

ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE  
(Collection de mémoires)

Amy BODSON-THOMAS  
Docteur en Philosophie et Lettres

L'ESTHÉTIQUE  
DE  
GEORGES RODENBACH

H. VAILLANT-CARMANNE, S. A., IMPR. DE L'ACADÉMIE  
4, PLACE ST-MICHEL, LIÈGE

1942

14021

## PRÉLIMINAIRES

Dans cette étude sur l'esthétique de Georges Rodenbach, nous avons essayé de synthétiser, en relation avec ses principaux sujets d'inspiration, les caractéristiques de fond et de forme qui assurent au peintre des villes silencieuses et à l'un des meilleurs maîtres du symbolisme une place éminente parmi les grands écrivains de langue française.

Nous avons uni dans le même exposé l'étude de l'œuvre en vers et de l'œuvre en prose, inséparables à notre avis : ce sont, de part et d'autre, les mêmes thèmes, le même désir de solitude et de recueillement, le même scrupule dans le choix des mots et le rythme subtil de la phrase.

Rodenbach lui-même a fait remarquer avec beaucoup de finesse le lien étroit qui unit ses romans à ses poèmes. C'est ainsi que, dans une lettre datée de 1898, publiée dans *Le Gaulois*, il annonce la préparation d'un roman qui est une étude de vieille fille, dans le milieu provincial des vieilles villes de Flandre, une demi-béguine, pourrait-on dire, par qui je continue mon étude des « êtres de silence » — côté de mes romans — comme mes poèmes sont l'évocation des « décors de silence » (1).

---

(1) *Le Gaulois (Tout Paris)*, 18 juillet 1903. Le roman dont il est question est perdu.

La remarquable unité qui relie entre elles les grandes œuvres de Rodenbach, aussi bien dans les cadences rimées que dans les rythmes harmonieux de sa prose, nous a permis de concevoir ce travail comme un exposé idéologique groupant les thèmes traités par l'auteur, les attitudes de sa pensée et les moyens d'expression dont il s'est servi.

Toutefois, il nous a paru intéressant de donner d'abord un aperçu de chaque œuvre en particulier, et de montrer à la suite de quels tâtonnements Rodenbach est arrivé aux conceptions esthétiques de sa période de maturité. Ce sera le but de la première partie de notre exposé.

Un cas très curieux se présente pour l'auteur qui nous occupe : seule son œuvre en vers est marquée par une évolution sensible, alors que son œuvre en prose apparaît dès le début avec la plupart des caractères qu'elle aura dans la suite. Ceci s'explique par le fait que Rodenbach débuta dans le roman à une époque où son évolution artistique avait déjà atteint son sommet<sup>(1)</sup> ; à une époque où les « décors de silence » de ses poésies ont pu s'allier sans heurt aux « êtres de silence » qui allaient s'éveiller à la vie contemplative dans la trame poétique de ses romans.

L'aperçu que nous donnerons de l'œuvre en prose de Rodenbach aura donc un caractère beaucoup plus statique que celui se rapportant à ses recueils de vers.

Pour la biographie du poète et les circonstances relatives à la publication de ses différentes œuvres, nous renvoyons particulièrement à l'ouvrage de Pierre Maës<sup>(2)</sup>. Ce livre, conçu

(1) *L'Art en Exil*, sa première œuvre en prose, a été publiée en 1889, alors que son recueil poétique *Du Silence*, où il est déjà en pleine possession de son talent, date de 1888.

(2) *Georges Rodenbach*, Paris, Figuière, 1926.

sur un plan tout différent du nôtre et avec un but entièrement distinct, nous a permis, grâce à la documentation qu'il réunit sur la vie du poète, de nous consacrer sans réserve aux recherches qui font l'objet de la présente étude<sup>(1)</sup>.

(1) M. Georges DOUTREPONT, qui avait eu communication, en 1938, d'une première rédaction de notre étude sur Rodenbach, nous a fait l'honneur de l'utiliser pour le chapitre correspondant de son *Histoire illustrée de la Littérature française en Belgique*. Il a exprimé le regret de ne pouvoir nous citer, notre mémoire n'étant pas encore publié à ce moment.

## INTRODUCTION

« S'il fallait assigner une place à Georges Rodenbach dans la littérature belge, dit Emile Verhaeren <sup>(1)</sup>, elle serait facile à délimiter. Il prendrait rang parmi ceux dont la tristesse, la douceur, le sentiment subtil et le talent nourri de souvenirs de tendresse et de silence, tressent une couronne de violettes pâles au front de la Flandre : Maeterlinck, Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Max Elskamp. »

C'est ainsi que s'exprime le poète qui représente de la façon la plus caractéristique l'autre aspect de l'âme flamande, sa vitalité, sa fougue et sa vigueur. Car le visage de la Flandre est double : à la violente exubérance de Rubens et de Jordaens s'oppose le calme mysticisme de Van Eyck et de Memling ; à la vitalité bruyante de Verhaeren, Eekhoud, Lemonnier, le désir de solitude et de silence de Maeterlinck, Van Lerberghe, Rodenbach.

La France ne connaît pas ce dualisme : « Le miracle de l'art, de la philosophie, de la politesse française, écrit Jean Dornis <sup>(2)</sup>, c'est l'union merveilleuse dans laquelle vivent associées ces deux puissances, qu'il faut bien continuer de nommer l'âme et le corps : nous ne sommes ni des mystiques

---

<sup>(1)</sup> *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899.

<sup>(2)</sup> *La Sensibilité dans la Poésie française (1885-1912)*, Paris, Fayard, 1913, p. 60.

ni des matérialistes. Au contraire, en pays flamand, entre l'âme et le corps, l'abîme est profond. C'est la terre des béguinages et des kermesses, des formidables orgies et des extases pieuses ».

Emile Verhaeren et Georges Rodenbach, deux tempéraments aux antipodes l'un de l'autre, deux grands initiateurs de la renaissance des lettres belges de 1880, représentent le mieux, semble-t-il, les deux grands courants opposés de notre littérature.

Cependant, cette dissemblance foncière n'exclut pas une certaine parenté entre eux : tous deux ont chanté la Flandre, mais l'un l'a mise au soleil, l'autre à l'ombre, l'un en a accentué les contours, l'autre les a estompés, l'un nous l'a montrée tournée vers l'avenir, l'autre vers le passé ; tous deux aussi, bien qu'en dehors de toute école littéraire, peuvent être rattachés au mouvement symboliste — depuis le moment, du moins, où ils ont trouvé la formule de leur esthétique.

Si Rodenbach n'adhéra en fait à aucun groupe littéraire, il écrivit pourtant ce véritable credo symboliste : « C'est l'impossible lui-même que nous aimons. C'est le rêve, les nuances, l'au-delà, l'art qui voyage avec les nuages, qui apprivoise les reflets, pour qui le réel n'est qu'un point de départ et le papier lui-même une frêle certitude blanche d'où s'élancer dans des gouffres de mystère qui sont en haut et qui attirent <sup>(1)</sup>.

Toute son œuvre est en rapport avec cet idéal ; aussi peut-on situer Rodenbach aux côtés de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé.

En s'orientant vers le symbolisme, il n'a pas suivi mais devancé les écrivains de sa génération. Lorsque les fondateurs

<sup>(1)</sup> *La Poésie nouvelle. A propos des Décadents et des Symbolistes, Revue bleue*, avril 1891.

de la *Jeune Belgique* se sont imposé la tâche de créer un renouveau littéraire dans notre pays, ils ont poursuivi le double but de libérer l'art de toute préoccupation politique et moralisatrice, et de résister au courant nouveau qui, en France, commençait à battre en brèche la doctrine de l'Art pour l'Art. Voyant dans ce mouvement une désagrégation des principes du Beau, les jeunes poètes se sont érigés contre ces tendances qu'ils croyaient néfastes. Presque tous, Albert Giraud, Théo Hannon, Iwan Gilkin, Valère Gille, s'attachèrent à suivre les traces des grands parnassiens ou celles de Baudelaire qui, tout au moins dans certains aspects de la forme, peut paraître voisin de leur esthétique.

Si Rodenbach collabora dès le début à la *Jeune Belgique*, s'il combattit activement aux côtés de Max Waller, rendant hommage aux aînés, encourageant et défendant les jeunes, il ne subit en rien l'emprise du groupe auquel il appartenait sans en partager les tendances. L'impassibilité de José-Maria de Hérédia lui resta toujours étrangère, et, s'il admit l'influence de Baudelaire, il la dépassa bientôt pour rejoindre par elle le grand mouvement contemporain qui devait accorder au symbole, avec une technique opposée au Parnasse, une valeur nouvelle.

Très différent des poètes qui l'entouraient, il n'avait rien de commun non plus avec le tempérament des prosateurs qui étaient alors les maîtres du roman : à la santé exubérante de Camille Lemonnier, à la vigueur brutale de Georges Eekhoud, il opposait un art tout en douceur et en nuances, un art bien personnel et qui apportait à notre littérature une note jusque là inconnue.

Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, représentent une orientation plus proche, mais il ne faut pas perdre de vue qu'ils commencèrent à écrire à un

moment où Rodenbach était déjà en pleine possession de son esthétique ; celui-ci a le mérite d'avoir découvert leur talent, à une époque où ils étaient encore complètement ignorés (1).

Si ces écrivains allèrent tout droit au symbolisme, alors que Rodenbach tâtonna beaucoup avant de trouver sa voie, c'est que le terrain était déjà préparé par leurs devanciers : en face des tendances parnassiennes de la *Jeune Belgique* se dressait *La Wallonie* (2), revue dirigée par Albert Mockel, qui ouvrait ses pages aux symbolistes belges et étrangers et contribua beaucoup à la diffusion du nouveau mouvement.

Le symbolisme convenait merveilleusement au tempérament de Rodenbach ; cependant celui-ci ne se laissa pas entraîner par les extravagances des novateurs : un souci constant d'ordre et de mesure l'éloigne quelque peu de la nouvelle école à laquelle d'ailleurs il n'a jamais adhéré formellement. Il considère comme un signe de médiocrité « cette incorporation dans des groupes littéraires qui, comme ceux de la politique, se font et se défont au gré des intérêts et des rancunes » (3).

En dehors de toute école, Rodenbach conserva intacte son originalité ; il resta aussi, malgré l'influence qu'ont pu exercer sur lui les milieux parisiens qu'il fréquenta, bien représentatif du côté silencieux de l'âme flamande, ce qui est assez étonnant pour un poète qui passa à Paris la plus grande partie de sa carrière littéraire (4). Ses moyens d'expression s'affinèrent au

(1) Il écrivit sur eux un bel article dans *La Jeune Belgique*, 5 juillet 1886.

(2) *L'Élan littéraire* (fondé en février 1885) devint, l'année suivante, *La Wallonie*.

(3) *La Poésie nouvelle. A propos des Décadents et des Symbolistes, Revue bleue*, avril 1891.

(4) A peine sorti de l'Université de Gand, il fit un séjour d'un an à Paris (1878-1879). François Coppée l'introduisit dans les milieux littéraires parisiens, aux séances des *Hydropathes* notamment, cercle fondé en 1878

contact de la France, mais « son talent autochtone ne fut nullement entamé par Paris » (1). C'est peut-être la raison pour laquelle cette ville accueillit ses œuvres avec tant d'enthousiasme.

Dès la publication du *Règne du Silence* et surtout de *Bruges-la-Morte* (2), sa réputation était assurée en France. C'est que, par l'évocation des vieilles cités flamandes, avec leurs calmes béguinages et leurs canaux mélancoliques, avec, surtout, cet immense silence planant au-dessus d'elles comme pour y paralyser la joie de vivre, Rodenbach apportait aux Français quelque chose de tout à fait neuf et d'infiniment poétique.

par Emile Goudeau et qui fut l'origine de nombreux cercles où se développèrent les germes du symbolisme (cf. A. BARRE : *Le Symbolisme*). En 1887, Rodenbach alla se fixer définitivement à Paris, où il resta jusqu'à sa mort (1898).

(1) Emile VERHAEREN, *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899.

(2) *Le Règne du Silence* parut en 1891, *Bruges-la-Morte* en 1892.

PREMIÈRE PARTIE

---

RECHERCHE ET AFFIRMATION  
D'UNE ESTHÉTIQUE  
APERÇU CHRONOLOGIQUE

## I. — LES POÉSIES

### I. Premiers tâtonnements. — Les œuvres reniées

*Le Foyer et les Champs*, 1877.

*Les Tristesses*, 1879.

*La Belgique*, 1880.

*La Mer élégante*, 1881.

*L'Hiver mondain*, 1884.

L'esthétique de Rodenbach telle qu'elle apparaît dans ses œuvres maîtresses est le résultat d'une lente évolution au cours de laquelle il s'est dégagé peu à peu des influences extérieures. Celles-ci, au début, l'emportent de beaucoup sur les éléments originaux.

Ses premières poésies trahissent une hésitation entre les divers courants littéraires qui s'offraient à lui. Attiré d'abord par Victor Hugo et François Coppée, il réussit bientôt à se défendre contre ces influences dont l'action ne pouvait être durable. Trop en désaccord avec son tempérament, elles n'ont pas laissé de traces dans ses écrits les plus typiques. Baudelaire et Verlaine ont imprégné plus profondément sa personnalité, parce qu'ils n'ont fait que renforcer en elle des caractères innés. Leur influence n'apparaîtra plus dès lors comme un apport étranger : l'assimilation sera si complète que toute trace d'imitation directe s'effacera devant une esthétique enfin

consciente de ses buts et de ses moyens ; c'est par ces poètes que Rodenbach a rejoint le mouvement symboliste.

Son premier recueil, *Le Foyer et les Champs*, est très peu original. Comme l'écrit M. Gustave Charlier, « ces strophes aimables, faciles et un peu banales renseignent surtout sur les lectures du débutant — on y peut suivre en raccourci toute l'évolution du lyrisme français depuis un demi-siècle » (1).

De nombreux poèmes révèlent l'influence mal assimilée de Victor Hugo : *Les trois Etages*, *Médaille et Revers*, *Vérité éternelle*, *L'Ange envolé*, *Devant une Tête de Mort*, *Les Amours de Roland*. Le choix des sujets, ainsi que les vers pompeux, bourrés de mots ronflants et d'antithèses systématiques, rappellent le moins bon Hugo. L'imitation est surtout visible dans *Les trois Etages*, dont le début est emprunté au poème *Regard jeté dans une mansarde (Les Rayons et les Ombres)*. La poésie de Rodenbach porte d'ailleurs en exergue un vers de Hugo :

Perle avant de tomber et fange après sa chute.

Rodenbach, comme Hugo, nous fait pénétrer dans une pauvre mansarde où une jeune fille — modeste et pure — coud gaîment à sa fenêtre.

Elle avait la fraîcheur d'un lac aux flots tranquilles écrit Rodenbach, en réplique au vers de Hugo :

De ce cœur sans limon nul vent n'a troublé l'onde.

Orphelines et seules, elles possèdent, l'une un crucifix,

(1) *Les Débuts de G. Rodenbach, La Renaissance d'Occident*, mars 1924

l'autre une croix d'honneur, comme garant — mais combien inefficace — de leur pureté.

Bientôt, elles se laissent entraîner vers le mal :

Hélas, hélas, le ver est dans le fruit superbe

s'écrie Hugo, tandis que chez Rodenbach :

... déjà le ver se cachait dans la fleur  
Et l'oiseau gémissait aux mains de l'oiseleur.

Cette dernière image également se retrouve dans le vers de Hugo :

Ce tendre oiseau qui jase ignore l'oiseleur.

Elles abandonnent toutes deux — signe de leur déchéance morale — le simple mouchoir de laine qu'elles portaient pudiquement noué autour du cou, préférant le luxe des dentelles et de la soie. Mais, tandis que son modèle termine par des développements lyriques sur la bonté, Rodenbach, poursuivant le récit, continue son poème à la manière de François Coppée : la jeune fille quitte son humble mansarde, et descend d'étage en étage, — descente symbolisant sa chute.

Un étage plus bas... ce n'était plus la même !

s'écrie naïvement Rodenbach. Si, au second étage, le remords la ronge encore, dès le rez-de-chaussée elle devient

Cynique et froide ainsi qu'un démon de l'enfer.

Mais bientôt arrive le châtement : abandonnée, misérable, vieillie avant l'âge, elle meurt oubliée de tous.

La rhétorique de Hugo ne se dissimule pas davantage dans *L'Ange envolé* :

L'aube a son sourire et ses pleurs,  
L'air ses vautours et ses colombes ;  
Sous la verdure et sous les fleurs  
Naissent les berceaux et les tombes !

On pourrait voir dans cette strophe pleine d'oppositions systématiques un pastiche de ces vers :

Car dans tout berceau  
Il germe une tombe <sup>(1)</sup>.

Nous ne multiplierons pas les exemples de ce genre, ceux que nous avons cités nous paraissant suffisants pour montrer combien l'imitation de Hugo fut peu salutaire à Rodenbach.

Celle de François Coppée <sup>(2)</sup> ne fut pas plus heureuse : elle inspire au poète des contes rimés d'une étonnante banalité, destinés à nous attendrir par des moyens absolument étrangers à l'art : *L'Aïeul*, *Les Humbles*, *La Vieille Fille*, *Au Coin du Feu*, *La Conscription*. Cette influence réside surtout dans le caractère narratif et souvent mélo-dramatique des sujets, dans la prépondérance accordée à l'élément affectif, et dans le style plus attaché au contenu qu'à un souci élevé de présentation artistique. On est étonné de voir Rodenbach, qui sera plus tard le peintre par excellence de la vie intérieure, aborder — avec une inspiration plus que médiocre — un genre aussi essentiellement objectif que la narration.

Pour que ce caléidoscope complète les variétés de ses teintes empruntées, l'influence de Musset apparaît sporadiquement dans *Tentation* — dialogue entre la Muse et le Jeune Homme —

<sup>(1)</sup> *Les Rayons et les Ombres*, XXXIX.

<sup>(2)</sup> RODENBACH fut surtout influencé par *Les Humbles*, parus en 1872.

où l'on serait en droit de voir, plus qu'une imitation, une parodie des *Nuits*.

Il y a lieu enfin de signaler la parenté avec les *Emaux et Camées* de quelques poèmes purement descriptifs où le rythme quelque peu sautillant des octosyllabes se rapproche beaucoup de celui de Gautier :

Aux champs les blanches pâquerettes,  
Pour mieux plaire aux zéphirs aimants,  
Ont repassé leurs collerettes  
Où l'aube met des diamants <sup>(1)</sup>.

Les apports étrangers sont donc nombreux dans ce recueil où cependant se laisse deviner par endroits la personnalité future de l'écrivain ; c'est le cas pour les poésies évoquant des souvenirs d'enfance, des événements réellement vécus. Celles-ci représentent une inspiration plus originale, et on y perçoit une ébauche — encore à peine esquissée — de *La Jeunesse blanche* <sup>(2)</sup>.

Certains thèmes favoris commencent à se dessiner dans *Effet de Neige*, où se marque déjà sa prédilection pour la magie du blanc et pour la douceur des teintes opalines : splendeur de la neige, éclat tamisé de la lune, magnificence des cygnes. Faisant contraste avec cette blancheur se dresse le sombre et symbolique beffroi dont l'ombre hantera ses méditations :

Noir géant que la bise effleure  
Au sein de l'ombre, le beffroi  
Frémit en faisant tinter l'heure  
Comme si lui-même avait froid.

<sup>(1)</sup> *Deux Paysages* : *Effet de Neige*.

<sup>(2)</sup> Cf. le poème *Amour vrai*. Emile VERHAEREN nous dit que « le naïf et sentimental amour qu'il y célèbre se développa au bord de l'Escaut à Saint-Amand » : *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899.

α Ces vers prêtant un sentiment humain au beffroi annoncent le futur chantre de la vie des choses. Et ce n'est pas là un exemple isolé : tandis que le beffroi s'anime, la lune se cache « avec un air frileux » ; les plantes apparaissent, dans leur voile de neige, comme de pâles fiancées ; nous citerons ces quelques vers qui sont déjà du pur Rodenbach :

Et les plantes entrelacées  
Aux arabesques des balcons  
Semblent de pâles fiancées  
Dans le voile de leurs flocons (1).

Une certaine inquiétude métaphysique perce dans cette strophe écrite à propos des « absentes » :

Mais votre souvenir vit toujours dans notre âme,  
De notre foi douteuse attisant les flambeaux,  
Car si parfois nos cœurs à l'autel sont sans flamme,  
Ils fondent en prières au bord de vos tombeaux (2).

Cependant, tout le livre baigne dans une atmosphère de religiosité, et le poète qui dans la suite pénétrera avec tant de finesse la vie enclose des béguinages, montre déjà ici une attirance particulière pour les retraites monastiques :

Sombres moines, perdus au fond d'un monastère,  
Inclinés devant Dieu comme des encensoirs,  
En faisant votre temps douloureux sur la terre,  
Vous portez votre deuil dans vos longs manteaux noirs (3).

(1) Deux Paysages : Effet de Neige.

(2) Le Cimetière.

(3) Après une Visite à l'Abbaye de Maredsous.

Le recueil suivant, *Les Tristesses*, parut en 1879. Peu avant la publication de cet ouvrage, Rodenbach, qui se trouvait alors à Paris, écrivit à son ami, Emile Verhaeren, une lettre concernant son nouveau livre qui sera, dit-il, « l'examen des plaies et des souffrances de l'homme et de la société : l'oubli, la séduction, la brutalité, l'ivrognerie, la prostitution, la guerre, la haine » (1).

Ce commentaire seul nous enlève toute illusion : l'influence de Coppée, dont Rodenbach a adopté les défauts les plus extérieurs, est encore prépondérante. Une série d'indices prouvent d'ailleurs que l'auteur des *Humbles* n'avait nullement perdu de son crédit auprès de lui : il consacre aux *Récits et Elégies* une étude enthousiaste (2) ; il donne à son nouveau livre le titre que Coppée lui a suggéré (3) ; enfin, il rend de nombreuses visites (4) au poète, avec lequel il se sentait alors en complète communion d'esprit. Coppée lui inspire ici, comme dans *Le Foyer et les Champs*, une série de contes rimés aussi pauvres de fond que de forme : *L'Antiquaire*, *Infamie éternelle* (dédié à Coppée), *Muet*, *Petit Pierre*.

Malgré cette néfaste influence et celle de Hugo, qui se manifeste à présent dans le rythme et dans une certaine emphase, *Les Tristesses* accusent un sensible progrès : on y perçoit l'acheminement vers une esthétique plus en rapport avec la personnalité future de l'auteur.

C'est par Baudelaire surtout que Rodenbach est arrivé à

(1) Lettre à EMILE VERHAEREN, publiée par P. MAES, *Revue de France*, janvier 1924 : *Les Débuts de G. Rodenbach en France* (1878-1879), *Lettres inédites à Emile Verhaeren*.

(2) *La Paix* (Bruxelles), 10 août 1878.

(3) Cf. Lettre citée à EMILE VERHAEREN.

(4) *La Paix*, 7 décembre 1878 (Lettre parisienne n° 2). RODENBACH y trace le portrait physique de COPPÉE.

cette haute conception de l'idéal du poète et de son exil sur la terre :

Tu quitteras la foule, exilé volontaire,  
Et comme le banni qui marche solitaire,  
Sur le sable brûlant traîne l'ombre après lui,  
Tu traîneras partout un incurable ennui <sup>(1)</sup>.

Un autre poème, où Rodenbach compare aux poètes les lions captifs subissant les injures de la foule, est inspiré de *L'Albatros* :

Ces fiers lions c'est nous, les poètes captifs,  
Qui rêvons du pays idéal où naguère  
Notre âme s'est ouverte aux bonheurs primitifs  
Et qui sommes comme eux en risée au vulgaire <sup>(2)</sup>.

Mais, si l'idée vient de Baudelaire, il se pourrait que l'image, indépendamment de sa signification symbolique, trouve son origine chez Sully-Prudhomme <sup>(3)</sup>. Nous signalons ce rapprochement parce que cet écrivain, sans avoir été pour Rodenbach une source importante d'inspiration, semble pourtant avoir contribué, dans une certaine mesure, à son orientation vers l'analyse de la vie des choses. Ne croirait-on pas lire un passage des *Solitudes* dans *Roses d'antan*, l'un des meilleurs poèmes des *Tristesses* :

Les meubles très anciens étaient de vieux amis :  
Les fauteuils allongés et les chaises massives  
Où jadis tricotaient les aïeules pensives,  
Le soir servaient d'asile aux enfants endormis,

<sup>(1)</sup> *La Naissance du Poète*. Cf. *Bénédiction* dans *Les Fleurs du Mal*.

<sup>(2)</sup> *Les Lions*.

<sup>(3)</sup> *Le Lion* (*Stances et Poèmes*), 1865.

Les mêmes arbres verts et les mêmes tonnelles  
Qui les avaient vus blonds les revoaient tout blancs ;  
Et les rideaux des lits, dans leurs longs plis tremblants,  
Gardaient comme un frisson des âmes paternelles.

Ces deux derniers vers se retrouvent presque textuellement dans *Les vieilles Maisons* de Sully Prudhomme :

Des voix chères dorment en elles,  
Et dans les rideaux des grands lits  
Un souffle d'âmes paternelles  
Remue encor les anciens plis <sup>(1)</sup>.

Signalons encore l'influence de Verlaine, dont la grâce toute en nuances apparaît à diverses reprises :

Et c'est pour l'âme un charme ineffable de voir  
L'automne unir sa grâce à la grâce du soir,  
Car l'heure et la saison étant de connivence  
Font doux l'hiver qui vient et la nuit qui s'avance <sup>(2)</sup>.

L'influence de Verlaine semble avoir contribué beaucoup à assouplir la langue poétique de Rodenbach ; un poème surtout, en décasyllabes avec césure médiane, porte la marque de la plastique et du vocabulaire verlainiens :

Sur l'étang moiré plein de nénuphars  
Un jet d'eau vidait l'écrin de ses perles,  
Le soleil glissait ses rayons blafards  
Dans les rameaux noirs où sifflaient les merles.  
C'était l'heure exquise <sup>(3)</sup> où l'on veut aimer.

<sup>(1)</sup> *Les vieilles Maisons* (*Les Solitudes*, 1869).

<sup>(2)</sup> *Promenade automnale*.

<sup>(3)</sup> Cf. *La Bonne Chanson*, IV.

Ailleurs, ce sont des groupes de mots fidèlement repris à des poèmes bien connus :

On doute ; on prend pitié des *extases anciennes*  
Quand on priait à deux genoux,  
Dans l'église où flottaient *les voix musiciennes*  
Des enfants du lutrin aux profils blonds et doux (1).

Si le titre des *Tristesses* vient de Coppée, l'ambiance du livre est bien caractéristique de la manière de Rodenbach.

Un poème où il compare son cœur à une chambre funèbre où brûlent quelques lampes, annonce le symbolisme de son œuvre postérieure avec ce qu'il représente d'original et de conventionnel. Ce recueil contient aussi plusieurs passages où s'affirme la tendance à personnifier les choses, qui commencent déjà ici à acquérir une vie presque humaine :

Les moulins reposés, immobiles et droits,  
Avec leurs bras ouverts semblent de grandes croix (2).

