avait parlé de *Bruges-la-Morte* dans le *Journal de Bruges* où avait paru un extrait du roman, le 23 mai 1894 : « Il y a de l'atavisme dans les œuvres et l'hérédité ici aussi explique mon amour pour cette Bruges admirable, que je serais heureux d'avoir assurée d'un peu de gloire auprès des esprits artistes de la France ».

Georges Rodenbach a su trouver pour son premier roman brugeois la forme et la langue qui convenaient. Les images et les comparaisons sont si justes, expriment si exactement les sentiments des héros, qu'elles semblent comme l'écho fidèle de la vie des vieilles pierres de la Venise du Nord, de l'âme des choses qui survivent dans le chant nostalgique de ses cloches, chant fondu dans le gris des ciels de Flandre et qui « traîne, ricoche et ondule sur l'eau des canaux ».

Bruges-la-Morte fut publiée, pour la première fois, en 1892, dans *Le Figaro*, du 4 au 14 février inclus, en dix feuilletons. Le roman parut en volume quatre mois après. Le texte de

celui-ci, si l'on ne tient pas compte de quelques corrections peu importantes, comporte deux chapitres de plus que la version originale : les chapitres V et XI, ainsi que la page liminaire, l'« avertissement » si utile pour la compréhension du livre et des intentions de l'auteur. Après un « départ » assez lent, *Bruges-la-Morte*, au bout de peu d'années, connut un grand succès de librairie, aussi bien sous la forme classique du volume in-12 (ancien type à 3,50 fr) que sous le format in-4° (ancien type du roman illustré tiré sur papier glacé à 0,95 fr). Bien qu'ayant dépassé depuis plusieurs années le demi-siècle, l'ouvrage continue de se vendre dans de très bonnes conditions, et constamment de nouvelles éditions sortent de presse. C'est un exemple de vitalité et de succès extraordinaires pour un roman d'auteur belge, voire d'auteur français. Faute d'informations précises, il nous est impossible de citer le chiffre exact de milliers d'exemplaires vendus à ce jour : au-delà de cent mille, croyons-nous. Cependant nous pouvons produire quelques chiffres concernant la vente du roman à Bruges même, grâce à un ami libraire de cette ville, dont la maison de commerce établie à la Grand-Place existe depuis près de cent ans. Ce sont des chiffres d'avant 1940 : par an, 1500 à 1600 exemplaires, soit 400 in-12, plus 1000 à 1200 de l'édition populaire illustrée, et cela depuis la mise en vente des diverses éditions du roman. Ce sont là des chiffres qui montrent combien les touristes, avant ou après la visite de la ville, tiennent à acheter *Bruges-la-Morte* à Bruges même, soit pour lire le roman sur place, soit pour en emporter un exemplaire à titre de souvenir. Il faut souligner ce phénomène de constance, ou, plutôt, de renouvellement de l'intérêt chez d'autres couches de lecteurs. Pareil succès indique aussi que le livre a touché beaucoup de lecteurs avertis et qu'il continue d'agir sur beaucoup d'âmes

sensibles, plus sensibles qu'il n'y paraît en cet âge de fer que nous vivons.

Il est très difficile d'expliquer, après coup, pourquoi et comment *Bruges-la-Morte* remporta un si vif succès en France dès son apparition. Peut-être faut-il y voir le résultat d'un snobisme littéraire, le contre-coup d'un état d'âme régnant alors dans un certain monde parisien et qui donnait le ton à l'opinion. Quelqu'un qui les a bien connus à l'époque nous assurait, un jour, qu'il n'y avait pas de gens plus casaniers et plus maniaques que les Parisiens du monde artistique de la fin du XIXe siècle. Ils s'étonnaient de tout ce qui était exotique et montraient une indulgence spéciale pour les écrivains étrangers vivant parmi eux. S'ils aidèrent au succès de l'écrivain belge, c'était, nous affirma notre informateur, parce qu'aucun point de contact n'existait entre sa pensée et la leur. Ils étaient très curieux de cet art évocateur d'une ville de rêve, car Bruges leur semblait une Thulé au bout du monde. Rodenbach était devenu l'homme des villes de rêve et on le fêtait pour avoir si bien choisi son genre, sa *spécialité*.

Camille Mauclair fut un des premiers à aller à Bruges pour se rendre compte de son atmosphère si spéciale et y amener des amis, en 1892, et postérieurement.

Les peintres surtout se laissèrent vite séduire par les sites de la « ville de rêve » ; et bientôt des tableaux représentant des images de Bruges ouatées et brumeuses furent exposés aux grands Salons artistiques de Paris.

En 1897, Henri Le Sidaner, conseillé par Mauclair, parti là-bas pour huit jours « pour voir », reste un an au quai du Miroir et rapporte de son séjour en Flandre les admirables tableaux qui devaient faire sa réputation mondiale. Après lui, ce fut la ruée des peintres de toutes catégories vers la

Thulé jadis trop lointaine. La foule des simples curieux s'empressa à leur suite.