Il y a lieu enfin de signaler l'apparition d'une autre caractéristique de l'écrivain, dont nous apercevons ici une première manifestation : sa prédilection pour le côté extérieur et artistique des cérémonies religieuses (3).

Si *Les Tristesses* présentent déjà quelques éléments dignes d'attention, *La Belgique* (4), long poème historique publié en 1880, n'offre pas le moindre intérêt. C'est une œuvre de circonstance écrite à l'occasion du cinquantenaire de l'indépen-

(1) *Nocturne*. Cf. *Romances sans Paroles*, I, II.

(2) *Promenade automnale*.

(3) Cf. le poème *Aux Vêpres*.

(4) Ce poème, écrit pour un des nombreux concours organisés à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance belge, n'obtint pas de prix.

dance de la Belgique. Nous y voyons surgir les spectres de Boduognat, de Van Artevelde et de Léopold I<sup>er</sup>, qui nous adressent des discours solennels et totalement dépourvus de poésie. Nous n'insisterons pas sur ce poème qui ne marque aucune étape dans l'évolution de Rodenbach.

Les deux œuvres suivantes, *La Mer élégante* (1881) et *L'Hiver mondain* (1884) apparaissent comme des accidents dans l'œuvre du poète : elles évoquent le charme momentané de la vie frivole des plages et des salons. Rodenbach nous présente une série de tableaux de genre empreints d'un certain réalisme et dont l'atmosphère de frivolité fait contraste avec les lourdeurs sérieuses des poèmes écrits jusqu'alors.

*La Mer élégante* fut écrite d'un trait, d'après l'aveu même de l'auteur, au retour d'une villégiature à Blankenberghe : il ne faut donc pas s'attendre à une œuvre très travaillée ni très élevée. Dans une lettre inédite à Charles Potvin, le poète nous renseigne sur le but qu'il a poursuivi : « ... j'y décris ce côté tout nouveau et tout moderne des Villes de Mer : la vie mondaine avec ses concerts et ses bals, avec ses mari-vaudages dans les dunes et les villas » (1).

Dans une lettre qu'il écrit sur le même sujet à son ami Jules Eyerman (8 décembre 1880), il s'assigne une tâche plus élevée : « Je me préoccupe encore de poésie, et je vous annonce même que je publierai peut-être l'été prochain un nouveau volume intitulé *La Mer élégante*. C'est la peinture de la vie mondaine de concerts et de bals qu'on mène au bord de la mer. Quelque chose comme du Van Beers ou du Stevens. C'est là en poésie un genre neuf, car jusqu'ici les poètes n'ont vu près des flots que les matelots et les barques de pêche. Dans ce cadre nouveau, j'ai placé l'homme éternel : l'homme

(1) Cf. *Appendice, Lettres inédites de G. Rodenbach*, n° 9.

qui doute et qui croit, l'homme qui rêve et qui aime. J'ai fait cela d'un trait au retour d'une villégiature à Blankenberghe »<sup>(1)</sup>.

Ce recueil présente un intérêt particulier du fait qu'on y voit apparaître pour la première fois cette sensibilité exacerbée et malade qui conduisit souvent le poète à une recherche exagérée du rare et de l'artificiel. Mais il ne tient pas les promesses de la lettre à Jules Eyerman. *La Mer élégante* est plutôt symptomatique de l'incapacité de comprendre la nature chez le poète dont l'attention se dirigera par la suite exclusivement vers les villes.

*L'Hiver mondain*, bien qu'écrit dans la même note frivole, nous révèle tout un côté encore peu connu de l'âme de Rodenbach : ce goût raffiné, ce désir d'atteindre jusqu'à la nuance même des choses et cette mélancolie profonde que la mondanité n'est pas arrivée à dissimuler entièrement.

L'auteur place en tête de son livre, pour justifier le choix de son sujet, cette définition des Goncourt : « Le réalisme n'a pas l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant ; il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans l'écriture artiste ce qui est joli, ce qui est élevé, ce qui est bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches ».

Malgré cette affirmation de réalisme, toute une partie du livre, intitulée *Fêtes galantes*, se meut dans une atmosphère de songe. L'influence de Verlaine marque très fortement ces poésies dont le titre seul est évocateur :

Sur les murs, un exquis portrait de Fragonard  
Et, tout près d'un Watteau que le portrait regarde,  
Un pastel de Latour. . . . .

<sup>(1)</sup> *Le Journal des Tribunaux*, octobre 1913.

. . . . .

On joue une ariette ancienne au clavecin  
Et toutes sont en cercle, acceptant les hommages,  
Leur éventail en mains, les pieds sur un coussin,  
Dans les paniers bouffants de leur robe à ramages !

. . . . .

*Jardins corrects* <sup>(1)</sup> où l'herbe en fleur paraît coiffée,  
Où sous les baldaquins du ciel, sur un rideau  
D'arbres mondains, parmi la nature attifée,  
Les fontaines du parc ont des panaches d'eau.

Ce passage, verlainien jusqu'à paraître un pastiche, montre cependant l'auteur en possession d'une langue poétique déjà pleine d'aisance et de souplesse. Il en est, ici du moins, au point d'un dessinateur qui s'est formé en copiant ses maîtres.

C'est encore un Verlaine — admirablement compris et assimilé — qui chante par sa voix le charme subtil des demi-teintes :

Les nuances molles, éteintes,  
Ont l'exqu Coastité des pâleurs,  
C'est la sourdine des couleurs  
Et la perspective des teintes <sup>(2)</sup>.

Plusieurs critiques <sup>(3)</sup> ont raillé dans ce recueil l'étroitesse de l'inspiration. Rodenbach en effet nous fatigue par sa mièvrerie lorsqu'il nous décrit, avec des détails futiles, un cha-

<sup>(1)</sup> Comparer avec VERLAINE, *Paysages tristes : Nuit de Walpurgis classique (Poèmes saturniens)* :

Imaginez un jardin de Lenôtre  
Correct, ridicule et charmant.

<sup>(2)</sup> *En Sourdine*.

<sup>(3)</sup> Notamment J. GRIGNARD : *Nos Gloires littéraires*, Bruxelles, Société belge de Librairie, 1889.

peau, une paire de gants ou des souliers de bal. Mais le livre n'est pas écrit d'un bout à l'autre dans cette note. A plusieurs reprises, le poète nous présente ce côté mondain de son inspiration comme un rideau abaissé sur sa mélancolie :

Sur toutes mes rancœurs anciennes,  
Sur les oublis et les dédains,  
J'ai descendu mes goûts mondains  
Comme on abaisse des persiennes (1).

Fernand Gregh a très bien compris ce double aspect d'élégance et de tristesse recueillie que Rodenbach présenta toute sa vie : « Si le poète se transforma, dit-il, l'homme resta élégant et mondain. Il savait bien que la vraie solitude est intérieure, et qu'on peut, lorsqu'on a une âme, être plus véritablement seul au milieu des hommes, qu'au désert, sur la colonne de Siméon le Stylite » (2).

Plusieurs symboles fréquents dans son œuvre postérieure commencent à se dessiner dans ce recueil, entre autres celui des jets d'eau qui retombent sans cesse à leur point de départ sans pouvoir atteindre leur but ; plus tard, Rodenbach consacra toute une série de poèmes aux jets d'eau (3) qui incarneront les vains efforts de l'âme essayant d'atteindre à son idéal.

L'observation minutieuse qui caractérise *L'Hiver mondain* se développera par la suite en profondeur ; elle se reportera sur les raffinements que seul un poète très sensible pouvait concevoir et qui sont un des traits dominants du tempérament artistique de l'auteur.

(1) *Sincérité.*

(2) *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> janvier 1899.

(3) Dans *Le Miroir du Ciel natal.*

Rodenbach ne se consacra plus à la peinture de la vie mondaine, mais l'afféterie quelque peu vaniteuse de ces visions de ville d'eau qu'il évoquait avec tant de complaisance restera malgré tout attachée à sa personne ; les recherches vestimentaires qui lui valurent tant de sarcasmes sont bien en harmonie avec cette œuvre de jeunesse. Désormais son attention se dirigera vers les vieilles cités flamandes, dont il évoquera les béguinages, les vieux quais, les maisons silencieuses. Dans *L'Hiver mondain* déjà, un poème décrit la ville morte qui passera plus tard du rôle de simple décor à celui du personnage principal :

Le soir, quand je m'en vais par les faubourgs voisins,  
Je longe un très vieux quai aux gothiques façades,  
Qui, par les jours d'automne embrumés et maussades,  
M'apparaît, pittoresque et noir comme un fusain (1).

Ce poème est une première ébauche de *Vieux Quais* de *La Jeunesse blanche*.

Il est curieux de constater que Rodenbach, dont le nom restera toujours attaché à celui de Bruges, ait tant tardé à se tourner vers la ville qu'on a prise parfois pour sa ville natale. Dans *La Jeunesse blanche*, toute une série de poèmes réunis sous le titre de *Soirs de Province* nous transportent dans le cadre mélancolique des vieilles villes de Flandre, mais, bien qu'aucun nom ne soit cité, il s'agit certainement de Gand, où le poète passa sa jeunesse entière (2).

Ce n'est qu'à partir de 1892, date de la publication de *Bruges-la-Morte*, que la vieille cité apparaît clairement comme la ville d'élection du poète. Mais, si Rodenbach n'y est pas né,

(1) *Paysage de Ville.*

(2) C'est à Gand qu'il fit ses études moyennes (au Collège Sainte Barbe, en même temps qu'E. VERHAEREN) et ses études universitaires.

s'il n'y a même jamais habité, il y fit de fréquents séjours ; par un phénomène très curieux, ses impressions se sont accumulées en lui pendant plusieurs années avant de s'extérioriser sous la forme de poèmes, impressions qui, par un travail subconscient, se sont fixées, classées et épurées. Il devra même s'éloigner de sa Flandre natale pour en saisir toute la beauté, appliquant ainsi cette parole de Carrière qui semble l'avoir frappé : « Je n'aime que ce que garde le souvenir » (1).

Un article écrit en 1883 (2) prouve que, dès cette époque, Rodenbach appréciait la beauté des villes anciennes et qu'il était capable d'en évoquer, dans une prose déjà très remarquable, le charme plein de douceur. Ce document nous intéresse d'autant plus qu'il date encore de ce qu'on pourrait appeler la période « mondaine » de Rodenbach (3). Il y décrit avec un art déjà bien personnel, les béguinages flamands qui, plus tard, serviront de cadre aux contes si délicats du *Musée de Béguines* (4). Quelques passages de l'article en question sont d'ailleurs reproduits presque textuellement dans ce recueil. La plupart des images employées ici par l'auteur — les cornettes des béguines comparées aux ailes de grands oiseaux, la cloche de l'église battant des pieds dans sa jupe d'airain — seront reprises dans la suite comme de véritables leit-motiv. Cette seule page nous éclaire, plus peut-être que toutes les poésies écrites jusqu'alors, sur l'orientation future de Rodenbach.

(1) RODENBACH rapporte ces mots dans sa belle étude sur Carrière (*L'Elite*).

(2) *La Plage de Blankenberghe*, 5 août 1883.

(3) Outre *La Mer élégante* et *L'Hiver mondain*, RODENBACH rédigea pendant deux étés, avec VERHAEREN et quelques collaborateurs occasionnels, un journal mondain intitulé *La Plage* (1882) puis *La Plage de Blankenberghe* (1883).

(4) Publié en 1894.

## 2. La Transition

*La Jeunesse blanche*, 1886.

*Le Livre de Jésus*, 1887-1888 (1).

En 1886 paraît *La Jeunesse blanche*, la première des œuvres reconnues plus tard par l'auteur. Elle constitue une transition entre les essais de jeunesse et la remarquable trilogie formée par *Le Règne du Silence*, *Les Vies encloses* et *Le Miroir du Ciel natal*. Elle comprend, outre le *Prologue*, les subdivisions suivantes : *Choses de l'Enfance*, *Premier Amour*, *Soirs de Province*, *Les Jours mauvais*, *Mélancolie de l'Art* (2).

Si, dans ce recueil, la forme encore peu audacieuse du vers rapproche Rodenbach des parnassiens, le fond l'en éloigne beaucoup, car nous assistons ici à une véritable confession du poète. Il nous raconte ses souvenirs d'enfance, les belles illusions de sa jeunesse et leur écroulement au contact de la vie. Si l'on n'y trouve pas les grands épanchements familiers aux romantiques, il y apparaît plus éloigné encore de l'impersonnalité parnassienne. Il ne se sentit d'ailleurs jamais attiré que par les moins impassibles des poètes que l'on rattache à cette école.

Ici se manifeste pour la première fois l'influence d'Octave Pirmez. Celle-ci ne se constate encore d'une manière sensible que dans un seul poème. Et pourtant, unie à celle de Sully Prudhomme, elle contribuera indiscutablement à l'orientation du poète vers l'analyse de la vie des choses. Cette action, qui

(1) Ce livre, qui fut écrit entre 1887 et 1888, ne parut pas du vivant de l'auteur. Il a été publié dans l'édition des *Œuvres de Rodenbach*, I, Mercure de France, 1923.

(2) Pour le contenu de la première version de *La Jeunesse blanche* parue sous le titre *Union littéraire belge — concours 1884-1885* : voir *Bibliographie*.

a passé à peu près inaperçue jusqu'à présent, malgré son importance primordiale, nous intéresse d'autant plus que Pirmez, écrivain d'origine wallonne, présente, par son attachement pour tout ce qui concerne la vie intérieure de l'homme, des caractères considérés généralement, à juste titre sans doute, comme spécifiquement flamands.

On sait que Rodenbach professa toujours une grande admiration pour le « solitaire d'Acroz ». Lorsque la *Jeune Belgique*, le 27 mai 1883, organisa le fameux banquet <sup>(1)</sup> en l'honneur de Camille Lemonnier, elle honora en même temps la mémoire d'Octave Pirmez. Rodenbach, chargé du discours principal, eut sans doute, à cette occasion, l'attention spécialement attirée vers Pirmez, car peu après il lui consacra une belle étude dans *La Jeune Belgique* <sup>(2)</sup> : il y insiste sur cette sorte de panthéisme qui relie cet écrivain à tout ce qui l'entoure et le fait dialoguer avec les arbres et les plantes. Il le compare, à ce propos, à Victor Hugo et à Sully Prudhomme.

Il est intéressant de constater que, dès cette époque, Rodenbach admirait chez Pirmez des éléments qui appartiendront plus tard à sa propre esthétique.

Nous trouvons un autre indice de cette admiration pour l'auteur des *Heures de Philosophie* dans le fait que Rodenbach signe du nom de Rémo <sup>(3)</sup> une série d'articles qu'il publia dans *Le Progrès* <sup>(4)</sup>.

(1) Banquet de protestation contre le fait que le jury du prix quinquennal de 5.000 fr. (pour la meilleure œuvre en prose française parue en Belgique depuis 1878) avait trouvé qu'il n'y avait pas lieu de le décerner. Les *Jeunes Belgique* s'indignèrent à l'idée qu'une œuvre aussi importante que *Un Mâle*, de C. LEMONNIER, n'ait pas été couronnée (Cf. *La Jeune Belgique*, 5 juin 1883).

(2) 1<sup>er</sup> juillet 1883.

(3) Octave PIRMEZ : *Rémo*, 1878.

(4) Chronique régulière, pendant les années 1886-1887, dans *Le Progrès*, journal politique, industriel et artistique (Bruxelles).

Cette suite de circonstances ne permet pas de considérer comme une coïncidence les ressemblances frappantes que nous avons constatées entre diverses pages des deux écrivains.

Le poème de *La Jeunesse blanche* intitulé *Les Cloches* <sup>(1)</sup> est une transposition en vers d'un passage des *Jours de Solitude* décrivant une triste journée d'automne où le vent du nord disperse les feuilles et où les cloches répandent dans l'air des milliers de souvenirs. Rodenbach évoque exactement la même atmosphère, et, comme l'auteur qui lui a servi de modèle, il fait parler les cloches. Leurs confidences, très voisines dans les deux textes, nous engagent à méditer sur la brièveté de la vie et sur l'oubli où sont plongés les morts. Un fragment de phrase de Pirmez, « Il y aura bientôt mille ans qu'il se tua pour elle » <sup>(2)</sup>, se retrouve même sans modification dans le poème de Rodenbach : « Un soir il se tua pour elle ».

Cette tendance à personnifier les choses, qui prendra de plus en plus d'importance chez Rodenbach, a donc trouvé, en ce cas, son origine dans l'œuvre de Pirmez.

L'influence de Verlaine est encore très sensible dans *La Jeunesse blanche*, mais elle n'apparaît plus comme une simple imitation. L'assimilation s'est faite assez profondément pour ne laisser subsister qu'une certaine conformité dans la façon de sentir les choses et de les exprimer : amour de la nuance, des musiques en sourdine ; répétitions fréquentes des mêmes mots ou des mêmes membres de phrases, destinées à impressionner l'ouïe par une série d'échos :

(1) Ce poème figure déjà dans la première version de *La Jeunesse blanche* (1884-1885) et fait partie, comme dans l'édition définitive, des *Soirs de Province*.

(2) *Jours de Solitude*, édition de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, publiée par M. Gustave CHARLIER, 1932, p. 158.

Te rappelles-tu nos *rivières lentes*  
Qui traînaient au loin leurs eaux indolentes,  
Tristes de quitter un si doux climat,  
A peine une barque avec un long mât  
Troublait le sommeil des *rivières calmes*  
Où les *nénuphars* allongeaient leurs palmes  
Les *nénuphars blancs* qui semblaient des lys <sup>(1)</sup>.

Les trois derniers vers rappellent la *Promenade sentimentale* des *Poèmes Saturniens*, dont nous détachons le début :

Le couchant dardait ses rayons suprêmes  
Et le vent berçait les *nénuphars blêmes* ;  
Les *grands nénuphars*, entre les roseaux,  
Tristement luisaient sur les *calmes eaux*.

L'imprégnation baudelairienne se marque surtout par l'emploi fréquent des mots drapeaux, corbillards, mon âme, etc... Elle apparaît aussi dans les nombreuses « correspondances », qui se retrouvent dans toute la poésie symboliste, mais que Rodenbach développera jusqu'aux plus extrêmes limites de la subtilité.

La lecture de Mallarmé se remarque ici, pour la première fois, dans quelques vers :

Mais laissons la Bêtise écumer sur la plage ! <sup>(2)</sup>

A part ces quelques réminiscences, le recueil est déjà original. Le poète, replié sur lui-même, passe en revue sa propre

<sup>(1)</sup> *Premier Amour* : *L'Eau qui parle* (*La Jeunesse blanche*).

<sup>(2)</sup> *Les Jours mauvais* : *Dégoût*. Ce vers rappelle le passage des *Fenêtres* où MALLARMÉ parle du « vomissement impur de la Bêtise ».

vie : son enfance heureuse et insouciante dans la maison paternelle ; le collège et les longues promenades en file, vers la banlieue ; les premières illusions amoureuses, décrites avec une délicatesse charmante, notamment dans le poème où les yeux de la jeune fille aimée sont comparés à la douceur d'un ciel de Flandre <sup>(1)</sup>.

Puis, nous sommes transportés dans la mélancolique atmosphère des vieilles villes de province, avec leurs calmes béguinages, leurs vieux quais, leurs habitants étrangers à toute notion d'esthétique, auprès desquels l'artiste se sent comme en exil.

Cette suite de poèmes consacrés aux *Soirs de Province* offre un premier aspect de la poésie des villes si remarquablement mise en lumière dans les œuvres suivantes.

Le pessimisme qui se dégage des *Soirs de Province* s'accroît encore dans *Les Jours mauvais* où l'auteur nous fait assister à l'écroulement de toutes ses illusions :

Hélas ! c'est bien fini les anciennes candeurs,  
Candeur d'aimer, candeur de croire <sup>(2)</sup>.

Le seul refuge pour ceux qu'un trop haut idéal a éloignés de l'action sera celui de l'Art. Ce désir de renoncement qui termine le livre se retrouvera dans toute l'œuvre postérieure de Rodenbach : le poète se repliera de plus en plus sur lui-même, analysant ses rêves et sa mélancolie, sans plus aucun sursaut de révolte.

Dans *La Jeunesse blanche*, les symboles commencent à devenir fréquents, mais ils sont encore peu originaux et très conventionnels. On y retrouve l'éternelle comparaison de la

<sup>(1)</sup> *Premier Amour* : *Ses Yeux*.

<sup>(2)</sup> *Les Jours mauvais* : *Analyse*.

vie avec un jardin où le printemps symbolise la jeunesse, l'automne et l'hiver la vieillesse.

Cependant, quelques symboles nous intéressent davantage, entre autres celui, déjà cité, de la lampe venant apporter un peu de réconfort à l'âme. L'âme est presque toujours représentée, chez notre auteur, par une chambre, tantôt claire, tantôt en proie à la terreur de la nuit. Ici, elle apparaît pour la première fois comme un palais obscur où l'on tâtonne dans les ténèbres. Cette idée de notre ignorance devant les mystères de notre « moi » deviendra un des principaux sujets de méditation du poète.

Dans *Le Livre de Jésus*, le fils de l'Homme, revenu sur la terre, est saisi de mélancolie devant la laideur du monde : des corbillards passent près de lui, des cimetières s'étendent à perte de vue, des régiments se préparent à la guerre. Devant cette tristesse universelle, un immense regret du ciel s'empare de lui, et, dans une vieille église abandonnée, il se lamente sur l'inutilité de son sacrifice. Il prêche aux hommes la doctrine de la solitude, et refuse même au bon chrétien qui veut le suivre le droit de l'accompagner :

Vivez seuls, pour entrer un jour au paradis !

L'idée de la solitude élevée à la hauteur de principe moral se retrouve donc ici, comme dans *La Jeunesse blanche*.

Le recueil se termine par le désespoir de Jésus qui aspire, comme le Moïse de Vigny, à n'être plus qu'un simple mortel :

Ah ! Mourir ! N'être plus ! Ne plus se voir haïr  
Par ceux-là pour lesquels on a donné sa vie !  
N'être plus Dieu ! Dormir et ne plus faire envie  
Et n'être plus qu'un homme oublié qui descend  
Dans la tombe, pleuré comme on pleure un absent !

Dans l'ensemble, la personnalité du Christ symbolise la réaction douloureuse de Rodenbach devant l'immoralité de la société et devant la dégradation de l'idée chrétienne.

On peut se demander si *Le Livre de Jésus* n'a pas inspiré Jehan Rictus dans les poèmes des *Soliloques du Pauvre* (1) groupés sous le titre *Le Revenant* : on y voit également l'image du Christ revenu sur terre et se heurtant à la même misère et aux mêmes laideurs qu'avant son sacrifice qui apparaît comme tragiquement inutile. Mais, malgré cette similitude frappante de contenu idéologique, la violente ironie et les évocations burlesques des *Soliloques* suppriment toute analogie de ton et d'atmosphère entre les deux œuvres, qui gardent chacune leur originalité. Jehan Rictus, d'ailleurs, n'a vraisemblablement pu avoir connaissance que d'une partie (2) du poème de Rodenbach, celui-ci n'ayant été publié dans son intégrité qu'en 1923 (3).

### 3. Les œuvres de maturité

*Du Silence*, 1888.

*Le Règne du Silence*, 1891.

*Les Vies encloses*, 1896.

*Le Miroir du Ciel natal*, 1898.

A partir de 1888, date qui marque un tournant décisif dans l'évolution de l'écrivain, les recueils de Rodenbach possèdent tous les caractères spécifiques de l'œuvre définitive qui font

(1) Paris, Mercure de France, 1897.

(2) *Les Fumées*, *La Jeune Belgique*, 6 mai 1887, et *Parabole*, *La Revue générale*, 3 septembre 1888.

(3) Dans le volume I des *Œuvres de Rodenbach*, Paris, Mercure de France, 1923.

l'objet d'un exposé systématique dans la seconde partie de ce travail. Nous nous bornerons donc à donner, pour chacun d'eux, un aperçu du contenu et des quelques éléments qui les distinguent l'un de l'autre.

*Du Silence*, publié en 1888 et repris plus tard dans *Le Règne du Silence*, apparaît comme une révélation. Écrit vers la même époque que *Le Livre de Jésus*, postérieur de deux ans seulement à *La Jeunesse blanche*, ce recueil montre tout à coup l'auteur en possession d'une esthétique évoluée, sûre de ses buts et de ses moyens ; sa personnalité, jadis affichée sous une forme quelque peu romantique, commence à s'effacer devant les objets de sa méditation ; il a débarrassé son style des diverses réminiscences qui s'y attardaient, et concentré sa réflexion poétique vers les grands thèmes qui serviront désormais de centre à son inspiration.

Celui du silence est développé ici avec une originalité que rien, dans ses premiers essais, ne pouvait encore faire prévoir. Le silence apparaît pour la première fois comme une force invisible, parfois même comme un tyran qui règne impérieusement sur les villes mortes et impose son autorité, exerçant sa vengeance contre ceux qui sont trop heureux. Le poète chante aussi la douceur du crépuscule unifiant les âmes dans le silence, mais cette idée n'est encore ici qu'effleurée. On voit que, si Maeterlinck influença plus tard Rodenbach dans ce domaine, cette action s'est exercée sur un terrain déjà préparé. Sur ce point important, c'est donc à Rodenbach qu'il faut attribuer la priorité.

Ce motif qui domine le livre se retrouvera dans toute l'œuvre de Rodenbach comme un des thèmes les plus intéressants de sa poésie.

*Le Règne du Silence* comprend six parties et un *Epilogue* : *La Vie des Chambres*, *Le Cœur de l'Eau*, *Paysages de Ville*, *Cloches du Dimanche*, *Au Fil de l'Âme*, *Du Silence*.

Dans *La Vie des Chambres*, les meubles, le miroir, les rideaux, le piano, tous ces objets qui semblent « d'inanimés décors », commencent à vivre sous la plume du poète, qui associe son âme à celle de la chambre.

Rodenbach dépeint ensuite *Le Cœur de l'Eau* « plus compliqué qu'un cœur de femme », qui est mis à nu et « ausculté » avec un soin minutieux : l'eau des canaux, l'eau des étangs, l'eau des aquariums, et celle des jets d'eau, « la forme la moins consolable de l'eau ». Le cœur de l'eau est intact comme un cœur de poète, parce qu'il ne garde rien de ce qu'il a reflété. Dans un des poèmes qui se groupent sous ce titre <sup>(1)</sup>, nous voyons les choses échappant à leurs lois et plongeant ainsi dans une sorte d'éternité lorsqu'elles sont reflétées dans l'eau.

Les *Paysages de Ville* constituent peut-être la partie la plus artistique du recueil. Les vieilles maisons, telles de pauvres mendiants, pensent au bord des sombres canaux. L'impression de tristesse et de mort qui émane de leur aspect engage à quitter la vie, à suivre « l'Ordre des Choses ». C'est ici que se place le beau poème où Rodenbach s'identifie à la ville qu'il a tant aimée et dont le nom deviendra bientôt inséparable du sien :

O Ville, toi ma sœur à qui je suis pareil... <sup>(2)</sup>

Les *Cloches du Dimanche* nous plongent dans la triste atmosphère des dimanches en province : quelques béguines passent, quelques cloches déchirent le silence, et la journée s'écoule avec lenteur, monotone « comme un étang sans limite » ou « comme une plaine avec un seul moulin ».

<sup>(1)</sup> *Le Cœur de l'Eau*, II.

<sup>(2)</sup> *Paysages de Ville*, XV.

*Au Fil de l'Âme* nous amène en un climat de plus en plus immatériel. Dans l'eau de l'âme se reflètent le ciel, les ponts, les cloches. Mais quelle tristesse de ne refléter que des choses ! Et l'âme en exil trouve dans le songe un doux réconfort. Les rêves sont très joliment comparés à des clés qui ouvrent un autre ciel où l'âme ne retient plus les choses que selon sa propre nuance.

Le dernier groupe de poèmes, *Du Silence*, est repris sans modification au recueil publié en 1888.

Ici, comme dans l'ensemble du recueil et comme par la suite, l'auteur analyse des perceptions si ténues et si complexes qu'il ne parvient plus à les ranger sous la rubrique d'un titre : ses recueils contiennent quelques grandes divisions à l'intérieur desquelles les poésies se suivent sans que soit précisé la synthèse de leur contenu. Ce procédé, si fréquent chez les italiens, notamment chez Pétrarque, et repris par la plupart des symbolistes, présente le grand avantage de ne pas fausser le sens du poème par un titre qui en limiterait trop la portée et la valeur suggestive.

Désormais, Rodenbach s'exprimera très souvent par symboles. S'il arrive ainsi à des effets d'une puissance d'évocation exceptionnelle et vraiment heureuse, il force parfois son talent jusqu'à nous présenter des images d'une recherche et d'une préciosité des plus fatigantes.

*Le Règne du Silence* est écrit presque entièrement en vers de douze syllabes, parfois groupés en quatrains : mais cette régularité n'est qu'apparente, car les coupes intérieures et les enjambements sont suffisamment nombreux pour donner au rythme une grande souplesse.

Rodenbach est ici en pleine possession de sa langue poétique, qui présente, nous le verrons, un incontestable cachet d'originalité. Il reste dans une atmosphère parente des inspirations

de Verlaine et de Mallarmé, mais avec une note toute personnelle : l'imitation ne transparait plus ici que très rarement. Nous citerons cependant ces trois vers empruntés à Verlaine :

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

Voici quelques vers inspirés de Baudelaire :

Ah ! Cette pluie en nous ! C'est comme une araignée  
Qui tisse dans notre âme avec ses longs fils d'eau  
Inexorablement une toile mouillée (2).

Nous y voyons un rappel de la strophe célèbre des *Fleurs du Mal* :

Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
D'une vaste prison imite les barreaux,  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,.. (3)

Si *Le Règne du Silence* est écrit dans une forme généralement excellente, il n'en est pas de même des *Vies encloses* où le vers, encore isosyllabique, avec une apparence de régularité tout extérieure, est tellement massif, tellement bourré d'images, et si manifestement travaillé, qu'il fatigue souvent plus qu'il ne charme.

On comprend, à la lecture de ce livre, que Rodenbach ait écrit en vers libres une grande partie de son recueil suivant : ce vers, trop lourd, trop riche, devait, semble-t-il, éclater

(1) *Le Cœur de l'Eau*, IV.

Comparer avec VERLAINE, *Mon Rêve familial* (Poèmes saturniens).

(2) *Au Fil de l'Âme*, XV.

(3) *Spleen et Idéal* : *Spleen* (*Les Fleurs du Mal*).

et se fractionner en une série de vers moins équilibrés et mieux adaptés aux raffinements de pensée du poète.

*Les Vies encloses* (1) comprennent sept parties et un *Epilogue* : *Aquarium mental*, *Le Soir dans les Vitres*, *Les Lignes de la Main*, *Les Malades aux Fenêtres*, *Le Voyage dans les Yeux*, *La Tentation des Nuages*, *L'Âme sous-marine*.

L'idée des *Vies encloses*, qui régit déjà le recueil précédent, et particulièrement *La Vie des Chambres* et *Le Cœur de l'Eau*, semble bien la suite et le développement normal de la notion du silence. Ce sont les vies silencieuses, celles dont l'existence se laisse à peine deviner sous une apparence d'inertie et de mutisme, qui acquièrent ici une place de premier ordre dans les méditations de l'auteur.

Dans *L'Aquarium mental*, dont le réseau de symboles trouve un point de départ dans *Au Fil de l'Âme*, le poète compare son âme à l'eau d'un aquarium, séparée et isolée du monde par une simple vitre. Cette eau possède, comme l'âme, une vie profonde et mystérieuse que son calme apparent semble ignorer : vie des minéraux, des végétaux et des poissons, symboles de la pensée humaine à ses différents stades de conscience. Un poisson, dont le déplacement silencieux trace un chemin sans nul sillage, « fusain vite effacé », suggère dans l'esprit du poète une jolie comparaison avec la pensée qui, un moment, surgit du fond de nous-mêmes pour se perdre bientôt :

Et n'est-ce pas, ce lent poisson, une pensée  
Dont notre âme s'était un moment nuancée  
Et qui fuit et qui n'est déjà qu'un souvenir? (2)

(1) *Le Voyage dans les Yeux* parut trois ans plus tôt en plaquette séparée (1893).

(2) *Aquarium mental*, IV.

Les actinies ouvrant prudemment leur corolle qui se rétracte au moindre frôlement, représentent les rêves craintifs dont la fragilité a tant besoin de calme et de solitude. Nos espoirs morts, nos efforts inutiles, nos rêves déçus ou pas encore éclos, tout ce qui n'est presque plus ou n'existe encore qu'à peine, trouve son symbole dans l'aquarium.

Cette poésie du subconscient qui rapproche Rodenbach de Maeterlinck (1), ne trouve pourtant pas son origine chez l'auteur du *Trésor des Humbles* mais chez Octave Primez, dont nous citerons une page (2) présentant des analogies frappantes avec les poèmes précédents. Comme nous avons constaté une série d'exemples de l'influence de Pirmez dans l'œuvre de Rodenbach, celle-ci ne nous paraît pas douteuse (3), d'autant plus que le poète a reproduit cette page des *Heures de Philosophie* dans l'*Anthologie des Prosateurs belges* qu'il publia en 1880, avec Camille Lemonnier, Edmond Picard et Emile Verhaeren. En voici le texte : « Dans le vaste aquarium remuent, parmi les pierres, des êtres informes, seiches, crabes de mer et toute la foule inconnue des monstres horribles. A travers le cristal du bassin, on les voit errer confusément dans les bancs de coquillages aux formes bizarres.

Leur vie est sommeillante, végétative — *cerveaux rêveurs*, *âmes troubles*, guidées, semble-t-il, par la main des démons, ils guettent silencieusement leur proie. Les uns, presque diaphanes, s'arrêtent immobiles au milieu du bassin ; d'autres s'évanouissent sous les graviers. Les étoiles de mer, limaces

(1) Cf. chapitre sur *Le Mysticisme. La Hantise de l'Inconnu*.

(2) *Aquarium*, CLIV (*Heures de Philosophie*), Bruxelles, Parent, 1873, p. 165.

(3) P. MAES a signalé cette influence comme possible : « Le texte du solitaire d'Acoz pourrait bien avoir inspiré l'*Aquarium mental* », écrit-il. (O. C., p. 175, note).

à mille trompes, se collent aux parois de la transparente cloison et soulèvent péniblement leurs franges gluantes. Les actinies ou anémones de mer, roses, rouges ou blanches, informes champignons, chairs visqueuses au hideux pelage, germent lentement sur les sourds madrépores, où se crispent des araignées immobiles, froides, mais vivantes ! La serpule agite ses branchies sur les coquilles des modioles et des buccins...

... Les observant à travers le mur de verre qui les tient captifs, on cherche à découvrir une pensée au fond de leur œil pierreux. Mais leur froid regard songe et se tait... Toute la vermine de la mer, qui monte, descend, remonte sans cesse autour d'eux, ils ne la comprennent que par leur estomac qui les attire vers elle quand vient la sensation de la faim.

De là, leurs attitudes tour à tour inquiètes et satisfaites, leur marche tour à tour cauteleuse et précise. O mer profonde, pourquoi nourrir ces monstres ? Sont-ce les âmes damnées qui souffrent ainsi en tes profondeurs sans qu'il leur soit donné une voix pour se plaindre ? Pourquoi cette chair aux rochers et cette vie aux pierres ?

*Sombre léthargie qui balance des milliers de créatures entre la vie et la mort, lente gravitation à la lumière, solitude et paralysie dans la fièvre des éléments ! »*

Mais, si une comparaison entre l'aquarium et l'âme humaine est esquissée ici, tout l'accent porte sur la description de la vie obscure des plantes et des animaux aquatiques ; Rodenbach, au contraire, ne fait que se servir de l'image de l'aquarium pour symboliser la pensée dans tout son mystère et sa complexité. L'originalité des *Vies encloses* n'est donc nullement mise en défaut par ce point d'appui trouvé dans l'œuvre de Pirmez.

Après *l'Aquarium mental*, Rodenbach analysera une autre vie occulte, celle des vitres atteintes par le poison du soir. Tout un combat s'engage, au crépuscule, entre l'Ombre et

la Lumière, personnifiées toutes deux. L'Ombre, peu à peu, tue les objets, mais les lampes, « les bonnes lampes », viennent au secours de la chambre. Et le poète, au milieu de cette agonie des choses, se sent lui-même envahi par le poison :

Couchant de cendre refroidie,  
Crépuscule d'âme indistinct ;  
Mal du soir qui si mal m'atteint  
Que c'est comme une maladie,  
Et rien d'humain n'y remédie. <sup>(1)</sup>

Cette poésie, une des seules écrites en vers octosyllabiques, forme un heureux contraste, par la souplesse de son rythme, avec le reste du recueil.

Tandis que *l'Aquarium mental* présente surtout de l'intérêt au point de vue de sa signification symbolique, *Le Soir dans les Vitres* nous retient par l'atmosphère étrange et inquiétante que le poète a su y répandre.

*Les Lignes de la Main* sont peut-être la partie la moins bonne du livre, à cause de la recherche excessive qui s'y manifeste. Les mains, dit le poète, ne se doutent pas que dans l'arabesque de leurs lignes gît le secret de la Destinée ; interprètes fidèles de l'âme, elles élucident souvent des secrets que le visage a voulu taire :

O mains non moins spirituelles que charnelles !  
Les mouvements sans fin de l'âme sont en elles,  
Transmis en un instant, avec quels fils ténus !  
Mains dociles en qui des ordres sont venus  
Dont elles sont les très ponctuelles servantes ; <sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> *Le Soir dans les Vitres*, V.

<sup>(2)</sup> *Les Lignes de la Main*, VI.

Un poème très curieux <sup>(1)</sup> exprime d'une façon poignante comment le découragement d'un être peut s'extérioriser et se concentrer tout entier dans l'attitude de ses mains. C'est un des meilleurs de ce groupe.

Rodenbach étudie ensuite <sup>(2)</sup> l'état d'esprit bien particulier du malade devant la vie. Le titre symbolique de cet ensemble de poèmes nous présente les malades séparés de la vie par une vitre qui la leur rend visible, mais inaccessible et lointaine. Transformée par le recul, elle leur apparaît dans tout ce qu'elle a d'éphémère et de vain, dépouillée des charmes dont elle semblait parée. De même que dans *L'Aquarium mental*, c'est la vitre — cloison étanche mais transparente — qui enferme l'homme dans son rêve.

Si un rapprochement s'impose avec *Les Fenêtres* de Mallarmé, le sens du symbole est totalement différent chez les deux écrivains : le moribond de Mallarmé, enfermé dans sa triste chambre d'hôpital, cherche à échapper à la laideur de la vie ambiante en contemplant son rêve au delà de la vitre. Chez Rodenbach, au contraire, la fenêtre est le filtre par où le malade jette vers le monde réel et décevant un regard qui le replonge dans la noblesse de sa vie intérieure.

Si Rodenbach s'est souvenu ici des *Fenêtres*, il en a donc complètement transformé le symbole dont il n'a retenu que la forme extérieure.

Le poète considère la maladie comme élevant l'homme d'un degré, accentuant son goût pour la solitude et le silence, exacerbant sa sensibilité, lui faisant voir les choses sous leur aspect d'éternité. Cette idée, indépendamment du symbole qui sert à l'exprimer et à en élargir la portée, trouve incontestablement

<sup>(1)</sup> *Les Lignes de la Main*, VII.

<sup>(2)</sup> *Les Malades aux Fenêtres*.

son point de départ chez Novalis, dont Maeterlinck avait publié en traduction française, un an auparavant, *Les Disciples à Saïs et les Fragments* <sup>(1)</sup>. Un des poèmes de Rodenbach porte d'ailleurs en exergue cette phrase de Novalis : « Les maladies des pierres sont des végétations » <sup>(2)</sup>. Mais, si on lit l'ensemble des *Fragments*, on s'aperçoit que Novalis étend cette conception à toute la nature, et à l'homme en particulier : « Toutes les maladies ressemblent au péché, en ceci que ce sont des transcendances, nos maladies sont toutes des phénomènes d'une sensation sublimée, qui veut se transformer en forces supérieures. Comme l'homme voulut devenir Dieu, il pécha. Les maladies des plantes sont des animalisations, celles des animaux des rationalisations, celles des pierres des végétations » <sup>(3)</sup>. Il dit plus loin : « Nous ne connaissons que très imparfaitement encore l'art de les utiliser. Elles sont probablement la matière et le stimulant le plus intéressant de nos méditations et de notre activité » <sup>(4)</sup>.

Rodenbach couronne en quelque manière cette façon de voir en écrivant :

Si les plantes ne sont que d'anciens cailloux morts  
Dont naquit tout à coup une occulte semence,  
Les malades que nous sommes seraient alors  
Des hommes déjà morts en qui le dieu commence <sup>(5)</sup>.

Il étend également aux villes l'effet de la maladie, ce qui

<sup>(1)</sup> *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par M. MAETERLINCK, Bruxelles, Lacomblez, 1895.

<sup>(2)</sup> *Les Malades aux Fenêtres*, IV.

<sup>(3)</sup> Ed. cit., p. 145-146.

<sup>(4)</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>(5)</sup> *Les Malades aux Fenêtres*, IV.

replaces cette partie de l'œuvre au milieu des thèmes favoris de l'auteur

Telles, leur maladie est d'être en proie aux pioches,

Telles, leur maladie est d'être en proie aux cloches (1).

Dans *Le Voyage dans les Yeux*, l'auteur limite son champ d'exploration à cette toute petite surface où il « chemine sans chemins dans l'inconnu », y retrouvant un ciel de Flandre ou de Hollande, y cherchant le mystère de tout ce que les yeux ont regardé et qu'ils conservent en eux sous forme de reflets. Et ces yeux, si extraordinaires, le sont davantage encore pendant le sommeil, parce que dans le rêve, abolissant le temps et l'espace, ils voient plus loin et mieux que dans l'état de veille.

Les nuages, eux aussi, nous entraînent dans un voyage sans fin, car les vitres « n'ont qu'embrumé l'appel des horizons ». Le poète y retrouve le gris des ciels du Nord qui lui inspire un des plus beaux poèmes du recueil. *La Tentation des Nuages* se termine sur une note de renoncement en parfaite harmonie avec le reste de l'œuvre : cet appel vers d'autres terres n'est qu'un leurre, car c'est en soi qu'on trouve les plus beaux paysages :

Bonheur subtil d'orner en soi sa destinée  
D'un voyage qu'on rêve et qui n'a pas eu lieu ! (2)

Le recueil se clôture par une série de poèmes consacrés à un des mystères les plus troublants, celui de l'Inconnu qui se

(1) *Les Malades aux Fenêtres*, X.  
(2) *La Tentation des Nuages*, XIV.

cache en notre âme. Déjà dans *l' Aquarium mental* et dans *Au Fil de l'Âme*, Rodenbach avait touché à ce problème, mais c'est dans *l'Âme sous-marine* qu'il pousse le plus loin ses observations. Tandis que la surface de l'âme est peuplée de reflets — reflets d'arbres, de ciel ou de visages — dans ses profondeurs s'ouvre « le royaume glauque de l'Inconscience ».

Mais, malgré notre désir de plonger dans cette mer pleine de trésors, nous sommes pris de peur devant l'Inconnu qu'elle recèle (1) ; mieux vaut ne pas y pénétrer, « les profondes eaux de l'âme sont perfides ». C'est ce que montrent la plupart des romans et des contes de Rodenbach, où les personnages, mus par une puissance plus forte qu'eux, agissent parfois en désaccord complet avec leur intérêt ou même avec le plus élémentaire bon sens.

Les *Vies encloses*, écrites en un vers moins harmonieux que *Le Règne du Silence*, nous conduisent dans un champ nouveau et original où s'accroissent encore le caractère intérieur de la vision de Rodenbach et la profondeur de sa méditation.

*Le Miroir du Ciel natal* (2), publié deux ans plus tard, représente plutôt un retour vers les thèmes du *Règne du Silence* ; il suffit, pour s'en rendre compte, de lire les titres des divisions du livre : *Les Lampes*, *Les Femmes en Mante*, *Les Réverbères*, *Les Jets d'Eau*, *Les Premières Communiantes*, *Les Cygnes*, *Les Cloches*, *Les Hosties*, *Epilogue*.

Dans ce recueil écrit tantôt en vers libres, tantôt en vers réguliers, Rodenbach s'exprime en une forme plus simple que dans *Les Vies encloses*, si même sa pensée n'a rien perdu de sa subtilité.

(1) Cf. chapitre sur *Le Mysticisme. La Hantise de l'Inconnu*.

(2) Entre *Les Vies encloses* et *Le Miroir du Ciel natal*, RODENBACH publia deux petits poèmes en prose : *Les Vierges* (1896) et *Les Tombeaux* (1896). Nous ne faisons que les citer.

On ne trouve plus guère ici, grâce aux possibilités offertes par le vers libre, les phrases lourdes et laborieuses qui déparent trop souvent le recueil précédent.

Il y a moins de pessimisme que dans les œuvres antérieures dans ce livre où sont pourtant traités les principaux thèmes chers à l'auteur, témoin ce poème où Rodenbach exalte la douceur de vivre :

J'aime ma vie et j'aime aussi toute la vie,  
Toute la vie éparse et douce malgré tout,  
Comme on aime l'année avec ses raisins d'Août,  
Avec sa neige de Janvier, avec sa pluie... (1)

Le livre s'ouvre par un hymne adressé aux lampes, qui viennent, comme de douces amies, rassurer les maisons et consoler les hommes :

La chambre s'étonne  
De ce bonheur qui dure ;  
Elle rit ; elle est guérie  
De la pauvreté d'être obscure...  
Elle est comme celui qui a reçu l'aumône... (2)

Un poème plein de grandeur évoque toutes les sortes de rêves qui s'obstinent tard dans la nuit et que les lampes éclairent : lampes du pauvre et du génie, lampes des steamers et des gares, des wagons, des autels et tant d'autres que la nuit « enveloppe en la même insomnie ».

Ensuite, Rodenbach nous fait assister au défilé des Femmes en Mante qui endeuillent les rues blanchies par la neige. Che-

(1) *Les Lampes*, VIII.

(2) *Les Lampes*, I.

minant dans la ville morte, pareilles à de grandes cloches de drap, elles ajoutent encore une note de tristesse à la tristesse générale. Ces poèmes, par l'évocation des maisons et des canaux de Bruges, peuvent être rapprochés des *Paysages de Ville du Règne du Silence* ; ils comptent parmi les plus beaux qu'ait écrits Rodenbach. Il y a lieu de citer tout particulièrement cette strophe où nous voyons le brouillard estomper les contours de la ville et la transformer en une cité de rêve d'une étonnante immatérialité :

Brouillard vainqueur qui, sur le fond pâle de l'air,  
A même délayé les tours accoutumées  
Dont l'élanement gris s'efface et n'a plus l'air  
Qu'un songe de géométrie et de fumées (1).

Puis, le poète évoque la tristesse du soir un peu réconfortée par la lueur des réverbères. Un de ces poèmes contient une curieuse transposition de la scène où le prince Hjalmar retrouve, en un mystérieux rendez-vous, la princesse Maleine (2) :

La Ville est-elle plus malade  
Le Soir ?  
On dirait qu'il fait plus noir ;  
.....  
Sans doute que la Ville empire  
Ce soir ?  
.....  
Il se peut que la Ville meure  
Ce soir...  
Les réverbères pleurent (3).

*mais c'est moins lumineux...*

(1) *Les Femmes en Mante*, XII.

(2) *La Princesse Maleine* a été publiée en 1889.

(3) *Les Réverbères*, VII.

Après les réverbères, ce sont les jets d'eau qui retiennent l'attention de l'auteur — les jets d'eau qui, martyrs d'un idéal trop élevé s'attristent devant l'inutilité de leurs efforts.

Puis passent, dans la ville morte, les premières communiantes, « cloches s'agglomérant en robes de pâleur », les cygnes qui « dressent sur l'eau morte une arpegge de plumes », enfin les cloches « ébruitant dans l'air notre vie ».

La suite des poèmes consacrée aux hosties, d'un intérêt médiocre dans son ensemble, contient quelques tableaux charmants, comme celui où les enfants de chœur se donnent l'accolade « avec des gestes confidentiels » et s'avancent, un peu timides, « comme s'ils marchaient devant un miroir ».

Le recueil se termine par un *Epilogue* où le poète consacre son œuvre à Dieu.

Les quelques poèmes posthumes qui figurent à la suite du *Miroir du Ciel natal* dans le volume II des *Œuvres de Rodenbach* (1) présentent les mêmes caractères que ceux des derniers recueils dont nous avons parlé. Nous citerons parmi eux deux sonnets particulièrement intéressants pour les attaches affectives et esthétiques du poète : *Pour le Tombeau de Verlaine* et *Pour la Gloire de Mallarmé* (2). Ce dernier contient un quatrain où se trouve commentée avec une admirable pénétration la théorie de l'allusion si chère à Mallarmé :

Une forêt de mâts disant la mer ; des hampes  
Attestant des drapeaux qui n'auront pas été,  
Rien qu'un rose pour suggérer des roses-thé  
Et des jets d'eau soudain baissés, comme des lampes !

(1) *Mercur* de France, 1925.

(2) Tous deux sont datés, par erreur, dans l'édition définitive, de 1896. Ils ont paru dans *La Plume*, juin 1894.

## II. — LES ROMANS, NOUVELLES ET CONTES

Rodenbach — nous l'avons déjà signalé — débuta dans le roman à une époque où ses conceptions esthétiques étaient déjà fixées. Nous n'assisterons donc pas, dans ce domaine, à une période d'évolution et de formation comme pour ses œuvres en vers.

*L'Art en Exil* (1) (1889) est une œuvre de premier plan qui présente déjà les caractéristiques essentielles de ses écrits en prose ; cependant, le récit se déroule dans une atmosphère de romantisme qui s'atténuera dans la suite.

Le héros du livre, Jean Rembrandt, poète incompris vivant en exil au milieu d'une société qui le méprise, rappelle bien le Chatterton de Vigny. Henri Glaesener a fait ressortir cette parenté entre les deux œuvres : « Telle est bien l'idée sur laquelle nos deux écrivains reviennent sans cesse : le public, indifférent aux productions de l'art, dédaigneux des rêves d'idéale beauté, laisse mourir le poète ou l'artiste ; il ne lui assure pas les moyens de vivre, et, de la sorte, il l'entraîne au suicide » (2).

(1) Cette œuvre est le résultat d'une refonte de deux états antérieurs : *La Vie morte*, qui parut en feuilleton dans *L'Indépendance belge* (1<sup>er</sup> au 15 juin 1886) et *L'Amour en Exil*, publié dans la *Revue de Paris et de Saint Pétersbourg*. Nous ne parlerons ici que de l'œuvre définitive.

(2) *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre, 1931.

Cependant, il ne faut nullement voir dans *L'Art en Exil* une imitation : l'atmosphère, les lieux, les personnages, les éléments plastiques, le style enfin, diffèrent totalement dans les deux œuvres. D'autre part, ce n'est pas de la société tout entière que souffre le héros de Rodenbach, mais de l'indifférence des milieux de province, d'où il s'évade quelque temps, comme le fit l'auteur lui-même, pour mener à Paris une vie pleine d'enthousiasme et d'espérances. Une série d'éléments montrent qu'il s'agit, à peu de chose près, d'une autobiographie : les souvenirs d'enfance de Rembrandt sont bien ceux de Rodenbach, et le cadre de l'action n'est autre que Gand, où le poète a passé une grande partie de sa jeunesse. Mais — et voilà un trait bien romantique — Rodenbach a beaucoup exagéré, dans son personnage principal, son propre pessimisme. Ne va-t-il pas jusqu'à lui faire rédiger les annonces de sa mort prochaine ? (1)

Ce livre, écrit peu après *La Jeunesse blanche*, dénonce, en plus sombre cependant, le même état d'esprit. Le poète, révolté d'abord par l'incompréhension du public, se résigne ensuite à vivre loin de tous, « restant des heures entières dans un fauteuil à penser de la fumée et à regarder du silence ».

Dans *L'Art en Exil*, l'art n'offre même pas à Jean Rembrandt un refuge contre la tristesse de la vie, car il assiste, non seulement à la destruction de sa foi, de son amour et de ses premiers espoirs de gloire, mais aussi à l'anéantissement de son talent.

Ce sont les vieux quartiers de Gand qui forment le cadre du roman, mais, comme le poète ne s'attache, dans ses descriptions, qu'aux parties anciennes de la ville, l'atmosphère ne diffère

(1) Dans ces annonces, RODENBACH donne à Jean Rembrandt deux de ses propres prénoms : Constantin-Raymond.

pas essentiellement des œuvres où Bruges se trouve à l'avant-plan.

Si la ville ne joue pas encore le rôle de personnage principal, comme dans *Bruges-la-Morte*, elle est cependant associée à tous les états d'âme du personnage, et ses conseils de renoncement sont si impérieux que le héros s'étonne d'être seul à subsister, « subissant le lent conseil des pierres et comme l'ordre des choses de ne plus vivre davantage et d'aller au-devant de la mort ».

Par l'étonnante association du paysage à l'action, ce livre, comme les suivants d'ailleurs, présente plutôt les caractères d'un poème en prose que ceux d'un véritable roman : les événements y sont presque inexistants, et les personnages — sauf celui de Rembrandt — sont esquissés légèrement, sans aucun souci de réalisme. La beauté principale de l'œuvre réside dans les évocations de la vieille ville et dans le style, très personnel et plein d'images inattendues.

Le personnage de Marie, la jeune béguine qui deviendra la femme du héros, nous intéresse particulièrement parce qu'il incarne déjà le goût du mystère qui prendra tant d'importance dans l'œuvre de Rodenbach. Rembrandt trouve un raffinement d'artiste à imaginer pendant de longues heures la couleur de ses cheveux et la forme de son corps ; mais dès que la béguine lui apparaît dans ses vêtements de jeune fille, il est déçu de trop savoir. Cette idée sera reprise dans *Le Voile* dont elle constituera tout le centre d'intérêt.