Grâce à Georges Rodenbach, Bruges a acquis, comme ville de tourisme, une renommée universelle, aussi grande que Venise, sa sœur de l'Adriatique, à laquelle on l'a souvent comparée quoiqu'elle ne lui ressemble guère. Tous les ans, lors de la sortie de la procession du Saint-Sang, des milliers d'étrangers accourent pour voir et admirer le pieux cortège dans le décor des somptueux joyaux architecturaux de la vieille cité qui, il y a cinquante ans et plus, mourait littéralement d'une certaine consomption, dont elle est heureusement revenue.

Le succès de *Bruges-la-Morte* suscita de la part de nombreux Brugeois de vives protestations ; ils se rebellèrent surtout contre l'appellation de « morte ». Ils réclamèrent à grands cris un nouveau port pour ramener la vie chez eux et ils obtinrent *Zeebrugge* que les deux dernières guerres rendirent célèbre pour des raisons purement militaires. Ce mercantilisme affecta profondément Rodenbach. *Le Carillonneur* reflète ses angoisses du moment et ses craintes de voir détruire la beauté de la ville qu'il admirait profondément.

Si les Brugeois ont pris à la lettre le titre du roman de Rodenbach pour en faire grief à l'auteur, ils sont malavisés, car il ne mérite aucun reproche pour la légende littéraire, l'espèce d'esthétique mystique et nordique que son livre suscita [1]. Depuis longtemps Bruges exerçait une

[1] « Il y a beaucoup d'une époque dans l'œuvre de Rodenbach, écrit M. Auguste Dupouy, dans *La Démocratie Nouvelle*, 22 décembre 1923. Bruges, cette ville qui est un état d'âme, cette ville somnolente, léthargique, à l'image même du poète, ou plutôt de son idéal, pourrait aussi passer pour l'une des patries de cette génération imprégnée de subjectivisme, de renanisme, qui faisait sa délection de l'abdication de soi-même... N'est-il pas singulier qu'à

attraction sur beaucoup d'artistes et d'intellectuels, mais puisqu'alors aucun écrivain n'avait donné d'elle une évocation émouvante, hautement caractéristique. Rodenbach s'est emparé du sujet, comme l'a constaté, dès 1894, Jean d'Ardenne, dans un article de *La Chronique* de Bruxelles (28 mai), « tout naturellement ; ce sujet lui était indiqué par ses habitudes et ses souvenirs de jeunesse. Il l'a travaillé, lui a fait rendre ce qu'il pouvait donner, est arrivé ainsi, par un procédé très droit, à produire, chez des gens blasés sur leur génie propre, cette fameuse sensation relevée d'exotisme, dont certains essayent de lui faire un reproche, au lieu de le constater, de le subir ».

Émile Verhaeren, cinq ans plus tard [1], va même plus loin que Jean d'Ardenne dans la justification du choix du titre de *Bruges-la-Morte* : « On ne peut, me semble-t-il, blâmer Rodenbach de n'être point photographe à la manière de Joanne et de Baedeker. Si la réalité brutale diffère de la réalité artistique, tant mieux !... Bruges fut chantée par Rodenbach parce que, parmi toutes les villes de la terre, il la croyait le mieux d'accord avec sa mélancolie. Il lui importait peu d'être exact, il lui importait beaucoup d'être ému. Son livre est une peinture attendrie et pieuse. Des églises, des places, des palais, des canaux, des quais, des étangs, des ponts de Bruges, il avait la nostalgie, il la communiqua au public. L'histoire d'amour qu'il y développa ne sert de prétexte qu'à lui rappeler la douce et impérieuse domination du silence, le repos de choses calmantes et vieil-

l'époque même où paraissait *Bruges-la-Morte*, M. Barrès, dans *Le Jardin de Bérénice*, évoquait Aigues-Mortes, une ville également symbolique ?... »

[1] Dans un article consacré à son ami d'enfance, dans *La Revue Encyclopédique*, du 28 janvier 1899.

les, la vie aisée et ouatée des béguinages. Bruges est, comme il le dit lui-même, le principal personnage du livre et rien n'explique mieux le roman et rien ne renseigne mieux sur le poète lui-même... Dans *Bruges-la-Morte* et *Le Carillonneur*, on conserve, après lecture, le souvenir d'une Flandre nouvelle, d'une Flandre belle et triste comme un reliquaire, d'une Flandre sur laquelle volaient, comme une nuée d'anges blancs, les esprits de Memling, de Van der Weyden, de Juste de Gand et de Pierre Christus. Au XVe siècle, cette Flandre vivait de toute son âme. Georges Rodenbach en a recueilli, en notre temps, le *dernier soupir*. Et la voici *morte*, à côté de celle qui vit toujours, et de siècle en siècle ressuscite. Je veux dire la Flandre des Van Eyck, de Rubens, de Jordaens, de Leys, de Louis Artan, et de Constantin Meunier. Celle-là, loin d'être trépassée, exige à cette heure si impérieusement sa place au soleil, qu'on est quelque peu inquiet de ses exigences et de ses revendications bruyantes ».