*L'Art en Exil* est sans doute le plus intéressant et le moins connu des romans de l'auteur. Publié deux ans avant *Le Règne du Silence*, il contient les thèmes essentiels chantés dans ce recueil, particulièrement celui des villes, qui y acquiert déjà toute sa valeur poétique. Rien, dans *L'Art en Exil*, de ce bas romantisme et de ce mauvais goût qui dépareront certaines

pages de *Bruges-la-Morte*, mais une action dramatique contenue, tout intérieure ; rien non plus des puérités qui parfois entacheront ses plus belles œuvres ; enfin, un style moderne, sans recherche excessive, sans longueurs. Tels sont les principaux caractères de cette œuvre qui, parmi les écrits en prose de Rodenbach, mérite une attention bien supérieure à celle qui lui a été accordée.

Le fatalisme qui pèse sur tout le livre s'accroît encore dans *Bruges-la-Morte* (1892) où nous assistons à l'envoûtement d'un homme faible et neurasthénique par la Ville, considérée comme une force surnaturelle, complice du Destin ; d'abord douce et bonne pour le veuf qui est venu s'y consoler et dont la douleur est en harmonie avec sa tristesse, elle se venge ensuite lorsqu'elle se sent abandonnée. C'est elle, en dernière analyse, qui conduit Hugues Viane à étrangler, dans un mouvement tout à fait indépendant de sa volonté, celle en qui il avait cru retrouver sa chère morte.

Nous avons ici, s'opposant au statisme de l'œuvre précédente, une action violente qui éclate brusquement à la fin du livre : « elle fait penser, écrit Camille Mauclair <sup>(1)</sup>, à certains contes d'Edgar Poë et à certaines pièces de Pirandello, ainsi qu'à ce que peuvent contenir de rationnel les troublantes propositions de Freud ».

Rodenbach est arrivé, par une sorte de miracle, à rendre le crime du héros non seulement vraisemblable, mais inévitable : il montre comment cet homme doux et sensible, miné intérieurement par la douleur qui lui a supprimé peu à peu sa volonté, s'est trouvé tout à coup sans défense devant un ordre du Destin. La chevelure de la morte, profanée par la vivante,

<sup>(1)</sup> *Bruges-la-Morte*, Paris, Javal et Bourdeaux, 1930. Préface de Camille MAUCLAIR. Édition de luxe, illustrée de pastels de Lévy-Dhurmer, p. vi.

est ici l'instrument de mort : « Elle était morte — pour n'avoir pas deviné le mystère et qu'il y eût une chose à laquelle il ne fallait point toucher sous peine de sacrilège » <sup>(1)</sup>.

Cette explication me paraît corriger dans une certaine mesure l'impression de mauvais goût et d'ultra-romantisme qui reste malgré tout attachée au rôle accordé à la chevelure de la morte.

L'œuvre est surtout attachante par son sens symbolique : Hugues Viane représente, bien plus que le veuf éploré qui essaie en vain de retrouver dans une femme vivante le souvenir de celle qu'il a perdue, l'artiste amoureux de Bruges à qui la ville moderne n'offre qu'un très faible reflet de la ville ancienne, la seule aimée. Le principal intérêt du roman réside peut-être dans l'étonnante assimilation entre l'épouse morte et la ville morte aussi.

Ce roman, très différent du précédent au point de vue du sujet, s'en rapproche beaucoup par ses paysages de ville si remarquablement brossés. Lévy-Dhurmer a très bien compris cette importance primordiale du décor dans ses illustrations de *Bruges-la-Morte* <sup>(2)</sup> : ses pastels représentent tous, non pas des personnages, mais de vieux coins de Bruges, suggérant ainsi non seulement le cadre de l'action mais aussi les états d'âme du héros. L'auteur lui-même, d'ailleurs, nous éclaire amplement à ce sujet dans son *Avertissement*.

Nous citerons, à propos du désaccord, étonnant à première vue, entre le calme du décor et la violence de l'action, cette explication si juste de Camille Mauclair :

« On s'est étonné, jadis, de voir Rodenbach placer un épisode passionnel aussi dramatique dans un cadre aussi calme. Cet

<sup>(1)</sup> *Bruges-la-Morte*, XV.

<sup>(2)</sup> Ed. cit.

épisode est purement imaginé, et ne fait allusion à aucun épisode de la vie brugeoise. Cependant il ne faut pas oublier combien la quiétude provinciale n'est qu'apparente ; combien, depuis Balzac, les romanciers, autant que les annales judiciaires, nous ont révélé les tragédies cachées derrière les façades des petites villes où le voyageur imagine l'atmosphère introublée d'un « *asylum pacis* ». Les passions humaines peuvent être d'autant plus intenses qu'elles sont comprimées par la patience, l'hypocrisie, le mutisme, l'ennui, qu'elles fermentent en vase clos, et qu'il n'existe pour ceux qu'elles possèdent que le lent dessèchement ou la brusque explosion, après une évolution que personne ne peut diriger ni même soupçonner. Chacun se défie de tous, et est seul avec son démon mystérieux. C'est le cas du personnage de Rodenbach » (1).

Ce roman, intéressant par son sujet et la façon artistique dont il est traité, contient une foule de remarques judicieuses et même profondes, comme celle que suggère à l'auteur la ressemblance entre la morte et son sosie : « Quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance ! Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine : l'habitude et la nouveauté. Or la ressemblance est précisément ce qui les concilie en nous, leur fait part égale, les joint en un point précis. La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté » (2).

L'originalité de *Bruges-la-Morte*, de ce roman qui offrait au public de Paris une atmosphère si différente de celle où il vivait, et aussi sans doute la préférence qu'accorda toujours le public aux œuvres comportant un récit tragique et quelque peu romanesque, paraissent pour une grande part avoir déter-

(1) Préf. cit., p. VII.

(2) *Bruges-la-Morte*, VI.

miné la vogue inouïe dont jouit le roman. L'auteur devint célèbre du jour au lendemain, et il a fallu *Bruges-la-Morte* pour attirer vraiment l'attention sur *Le Règne du Silence* paru un an plus tôt (1).

La publication de ce roman alla jusqu'à déterminer tout un pèlerinage vers les beautés de Bruges ; des artistes, des peintres surtout, dont le plus célèbre est sans doute Le Sidaner, affluèrent vers cette ville de rêve qui venait de leur être révélée.

Deux ans plus tard, Rodenbach publie son *Musée de Béguines* (1894), recueil de neuf nouvelles précédées chacune d'une « nature-morte » précisant le décor si calme dans lequel se meuvent les bonnes sœurs, « petites âmes-liges du Bon Dieu, fleurs qui sont à peine des femmes, lis tuyautés en cornettes ».

Dans ces enclos paisibles et d'une netteté symbolique, nous assisterons à de véritables drames, mais à des drames exclusivement intérieurs, qui n'éclateront pas sous une forme visible comme dans *Bruges-la-Morte* — drames à propos d'un rien, car le moindre événement qui vient troubler la vie tout unie des béguines prend bien vite des proportions démesurées pour ces esprits un peu bornés et délicieusement superstitieux.

Rodenbach s'est toujours senti attiré vers ces créatures pleines de douceur, essayant de pénétrer le mystère de leur existence, s'attendrissant sur leurs scrupules exagérés et sur leurs craintes enfantines. L'auteur nous fait ici une description extraordinairement imagée de l'envahissement d'une âme par les scrupules, « génération spontanée, vibrions infiniment

(1) La critique avait été très favorable pour ce recueil, mais le succès dont il a joui n'est pas à comparer avec la vogue de *Bruges-la-Morte*.

petits qui se multiplient comme les parasites de la foi. Piété dérivée jusqu'à l'affolement ; analyse conduite jusqu'à l'infinité ; vermine mentale s'attaquant à tous les sens : la vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat, se logeant dans tous les pores, pour ne plus faire qu'une pauvre hermine craintive qui s'imputera à souillure l'ombre même du nuage qui passe... » (1).

Rien n'est mieux choisi que le titre du recueil : le terme de *Musée* convient particulièrement bien à cette suite de tableaux dans le genre des primitifs flamands, véritables anachronismes au milieu de la vie moderne. Ce livre, bien que constitué par une série de nouvelles, présente donc une unité parfaite. Il est écrit dans cette langue harmonieuse et imagée qui se retrouve dans toute l'œuvre en prose de Rodenbach.

Dans *La Vocation* (1895) nous assistons, comme dans *L'Art en Exil* et dans *Bruges-la-Morte*, à la déception du rêve par le monde extérieur. Mais, au lieu de voir détruits ses espoirs d'amour ou de gloire, c'est sa vocation religieuse dont Hans Cadzand est détourné malgré lui, par une manigance de la destinée ; celle-ci lui tend un dangereux piège, la petite bonne Ursula, dont les yeux, comme une véritable obsession, attirent le jeune homme en dépit de sa résistance : « Ah ! ses yeux vraiment de candeur, spacieux et bleus, des yeux comme un mois de Marie, comme des fruits pleins de ciel ! Mais il y avait plus que leur couleur pour en subir le charme. Leur forme aussi, leur mouvement, car ces yeux vivaient d'une vie pour ainsi dire autonome ; ils n'avaient l'air qu'à peine domiciliés au visage. Quand Ursula regardait, il semblait que ses yeux quittaient les paupières, approchaient, se posaient, mettaient la tiédeur d'un attouchement ! » (2).

(1) *La Sœur aux Scrupules*.

(2) *La Vocation*, Troisième partie, I.

Ce sont ces yeux qui, par leur hantise quotidienne, le perdront, car même lorsque Hans se ressaisira, il ne se sentira plus assez fort pour entrer dans les ordres. Et, triste de sa vie manquée, il se promène tous les jours avec sa mère, triste, elle aussi, d'avoir assisté à ce drame intérieur ; et tous deux taisent leur douloureux secret : « Et c'est ainsi qu'on les voyait passer chaque matin à la même heure (enviés des mères qui ne devinaient rien) parmi la brume d'aube qui se clarifie, longeant les vieux quais, d'une marche amortie et si étrangers à ce qui n'est pas leur âme que même les cygnes des canaux, tout impressionnables, ne s'en effarouchaient pas, ne sentaient pas l'ombre du couple noir tatouer de deuil leur blanc silence » (1).

Cette nouvelle, pleine d'idées intéressantes sur la Destinée, sur l'irresponsabilité humaine, sur les rapports étroits qui unissent l'amour et la religion — tout cela sans lourdeur et dans une forme très poétique — est plus construite que les œuvres antérieures. Elle comprend : Un *Prologue* et un *Epilogue* enfermant l'action, par un procédé très artistique, entre deux tableaux identiques, la promenade du couple silencieux le long des quais de Bruges ; une *Première Partie* où est évoquée l'enfance de Hans, son goût naissant pour les décors de la liturgie catholique et sa décision d'entrer dans les ordres ; une *Deuxième Partie* où le jeune homme résiste à l'amour de Wilhelmine et où l'auteur suggère une identité de nature entre les sentiments religieux de l'un et les sentiments amoureux de l'autre ; enfin une *Troisième Partie*, la tentation du jeune homme et l'abandon de sa vocation.

Après *La Vocation* parut *Le Carillonneur* (1897). Ce roman réunit tous les grands thèmes et toutes les idées essentielles

(1) *La Vocation*, *Prologue et Epilogue*.

des œuvres antérieures. Ici encore, l'auteur décrit une vie manquée, celle de Joris Borluut. Comme Hugues Viane, Joris est avant tout l'amoureux de Bruges ; toute son activité d'architecte est dirigée vers le même but : restaurer les vieux immeubles, conserver à la ville son aspect ancien et pittoresque.

Contre cet idéal s'élèvera l'utilitarisme d'une partie de la population, incarné dans la personne du tribun Farasyn, qui réclame à grands cris la création de Bruges-Port-de-mer. Cette tendance finira par l'emporter, malgré la lutte acharnée soutenue par Joris.

A cette déception de son idéal d'art s'en ajoute une autre, celle de son amour : attiré d'abord par une grande jeune fille aux cheveux bruns, il l'épouse. Mais la violence de son caractère le détourne bientôt d'elle, et il s'aperçoit que c'est la sœur de celle-ci, la douce et blonde Godelieve, qui seule aurait pu le rendre heureux — Godelieve qui était tombée chez lui « comme un sachet de silence dans la forêt » (1). Mais cet amour est bientôt brisé par une violente scène de sa femme qui chasse Godelieve de chez elle. Anéanti par cette double déception, Joris n'a qu'une consolation, celle de son métier de carillonneur : monté au sommet du beffroi, il se sent loin de toutes les mesquineries humaines, il domine la ville et ses habitants, il plane « au-dessus de la vie ». Mais « le délice de hanter les sommets s'expie » (2), et, lorsque, redescendu de ce haut idéal, il rentre dans la ville, il s'y trouve désemparé et maladroit, ne voyant pas clair dans la vie. N'est-ce pas la même idée que celle exprimée par Baudelaire dans *l'Albatros* ?

Le beffroi, symbole de l'élévation spirituelle de Joris, sera

(1) Deuxième Partie : *L'Amour*, III.

(2) Première Partie : *Le Rêve*, XI.

aussi son tombeau : il semble que l'auteur ait voulu nous montrer par là que c'est le trop haut idéal du héros qui fut la cause de sa mort. Cette mort n'est pas présentée comme une brusque décision de Joris, mais comme le simple accomplissement de sa Destinée : le carillonneur monte à la tour très calmement, et, mû par une sorte d'automatisme, il se pend, « sans que personne ait senti, parmi la ville ingrate, qu'il y avait désormais une âme dans les cloches » (1).

Le roman est construit avec beaucoup de sens artistique. Il commence par le concours de carillon gagné par Joris — scène d'enthousiasme au milieu de laquelle se glisse déjà le pressentiment de la fin tragique du héros. Le livre se termine par l'accomplissement de ce pressentiment, et par un son de cloches qui, cette fois, n'atteint plus la ville indifférente. Les trois parties du roman, *Le Rêve*, *l'Amour* et *l'Action*, sont étroitement liées l'une à l'autre : *le Rêve*, celui de la beauté de Bruges, prend bientôt corps (2) dans la personne de Godelieve, présentée, tant au point de vue moral que physique, comme un exemplaire idéal de la première race de Bruges ; enfin, *l'Action* n'est que la lutte de Joris pour la réalisation de son rêve.

Beaucoup plus que les œuvres antérieures, *Le Carillonneur* présente, à côté de son caractère d'idéalisme, des aspects tout à fait réalistes, particulièrement le passage où la population, déchaînée contre celui qui veut s'opposer à la renaissance économique de la ville, va jusqu'à dévaster la maison de Borluut.

L'auteur s'est attaché à donner une idée de la campagne

(1) Troisième Partie : *l'Action*, IX.

(2) *L'Amour*.

oh! oh!  
c'est  
un peu  
vif!  
Chab...

8

suscitée par le projet de Bruges-Port-de-mer <sup>(1)</sup>, ainsi qu'une série de détails matériels concernant l'aspect des cloches et l'organisation des concours de carillon à Bruges, ce qui contribue pour une large part à rendre tangible l'atmosphère où évoluent les personnages.

Nous savons, par une lettre inédite adressée à Gérard Harry <sup>(2)</sup>, que Rodenbach attachait beaucoup d'importance à ces éléments qui font du *Carillonneur*, selon l'expression même de l'auteur, un roman bien « belge ».

La plupart des idées exprimées dans ce livre à propos de la création de Bruges-Port-de-mer se trouvaient déjà dans un article que Rodenbach écrivit en 1894 <sup>(3)</sup>, à la suite d'une de ses nombreuses visites à sa ville de prédilection.

Bien que l'action occupe, ici encore, une place secondaire, elle est cependant plus importante et plus variée que dans les autres romans de l'auteur. Les personnages aussi ont plus de relief, et il n'y a pas que le héros dont nous connaissions la psychologie : Barbe, Godelieve, le vieil horloger, le tribun, ont chacun une personnalité bien définie.

Au point de vue du style, ce livre présente les mêmes caractéristiques que les autres œuvres en prose de Rodenbach,

<sup>(1)</sup> Voici quelques détails que nous extrayons du livre de P. MAES : « Cette campagne avait été amorcée de longue date, puisqu'en 1877, son principal promoteur, le baron d'Aertrycke, intriguait déjà au Parlement pour obtenir le crédit nécessaire à la réalisation de son idée. Il fallut attendre jusqu'en 1891 pour voir le gouvernement lui donner une suite favorable. Au mois de mars de cette année, une commission élaborait le programme d'un concours international destiné à procurer le projet le plus complet et le plus moderne pour la construction du port. Le 30 mars 1892, les plans du projet couronné furent soumis à l'approbation du pouvoir législatif et le 1<sup>er</sup> juin 1894, l'Etat, la ville de Bruges et les auteurs des plans primés signèrent la convention préliminaire à l'ouverture des travaux ». O. C., p. 205.

<sup>(2)</sup> Voir notre Appendice, *Lettres inédites de G. Rodenbach*, n° 11, où on trouvera également d'autres lettres relatives au *Carillonneur*.

<sup>(3)</sup> *Figaro*, 13 décembre 1894.

mais l'on y voit apparaître une tendance vers la simplification des images qui s'affirmera encore dans les contes du *Rouet des Brumes*.

Après ce grand roman, Rodenbach publia une nouvelle qui, sans avoir l'ampleur du *Carillonneur*, est une de ses œuvres les plus artistiques : *L'Arbre* (1898).

La scène se passe dans le décor paisible d'une île de Zélande, restée longtemps en dehors de la vie moderne, et où bientôt la « civilisation » accomplira son œuvre néfaste.

Le personnage principal est le grand chêne des Trois-Chemins qui, à force d'avoir protégé toutes les amours de l'île, de les avoir incorporés à sa sève, à son tronc et à ses feuilles, est devenu lui-même tout amour. Mais c'est lui aussi qui y a répandu le suicide, car, depuis que l'Étranger roux s'y est pendu, l'arbre de l'Amour est devenu l'arbre de la Mort, et Joos, trompé par Neele, s'y pendra à son tour.

De même que le carillonneur est saisi tout à coup par le pressentiment de sa fin tragique à un moment où il n'y pensait nullement, Joos et Neele, en voyant passer les étrangers qui les accablent de mots grossiers, sentent tous deux obscurément que leur amour sera brisé par eux :

« Et tous deux eurent la sensation, à cette minute, que leur amour était comme l'eau du canal traversant l'île, quand on y a jeté des pierres, détruit tous les beaux reflets. Les étrangers avaient jeté des pierres dans leur amour » <sup>(1)</sup>.

De même lorsque Joos sort de l'auberge où il a vu le corps du pendu, inquiet déjà au sujet de la fidélité de Neele, il se répète à lui-même cette phrase qui est l'annonce de son suicide : « Le Mort doit dormir si tranquille ! ».

<sup>(1)</sup> *Le Rendez-vous* (*L'Arbre*, I).

Le passage le plus dramatique de l'œuvre est celui où nous assistons au travail subconscient qui s'opère dans l'esprit du héros et le prépare au suicide : l'Étranger roux est devenu pour lui une terrible obsession, l'accompagnant partout, lui conseillant de suivre son exemple. C'est en proie à une véritable folie que le jeune homme se pend dans l'arbre maudit.

Le livre se termine par une étonnante assimilation entre la faute de Neele et celle du vieux chêne. Neele a subi « l'indignité », vieille coutume de l'île qui consiste à enlever à ceux qui ont failli quelques ornements de leur parure ; l'arbre aussi subira une sorte de dégradation : brûlé par des torches incendiaires, il sera privé de toute la beauté de ses rameaux. Mais, dénudé, il survivra et ne cessera pas de rappeler la mort de l'étranger, comme Neele continuera à dire son amour. « Dans l'île, heureuse d'être restée proche de la nature, un mal inévitable, nommé la Civilisation, était entré, qui avait dégradé Neele, qui avait dégradé l'arbre. Le mal serait contagieux... » (1).

Alors que dans *Le Carillonneur* Rodenbach ne pense qu'aux dommages esthétiques que Bruges aurait à subir par la faute de la civilisation, ici les dégâts sont étendus à la vie morale de l'île.

Nous avons constaté une similitude frappante entre le thème de cette œuvre et une page de Pirmez où celui-ci accorde à un vieux tilleul une personnalité presque humaine ; ce passage, élargi, grandi, transposé, nous paraît bien avoir servi de point de départ à la nouvelle de Rodenbach : « Sur la place d'un village, un tilleul élargit ses branches ployées par les ans. Ce vieil arbre solitaire, quel villageois ne le connaît ? C'est le vivant baromètre des saisons, et pour bien des gens, le discret témoin des joies et des pleurs. Les jeunes filles ont dansé à

(1) *La Saint-Nicolas (L'Arbre)*.

son ombre ; il a écouté en son feuillage leurs propos d'amour ; quelques années plus tard, il les a vues portées à la tombe, et sur les morts comme sur les vivants, il a étendu sa mystérieuse ramure » (1).

Il est curieux de voir l'influence de cette mentalité wallonne s'unir si harmonieusement à l'atmosphère d'un conte dont l'action se meut dans la lente mélancolie d'une île de Zélande. *L'Arbre* est la dernière œuvre en prose publiée du vivant de l'auteur.

*Le Rouet des Brumes*, recueil de contes posthumes, parut en 1901. Les récits qui le composent, écrits dans une langue plus cursive et plus dépouillée que les œuvres antérieures, sont de valeur très inégale, mais possèdent une unité de ton par les thèmes autour desquels ils viennent se grouper, et qui se répètent, avec quelques variantes, à travers toutes les créations du poète.

L'œuvre en prose de Rodenbach présente — nous l'avons vu — une grande unité d'inspiration où se constate cependant une certaine évolution vers une intellectualité plus nuancée et plus profonde, s'exprimant en symboles plus nombreux et plus personnels.

(1) *Jours de Solitude*, éd. cit., p. 219.

### III. — LE THEATRE

L'œuvre de Rodenbach se résume, dans ce domaine, à peu de chose.

Nous ne ferons que citer *Le Pour et le Contre* <sup>(1)</sup> ainsi que *La Petite Veuve* <sup>(2)</sup> et *Le Mirage* <sup>(3)</sup>. Cette dernière pièce n'est qu'une transposition sous forme dialoguée de *Bruges-la-Morte* et ne présente aucune particularité au point de vue de l'art dramatique.

*Le Voile* (1894) <sup>(4)</sup>, qui eut un succès considérable auprès du public français, n'est pas non plus, à proprement parler, du théâtre. Essentiellement lyrique, on y décèle peu de mouvement dans le dialogue, peu d'opposition dans les caractères.

Ce statisme est en rapport étroit avec toute l'esthétique de l'auteur, avec l'ensemble des thèmes qu'il développe dans ses dernières œuvres <sup>(5)</sup>.

(1) Scène en vers publiée dans *La Revue générale*, octobre 1873.

(2) Saynète en un acte, en collaboration avec Max WALLER.

(3) Drame en 4 actes, publié en 1901 (posthume).

(4) Un acte en vers, représenté pour la première fois au Théâtre Français le 21 mai 1894. *Le Voile* est la première pièce belge qui fut jouée au Théâtre Français.

(5) Il faut voir, à l'origine de cette pièce, un souvenir personnel de RODENBACH. J. HURET nous rapporte ces paroles de l'auteur : « Quand j'avais quinze ans, ma sœur devint malade. Selon l'usage on manda près d'elle, comme garde-malade, une béguine qui vécut ainsi des semaines côte à côte avec nous. Elle me troubla avec son visage et sa cornette blanche. Une nuit d'alarme où ma sœur eut une crise, je vis la béguine debout à son

Comme cette pièce est avant tout une reconstitution d'atmosphère, la mise en scène devait y présenter une réelle importance <sup>(1)</sup>.

La critique fut généralement très favorable ; citons les « interviews » enthousiastes d'Edmond de Goncourt et de Stéphane Mallarmé <sup>(2)</sup> dont parle Rodenbach dans une lettre inédite adressée vraisemblablement à Gérard Harry <sup>(3)</sup>.

Rodenbach a laissé une série d'*Etudes Critiques* dont les plus intéressantes se trouvent dans le recueil posthume : *L'Elite* (1899). Ce livre, consacré à des artistes de tout genre — écrivains, orateurs sacrés, peintres et sculpteurs — nous renseigne à bien des égards sur les goûts de l'auteur et par conséquent sur son esthétique. Il en est de même des nombreux articles parus dans les journaux, articles parmi lesquels P. Maës a fait un choix qu'il a publié en 1924 sous le titre *Evocations* <sup>(4)</sup>.

Malgré tout l'intérêt des travaux critiques de Rodenbach, nous ne leur consacrerons pas un chapitre spécial : les conceptions qui s'en dégagent sont en parfaite harmonie avec les réalisations de son œuvre. Nous parlerons donc de cette partie de son activité à propos des grands thèmes qui forment le centre de son inspiration.

chevet, mais sans cornette ; elle n'avait pas fini de s'habiller, et ce fut toute une émotion de l'apercevoir « comme les autres femmes », cette béguine dont la cornette, le visage pâle, me faisaient rêver à quelque femme un peu céleste. » *Autour du Voile, Figaro*, 26 mai 1894.

(1) Cf. interview de G. RODENBACH, *Le Gaulois*, 20 mai 1894.

(2) *Le Petit Bleu*, 20 mai 1894, et *l'Indépendance belge*, 21 mai 1894.

(3) Voir notre Appendice, *Lettres inédites de G. Rodenbach*, n° 10.

(4) Bruxelles, La Renaissance du Livre, Notice de P. MAËS.

DEUXIÈME PARTIE

---

I. — LES ATTITUDES DE SA PENSÉE

## LE MYSTICISME — LA HANTISE DE L'INCONNU

Les vieilles cités flamandes, avec leurs calmes béguinages et leurs rues silencieuses, ont enveloppé Rodenbach dans une atmosphère de mysticisme et de mystère. Catholique d'abord, il s'est bientôt détaché de toute croyance précise pour ne garder de la religion de son enfance qu'une vague aspiration vers une réalité supérieure et une prédilection pour l'apparat des cérémonies du culte.

Dès son premier séjour à Paris, sa foi fut fortement ébranlée. *Les Tristesses*, écrites à cette époque, reflètent une certaine inquiétude devant le scepticisme parisien : s'il est encore croyant, le poète n'a plus la belle ferveur de sa jeunesse <sup>(1)</sup> ; une lettre écrite à Verhaeren dès son retour à Gand nous éclaire à ce sujet : « mes idées religieuses se sont bien modifiées, et, sans être sceptique, j'en suis venu à me faire de la religion une idée d'autant plus grande qu'elle est plus large et à considérer les cultes comme une forme humaine et variable d'une idée abstraite et éternelle » <sup>(2)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Cf. *Aux Vêpres (Les Tristesses)* :

Et je me dis alors que dans mon cœur aussi  
Qui n'a plus ses élans et sa ferveur première,  
Dieu pourtant verse encore son rayon de lumière.

<sup>(2)</sup> Lettre reproduite par Pierre MAES, *Revue de France*, janvier 1924 : *Les Débuts de G. Rodenbach en France (1878-79), Lettres inédites à Emile Verhaeren.*

Ce détachement de la religion s'accroîtra de plus en plus pour aboutir à un mysticisme dégagé de toute attache dogmatique : c'est surtout le côté esthétique du culte qui l'attirera, et ces mots caractérisant l'attitude de Jean Rembrandt à l'église semblent bien pouvoir s'appliquer à lui-même : « Il attendit, songeant à elle, sans prier, — sa foi étant tiède, bien qu'il fût très sensible aux pompes religieuses et qu'il adorât rêver d'éternité dans le bruit des cantiques » (1).

Ce mysticisme n'est pas purement intellectuel, comme on l'a dit parfois : le poète se sent transporté, sous l'influence de l'orgue et de l'encens, par une sorte d'ivresse physique. « Toute la liturgie catholique, écrit-il, avec ses décors et ses accessoires, dont chacun est une invention de génie, suffit à ceux que tourmente obscurément un conflit d'idéal et de sensualité » (2).

La musique de l'orgue l'émeut tout particulièrement : « Elle ne chante pas seulement aux oreilles, elle glisse par tout le corps, dans une sensation presque physique. On est saisi, secoué, enroulé comme en des écharpes lourdes et sonores » (3).

Cette musique n'éveille en lui aucune idée pieuse ; elle n'élève pas son âme vers Dieu, mais l'emporte dans un tourbillon avec la puissance d'une force de la nature :

L'orgue est un puits sculpté où chante le tonnerre ;  
 L'orgue est le bruit apprivoisé d'un élément —  
 C'est le vent : tour à tour la brise dont s'émeuvent  
 Les roses, et le vaste ouragan frénétique ;  
 C'est l'eau : rivière qui grossit, qui devient fleuve ;  
 Et l'orgue croule en cataracte de musique (4).

(1) *L'Art en Exil*, V.

(2) *La Vocation*, I<sup>re</sup> partie, V.

(3) *L'Art en Exil*, I.

(4) *Les Hosties (Le Miroir du Ciel natal)*.

Tous ses sens participent à cette exaltation dans l'atmosphère d'une église, avec un curieux fond de paganisme transposé dans les apparences de la liturgie :

Et douceur pour les yeux de retourner encor  
 Dans les vitraux profonds qui sont des jardins d'or.

Et douceur pour les doigts, repris au culte ancien,  
 D'allumer sur un noir candélabre, à complies,  
 Quelque cierge qu'on suit des yeux, qu'on sait le sien (1).

Un autre aspect du mysticisme de Rodenbach apparaît dans les rapprochements qu'il établit sans cesse entre l'amour divin et humain : « J'aime surtout la Vierge, parce qu'elle est femme » (2), dit Hans Cadzand à sa mère ; et, de même que le poète humanise l'amour divin, il divinise souvent la créature. Les *Litanies d'Amour* sont bien représentatives de cette transposition :

Je lui disais souvent : vous êtes ma Madone  
 Et mon âme est un lys d'argent que je vous donne.

Je ne veux plus aimer d'autre vierge que vous (3).

L'auteur s'est attiré à ce sujet des critiques sévères. Le P. Halfants écrit, à propos du *Carillonneur*, que ce qui « choque profondément le sentiment religieux, c'est la détestable habitude de l'auteur de mêler le mysticisme au vice, ce sont les

(1) *Cloches du Dimanche*, XVII (*Le Règne du Silence*).

(2) *La Vocation*, I<sup>re</sup> Partie, V.

(3) *Premier amour (La Jeunesse blanche)*. (Cf. VERLAINE, *Sagesse* : « Je ne veux plus aimer que ma mère Marie »).

rapprochements continuels entre l'amour charnel et les mystères les plus sacrés de la religion catholique. Déjà, dans les œuvres citées plus haut, nous aurions pu çà et là relever ces profanations sacrilèges où l'influence de Baudelaire se fait trop sentir, mais ici elles sont poussées jusqu'au blasphème » (1).

J. Grignard écrit dans le même sens : « Parfois — et en cela il ne fait que suivre l'exemple de son maître Baudelaire — il mêle d'étranges visions terrestres à ses poésies mystiques... Ce sont là des rapprochements qui impressionnent d'une manière désagréable, car cet amour surnaturel, tout divin, que l'âme religieuse porte à la vierge du ciel est absolument distinct de l'amour de la chair, et nulle comparaison ne peut s'établir entre ces deux façons d'aimer » (2).

Dans *La Vocation*, Rodenbach nous montre, au contraire, combien ces sentiments sont proches l'un de l'autre. Hans, malgré l'amour profond que lui porte Wilhelmine, décide de consacrer sa vie à Dieu. L'auteur fait ressortir l'identité de leur situation : « A la vérité, leur mal, qui semblait si différent, était pareil. L'un était en peine de la foi ; l'autre en peine de l'amour. Mais la foi et l'amour, ne sont-ce pas les deux visages de l'Infini ?

Tous deux souffraient à la fois d'une solitude et d'une plénitude, d'un besoin de s'augmenter et de s'échanger. Nous n'avons qu'un cœur pour toutes nos amours : Hans sans doute priait Dieu avec des paroles de tendresse ; Wilhelmine aimait Hans avec des élans d'adoration » (3).

(1) *La Littérature française au XX<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> partie, Bruxelles, A. Dewit, 1914, 2<sup>e</sup> éd., p. 238.

(2) *Nos Gloires littéraires*, Bruxelles, Société belge de Librairie, 1889, p. 125.

(3) *La Vocation*, 3<sup>e</sup> partie, IV.

Le mysticisme de Rodenbach n'a rien de la tendresse passionnée ni des violents remords de l'auteur de *Sagesse* ; rien non plus de la perversité de Baudelaire se complaisant à étaler aux yeux du monde ses fautes et celles de l'humanité tout entière.

L'idée de faute, d'ailleurs, est pour ainsi dire absente de son œuvre ; c'est que Rodenbach a évolué peu à peu vers une conception fataliste de l'univers — conception qui l'amène tout naturellement à la notion de l'irresponsabilité humaine. Dans ce monde sans liberté où évoluent ses personnages, il continue à invoquer Dieu, qui apparaît, on ne sait pourquoi, à côté du Destin qui a tout combiné. Dans *Le Carillonneur*, Joris, avant de se pendre, pense tout à coup à Dieu :

« Dieu lui apparut, devint son interlocuteur, son témoin, presque son juge. Joris se défendit. Il croyait en Dieu. Mais en un Dieu sublime, non pas le Dieu des simples gens, qui leur défend de se tuer, parce qu'ils le feraient sans discernement, mais en un Dieu Toute-Intelligence et qui comprendrait » (1). Comment ne comprendrait-il pas, puisque Joris avait reçu l'« ordre des choses » de se tuer, puisque la décision de son suicide ne lui appartenait pas ?

Malgré tout ce qui éloigne Rodenbach du catholicisme, son œuvre en est profondément imbue : à tout moment, il lui emprunte ses images et ses symboles. C'est le cas dans un poème où il assimile son sort malheureux à celui du Christ marchant vers son supplice ; tout se transforme aux yeux du poète et prend un sens tragique : son art devient la croix sous le poids de laquelle il s'avance courbé ; les lanternes, dans le soir, saignent comme des blessures ; l'ombre lui tresse

(1) 3<sup>e</sup> Partie, IX.

au front une couronne d'épines ; la rue enfin aboutit au calvaire :

Douleur d'aller, courbé sous le poids 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 ;  
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 ? (1)

Il n'est pas rare de trouver dans son œuvre de ces tableaux religieux dans le style des primitifs flamands dont Rodenbach a en quelque sorte transposé dans la littérature le mysticisme bien particulier. « Il a apporté dans l'art contemporain, écrit Emile Verhaeren, un encens pris aux cérémonies d'un mysticisme nouveau que ne connurent ni Baudelaire ni Verlaine. Il le recueillit non pas en des chapelles espagnoles, ni en des cathédrales françaises, mais en des béguinages flamands. Mysticisme précis, propre, dominical, mysticisme de confessionnal, de triduums et de neuvaines, mysticisme de banc de communion qui, les mains jointes, s'en va vers l'hostie, non pas nu-pieds, en marchant sur des jonchées de ronces et d'épines, mais en foulant des dalles bien nettes avec des sandales blanches » (2).

La religion ne fut pas longtemps, pour Rodenbach, un apaisement à sa hantise de l'Inconnu : celle-ci se retrouve dans toute son œuvre, et de plus en plus accentuée.

(1) *Cloches du Dimanche*, VI (*Le Règne du Silence*).

(2) *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899.

Contrairement aux parnassiens, enfermés dans le monde sensible dont ils n'ont que rarement essayé de franchir les limites, Rodenbach, comme la plupart des symbolistes, s'est senti attiré par tout ce que l'univers cache en lui de mystérieux et d'inexpliqué. Villiers de l'Isle-Adam (1), qui fut, par sa préoccupation de l'Inconnu, un grand précurseur du symbolisme, a certainement influencé le poète dans ce domaine. D'autre part, l'influence de Maeterlinck s'est, sans aucun doute, superposée à celle de Villiers de l'Isle-Adam, car c'est surtout à partir du *Musée de Béguines* (2) (1894), c'est-à-dire après la publication des premières pièces de Maeterlinck, que nous voyons Rodenbach s'inquiéter de tout l'Inconnu qui se manifeste autour de nous et en nous.

Rodenbach voit l'homme comme un être faible et sans volonté, dominé par des forces supérieures dont il est le jouet : le Destin conditionne tous ses actes, l'enserme dans un réseau inextricable de circonstances d'où il essaierait en vain de s'échapper ; il ne peut rien contre cette puissance aveugle qui le mène à son insu, ne lui laissant que l'illusion de la liberté.

Maeterlinck aussi a représenté l'homme entouré de forces invisibles et hostiles qui l'épient et le surprennent sans lui laisser la capacité de réagir : son théâtre fait ressortir notre faiblesse devant l'Inconnu. Mais, moins pessimiste que Rodenbach, Maeterlinck nous laissera bientôt entrevoir la possibilité de rendre cet Inconnu moins menaçant. Dans *La Sagesse et la Destinée*, il exprime l'idée qu'en agrandissant

(1) RODENBACH lui a consacré une étude remarquable dans *L'Elite*.

(2) Ce recueil, d'ailleurs, porte la marque directe de l'influence de MAETERLINCK, *Le Crépuscule au Parloir* particulièrement, dont nous reparlerons dans le chapitre sur le Silence.

notre conscience de nous-mêmes, nous serons davantage à l'abri des coups du Destin : « Avoir conscience de soi-même, écrit-il, pour les hommes les plus grands, c'est avoir conscience, jusqu'à un certain point, de son étoile ou de sa destinée. Ils connaissent une partie de leur avenir parce qu'ils sont déjà une partie de cet avenir même. Ils ont confiance en eux parce qu'ils savent dès aujourd'hui ce que les événements deviendront dans leur âme » (1).

Pour Maeterlinck, arrivé à ce moment de son évolution, les événements n'ont de valeur que par la façon dont ils retentissent en nous : la véritable destinée est notre destinée intérieure, et celle-là ne nous est pas imposée, elle ne dépend que de nous.

Rodenbach, au contraire, représente l'homme infailliblement écrasé par le Destin, n'essayant même pas de lutter contre lui. Si ses personnages se créent une vie intérieure, celle-ci ne les met que provisoirement à l'abri du malheur ; le Destin les atteint jusque dans leur refuge, et ils s'y abandonnent sans force. Ils perdent toute volonté lorsqu'ils sentent, à l'approche de la mort, le vent de son aile qui les avertit, car « ce vent tourbillonne, crée un vertige, désespère, souffle sur la petite lumière tremblottante qu'est la volonté ; et la créature s'abandonne, vaincue par avance » (2).

Même lorsque ses personnages se suicident, ils ne font qu'obéir au Destin : leur mort était déjà prévue, et ils la portaient en eux-mêmes depuis longtemps. Le Carillonneur se rend compte, peu avant de se tuer, de cet envahissement progressif de sa personnalité par sa destinée future : « Il comprit à présent tout à fait pourquoi, quand on lui remit la clé, le

(1) *La Sagesse et la Destinée*, Paris, Charpentier, 1898, chap. VIII, p. 24.  
 (2) *Congréganiste (Musée de Béguines)*.

soir, il eut la sensation de prendre en mains la clé de son tombeau. Son âme savait déjà. Son âme frissonna à cause du signe qui créait l'irrévocable. Dès cette minute, sans doute, sa destinée fut arrêtée. La tour devenait, par avance, un tombeau, où il aurait à s'agiter quelques jours, avant le grand repos » (1). Il ne fait, en se tuant, qu'extérioriser la mort qu'il portait en lui, la mort à l'ombre de laquelle il vivait depuis tout un temps : « Il s'étonna même que sa détermination eût été si nette et si rapide. Sans doute qu'il la couvait dès longtemps. Depuis toutes ces dernières semaines, il jouit trop de la mort, en montant dans la tour. Ce fut comme l'initiation, un pressentiment, l'ombre déjà sur lui du but dont il approchait ».

Cette idée de l'homme vivant à l'ombre des événements futurs pourrait bien trouver son origine chez Maeterlinck qui, dans *Le Trésor des Humbles*, écrit à propos des « avertis » : « Qui de nous ne passe la plus grande partie de sa vie à l'ombre d'un événement qui n'a pas encore eu lieu ? » (2).

On verra d'ailleurs combien les deux écrivains présentent d'analogies entre eux, notamment pour ce qui concerne les pressentiments des personnages à l'approche de la mort (3).

Non seulement la mort, mais aussi les hommes et les choses apparaissent, dans l'œuvre de Rodenbach, comme les messagers du Destin : ils sont employés par celui-ci pour tisser autour de nous un réseau inextricable de circonstances et déterminer inéluctablement nos actes et nos pensées. La petite bonne aux grands yeux bleus qui détourne Hans Cadzand de sa vocation n'est pas venue chez lui par hasard, « elle arrivait du fond de l'éternité pour apporter le malheur de Hans. Notre destinée

(1) *Le Carillonneur*, 3<sup>e</sup> partie, IX.

(2) *Le Trésor des Humbles* fut publié en 1896 et *Le Carillonneur* en 1897.

(3) Cf. Chapitre sur la Mort.

doit s'accomplir, et elle prend souvent les premiers messagers venus, des complices quelconques, pour se consommer » (1).

Mais il arrive aussi que la volonté du Destin ne se manifeste pas à notre conscience claire : elle nous fait alors agir à notre insu, mûs par les forces obscures de notre « moi » — car l'Inconnu n'existe pas seulement en dehors de nous, il est aussi en nous.

Dans un conte du *Rouet des Brumes* (2), Rodenbach décrit un curieux cas de meurtre provoqué par suggestion, sans aucune intervention de la conscience : « Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes de sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il 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. Pour avoir rencontré une femme dont les yeux sont gris, l'homme du Nord, tout à coup nostalgique, s'en retourne au pays natal. De même une orange qu'on épluche, parfois suffit pour susciter toute l'atmosphère d'un théâtre ».

Après nous avoir ainsi prévenus, Rodenbach nous montre, en un récit qui fait songer aux hallucinations d'E. Poë (3), comment un homme tua sa femme, suggestionné par la lanterne rouge d'un train :

« Elle était rouge, dit-il, d'un rouge affreux comme une

(1) *La Vocation*, 3<sup>e</sup> partie, I.

(2) *Suggestion*.

(3) *Le Cœur révélateur (Nouvelles Histoires extraordinaires)*, où un homme commet un crime, hypnotisé par l'œil de son voisin, semble bien avoir servi de point de départ au conte de Rodenbach. Il faut remarquer cependant que, dans le récit d'E. Poë, le meurtre est commis avec préméditation, quoique l'idée du meurtre ait été communiquée par une suggestion irrésistible. Chez Rodenbach, au contraire, il s'agit d'un crime dans lequel seul le subconscient paraît intervenir.

blessure fraîche, une blessure ronde et énorme... La nuit parut blessée. C'était du sang, cette grande tache rouge ! Oui ! La plaie saignait, mais à peine ; le sang se caillait ; puis soudain il sembla que le sang de cette lumière débordait ; la plaie rouge s'agrandit, se rapprocha, éclaboussa mes yeux, mes mains, tout mon corps, toute la campagne. Plaie immense ! Est-ce que la nuit allait mourir ? Or, à la même seconde, je conçus l'idée du meurtre... l'instant d'auparavant, ce crime m'aurait semblé impossible ; il m'apparut inévitable et imminent, d'ailleurs... ».

C'est surtout dans ses poésies, particulièrement dans *L'Ame sous-marine*, que Rodenbach évoque cet Inconnu qui se cache dans les profondeurs de notre moi :

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 (1).

« C'est ce commencement, ce bord de l'âme, écrit Emile Verhaeren, que le poète analyse et chante dans son livre. Tout fait ne lui apparaît, toute vision ne lui parle, toute pensée ne se confie à lui qu'en tant qu'ils se prolongent infiniment dans l'âme. Si bien que nous ne les voyons que comme des herbes ou des êtres sous eau, des reflets de lumière dans les vitres, des coruscations minérales en un aquarium, des images en tissus frêles comme des souffles, là-haut, dans le ciel » (2).

Rodenbach nous montre aussi notre effroi devant l'Inconnu que nous recelons et dont nous n'osons trop approcher :

(1) *L'Ame sous-marine*, VI (*Les Vies encloses*).

(2) *L'Art moderne*, 19 avril 1896.

Notre âme ? Elle est aussi la grande Ville Bleue  
Dont nous avons peur comme des enfants perdus  
Qui, muets, sans oser dépasser la banlieue,  
En regardent les toits et les clochers pointus (1).

N'est-ce pas la même frayeur de l'Inconnu qui s'empare  
des sept filles d'Orlamonde ? Elles ont trouvé la clé d'or qui  
leur ouvrira la porte du mystère. Mais, épouvantées par  
l'Océan qu'elles ont aperçu par les fentes, elles

frappent à la porte close  
sans oser l'ouvrir (2).

Mais, si Rodenbach nous a montré l'attitude de l'homme  
devant cette présence de l'Inconnaissable, c'est, moins que  
Maeterlinck, dans un but philosophique. Sans vouloir élucider  
les grands problèmes qui s'y rattachent, il s'est borné à nous  
communiquer son inquiétude métaphysique et à épuiser les  
riches possibilités de cette attitude.

La hantise de l'Inconnu s'accompagne, chez lui, d'une  
prédilection pour tout ce qui présente un côté caché auquel  
l'imagination doit suppléer. S'il trouve tant de charme aux  
béguines, c'est surtout à cause de leurs cornettes bien closes  
dissimulant leur chevelure et de leurs amples vêtements  
noyant leur corps dans une douce imprécision. Dans *Le Voile*,  
cet amour du mystère constitue le centre même de la pièce :

Or mon amour, fait de mystère, d'inconnu,  
Meurt du voile levé, des cheveux mis à nu...  
C'est fini ! Tout amour brusquement s'étirole  
De trop savoir. L'amour a besoin d'un secret (3).

(1) *L'Âme sous-marine*, IV (*Les Vies encloses*).

(2) MAETERLINCK, *Douze Chansons*, VI.

(3) Scène XII.

Cette attirance vers tout ce qui est voilé semble pro-  
venir du tempérament essentiellement artiste de Rodenbach :  
il regarde les choses et les hommes comme il regarderait une  
œuvre d'art ; il préfère donc n'y voir qu'une partie de la réalité,  
pour laisser à son imagination la faculté de collaborer, d'ajouter  
au visible les détails qui ne sont que suggérés.

## LE RENONCEMENT A LA VIE ACTIVE ET LE REFUGE DANS LE RÊVE

Si toute l'œuvre de Rodenbach reflète un profond détachement de la vie et un désir presque maladif de s'isoler dans le rêve pour échapper à la décevante réalité, le poète ne fut pas toujours un désabusé : il participa d'abord avec ardeur aux luttes bruyantes de la *Jeune Belgique* ; il partit avec enthousiasme pour Paris où il mena, pendant un an, une vie heureuse et pleine d'espérance. Il évoque cette période dans *L'Art en Exil*, véritable autobiographie : « Comme il travailla avec acharnement, comme il s'obstina plus que jamais dans son beau rêve de gloire ! La gloire, avec ses côtés vains et puérils, qu'importe ! — mais la gloire : entrer dans les âmes étrangères ; être aimé par des amis inconnus ; se savoir lu par les femmes et les révéler à elles-mêmes ; surprendre son nom chuchoté au passage, être suivi dans les rues comme cela arriva à Musset au temps de sa jeunesse et de son génie » (1).

Qu'il était loin, à ce moment, du poète épris de solitude qu'il sera plus tard, du poète mélancolique et résigné des *Vies encloses* et du *Règne du Silence* !

Comment arriva-t-il à ce détachement ? *La Jeunesse blanche* et *L'Art en Exil* fournissent d'amples détails à ce sujet.

(1) *L'Art en Exil*, II.

Dans *Les Tristesses* déjà, Rodenbach se complaisait, comme Baudelaire, à représenter le poète exilé sur la terre, poursuivant partout son trop haut idéal au milieu des huées de la foule (1).

A partir de *La Mer élégante* et de *L'Hiver mondain*, deux recueils qui ne révèlent pourtant que des images de frivoilité, on sent que le poète, blessé par un contact trop brutal avec le réel, souffre d'une réelle et inguérissable mélancolie. Le refuge qu'il chercha dans l'étourdissement de la vie mondaine ne devait lui offrir qu'un moyen d'évasion momentané.

Dans *La Jeunesse blanche*, nous assistons à la destruction de toutes ses illusions : Rodenbach y rassemble les raisons, pour les « martyrs d'Idéal », de se détacher de la vie et de rester « plaintifs et seuls comme la mer ». De même que Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*, il fait défiler successivement devant nous une série de moyens d'évasion destinés à échapper à la tristesse de vivre. L'amour est représenté tout au plus comme un remède momentané. C'est ce qui ressort du poème *Premier Amour* :

Est-ce elle que j'aimais ou l'amour ? Que m'importe,  
Si j'ai senti mon cœur pavaisé d'un drapeau,  
Si j'ai pendant un jour trouvé le ciel plus beau  
Et joui des chansons qu'on chantait à ma porte ! (2).

Comme Baudelaire également, Rodenbach constate qu'on ne peut pas davantage trouver l'oubli total dans la débauche ni dans le vin ; le seul moyen d'évasion efficace sera pour lui le Rêve, et son extériorisation, l'Art :

Puisque c'est bien ainsi, résignez-vous, les cœurs !  
Car il vous reste l'Art, temple aux portes bénies... (3).

(1) *La Naissance du Poète* et *Les Lions*.

(2) *Choses fatales* (*La Jeunesse blanche*).

(3) *Mélancolie de l'Art : Refuge dans l'Art* (*La Jeunesse blanche*).

*La Jeunesse blanche* présente donc une architecture qui n'est pas sans analogie avec celle des *Fleurs du Mal* : celle-ci, d'ailleurs, doit avoir beaucoup frappé Rodenbach puisque, dans sa remarquable étude sur Baudelaire <sup>(1)</sup>, il insiste sur la construction logique et harmonieuse de l'œuvre, montrant comment l'amour, le vin, le sommeil, le voyage, apparaissent comme une série de moyens d'oubli destinés à échapper au « spleen ». Il est intéressant de constater que cette étude précède de deux ans le travail d'Ourousof : *Le Tombeau de Baudelaire* (1896), où l'architecture des *Fleurs du Mal* est étudiée <sup>(2)</sup>.

Il y a lieu de se demander si ces conceptions baudelairiennes, qui dépassaient en pessimisme le romantisme même, si cette attitude qui réduisait les élans les plus sublimes vers l'idéal à un opium contre la douleur, correspondaient réellement à la pensée de l'auteur des *Vies encloses*, si elles s'harmonisaient avec son esthétique. Ce qui nous semble foncièrement différent dans le regard que les deux poètes ont jeté sur la vie, c'est la tendance de l'un à solliciter le calme et l'oubli des souffrances dans le mensonge des paradis artificiels ou dans l'appel aux amours frelatés, tandis que l'autre se réfugie dans un idéal plus éthéré où la matière semble éloignée, amuie et spiritualisée. Entre les dictames contre la douleur de vivre et de

<sup>(1)</sup> *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> juin 1894. Étude reprise dans *L'Elite*.

<sup>(2)</sup> RODENBACH ne connaissait sans doute pas la lettre à de Vigny (1861) où BAUDELAIRE parle de la construction logique des *Fleurs du Mal*. Mais peut-être avait-il lu l'*Appendice des Fleurs du Mal* par Barbey d'Aurevilly dans l'édition définitive de l'œuvre (1868), où celui-ci fait remarquer la valeur « d'ensemble » et de « situation » de chaque poésie, ainsi que l'architecture secrète, le « plan calculé par le poète méditatif et volontaire ».

L'étude de F. L. BENEDETTO, *L'Architecture des Fleurs du Mal*, est de beaucoup postérieure. Voy. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1912, XXXIX, pp. 18 à 70.

souffrir, Rodenbach incline vers celui de l'art, qui lui apparaît comme le plus digne et le plus pur.

Le renoncement auquel il aboutit se présente comme la conclusion normale de toutes les illusions déçues, non comme une attitude forcée : « Les prêtres hindous avaient raison, écrit-il, 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. Schopenhauer aussi avait raison ; et dans ce génie amer, dans ce miroir d'eau souffrante, Rembrandt prenait plaisir à mirer son propre dégoût de l'existence. Ce n'était pas cette littérature qui avait vicié sa raison, mais sa raison était allée à cette littérature comme à la vigne noire dont l'unique vendange correspondait à sa soif. Il retrouvait dans ce pessimisme irrémédiable un état d'esprit pareil au sien » <sup>(1)</sup>.

Cette allusion à Schopenhauer ne nous étonne nullement ; le profond pessimisme et le désir constant de se soustraire à la vie ambiante, qui imprègnent toute l'œuvre du poète, sont en relations étroites avec les théories du grand philosophe <sup>(2)</sup>. Rodenbach s'y est intéressé très tôt puisque, pendant son premier séjour à Paris (1878-1879), il suivit avec assiduité au Collège de France les cours de Caro <sup>(3)</sup> sur le pessimisme de Schopenhauer et de Leopardi.

On sait également qu'il fréquenta le salon de Madame Ackerman. Rentré en Belgique, il fit une série de conférences

<sup>(1)</sup> *L'Art en Exil*, XXII.

<sup>(2)</sup> M. Robert GILSOUL signale cette influence dans son livre : *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les Ecrivains belges de 1830 à nos jours*. Edition de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1936, p. 98.

<sup>(3)</sup> RODENBACH y fait allusion dans un article publié dans *La Flandre libérale*, 15 octobre 1881.

sur le pessimisme <sup>(1)</sup>, dont l'une, particulièrement intéressante, a été publiée dans *La Société nouvelle* <sup>(2)</sup>.

Malgré l'esprit de renoncement qui se dégage de *La Jeunesse blanche*, le poète n'a pas toujours pu dominer sa révolte contre l'isolement où le relègue son art ; il s'indigne, dans *L'Art en Exil*, contre l'étroitesse d'esprit des villes de province et leur indifférence devant toute activité désintéressée.

Mais dans la suite, le repliement du poète sur lui-même ne sera plus que rarement soulevé par des cris de révolte, et n'aura plus rien de romantique : Rodenbach se retirera dans le rêve, moins par dégoût de l'existence que par désir de se créer une vie idéale et épurée :

Les rêves sont les clés pour sortir de nous-mêmes,  
Pour déjà se créer une autre vie, un ciel  
Où l'âme n'ait plus rien retenu du réel  
Que les choses selon sa nuance et qu'elle aime <sup>(3)</sup>.

Enfermé dans son rêve, il analyse son âme solitaire et qui, semblable à l'eau de l'aquarium, est séparée du monde comme par une cloison de verre :

Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence !  
Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,  
Toute vouée à son spectacle intérieur,  
A sa sorte de vie intime et sous-marine,  
Où des rêves ont lui dans l'eau toute argentine.  
Et que lui fait alors la Vie... <sup>(4)</sup>.

<sup>(1)</sup> Cf. P. MAES, o. c., p. 85.

<sup>(2)</sup> *La Société nouvelle*, février 1887 (étude reprise dans *Evocations*).  
Voy. aussi : Conférence sur *Le Pessimisme et les Poètes*, *L'Art moderne*, 29 mars 1885.

<sup>(3)</sup> *Au Fil de l'Âme (Le Règne du Silence)*.

<sup>(4)</sup> *L'Aquarium mental*, II (*Les Vies encloses*).

Ce désir de solitude, bien caractéristique du tempérament de Rodenbach, représente encore un des points qui le rapprochent d'Octave Pirmez.

Rodenbach a toujours montré une prédilection pour les « êtres de silence » qui, comme lui, sont séparés du monde par un écran : pour les béguines si bien enveloppées dans leurs cornettes que « ainsi closes elles n'entendent presque plus la vie » <sup>(1)</sup> ; pour les malades aussi, auxquels le monde apparaît comme derrière une vitre tant il semble loin d'eux. Le malade, séparé de la vie ambiante, l'est également de sa vie passée :

Sa vie antérieure est presque dans l'oubli,  
Il la sent vague en lui comme une histoire lue... <sup>(2)</sup>.

Dans cette solitude et cet éloignement, il se sent meilleur, il n'est plus « possédé par de vains étrangers », il se réalise enfin lui-même. Et lorsque, convalescent, il rentre dans la vie, il s'y sent désemparé, un peu ivre, comme le carillonneur descendu de la tour, comme tous ceux enfin qui retombent du rêve dans la réalité :

Hier on vivait encor comme derrière un verre,  
Convalescence ! Mais maintenant on a l'air  
Du matelot morose et qui s'ennuie à terre  
D'être sorti de l'aventure de la mer <sup>(3)</sup>.

De même que la vitre représente l'écran séparant le malade de la vie, de même la tour symbolise, dans *Le Carillonneur*, le refuge contre la laideur du monde. Descendu de son clocher,

<sup>(1)</sup> *Nature morte : Leurs Cornettes (Musée de Béguines)*.

<sup>(2)</sup> *Les Malades aux Fenêtres*, XVI (*Les Vies encloses*).

<sup>(3)</sup> *Les Malades aux Fenêtres*, XIX.

le carillonneur marche dans la vie comme un étranger : « Il ne voyait pas clair dans la vie. Il ne devinait rien... Borluut songea que c'était la faute de la tour. Chaque fois, quand il redescendait, rentrait dans la ville, il demeurait épars, la vue et les idées troubles » (1).

Mais il redescend malgré tout, car l'homme, malgré son désir de rester cloîtré dans son rêve, ne peut pas échapper complètement à la hantise de la vie :

On aura beau s'abstraire en de calmes maisons,  
Couvrir les murs de bon silence aux pâles ganses,  
La Vie impérieuse, habile aux manigances,  
A des tapotements de doigts sur les cloisons (2).

Sans cesse, à travers les vitres — « vitres frêles toujours complices du dehors » — la vie continuera à l'obséder.

L'idée exprimée, de même que le symbole dont elle est revêtue, rappelle le passage des *Fenêtres* où Mallarmé s'écrie :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées  
D'où l'on tourne l'épaule à la vie,

.....  
Mais hélas ! Ici-bas est maître ; sa hantise  
Vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr...

Presque tous ses romans sont par quelque côté l'illustration de ces vers. Dans ses poésies, au contraire, Rodenbach ne confronte presque jamais ses rêves avec le réel : sans leur donner l'occasion de se briser, il les enferme précieusement avec lui, se grisant de leur mensonge plein de douceur.

(1) *Le Carillonneur*, 1<sup>re</sup> partie, XI.  
(2) *La Vie des Chambres*, XVI (*Le Règne du Silence*).

A force de vivre dans le songe, la poète a fini par accorder à celui-ci, comme Villiers de L'Isle-Adam dont il semble bien le disciple sous ce rapport, une réalité philosophiquement supérieure à la réalité objective.

Comme lui, il s'est attaché à montrer que le rêve se réalise en quelque sorte chez ceux qui s'y enferment avec obstination ; c'est le cas pour l'inventeur de la « machine à silence » :

« Il vécut heureux, tout accaparé, frémissant de fièvre et d'attente. Il fut pleinement heureux à cause de son idée fixe. De poursuivre un rêve, il ne souffrit plus de la vie... Et cette « *Machine à Silence* » qu'il rêvait lui fut comme réalisée, puisqu'il la portait en lui. (Et n'est-ce pas la même chose pour la gloire ?) (1).

C'est la même idée que celle exprimée dans *L'Élu des Rêves* (2) de Villiers de l'Isle-Adam, où un pauvre moribond s'écrie, en étalant devant le poète le trésor de ses rêves : — « Ah ! que de fois... au petit matin... rentrant ici... que de fois — en touchant ce trésor sur cette lamentable paillasse, j'ai vécu des minutes merveilleuses !... *Pouvant incorporer mes rêves, je les possédais comme réels...* ».

En outre, l'idée d'une « machine à silence » a certainement été inspirée à Rodenbach par *La Machine à Gloire* des *Contes cruels* (3).

Dans *Le Carillonneur* aussi, Rodenbach nous montre le vieil horloger Van Hulle en proie à une idée fixe, celle de

(1) *Un Inventeur (Le Rouet des Brumes)*.  
(2) *Nouveaux Contes cruels et Propos d' Au-delà*, Paris, Calmann Lévy, 1893, p. 144.  
(3) Et secondairement par le conte : *L'Invention du Dr Tristan (Contes cruels)*, où il est question d'une « machine à silence », mais où cette idée est traitée sous un aspect humoristique. Cette transposition est bien en rapport avec l'idéal de Rodenbach.

faire sonner en même temps toutes les pendules de sa collection. Au moment de mourir, il s'écrie « Elles ont sonné ! ». Il a donc vu réalisé, à cet instant, le rêve de toute sa vie : « C'est que la mort est l'accomplissement du rêve de chacun. On touche, dans l'au-delà, ce qu'on a convoité durant toute sa vie. On est donc soi-même enfin réalisé ! Borluut tomba en des abîmes de rêverie, songea à lui-même. Il avait aussi vécu jusqu'ici en plein rêve, fervent de la beauté de Bruges, avec ce seul amour et ce seul idéal, qui déjà le consolèrent dans les quotidiens déboires d'un foyer sans bonheur. Il fallait s'en tenir à ce rêve, avec un désir immense et exclusif. Car le rêve, songeait-il, n'est pas même un rêve, mais une « réalité anticipée », puisqu'on l'atteint au moment de la mort (1) ».

Les fous, dit Rodenbach, ont le bonheur de réaliser leur rêve sur la terre : « Les fous ne sont pas à plaindre. Souvent ils ne font ainsi que se réaliser. Ils deviennent ce qu'ils rêvaient d'être et n'auraient jamais été. ... En somme, les fous ne perdent peut-être que la raison des « autres » choses, pour s'adonner exclusivement et jusqu'au paroxysme, à celle qui leur importa le plus » (2).

Cette idée également nous rappelle Villiers de l'Isle-Adam qui, dans *Le Convive des dernières Fêtes* (3) écrit : « Un fou ne saurait être égalé en « perfection » sur le point où il déraisonne ».

L'importance qu'il accorde au rêve montre à quel point Rodenbach éprouvait le besoin de s'illusionner sur la valeur

(1) *Le Carillonneur*, 1<sup>re</sup> partie, chap. XVI.

(2) *L'Accomplissement (Le Rouet des Brumes)*.

(3) *Contes cruels*, éd. des *Oeuvres Complètes de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Mercure de France, 1912, II, p. 147.

du refuge qu'il s'était choisi — refuge qui, malgré toute sa douceur, ne pourra remédier à son inguérissable mélancolie :

Mon âme a trop souffert aux chemins du Réel  
Et s'en trouve à jamais comme en convalescence (1).

Cette âme en convalescence, nous la verrons transparaître dans toute son œuvre, l'imprégnant de ce charme un peu morbide si caractéristique de la personnalité de Rodenbach.

(1) *Au Fil de l'Âme*, IV (*Le Règne du Silence*).

## LE MONDE VU COMME UNE ŒUVRE D'ART

Rodenbach ne peint pas le monde dans sa multiplicité pleine de contrastes et de désordre : il y opère un classement, éliminant tout ce qui froisse son sentiment de la beauté.

Contrairement à Verhaeren, qui ne rejette aucun élément de la réalité, qui aperçoit une beauté même dans les choses apparemment les moins poétiques, qui les forge et les façonne dans le cadre de sa vision puissante, Rodenbach limite son admiration à un champ assez restreint. Au lyrisme universel de Verhaeren, il oppose un lyrisme plus contenu et plus discipliné. Il n'a peint, du monde extérieur, que ce qui s'accordait avec son idéal de douceur et de mélancolie.

Le monde apparaît, vu à travers son œuvre, comme un paysage en grisaille, sans oppositions, où tout mouvement est comme suspendu, où les bruits aussi bien que les couleurs s'estompent dans la brume.

La nature offrait à ses yeux, semble-t-il, trop de vitalité, trop d'énergie. Les vieilles villes de Flandre, au contraire, l'attiraient par leur atmosphère de lassitude et de tristesse, et aussi par les qualités d'ordonnance qu'elles opposaient à la confusion de la nature : c'est elles surtout qu'il peindra.

Mais il n'en donnera pas une reproduction photographique : faisant un choix dans la réalité, il n'en laissera subsister que les éléments qui concourent à rendre l'atmosphère.

Ce qui l'intéresse dans les choses, ce n'est pas leurs contours matériels, mais la somme de spiritualité qu'elles renferment, la signification qu'elles ont pour lui. Il les noie dans une sorte de buée d'où émerge l'âme du paysage. Rodenbach me paraît, sous ce rapport, présenter des analogies avec Carrière, dont il a analysé l'art avec tant de finesse et de pénétration : « Ces figures des tableaux de M. Carrière, écrit-il, il semble qu'on ne les contemple pas elles-mêmes, mais seulement leur reflet, elles sont comme aperçues dans un miroir, comme aperçues dans l'eau, dont c'est le propre de se prolonger au delà d'elle-même, d'ajouter de l'infini au mirage qu'elle absorbe. Elles apparaissent dans un recul — est-ce d'espace ou de temps ? Sont-elles en exil ou déjà posthumes ? Le peintre les voit comme on voit les êtres dans l'absence, comme on les voit dans la mort. « Je n'aime que ce que garde le souvenir » dit-il. Et c'est cela seulement qu'il peint : ce qui reste des êtres dans la mémoire, c'est-à-dire le songe d'eux-mêmes, moins ce qu'ils sont que ce que nous les voulions, avec des traits épurés, et comme situés à la ligne d'horizon du temps et de l'éternité » (1).

Rodenbach semble nous éclairer, dans ce passage admirable et d'une si haute signification critique, sur sa propre conception de l'art.

Cette grande simplification apportée au monde extérieur décèle un tempérament avant tout artiste. Bruges d'ailleurs, que le poète a tant aimée, représente pour lui la ville d'art par excellence : tout en elle lui rappelle les chefs-d'œuvre de la peinture flamande auxquels fréquemment Rodenbach rattache ses impressions.

---

(1) *L'Elite.*

Les processions qui défilent dans les rues de Bruges lui apparaissent comme un tableau : « on dirait que s'étaient faits chair et animés par un miracle, les saints, les guerriers, les donateurs des tableaux de Van Eyck et de Memlinc qui s'éternisent là-bas dans les musées » (1).

Le béguinage aussi, avec la netteté de ses lignes et sa propreté méticuleuse, présente à ses yeux avertis la « quiétude du mystique asile où Hans marchait comme dans un tableau, comme on se promène en pensée dans le paysage d'un primitif » (2).

Dans *L'Art en Exil*, Jean Rembrandt rapporte aux œuvres de Rembrandt Van Rijn toutes ses impressions : « Ainsi, lorsqu'il devinait quelque déchaînement nouveau de la jalousie, de la malveillance qu'il suscitait en cette calme province, il songeait — pour être fort lui-même — à cette eau-forte du maître : l'Ecce Homo » (3). Même lorsqu'il ne cherche pas dans les choses le souvenir d'une œuvre d'art, Rodenbach les voit souvent sous forme de tableau : les vieilles maisons de Bruges se décalquent dans les canaux « avec des noirs usés d'estampes et d'eaux-fortes » (4) ; le soleil d'hiver sur la glace, « quelque chose comme la patine sur les vieux tableaux », donne « à l'air, aux canaux, aux rues, la couleur et comme l'atmosphère d'un musée » (5).

Il y a lieu de remarquer tout particulièrement l'affinité du poète avec les primitifs flamands, surtout avec les moins réalistes d'entre eux, comme Vander Weyden et Memlinc, à

(1) *Bruges-la-Morte*, XV.

(2) *La Vocation*, 2<sup>e</sup> partie, II.

(3) *L'Art en Exil*, III.

(4) *Du Silence*, XIX (*Le Règne du Silence*).

(5) *La Hollande, l'Hiver*, Suppl. du *Figaro*, 17 février 1894.

une époque où, loin d'avoir atteint la vogue dont ils jouissent actuellement, ces peintres n'étaient encore appréciés que par une élite très restreinte. Dans leur mysticisme sans emphase, leur idéalisme, leur douceur, comme dans leur minutie laborieuse, Rodenbach voyait une étonnante concordance avec ses propres conceptions esthétiques.

X

## II. — LES GRANDS THÈMES

## LA FLANDRE. — LES VILLES

Il paraît étonnant, à première vue, que Rodenbach ait écrit à Paris la plus grande partie de son œuvre à la gloire de la Flandre et de Bruges. En réalité, ce n'est pas malgré l'éloignement mais grâce à celui-ci que le poète, hanté par sa Flandre natale, éprouva le besoin de vaincre l'absence, de reconstituer par l'art le pays dont il était séparé.

« Paris, écrit-il, donne le recul, crée la nostalgie. Or, on peut dire de tout art qu'il provient d'une nostalgie, du désir de vaincre l'absence, de faire se survivre et de conserver pour soi ce qui bientôt sera loin ou ne sera plus. C'est ce que M. J.-H. Rosny a si bien compris dans son admirable roman *Vamireh* où l'homme primitif se met à graver, avec ses instruments de silex, sur l'ivoire d'une dent de fauve, une renoncule de la rive, parce que le soir tombe, que l'ombre va l'incorporer et que lui-même, obligé de dériver au fil du fleuve, entend du moins en emporter le profil avec lui. Ainsi l'art naît... Nous-même, n'en avons-nous pas fait la personnelle expérience? C'est après avoir délaissé notre Flandre natale, notre Flandre d'enfance et d'adolescence pour venir définitivement à Paris, que nous nous mêmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel » (1).

---

(1) *Revue encyclopédique*, 15 avril 1893.

L'éloignement eut encore un autre effet que de créer la nostalgie : en supprimant toute présence immédiate, il a contribué à idéaliser dans l'âme du poète l'image du pays dont il était séparé ; celui-ci s'est transformé à travers le souvenir, ne laissant subsister de lui que sa beauté toute en douceur et en tristesse.

Sans doute Rodenbach a-t-il pensé à lui-même quand il écrivit à propos de Mistral : « Heureux les écrivains qui ont une province dans le cœur ! Ils en seront, dans la littérature, l'équivalent. Ils feront leur œuvre à son image et à sa ressemblance. Chaque livre aura la couleur de son air et sera comme le visage même de sa race » (1).

Rodenbach, lui aussi, porte une province dans le cœur, et il suffit d'un ciel gris, d'un ciel identique à celui de sa Flandre, pour « ressusciter » de lui-même les paysages tant aimés :

Sites instantanés, comme à peine rêvés,  
En contours immortels je les ai conservés  
Et je les porte en moi depuis combien d'années !  
Seul un ciel identique, aux pâleurs surannées,  
Triste comme celui qui me les faisait voir,  
Les a ressuscités de moi-même ce soir (2) ;

car ses yeux, comme « un grand reliquaire d'images », ont jalousement gardé en eux tout ce qu'ils ont admiré :

J'ai gardé dans mes yeux, comme un thésauriseur,  
L'or des moissons, l'or des chevelures ; un site  
Dont mon âme fut seule à savoir la douceur (3) ;

(1) *Mistral (L'Elite)*.

(2) *Paysages de Ville, X (Le Règne du Silence)*.

(3) *Le Voyage dans les Yeux, XVII (Les Vies encloses)*.

Mais Rodenbach n'a pas chanté toute la Flandre. Les villes seules l'ont attiré, les villes qui ont pour lui, plus que les campagnes, une personnalité propre, une âme faite de tous les souvenirs amassés au cours des siècles par les pierres des vieilles maisons.

Verhaeren les avaient vues dans leur dynamisme et leur vie : géantes toujours en mouvement, attirant à elles les campagnes, elles offraient à ses yeux une beauté faite, non de douceur et de rêve, mais de puissance, d'utilité.

Pour Rodenbach, au contraire, beauté et inutilité furent toujours synonymes ; c'est pourquoi il préfère, aux villes modernes et actives, les villes anciennes et mortes, belles dans leur immobilité pensive et leur silence plein de renoncement.

Pourquoi n'a-t-il pas accordé la place principale à Gand où il passa son enfance et une partie de sa jeunesse ? Sans doute y avait-il trop souffert : le sombre collège, la mort de ses sœurs, l'indifférence de la ville pour les choses de l'art, tous ces tristes souvenirs qu'il a fait revivre dans *l'Art en Exil* ont contribué à l'en éloigner à jamais.

Pour quelle raison a-t-il choisi, entre toutes les villes, Bruges où pourtant il n'a jamais habité ?

La veuve de Rodenbach nous donne cette explication (1) : « La cité flamande n'a pas été pour son poète une ville d'adoption, ni d'élection, pas plus que de prédilection ; elle est entrée dans sa vie avec la violence d'une force atavique » (2).

Sans doute, le culte qu'avait pour Bruges la famille de Rodenbach a-t-il beaucoup contribué à attirer l'attention du

(1) *Figaro*, le 18 mars 1913.

(2) Bruges était la ville natale de son père, et son grand-père, Constantin Rodenbach, y était médecin.

poète ; mais on ne doit pas exagérer cette influence au point de faire de Rodenbach « l'envoûté d'une ville » (1).

Antoine Orliac considère comme impossible « que les impressions de l'enfance, si déterminantes soient-elles, se puissent condenser chez l'homme au point d'imposer une véritable hantise et de peser sur son évolution ainsi qu'une terrible servitude biologique » (2).

Mais la solution qu'il propose ensuite paraît assez peu vraisemblable : Rodenbach aurait chanté le calme d'une ville morte par réaction contre la vie tumultueuse exaltée par Verhaeren. « Il semble, écrit-il, que Rodenbach, qui eût pu être un poète ardent et exaspéré, se soit d'abord contraint à la douceur et à la mélancolie ».

Je crois, au contraire, que cette mélancolie est bien le fond de son caractère, et que c'est elle surtout qui a poussé le poète vers une ville dont la beauté artistique, le silence et la tristesse recueillie s'adaptent parfaitement à son tempérament :

O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,  
Ville déchue, en proie aux cloches... (3).

On a parfois reproché à Rodenbach d'avoir prêté à Bruges un visage qu'elle n'avait pas, d'avoir présenté comme morte une ville pleine de vie et d'activité. Dans un article intitulé *La Légende de Bruges-la-Morte* (4), Paul Prist écrit : « Je ne sais rien de douloureux comme ce livre qui prétend nous restituer une vision de la réalité, et grâce à quoi la légende

(1) Jules LEMAITRE se sert de cette expression dans un article publié dans le *Journal des Débats*, 27 mai 1894.

(2) *Mercure de France*, 15 décembre 1923.

(3) *Paysages de Ville*, XV (*Le Règne du Silence*).

(4) *Revue mondiale*, 15 novembre 1926.

s'accrédite d'une ville endormie du grand sommeil des temps. Rodenbach n'était pas Brugeois. N'ayant fait que traverser la ville, il n'avait retenu que le mensonge de son assoupissement. Il a vêtu des grisailles de son âme cette cité dont il ne percevait pas le grondement contenu... Bruges ne l'a pas pardonné au poète (1).

Edmond Picard également prétend que Rodenbach nous a montré Bruges sous un faux aspect, mais, en outre, il accuse le poète de l'avoir déguisée sciemment, pour plaire au public parisien : « Ce n'est pas la Flandre qu'a peint G. Rodenbach, dit-il, la Flandre c'est le bruit, la lumière, la vie. Rodenbach a fait une Flandre à sa manière, une Flandre qui devait plaire à l'esprit parisien et faciliter son ascension à la célébrité. Rodenbach a beaucoup fait pour la gloire de Bruges, mais c'est accidentellement, en soignant la sienne propre » (2).

Edmond Picard a-t-il oublié que si la Flandre a produit Rubens et Jordaens, elle peut aussi se glorifier des artistes pieux, recueillis et mystiques tels que Memling et Vanderweyden ?

Rodenbach n'a pas travesti la Flandre, il ne nous en a montré qu'un aspect, celui qui correspondait à son âme silencieuse. Il n'a pas évoqué Bruges dans toute sa complexité ; il n'a pas montré les rues neuves, actives, grouillantes, banales, les rues modernes et sans caractère, rien que la ville grise, avec ses vieilles maisons, avec ses canaux sombres et ses béguinages, la ville « morte, morte irréparablement ». Et c'est bien là la note dominante de la ville : la tristesse et le calme, non le bruit. D'ailleurs, comme le fait remarquer très justement Emile

(1) Allusion au refus des Brugeois d'élever un monument à la mémoire de RODENBACH.

(2) *L'Art moderne*, janvier 1899.

Verhaeren, « il lui importait peu d'être exact, il lui importait beaucoup d'être ému » (1). Si Rodenbach, au lieu de s'attacher à une reconstitution d'une exactitude photographique, a transformé la ville qu'il a décrite, ou si, plutôt, il a choisi, c'est qu'il a fait une œuvre d'art et non une simple copie de la réalité. Pourtant, il n'a pas négligé entièrement l'autre aspect de la Flandre, son activité croissante vers des tâches utilitaires. Il nous fait assister, dans *Le Carillonneur*, à la lutte tragique soutenue par Joris Borluut contre ses concitoyens qui veulent rendre à la ville morte l'activité qu'elle a perdue, la privant ainsi de toute sa beauté.

Joris, comme le poète dont il n'est qu'un symbole, s'identifie tellement avec la ville ancienne que, devant le projet qui la menace de mort, il s'écrie : « Elle agonise, la ville du passé, la ville que j'avais faite. Ses beaux murs vont tomber. Tout cela qui fut Elle, moi seul je le conserve et le porte en mon âme ! *D'Elle, il ne restera bientôt plus que moi ici-bas* » (2).

Il est curieux de constater que cette dernière phrase pleine de poésie et de délicatesse, et qui semble bien du Rodenbach authentique, lui a été inspirée par Octave Pirmez. Rodenbach se trahit lui-même dans un article où il écrit à propos du solitaire d'Acoz : « Puis encore d'exquises trouvailles de sentiment, comme cette phrase à propos de son frère Rémo qui avait partagé sa vie : « *De lui, il ne restera bientôt plus que moi ici-bas* » (3).

Bruges occupe dans l'œuvre de Rodenbach une place si importante que, plus qu'une simple toile de fond, elle s'élève,

(1) *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899.

(2) *Le Carillonneur*, 3<sup>e</sup> partie, VII.

(3) *La Jeune Belgique*, 1<sup>er</sup> juillet 1883.

dans ses poésies comme dans ses romans, à la hauteur de personnage principal « qui conseille, dissuade, détermine à agir » (1).

Il semble, dans cette ville de silence, que toute la vie se soit retirée dans les choses : les maisons, les quais de pierre, le beffroi, les tours, tous ces décors s'animent. La ville devient presque un personnage humain : « Bruges fut abandonnée par la mer, trahison brusque ! Ç'avait été comme un grand amour qui se retire. Et la ville en était restée triste à jamais, comme une veuve » (2).

La mélancolie de la ville est contagieuse : elle s'impose à ses habitants ; la ville les façonne « selon ses sites et selon ses cloches », elle leur transmet son âme grise et les oblige à marcher en silence, comme dans une chambre de malade. Tout ce qui n'est pas à l'unisson de sa tristesse l'offense, et la ville se venge ; par une sorte de jalousie contre ceux qui sont trop heureux, elle tue les grandes passions.

C'est ce qui explique que l'amour occupe une place secondaire dans l'œuvre de Rodenbach. Presque tous les personnages qu'il a créés finissent par mettre l'amour de la ville au-dessus de l'amour de la femme : « Il existait la différence entre ces deux amours qu'il y a entre une maison et une tour » (3).

A force d'aimer cette ville où de rares passants « déplacent à peine un peu de silence » et semblent plutôt des fantômes que des êtres vivants, Rodenbach en arrivera tout naturellement à s'attacher aux choses ; dans ces décors inanimés, il sentira battre une vie silencieuse, impérieuse parfois, une vie presque humaine avec laquelle pourra communier son âme veuve et « trop de connivence avec les cloches ».

(1) *Avertissement de Bruges-la-Morte*.

(2) *Le Carillonneur*, 1<sup>re</sup> partie, XI.

(3) *Le Carillonneur*, 2<sup>e</sup> partie, XI.

## LA VIE DES CHOSES

Ce qui donne la vie aux rues tout en grisaille de Bruges, ce ne sont pas les êtres vivants : les passants, rares et effacés, y glissent sans bruit. Depuis trop longtemps, ils ont senti peser sur eux l'ombre du beffroi et des tours de la ville ; depuis trop longtemps aussi, ils ont écouté les conseils de silence et de renoncement que leur donnaient les quais de pierre et les vieilles maisons. Et maintenant, c'est à peine s'ils vivent : toute leur vie, toute leur volonté même, est passée dans les choses, et ce sont elles qui les font agir ; c'est donc à elles surtout que Rodenbach va s'attacher. Il leur découvrira une âme en communion avec la sienne, une âme capable de comprendre et d'apaiser sa douleur.

Si Sully Prudhomme et Octave Pirmez ont pu lui montrer la voie dans ce domaine, Rodenbach les a de beaucoup dépassés. Il est intéressant cependant de lire ce qu'il écrit à leur sujet : « Comme Victor Hugo dans *Les Contemplations*, dit-il à propos d'Octave Pirmez, il dialogue avec les arbres et les plantes, ses frères et ses sœurs, comme s'il les savait compréhensifs et susceptibles de sensations, à tel point que jamais il n'a permis qu'on les émondât et qu'on fit couler le sang de la sève par la blessure des cognées. Un large panthéisme traverse son Ame et la Nature et les relie par d'invisibles et fraternels chaînons. C'est dans le même sens que Sully

Prudhomme, un poète philosophe avec lequel il a de grandes affinités, a pu écrire ces beaux vers :

D'innombrables liens frêles et douloureux  
Dans l'Univers entier vont de mon âme aux choses » (1).

Mais ces écrivains se sont sentis en communion avec les choses sans les douer, comme Rodenbach, d'une vie inquiétante et mystérieuse, d'une vie qui n'est pas seulement un reflet de la nôtre, mais qui s'impose à nous avec douceur souvent, violence parfois. A propos de cette vie dont il anime tous les objets, Camille Mauclair fait remarquer combien le mot allemand « Stilleben », la vie silencieuse, est plus évocateur et plus poétique que la dénomination française de « nature morte » (2).

Déjà dans *La Jeunesse blanche* apparaît ce sens de la vie des choses, mais beaucoup moins développé et moins affiné que dans son œuvre postérieure. Les cloches parlent, la pluie se lamente dans le vide des rues, l'eau de la rivière engage les hommes au suicide.

Cependant, douer de vie l'eau, la pluie, les cloches, ne représente pas une véritable trouvaille, car leur chant suscite tout naturellement la comparaison avec la parole humaine. Mais quand le poète fera vivre à nos yeux

Les chambres qu'on croirait d'inanimés décors (3),  
quand il nous rendra perceptible le vague soupir des êtres inanimés,

Respiration lente et qui, rythmique, endort (4),

(1) *La Jeune Belgique*, 1<sup>er</sup> juillet 1883.

(2) *Préface de Bruges-la-Morte*, éd. cit., p. v.

(3) *La Vie des Chambres*, I (*Le Règne du Silence*).

(4) *La Vie des Chambres*, II (*Le Règne du Silence*).

nous saisissons alors le caractère bien personnel de cette poésie : « S'il y a de la poésie de chambre comme il y a de la musique de chambre, écrit Anatole France, la poésie de Georges Rodenbach est bien de celle-là. Elle est faite pour être écoutée et lue sous la lampe. Pour éviter toute méprise, il convient d'en bien marquer le caractère. Nullement descriptive, elle ne peint ni les mœurs ni les paysages. M. G. Rodenbach n'est en aucune manière un Brizeux flamand. Ce ne sont pas les choses, c'est l'âme des choses qui l'occupe et l'émeut. Ce qu'il peint, c'est seulement ce qu'on ne voit pas... » (1).

Dans *Le Règne du Silence*, il pénètre cette vie occulte avec une réelle profondeur. Le recueil s'ouvre par une série de poèmes consacrés à *La Vie des Chambres* : ce sont les plus intéressants. Le poète, lassé de l'agitation du dehors, s'est réfugié dans la maison silencieuse pour s'abstraire de l'existence. La chambre, peu à peu, malgré son apparente rigidité, s'anime :

Chambres pleines de songes et qui, visionnaires,  
Parmi leur rangement strict et méticuleux,  
Prennent les grands fauteuils pour des vieillards frileux  
En cercle dans la chambre et valétudinaires (2).

La chambre se réfléchit dans le miroir, son âme sœur. Ici apparaît, transposée, la conception désabusée de l'amour que le poète a développée dans tous ses romans, le désaccord inévitable entre ceux qui s'aiment, la parfaite communion de sentiments, impossible :

(1) *Le Temps*, 31 mai 1891.

(2) *La Vie des Chambres*, I (*Le Règne du Silence*).

Mais les choses pourtant entre le cadre d'or  
Ont un air de souffrir de leur vie inactive ;  
Le miroir qui les aime a borné leur essor  
En un recul de vie exigüe et captive ;  
Et l'amour absorbant et profond du miroir  
Attriste d'infini la chambre, qui se doute  
D'un désaccord entre eux aux approches du soir,  
Sentant que le miroir ne la contient pas toute ! (1).

Dans un coin obscur, le piano attend, après un si long silence, qu'on ressuscite en lui « tous les rythmes latents ». Son immobilité même est active, puisque, résigné, il refoule dans son clavier « les possibilités de musique et de joie ».

Les vieux portraits se parlent tout bas et se font d'inexprimables confidences, tandis que le lustre émiette autour de lui « son bruit d'incontenté », laissant s'éterniser sur lui « la douleur de la poussière ». Et le poète se sent uni à lui par une semblable destinée :

Ce lustre, c'est mon cœur visible en ce décor...

Pour compléter la tristesse de ce cadre psychique avant tout, les bouquets ptisiques meurent dans leur vase. Toute cette vie dont les objets sont animés communique aux chambres une âme presque humaine : l'absent qui revient ne se heurte pas à son indifférence, car « Les chambres vraiment sont de bons vieillards » (2) et, dans l'obscurité,

(1) *La Vie des Chambres*, II (*Le Règne du Silence*).

(2) *La Vie des Chambres*, XI (*Le Règne du Silence*).

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 <sup>(1)</sup> ;

Si les objets s'animent là où la vie est presque inexistante, absorbant en quelque sorte toute la vitalité ambiante, ils prendront à plus forte raison de l'importance dans ces enclos retranchés du monde que sont les béguinages. Dans le calme de ces demeures où personne n'ose extérioriser ses sentiments, le silence est lourd de choses inexprimées : les objets y prennent une survaleur et apparaissent comme chargés, non seulement de toutes les pensées éparses dans l'air, mais aussi des avertissements de la destinée.

Dans le *Musée de Béguines*, Rodenbach nous fait pénétrer dans les longs corridors froids de ces enclos mystiques où les formes immobiles « restituent la part d'au-delà qu'elles contiennent » <sup>(2)</sup> ; personne ne peut mieux interpréter ces signes de l'inconnu que les béguines, ces âmes simples dont l'auteur nous décrit, avec un sourire plein de sympathie, les petites manies, les scrupules, les craintes superstitieuses.

Voici comment s'exprime l'une d'entre elles : « C'est Dieu qui nous avertit. Il faut savoir entendre, il faut savoir comprendre Dieu. C'est un effet de la bonté, de la miséricorde de Dieu, pour que nous nous préparions au malheur ou à bien mourir. Il ne peut pas, il ne veut pas nous informer lui-même parce que nous n'en sommes pas dignes. Mais il se sert des choses. Les choses sont employées par lui. Elles

<sup>(1)</sup> *La Vie des Chambres*, XIII.

<sup>(2)</sup> C. MAUCLAIR, *L'Art en Silence*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Ollendorf, 1901, p. 127.

sont ses complices, ses servantes, et c'est en son nom qu'elles nous parlent » <sup>(1)</sup>.

Non seulement elles nous avertissent, mais elles nous ordonnent parfois d'agir, elles nous poussent vers l'inévitable accomplissement de notre destinée. Ce sont elles qui déterminent le carillonneur à se tuer : lorsque, rentrant chez lui, il voit les vitres brisées, toute sa maison saccagée, l'idée de suicide s'empare de lui irrévocablement. « Il semblait qu'il eût reçu l'ordre des choses ». Aussitôt il sentit qu'il était décidé sans rémission. La mort elle-même lui avait fait des signes, le relançait chez lui. Les pierres étaient venues à sa rencontre, les pierres homicides » <sup>(2)</sup>. Dans un bel article consacré à Bruges, Rodenbach insiste également sur cette emprise, ce pouvoir impérieux que les choses exercent sur la ville morte, substituant leur volonté à celle, si faible, des hommes :

« Peu à peu, on subit le lent conseil des pierres, et j'imagine qu'une âme saignant d'une cruelle et récente douleur qui aurait marché dans ce silence sortirait de là avec « l'ordre des choses » de ne plus vivre davantage et, au bord du lac voisin, elle éprouverait ce que disent les fossoyeurs de Shakespeare à propos d'Ophélie : Ce n'est pas elle qui irait vers l'eau, mais l'eau viendrait au-devant de sa peine ! » <sup>(3)</sup>.

Cependant, il ne s'agit pas ici d'une emprise du concret, d'un réalisme qui placerait l'homme devant le monde de la matière. Les objets, nimbés d'une sorte de buée qui les immatériatise, grandis par une force mystérieuse qui vit en eux, apparaissent presque toujours comme les seuls responsables

<sup>(1)</sup> *Le Crépuscule au Parloir*.

<sup>(2)</sup> *Le Carillonneur*, 3<sup>e</sup> partie, IX.

<sup>(3)</sup> *Supplément littéraire du Figaro*, 16 juin 1888.

des actes des hommes. Ils deviennent ainsi un symbole des puissances spirituelles qui nous entourent et qui décident de notre destinée. Ce n'est pas Hugues Viane qui étrangle la jeune femme qui ressemblait tant à celle qu'il a perdue, c'est la chevelure de la morte qui se venge d'avoir été profanée (1). Lorsque Joos (2) se suicide, c'est à cause de l'arbre qui, par l'intermédiaire de « l'étranger roux », lui a désigné la branche où il devait se pendre. La puissance de l'arbre est si grande que, même si on l'abat, il continuera son œuvre destructrice :

— « Abattons l'arbre ! » cria une voix.

— « L'arbre sera la mort quand même, répondit le pasteur. Abattu, il continuera la contagion. Qu'on l'enterre, il nous attirera dans la terre. Il est la mort, vous dis-je. Nos cercueils sont déjà dans son bois... » (3).

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.

(1) *Bruges-la-Morte* et *Le Mirage*.

(2) *L'Arbre*.

(3) *La Saint Nicolas* (*L'Arbre*, V).

## LE SILENCE

Si Rodenbach s'est tant attaché à la vie des choses, c'est peut-être parce qu'il voyait en elles une sorte de figuration de ce silence qu'il a recherché pendant toute sa vie comme l'ambiance indispensable à son âme trop sensible. Le bruit semble lui faire un mal physique, et l'inventeur de la « machine à silence » (1) pourrait bien représenter Rodenbach lui-même, un peu caricaturé : « Il avait toujours eu cette horreur des bruits, ce maladif amour du silence. Il se rappelait que, étant enfant, dans la maison de ses parents, proche d'une vieille église, il souffrit à cause d'une cloche, crispé, violenté, brimbalé par elle, pour ainsi dire, attendant dans une vraie angoisse que la sonnerie cessât — frontière indécise, confins du silence, minute de clair-obscur du son. Quand tout s'était tu, c'était comme la fin d'une douleur, la fin d'une blessure refermée dans l'air et dans lui ».

Est-ce que Rodenbach, lui aussi, n'aurait pas désiré, pour ne plus entendre la vie bruyante de ses voisins, confectionner cette « machine à silence » qu'il nous décrit ici ? Et cette machine, ne la porte-t-il pas en lui-même, comme le personnage qu'il a créé ?

Cet élément, si important dans son œuvre n'a pas partout la même signification, ni le même contenu : s'il est parfois

(1) *Un Inventeur* (*Le Rouet des Brumes*).

simple absence de bruit, il a beaucoup plus souvent un rôle actif.

Dans *La Jeunesse blanche*, on aperçoit déjà cet amour du silence, mais celui-ci n'y est pas encore aperçu comme une force ; c'est plutôt le calme, l'état d'assoupissement des choses et la beauté poétique de cette douceur :

Oh ! le silence heureux de l'ouvroir aux grands murs,  
Où l'on entend à peine un bruit de bancs qui bouge,  
Tandis qu'elles sont là, suivant de leurs yeux purs  
Le sable en ruisseaux blonds sur le pavement rouge (1).

Mais à partir du *Règne du Silence*, le poète s'est élevé à une conception active du silence : ce n'est plus une absence de bruit, mais un élément positif, représentant une sorte de milieu où s'unifie l'âme des choses : son contenu varie donc suivant les lieux. Il peut être accueillant ou hostile, doux ou effrayant, suivant qu'en y pénétrant, nous sommes en accord ou en désaccord avec lui. Dans une chambre de malade, il nous ordonne de marcher sur la pointe des pieds ; dans une chambre amie, il nous accueille, tandis que dans un lieu étranger, nous sentons « l'hostilité d'un grand silence qu'on dérange » (2). A Bruges, dans cette cité « d'exemplaire et stricte piété », il nous ordonne de suivre l'exemple de renoncement de la ville.

Ce thème a peu à peu pris corps dans l'esprit du poète ; après l'avoir abstrait, dégagé de son attache matérielle, il lui rend pour ainsi dire une forme sensible : « un coup qui avait fait une large moire dans le silence, un coup tombé comme une pierre dans le silence, comme une pierre dans l'eau, qui élargit des ronds à la surface » (3).

(1) *Soirs de Province : Béguinages flamands (La Jeunesse blanche)*.

(2) *Du Silence*, VII (*Le Règne du Silence*).

(3) *La Sœur aux Scrupules (Musée de Béguines)*.

Il matérialise le silence au point de l'apercevoir visuellement, sous l'aspect d'une couleur :

Le gris des ciels du nord dans mon âme est resté.

.....  
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 (1).

Et ce gris, comme celui de la ville, est fait de blanc et noir. « Il y a le silence blanc des ouvroirs de béguines ; il est doux. Ici, un silence noir qui épouvante, glisse comme de l'eau, est plein d'embûches autant que la nuit » (2).

Le silence est arrivé à prendre une valeur si positive pour Rodenbach, que les bruits qui le déchirent lui apparaissent comme des éléments négatifs. Dans une sonnerie de cloches, ce n'est pas le son triste qui l'afflige, mais bien l'intervalle qui sépare chaque coup. Il ne perçoit pas tant une série de sons séparés par des silences qu'un grand silence où meurent des sons : « Les paroles se traînaient. Il y avait chaque fois entre elles un silence, comme il y en a entre les coups de cloches. Or, si les cloches affligent, c'est moins à cause de leur son triste qu'à cause de ce silence qui suit, un de ces longs silences où le son meurt, tombe dans l'éternité. » (3).

C'est la même idée que celle exprimée par Maeterlinck dans *Intérieur* : « Si j'entre seul, dit le vieillard, il me faudra parler dès le premier moment ; ils sauront en quelques mots

(1) *La Tentation des Nuages*, IV (*Les Vies encloses*).

(2) *Le Carillonneur*, 3<sup>e</sup> partie, V (L'auteur parle du silence d'un cortège de pénitents).

(3) *Le Carillonneur*, 1<sup>re</sup> partie, XIII.

et je n'aurai plus rien à dire ; et j'ai peur du silence qui suit les dernières paroles qui annoncent un malheur... c'est alors que le cœur se déchire »... (1).

Il faut voir là, sans doute, une influence de Maeterlinck sur Rodenbach, la pièce de Maeterlinck étant antérieure (2) de même que *Le Trésor des Humbles*, où est exprimée également l'idée que ce ne sont pas les paroles elles-mêmes qui touchent les cœurs, mais bien le silence qu'il y a derrière elles : « Les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent. Si je dis à quelqu'un que je l'aime, il ne comprend pas ce que j'ai dit à mille autres peut-être. Mais le silence qui suivra, si je l'aime en effet, montrera jusqu'où plongèrent aujourd'hui les racines de ce mot et fera naître une certitude silencieuse à son tour, et ce silence et cette certitude ne seront pas deux fois les mêmes dans une vie... ». Toutes les pièces du premier théâtre de Maeterlinck semblent d'ailleurs faites d'un grand silence coupé par des paroles qui essaient d'en supporter le poids.

Comme Maeterlinck, Rodenbach a vu qu'il existe un degré où le silence actif devient une force nous faisant communiquer avec l'Inconnu. Cette puissance, qui ouvre les portes du subconscient, abolit aussi les cloisons qui séparent les âmes. « C'est dans le silence, écrit Rodenbach, que les âmes enfin s'atteignent l'une l'autre, s'écoutent, se parlent : elles se disent ce que les lèvres jamais ne disent » (3).

L'influence de Maeterlinck semble ici incontestable, car nulle part dans l'œuvre antérieure de Rodenbach on ne trouve cette idée, exprimée ici en termes à peu près identiques à

(1) I, I.

(2) *Le Carillonneur* a été publié en 1897, *Intérieur* en 1894 et *Le Trésor des Humbles* en 1896.

(3) *Le Carillonneur*, 2<sup>e</sup> partie, II.

ceux d'Ablamore dans *Alladine et Palomides* (1) : « Tu sais bien que je n'ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à portée l'une de l'autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. (Astolaine se rapproche lentement). *Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tout sans que l'on ait besoin de remuer les lèvres* ».

Evidemment, Rodenbach n'attendit point Maeterlinck pour chanter le silence et pour lui donner un sens profond, puisque *Du Silence* a paru en 1888, date à laquelle Maeterlinck n'avait encore rien publié ; il n'est même pas exclu de supposer qu'il ait ouvert la voie, dans ce domaine, à l'auteur du *Trésor des Humbles*. Mais Rodenbach a été influencé à son tour, d'une façon absolument incontestable, par les œuvres de Maeterlinck.

Dans un conte remarquable du *Musée de Béguines*, *Le Crépuscule au Parloir*, l'auteur nous transporte dans une chambre à la tombée de la nuit. Quelques béguines causent ; peu à peu « de l'obscurité se mettait aussi sur les paroles ».

Après avoir parlé longuement des pressentiments qui nous avertissent du malheur, après avoir suscité entre elles la panique de l'au-delà, elles se taisent tout à coup, prises de peur :

« Les béguines, peu à peu, s'étaient tues, gagnées par un malaise, par l'effroi de ces surnaturelles concordances entre l'âme et les choses, par la sensation du mystère et de tout l'invisible qui flotte et s'exprime autour de nous avec les lèvres du silence... Décidément, il y avait des signes dans le ciel, ce soir ; il y avait des présages dans l'air du parloir, ce soir (2)...

(1) *Alladine et Palomides*, III, I (1894).

(2) La répétition de « ce soir » est bien de MAETERLINCK. Cf. *La Princesse Maleine*.

Dès lors les béguines, comme s'il n'y avait plus de doute, comme si vraiment elles avaient été treize, demeurèrent consternées, immobiles, ayant peur de mourir, maintenant sans paroles et dans l'impossibilité, eût-on dit, de dégaîner encore leur voix de l'obscurité ».

Mais Rodenbach n'a pas cherché, comme Maeterlinck, à établir une philosophie du silence : il s'est contenté d'en chanter la douceur et le pouvoir mystérieux.

Les personnages de ses romans représentent diverses incarnations du silence. Tout drame, chez eux, reste intérieur. Le tragique de leur vie ne réside pas dans des événements extraordinaires, mais dans la déception de leur rêve par la réalité ; et, leur rêve brisé, ils s'acheminent vers la mort sans violence et sans discours désespérés. Lorsque le carillonneur se pend, nous l'apprenons par ces mots d'une extrême sobriété : « Il entra dans la cloche comme la flamme dans l'éteignoir » ; il ne nous apitoie pas davantage sur la mort de ses personnages, parce que leur véritable mort, c'est la destruction de leur rêve, et tout le reste importe peu. Ces personnages, dont la vie intérieure est si intense, semblent bien des dédoublements de Rodenbach, un représentant typique du côté silencieux de l'âme flamande.

## LA MORT

La fréquence avec laquelle Rodenbach évoque la mort, l'insistance avec laquelle il la mêle à tous les moments de la vie, n'a rien d'artificiel : dès son enfance, il l'a sentie rôder autour de lui. La mort de ses sœurs, le collège de jésuites <sup>(1)</sup> dont il a gardé un si pénible souvenir, l'ont très tôt familiarisé avec la mort. « C'est là, dit-il en parlant du collège, que mon âme, toute jeune, s'est déprise de la vie pour avoir trop appris la mort. La mort ! c'est elle que les prêtres qui furent nos maîtres installaient parmi nous dès la rentrée... J'avais la sensation que nous étions nous-mêmes conduits en troupeau à la mort ; la sensation obscure qu'a peut-être l'agneau marqué d'une croix rouge, qu'on dirige sur l'abattoir... Et nous allions, chassés hâtivement au long de la route du soir par un long prêtre osseux, noir comme un chien de berger... » <sup>(2)</sup>.

Son tempérament maladif renforça bientôt en lui cette tendance à voir le monde sous l'angle de la mort. Son visage pâle et rêveur, tel que le représente le tableau de Lévy Dhurmer, montrait dans le regard une expression lointaine et détachée de la vie : « Il pressentait d'ailleurs le frôlement de la visiteuse,

<sup>(1)</sup> Il s'agit du Collège Ste Barbe, à Gand, où Rodenbach fit ses études avec Emile VERHAEREN.

<sup>(2)</sup> Au Collège (*Le Rouet des Brumes*).

dit Camille Mauclair, et il avait quelquefois l'ombre de ses ailes sur le visage... Je crois qu'il était habitué à souffrir depuis longtemps ; il avait cette douceur très particulière des gens qui vivent avec un mal caché et l'étudient lorsqu'ils sont seuls » (1).

Ce pressentiment de sa fin prématurée explique le caractère sincère, nullement emprunté, de cette hantise de la mort qui se retrouve dans toute son œuvre. L'influence baudelairienne, pour ce qui concerne ce thème, n'apparaît que dans les premiers recueils, et elle ne touche que le mode d'expression (2).

L'évocation de la mort, dans les premières œuvres poétiques, porte aussi la marque du romantisme, sensible surtout dans les perpétuels tableaux opposant systématiquement la mort à la vie, la joie à la douleur. Mais ces poèmes que rend artificiels la forme stéréotypée de leurs images, correspondent à un sentiment sincère qui s'exprimera plus tard d'une façon originale. On trouve également, dans *Le Foyer et les Champs*, la reprise du thème célèbre chanté par Villon dans *La Ballade des Seigneurs du Temps jadis* :

Où sont-ils tes soldats bardés de fer, tes gardes  
Faisant luire sur toi l'éclair des hallebardes ?  
Où sont les palefrois piaffants des chevaliers,  
. . . . .

(1) *L'Art en Silence*, éd. cit., p. 117-118.

(2) Voici un passage marqué par le vocabulaire et les images de BAUDELAIRE:

Qui dira la douleur sombre du firmament  
Route de cimetière avec d'horribles voiles  
Où les nuages vont élégiaquement,  
Corbillards cahottant des cadavres d'étoiles.  
Qui dira la douleur sombre du firmament ?

*La Pluie (La Jeunesse blanche).*

Où sont les troubadours charmant les châtelaines,  
Leurs ballades de grâce et d'amour toute pleines ?  
Où sont les pèlerins décrivant les Saints-Lieux (1) ?

Il est tout naturel que Rodenbach, enclin déjà à méditer sur la fragilité de la vie humaine et sur l'œuvre impitoyablement destructrice du temps, ait été séduit par le plus grand poète de la mort au moyen âge.

Mais ces influences n'ont pas servi à pénétrer Rodenbach de l'idée de la mort : c'est lui qui est allé vers elles parce qu'elles s'accordaient avec son tempérament. Pressentant sa fin prématurée, il n'a vu autour de lui que lente destruction. Chaque jour, chaque heure lui apportait une preuve nouvelle de cette désagrégation universelle. Il ne s'est pas contenté de nous montrer la mort présente partout dans la vie des hommes, il nous a fait toucher les traces de son passage sur les choses.

Lorsqu'il décrit l'agonie des villes (2), ce n'est pas en spectateur indifférent ; il souffre de les voir, semblables à des phisiques, cracher leurs pierres comme des poumons ; il souffre aussi quand les pioches meurtrières frappent les vieux murs « sacrés pourtant comme une chair ». Et dans les chambres aussi, il assiste à tant de morts ! Un bouquet s'effeuille, et son vase, « froide alcôve de verre » (3), est l'hôpital où il s'éteint doucement. Et la mort des choses éveille dans l'esprit du poète l'idée de sa propre mort :

Mon âme, tu souffris et tu t'ingénias  
A voir ta vie, aussi fanée et qui se penche,  
Agoniser avec ces deux gloxinias (4).

(1) *Devant les Ruines du Château de Laroche (Le Foyer et les Champs).*

(2) Cf. *Agonies de Villes*, Supplément du *Figaro*, 12 janvier 1890.

(3) *La Vie des Chambres*, IV (*Le Règne du Silence*).

(4) *Ibid.*

A force de déceler partout la trace de la mort, Rodenbach a fini par tout regarder à travers cet écran. Lorsque l'obscurité envahit les chambres, elle ne se contente pas d'effacer les objets, elle les tue. Un véritable crime se prépare en silence à la chute du crépuscule, et les objets ne sont pas seuls à succomber : l'âme aussi, envahie par le soir, est atteinte par ce lent empoisonnement :

Qui est-ce qui va mourir ?  
Quel deuil s'apprête ? Quel complot ?

.....  
Ah ! ce crime quotidien du crépuscule ! (1).

Alors, pris d'angoisse, le poète appelle à son secours les bonnes lampes qui vont guérir la chambre « de la pauvreté d'être obscure » et mettre un peu de lumière aussi dans son âme :

Douceur du soir et de la lampe qui s'allume !  
C'est la fin d'un veuvage et la fin d'un exil (2).

L'œuvre de Rodenbach est profondément marquée par cette nostalgie de la lumière (3), 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 complotte dans l'ombre contre nous et semble craindre la clarté du jour. La lumière lui apparaît en quelque sorte comme un moyen de défense contre la mort : « On dit que la lumière arrête un peu la mort », dit la vieille servante dans *Le Voile* (4).

(1) *Les Lampes*, XI (*Le Miroir du Ciel natal*).

(2) *Les Lampes*, III (*Le Miroir du Ciel natal*).

(3) Surtout *Le Soir dans les Vitres* (*Les Vies encloses*) et *Les Lampes* (*Le Miroir du Ciel natal*).

(4) Scène II.

Si Rodenbach — et les personnages qu'il a créés — goûtent le charme du crépuscule et les longues promenades à la tombée de la nuit, c'est à cause de la jouissance, toute romantique, qu'ils trouvent dans la douleur.

Tous les personnages de ses romans sont des hypersensibles comme lui, et sont doués d'un sens supplémentaire, celui de pressentir la mort en chemin. « Toute sa vie, écrit-il à propos de Jean Rembrandt, il avait eu ainsi une sorte d'instinct mystérieux qui l'avertissait des choses prochaines, et son cerveau sensible, comme un grand miroir plaintif, réfléchissait les ombres des catastrophes futures » (1).

Diverses pages du *Musée de Béguines* font allusion à de tels pressentiments : « En ces aubes que doit faner quelque mauvaise nouvelle, on sent le malaise d'on ne sait quoi. C'est comme quand il va faire de l'orage. C'est comme le jardin de l'enclos avant l'orage. Est-ce que le jardin aussi a des pressentiments ? Les feuilles des peupliers bruissent, d'un bruissement qui gagne de proche en proche. Nous avons pareillement un jardin dans notre âme, qui frissonne ces matins-là. Il est averti de la catastrophe avant nous » (2).

Peut-être faut-il voir là une influence de *L'Intruse* (1890), où les personnages perçoivent l'approche de la mort avec tant d'intensité qu'ils croient entendre son pas dans la maison.

C'est le subconscient, plus sensible aux signes de l'Inconnu, qui est averti.

La mort apparaît comme une force fatale, trop puissante pour être entre les mains des hommes : ils auront beau faire, ils ne pourront jamais ni l'arrêter, ni la faire venir à eux. A la

(1) *L'Art en Exil*, XX.

(2) *Le Crépuscule au Parloir* (*Musée de Béguines*).

vieille bonne qui pense empêcher son approche en allumant les lampes, la sœur répond :

Elle est celle qui tue et qu'on sent en chemin.  
Et vous croyez qu'un peu de clarté l'apprivoise ? (1).

Et, d'être inévitable, elle devient la seule réalité : « Tout était faux et vain ; la mort seule était vraie », pense le héros de *L'Art en Exil* et, dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach écrit : « Le prêtre prêchait sur la mort... De quoi parler, sinon de ce qui est là partout dans l'atmosphère : la mort inévitable ! » (2).

C'est à côté de l'amour, force aveugle aussi, que la mort se trouve le plus souvent. Au collègue déjà, l'amour lui apparaissait sous la forme de la mort : « Collège trop religieux ! Et tout autour, une ville trop morte ! A force d'avoir peur de la mort, tout se transposait, prit un sens funéraire, même l'amour qui s'en vint vers nous avec la ressemblance d'Elvire morte » (3).

Sans nulle grandiloquence, sans plaintes désespérées, sans déchaînement romantique de sensibilité, mais dans une attitude de défense contre cette lente désagrégation, il s'efforcera de fixer dans ses poèmes les manifestations de vie les plus fugitives, comme les combats d'ombre et de lumière dans les vitres, le passage des nuages dans le ciel ou d'un poisson dans l'eau :

Départs sans nul sillage, avec peine épiés,  
Comme celui des étoiles dans les aurores.  
Quel charme amer ont les choses qui vont finir ! (4).

---

(1) *Le Voile*, scène 2.

(2) *Bruges-la-Morte*, XI.

(3) *Au Collège (Le Rouet des Brumes)*.

(4) *Aquarium mental*, X (*Les Vies encloses*).

### III. — LES MOYENS STYLISTIQUES ET PROSODIQUES

## L'IMPRESSIONNISME

### **Caractères de l'impressionnisme chez Rodenbach. Les répétitions. Les thèmes et la création métaphorique**

Chez Rodenbach, les moyens d'expression sont étroitement liés à la pensée de l'auteur, et à ses thèmes poétiques. Ceux-ci conditionnent la forme même de l'œuvre. Ils en sont la substance et la couleur. A l'atmosphère de songe où baigne son œuvre entière correspond une phrase subtile et presque impalpable : le caractère des visions qu'il se plaisait à évoquer, la délicatesse singulière de ses sentiments, exigeaient une langue infiniment souple et nuancée.

Emile Verhaeren, tout en reconnaissant que son talent autochtone ne fut pas entamé par Paris, note que « des qualités d'ordonnance, de mesure, de tact, de subtilité s'y ajoutèrent. La forme se perfectionna, se dégauchit » (1).

Notons cependant que les auteurs français qui l'influencèrent le plus dans sa période de formation décisive sont des écrivains du nord, comme Verlaine, ou des poètes qui ont vécu en contact étroit avec l'Angleterre, comme Mallarmé.

Il y avait là une affinité d'inspiration, une similitude de climat qu'il ne pouvait trouver au même degré chez des auteurs plus étroitement attachés à la tradition française.

---

(1) *Revue encyclopédique*, 28 janvier 1899.

Si ses premières œuvres sont marquées de nombreuses réminiscences, Rodenbach acquit peu à peu un style absolument personnel et reconnaissable entre tous ; il attachait d'ailleurs à l'originalité de la forme une très grande importance :

« Une écriture artiste, dit-il, reprenant le terme des Goncourt, et de plus une écriture qu'on fasse sienne, tout de suite reconnaissable, et qui donne à notre art comme une identité » (1).

Ce qui frappe surtout, dans sa prose comme dans sa poésie, c'est le procédé impressionniste. Il fuit le terme général englobant l'objet dans son entièreté, autant que le terme précis qui le fixe et le limite, pour se servir de celui qui, l'effleurant, le prenant de biais, suggère plutôt qu'il ne décrit. Il peint par touches successives, laissant au lecteur le soin d'établir lui-même la liaison entre les diverses notations qu'il présente à ses yeux :

Les dimanches : tant de tristesse et tant de cloches !  
Volets fermés, outils au repos, piano  
Grèlement tapoté par des doigts sans anneau,  
Des doigts de vierge dont les cœurs sont sans reproche (2).

Plusieurs critiques considèrent *impressionnisme* et *symbolisme* comme deux faces opposées de l'art de Rodenbach. Antoine Orliac, entre autres, écrit : « impressionniste par son art de notation, Rodenbach demeure symboliste par le soin qu'il prend d'interposer son rêve entre lui et le réel » (3).

(1) *Les Goncourt (L'Elite)*.

(2) *Du Silence, IX (Le Règne du Silence)*.

(3) *Mercure de France*, 15 décembre 1923.

L'impressionnisme semble au contraire absolument lié à l'esthétique des symbolistes ; il en présente même, plus que le symbole peut-être, la principale caractéristique.

Nulle part, ces deux tendances ne s'unissent plus étroitement, plus indissolublement que chez Mallarmé : *impressionnisme* conscient, obtenu par des synthèses, par des superpositions savantes, mais visant à reconstituer, par cet entrelacement de toutes les sensations, la complexité première des émotions ; *symbolisme* servant à éloigner la matière trop dure ou trop naïvement conçue comme une réalité.

Si la technique de Rodenbach s'écarte néanmoins de celle de l'auteur du *Cygne* ou de *L'Après-midi d'un Faune*, si elle paraît plus souple et moins hermétique, c'est surtout par suite d'une différence essentielle de la sensibilité, de la tonalité des éléments plastiques, par une orientation presque opposée des chemins qui conduisent, chez l'un et l'autre écrivain, aux régions mystiques.

Cela, c'est la part de l'homme, celle du génie propre à chaque écrivain. Mais l'un et l'autre subissent, en ce qui concerne l'impressionnisme vu dans son ensemble, les mêmes courants.

Rodenbach d'ailleurs, n'a pas suivi uniquement d'instinct l'exemple de Mallarmé : il s'est attaché à analyser son art dans une remarquable étude publiée dans le *Figaro* (1).

Cette attirance de plus en plus marquée vers une esthétique impressionniste, cette acceptation progressive d'une philosophie ultra-subjectiviste et phénoméniste, est la raison même de son éloignement progressif de Victor Hugo ou de François Coppée et de son indifférence pour les Parnassiens.

(1) 13 septembre 1898.

Au contraire, l'art d'écrivains tels que Baudelaire (dans les parties de son œuvre où il se montre initiateur) ; l'émotivité de Verlaine, l'étrangeté mystérieuse de Villiers de l'Isle-Adam, devaient contribuer à le rapprocher des impressionnistes, tout en lui révélant sa nature profonde (1).

Nous avons dit à quel point l'évocat des *Agonies de Villes*, le rêveur qui, de plus en plus, se plongeait dans une atmosphère de brumes indécises, avait compris, aimé, pénétré les valeurs d'âme de l'art de Carrière ; combien ce peintre, qui n'exprimait les apparences du volume et de la couleur que dans le demi-jour d'une intuition poétique, l'avait captivé.

Ici, il s'agit d'une adhésion intégrale à une conception du monde extérieur et de ses possibilités d'expression, semblable, dans un autre plan, à celle qui est devenue la sienne en littérature (2). Aussi ne faut-il pas s'étonner de trouver également Rodenbach en parfaite harmonie avec Claude Monet (3) et avec les autres maîtres de l'école.

Dans cette atmosphère où la spiritualité restera l'élément affectif primordial, Puvis de Chavanne apparaît aussi comme une grande figure dont les vastes fresques s'apparentent — quoique dans un style différent — à la qualité des rêves de Rodenbach (4).

Des peintres qui voient et qui s'extériorisent dans les formes plus concrètes de Besnard (5), ne sont pour lui que des éléments secondaires et un peu distants. La spiritualité et les visions qui s'y apparentent restent les fondements mêmes de l'esthé-

(1) Sur Verlaine et Villiers de l'Isle-Adam, voyez les deux études de RODENBACH qui ont été publiées dans *L'Elite*.

(2) Voy. l'article déjà cité du *Figaro*, Suppl., 19 janvier 1893.

(3) Voy. son étude sur *Claude Monet*, Ibid., 26 janvier 1895.

(4) Il lui consacrait un article dans le même journal, 22 décembre 1894.

(5) Cf. l'article de RODENBACH, Ibid., 5 janvier 1895.

tique de Rodenbach. Rien ne le rattache plus aux écoles réalistes, et tout ce qui, dans la sensation, rappelle le pouvoir du physiologique, lui est étranger.

L'emploi de procédés impressionnistes ne permet donc pas de conclure, comme on l'a fait parfois, à la nécessité d'une influence étroite des Goncourt sur le style de Rodenbach. Celui-ci, il est vrai, fut un assidu de leur fameux grenier et montra toujours une grande admiration pour ceux qui furent, comme il l'a dit, des « impressionnistes, avant même qu'il y eût des peintres impressionnistes » (1).

Il leur a consacré, dans *L'Elite*, une étude remarquable où il caractérise ainsi leur style : « Ils ont écrit — comme on peint : à petites touches menues accumulées ; les mots se superposent, les épithètes se surajoutent pour produire le ton, évoquer l'objet, camper le personnage, créer l'atmosphère ».

Sans doute, ce sont là des procédés chers à Rodenbach ; mais s'il peint, lui aussi, par touches de couleur, sa prose pas plus que sa poésie ne présente ces arrêts brusques, cette syntaxe hachée, qui caractérise la manière des Goncourt. Tandis que l'impressionnisme de ceux-ci s'inspire constamment d'une philosophie réaliste et d'une psychologie à base physiologique, celui de Rodenbach vit dans une atmosphère de spiritualisme et de symbole.

A une inspiration si différente correspond nécessairement une forme d'une tout autre plastique. Sa phrase a quelque chose de flou et d'infiniment poétique ; les mots semblent surgir d'une sorte de brume où se noie toute précision trop sèche. Rodenbach mieux que tout autre, a suivi le conseil de Verlaine :

(1) *Les Goncourt (L'Elite)*.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus doux que la chanson grise  
Où l'indécis au précis se joint <sup>(1)</sup>.

Pour atteindre ce but, il emploie un vocabulaire volontairement un peu vague, remplaçant souvent, comme Mallarmé, le concret par l'abstrait dans des conditions qui n'avaient rien du type des généralisations classiques.

Déjà dans *La Jeunesse blanche*, ce procédé lui était familier :

Au centre d'un pignon, dans la cour taciturne,  
Un cadran blasonnait la tristesse des murs <sup>(2)</sup>.

Le gothique noirci des pignons se décalque  
En escaliers de crêpe au fil dormant de l'eau <sup>(3)</sup>.

A partir du *Règne du Silence*, il use de ce procédé avec un art remarquable : dans la ville morte, le vent « ébranle la langueur des anciennes maisons » <sup>(4)</sup> ; au bord de l'eau vivote « la tristesse de la vieillesse des maisons » <sup>(5)</sup>.

C'est donc la qualification de l'objet qui devient primordiale, non l'objet lui-même dont la substance s'efface jusqu'à paraître inexistante. Ce n'est pas la main du pauvre, mais son désespoir, qui reçoit l'aumône qu'on lui tend : « Elle doit leur faire du bien sur le découragement de leur main, cette aumône qui s'y pose » <sup>(6)</sup>.

<sup>(1)</sup> *Art poétique (Jadis et Naguère)*.

<sup>(2)</sup> *Choses de l'Enfance : L'Horloge (La Jeunesse blanche)*.

<sup>(3)</sup> *Soirs de Province : Vieux Quais (La Jeunesse blanche)*.

<sup>(4)</sup> *Paysages de Ville, I (Le Règne du Silence)*.

<sup>(5)</sup> *Paysages de Ville, IV (Le Règne du Silence)*.

<sup>(6)</sup> *Nature morte : Leurs Aumônes (Musée de Béguines)*.

De même, le marchand de charbon, pénétré tout à coup par l'idée de la mort, est fasciné par « l'encombrement noir » <sup>(1)</sup> de sa boutique. Cette transposition du concret dans l'abstrait est extrêmement fréquente dans l'œuvre du poète :

— C'est un aquarium qui montre à nu, le mieux  
Dans son eau compliquée, entre des murs de verre,  
Le cœur de l'eau scruté par l'angoisse des yeux <sup>(2)</sup>.

— Les Dimanches : tant de tristesse et tant de cloches  
Vers le faubourg où la lenteur des pas conduit <sup>(3)</sup>.

— Lustre toujours vibrant comme un arbre d'échos,  
Lustre aux calices fins en verre de Venise,  
Où la douleur de la poussière s'éternise <sup>(4)</sup>

— Les nuages errant comme en un pays d'eaux,  
Dont la blancheur en vols de cygnes s'évapore <sup>(5)</sup>

— Des femmes vont le soir, se hâtant vers les Laudes

.....  
Les cloches, s'accordant à ces cloches de drap,  
S'acheminent ensemble en longs itinéraires...  
Puis, quand leur parallèle affluence décroît  
Sur les quais tout vibrants de leur tristesse enfuie... <sup>(6)</sup>

— O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,  
.....  
Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port <sup>(7)</sup>

<sup>(1)</sup> *Un Soir (Le Rouet des Brumes)*.

<sup>(2)</sup> *Le Cœur de l'Eau, XV (Le Règne du Silence)*.

<sup>(3)</sup> *Du Silence, IX (Le Règne du Silence)*.

<sup>(4)</sup> *La Vie des Chambres, X (Le Règne du Silence)*.

<sup>(5)</sup> *Cloches du Dimanche, IV (Le Règne du Silence)*.

<sup>(6)</sup> *Paysages de Ville, XII (Le Règne du Silence)*.

<sup>(7)</sup> *Paysages de Ville, XV (Le Règne du Silence)*.

— Dimanche : un pâle ennui d'âme, un désœuvrement  
De doigts innocupés tapotant sourdement  
Les vitres... (1)

— Ce fut un chant si pâle et si dolent parmi  
La solitude offerte au réveil des gavottes (2).

Par ce procédé, Rodenbach est arrivé à donner la priorité, non à la chose décrite, mais à l'impression dominante qui se dégage de son aspect. Cette manière d'écrire est en rapport avec une conception phénoméniste de l'univers : comme le poète n'attache pas de valeur absolue au monde extérieur, qui semble n'avoir d'importance à ses yeux que par rapport aux impressions qu'il en reçoit, il ne cherchera pas à évoquer ce que Mallarmé appelle si ingénieusement « le bois intrinsèque des arbres ». C'est ce qui explique des expressions comme celle-ci :

Va dans l'abandon noir des quartiers finissants (3).

Le mot « finissants » appliqué aux quartiers dont les contours disparaissent peu à peu dans l'obscurité, a une valeur tout à fait subjective, puisque les quartiers ne « finissent » que par rapport à celui qui les regarde.

C'est une conception analogue qui justifie le terme « abandon noir » : comme l'impression de noir ne correspond pas, dans l'esprit du poète, à une réalité objective, il peut la séparer de son attache matérielle, pour la reporter sur l'idée morale qui se dégage du tableau.

(1) Cloches du Dimanche, I (Le Règne du Silence).

(2) Du Silence, VII (Le Règne du Silence).

(3) Du Silence, XVII (Le Règne du Silence).

Il est curieux de constater combien le mot abstrait est souvent, comme ici, accompagné d'un qualificatif s'appliquant habituellement à un terme concret. Nous en trouvons un exemple caractéristique dans ce vers précieux évoquant les larmes en une formule toute gongorique :

— Et qui cristallisa leur mystère salé ? (1).

La même particularité se retrouve dans ces vers :

— Brouillard vainqueur qui, sur le fond pâle de l'air,  
A même délayé les tours accoutumées  
Dont l'élancement gris s'efface... (2).

Cette abstraction n'ôte rien à la vie des éléments spiritualisés. Ainsi se présente la flamme douce de la veilleuse apportant au malade son réconfort moral :

Lumière humble ; discret dévouement qui se voile  
De porcelaine ou de cristal... (3).

Le mot abstrait est parfois même, comme dans les vers qui suivent, un adverbe pris substantivement :

Et les meubles d'un luxe âgé, froids et sévères,  
Gardaient sur eux de la poussière en flocons noirs  
Qui parmi l'autrefois des étoffes fanées... (4).

Un autre moyen d'élargir la vision réside dans un emploi très curieux du pluriel pour le singulier, procédé fréquent aussi chez Verhaeren :

(1) Le Voyage dans les Yeux, VI (Les Vies encloses).

(2) Les Femmes en Mante, XII (Le Miroir du Ciel natal).

(3) Les Malades aux Fenêtres, III (Les Vies encloses).

(4) Du Silence, VII (Le Règne du Silence).

Mais quand l'hiver revient, quand cinglent *les Décembres* <sup>(1)</sup>.

Le passage suivant réunit d'une façon très heureuse plusieurs des procédés employés par le poète pour fondre les détails et baigner le tableau dans une atmosphère d'irréalité :

Sur l'horizon confus des villes, les fumées,  
Au-dessus des murs gris et des clochers épars,  
Ondulent, propageant en de muets départs  
Les tristesses du soir en elles résumées <sup>(2)</sup>.

L'impressionnisme de l'écrivain se manifeste encore dans les répétitions fréquentes de certains mots particulièrement évocateurs — répétitions destinées à frapper l'imagination par une série de sonorités identiques :

Oh! la pluie! Oh! la pluie! Oh! les lentes traînées  
De fils d'eau qu'on dévide aux Fuseaux noirs du Temps  
Et qui semblent mouillés aux larmes des années!  
Oh! la pluie! Oh! l'automne et les soirs attristants!  
Oh! la pluie! Oh! la pluie! Oh! les lentes traînées! <sup>(3)</sup>.

Cette répétition réapparaît à plusieurs reprises dans les strophes suivantes et s'entrelace à d'autres redites qui contribuent essentiellement à créer l'atmosphère de monotonie et d'ennui provoquée par la pluie.

Voici comment Rodenbach caractérise le calme du bégui-nage, dans une phrase admirable où le retour des mots imite le retour des sons dans une atmosphère de recueillement :

<sup>(1)</sup> *Paysages de Ville*, III (*Le Règne du Silence*).

<sup>(2)</sup> *Paysages de Ville*, VI (*Le Règne du Silence*).

<sup>(3)</sup> *Soirs de Province : La Pluie* (*La Jeunesse blanche*).

« Seulement de faibles bruits, presque à ras du silence. Seulement un peu de cloches intermittentes, un peu de cloches qui s'affilochent, juste assez pour toujours y susciter l'impression que c'est dimanche. Car la cloche est la voix du dimanche ; c'est elle qui donne l'air du dimanche à l'air quotidien » <sup>(1)</sup>.

Les répétitions, évitées ou employées avec beaucoup de prudence dans les œuvres classiques et romantiques, constituent chez Rodenbach un véritable système : ce sont elles qui servent principalement à mettre en valeur les thèmes et ce qu'on pourrait appeler les métaphores thématiques, c'est-à-dire les métaphores groupées autour d'un même thème et reprises, toujours identiques, pendant toute la durée du poème. Les thèmes appartiennent donc essentiellement, chez Rodenbach, à tout son système de conceptions artistiques et à leur mise en valeur. Ils deviennent, dans leur application stylistique, de véritables leit-motiv, par la répétition continuelle, en divers endroits de la phrase et du vers, du mot principal qui les synthétise.

Prenons l'exemple de la lampe, qui occupe une place si importante dans la plastique de l'œuvre ; dans un poème du *Miroir du Ciel natal*, le mot « lampe », repris avec une extrême insistance généralement au début du vers, produit un effet d'obsession qui ne manque pas de grandeur :

Tant de lampes! Oh! Ces lampes qu'on voit, le soir,  
Cependant qu'il pluvine,  
Fleurir les tristes vitres noires ;  
Et c'est des roses dans une cendre argentine.

<sup>(1)</sup> *Nature morte : Leurs Enclos* (*Musée de Béguines*).

Lampe des chambres de bonheur ;  
 On devine une alcôve ;  
 Lampe baissée, en des scrupules de pudeur...  
 Lumière qui diminue,  
 Devient vague et mauve ;  
 Et parfois la fenêtre encadre une ombre nue...  
 Lampe du pauvre ou du génie  
 Qui bat auprès d'eux  
 Comme un pouls fiévreux ;  
 La nuit les enveloppe en la même insomnie.

*cf. Voltaire*  
 Lampe aux rougeurs de fard,  
 Lampe aux rougeurs de fièvre ;  
 Ah ! toutes ces sortes de rêves  
 Qui s'obstinent si tard !

Le poète évoque encore d'autres lampes éclairant le rêve  
 des marins, des moines en cellule, celles des mineurs,

*Tant de lampes ! Toutes les lampes* qui succombent  
*Lampes* des chambres, de la mer et des tunnels,  
 Et dont coula le sang pour le rachat de l'Ombre ! (1).

Ces répétitions n'ont pas pour seul effet d'insister sur la  
 notion principale exprimée dans le poème : leur emploi,  
 fréquent dans les vers libres, montre qu'elles y servent de  
 soutien au rythme en y introduisant, par le retour des mêmes  
 valeurs, une alternance heureuse d'éléments semblables.

Dans les vers suivants, le mot répété représente ce que  
 nous avons appelé une métaphore thématique :

(1) *Les Lampes*, XIII (*Le Miroir du Ciel natal*).

*Bau calme du miroir impossible à tarir ;*  
 On s'y oublie, on y dérive ; on y recule...  
 Oh ! s'en aller dans le miroir réfrigérant,  
 Périr un peu comme en une eau de crépuscule,  
 Une eau stagnante, une eau sans but et sans courant  
 Où le visage nu sombre à la même place (1).

A côté de ces métaphores thématiques, Rodenbach emploie  
 très fréquemment une série de *métaphores essentiellement  
 plastiques*, qui diffèrent des précédentes en ce qu'elles se  
 suivent et se renouvellent sans suite et sans liaison nécessaire  
 entre elles. Ces métaphores dénoncent une imagination sou-  
 vent quelque peu extravagante et d'une extrême préciosité.

Reprenons le thème de la *lampe* : celle-ci devient tout à  
 tour *une renoncule, un sourire de lumière, un mystère de feu,*  
*une nativité dans du verre, une étoile soufre et bleue, un papillon*  
*jaune, un clair de lune, un sacré-cœur, une plaie rédemptrice,*  
*une plaie en fleur, une rose trémière, une calme amie, une sœur,*  
*une sœur infirmière, une rose blanche, une lune blanche, un*  
*phare, etc...* (2).

Si, dans les premiers recueils du poète, les métaphores sont  
 généralement banales et peu caractéristiques de sa manière,  
 dans ses dernières œuvres, elles sont souvent d'une recherche  
 excessive. Cependant cette surabondance assez disparate  
 d'images n'exclut pas une certaine unité de ton — grâce à  
 l'accumulation de notions se rattachant à l'idée d'intimité.

C'est aussi, chez Rodenbach, une habitude qui appartient  
 aux attitudes familières de sa pensée, d'appliquer aux signes  
 des choses et des conceptions abstraites, sans utiliser les  
 personnifications de la rhétorique traditionnelle, des mots qui

(1) *Le Soir dans les Vitres*, X (*Les Vies encloses*).

(2) *Les Lampes* (*Le Miroir du Ciel natal*).

se rapportent normalement à des êtres humains : la chevelure des béguines n'est pas cachée, mais *exilée* dans leur cornette <sup>(1)</sup>. Par une transposition du même ordre, le silence est parfois chargé de tout le poids du sentiment des hommes : « Ce fut un silence stupéfait », écrit l'auteur dans un conte du *Rouet des Brumes*.

Si ce procédé se trouve dans sa prose, c'est dans ses poésies qu'il est le plus fréquent :

- Etre le psychologue et l'ausculteur de l'eau <sup>(2)</sup>
- Ame blanche du jour
- Qui nous quitte et nous laisse *orphelins de sa flamme* <sup>(3)</sup>
- Ainsi le long du quai rêve le vieux canal
- Où les choses se font l'effet d'être *posthumes* <sup>(4)</sup>
- Oh ! lanterne debout dans les horizons ternes !
- Survivance de la lumière* dans le soir <sup>(5)</sup>.
- L'âme de l'eau captive entre les quai dormants
- Où le ciel se transpose en *pensive nuance* <sup>(6)</sup>.

Cette personnification des choses, qui a pris tant d'importance dans l'esprit du poète, se manifeste encore dans l'emploi du relatif *qui*, dans des cas où il est exclusivement réservé aux êtres vivants :

- Puis, sur les volets clos, une grande lanterne
- Pend, de *qui* la lueur si grelottante et terne... <sup>(7)</sup>

<sup>(1)</sup> *Le Voile*, scène II.

<sup>(2)</sup> *Le Cœur de l'Eau*, I (*Le Règne du Silence*).

<sup>(3)</sup> *La Vie des Chambres*, XVII (*Le Règne du Silence*).

<sup>(4)</sup> *Le Cœur de l'Eau*, IX (*Le Règne du Silence*).

<sup>(5)</sup> *Du Silence*, XVII (*Le Règne du Silence*).

<sup>(6)</sup> *Du Silence*, XXII (*Le Règne du Silence*).

<sup>(7)</sup> *Du Silence*, XXIII (*Le Règne du Silence*).

- Plus rien n'entre parmi leurs eaux coagulées
- Dont la blancheur ressemble à des vitres gelées
- Derrière qui* on voit... <sup>(1)</sup>

- Mains dociles *en qui* des ordres sont venus... <sup>(2)</sup>.

Ainsi, par un seul mot d'un grand pouvoir évocateur, Rodenbach rappelle la valeur humaine qu'il accorde aux choses. ✓

Par un procédé voisin de celui-ci, le poète emploie fréquemment, pour donner un sens intellectuel ou moral à un acte matériel, des verbes qui s'associent d'une façon tout à fait imprévue au reste de la phrase. C'est ainsi qu'il parle de l'ombre qui *s'éclucide* <sup>(3)</sup> ou des calmes maisons dans lesquelles il *s'abs-trait* <sup>(4)</sup>.

Cette juxtaposition de mots qui expriment des concepts appartenant à des domaines différents — monde extérieur et intérieur, êtres animés et inanimés — est étroitement liée à la tendance de l'auteur à présenter sa pensée sous forme de symboles.

<sup>(1)</sup> *Du Silence*, XXII (*Le Règne du Silence*).

<sup>(2)</sup> *Les Lignes de la Main*, III (*Les Vies encloses*).

<sup>(3)</sup> *Les Malades aux Fenêtres*, III (*Les Vies encloses*).

<sup>(4)</sup> *La Vie des Chambres* (*Le Règne du Silence*).