



GEORGES RODENBACH

1855-1898 - UNE POÉTIQUE DE L'ANALOGIE

PAR PAUL GORCEIX¹

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

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

Poésie secrète des choses et de l'âme souffrante, vision crépusculaire des canaux aux eaux glauques où se reflètent les béguinages et les beffrois gothiques, son œuvre est restée prisonnière de l'image mythique de la Flandre, cristallisée dans *Bruges-la-Morte*, le roman auquel le poète doit la célébrité de son nom. Assurément, l'écriture de Rodenbach reste attachée, de manière indéfectible, aux images singulières de sa «petite patrie», nourrie des analogies les plus subtiles entre le moi et la cité flamande. «*Notre âme ? Elle est aussi la grande Ville bleue*», déclare le poète du *Miroir du ciel natal*, évoquant l'étrange équation entre son âme et la ville rêvée. Il n'est pas contestable que le chromatisme de sa langue, que la cohérence de son œuvre trouvent leur source dans la célébration de l'Âme et du Silence, ces deux nouveaux continents que Rodenbach a ouverts à une poétique de l'intériorité.

En revanche, cette poésie récurrente jusqu'à l'obsession, qui nourrit les recueils du *Règne du silence* ou des *Vies encloses*, a fait oublier que «*l'abstracteur de quintessence*», comme l'a appelé avec bonheur Robert de Montesquiou, fut

04

À gch. : Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*
Vers 1894 (?)
Photographie
Bruxelles, Bibliothèque
Royale de Belgique, *Archives
et Musée de la Littérature*,
Fonds Rodenbach
© Nicole Hellyn

¹ Paul Gorceix, Professeur émérite à l'Université de Bordeaux III, Membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique. Il a publié de nombreux ouvrages sur la spécificité du symbolisme belge. Il vient de consacrer un livre à *Georges Rodenbach, 1855-1898*. Ed. Champion, Paris, 2005.

aussi un écrivain attentif aux contingences de son époque, et, avant tout, un journaliste, à l'affût de l'actualité, où il a puisé une large part de son inspiration.

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

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

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

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

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

Dans ce contexte d'ouverture à la modernité s'inscrit la passion pour l'actualité de l'ancien avocat, qui avait abandonné le barreau de Bruxelles pour le journalisme. À Paris où il s'est fixé définitivement à partir de 1888, le correspondant attiré du *Journal de Bruxelles* et du *Figaro* fréquente assidûment le Grenier des Goncourt, il est le familier du salon des Daudet et des Mardis de Mallarmé.

Il y rencontre le tout Paris des hommes de lettres et visite ses amis les artistes dans leur atelier. À son flair exceptionnel pour découvrir ce qui est à la pointe de la mode, se joint une connaissance solide des choses de l'art. *L'Élite*, paru en 1899 à titre posthume où sont regroupés ses essais sur la littérature et les artistes, témoigne de sa surprenante capacité de critique. Son portrait du sculpteur Auguste Rodin fait date dans l'histoire de l'art. De «tragédie composée» et académique, la sculpture est devenue avec Rodin «drame», création vivante et humaine. L'idéaliste qu'il est reconnaît la toute-puissance de la Matière et du Progrès. Il sait voir les nouveautés : l'art décoratif monumental de Puvis de Chavannes et d'Albert Besnard, l'indéterminé des portraits d'Eugène Carrière, les affiches artistiques de Jules Chéret «*le Watteau des rues*», les tableaux suburbains de Jean-François Raffaëlli. Il s'enthousiasme pour la «*peinture atmosphérique*» de Claude Monet et ses recherches sur la lumière. Il a l'intuition de la modernité que représente la vision floue des tableaux de James Whistler.

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

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

Cette analyse de l'acte créateur mallarméen replacée dans la perspective de l'écriture de Rodenbach, permet d'évaluer la différence entre les deux poètes, qu'on réunit sous l'étiquette de Symbolisme. Pour le poète du *Règne du silence*, comme pour le romancier de *Bruges-la-Morte*, le monde est partout présent,

visuel, plastique. L'environnement quotidien passe dans l'œuvre, muni de ses attributs, de ses particularités. Ce monde est en effet porteur d'une identité toujours affirmée, la Flandre. Réalisme ? Aucunement. Le réel chez Rodenbach, à partir de sa perception, est transfiguré par le regard intérieur. Il acquiert, à travers ce regard second, une autre dimension, recrée au dedans de soi, rêvée, mais - c'est là la différence - jalousement attachée à ses propriétés, aux choses, à ses villes, à son paysage. Cette présence de la réalité éloigne la création poétique chez Rodenbach de l'attitude de Mallarmé, foncièrement intellectuelle, conceptuelle. Le constat s'impose : la réalité est au cœur du Symbolisme de Belgique, c'est ce qui le caractérise. Ni Verhaeren, ni Maeterlinck, ni Elskamp, Rodenbach pas davantage, n'ont rompu les amarres avec le monde concret, immédiat, qui les entoure. Ce qu'on appelle Symbolisme belge n'a jamais coupé le cordon ombilical avec le réel.

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

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

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

On constate que Rodenbach ne conçoit pas l'art autrement que ce que Mallarmé nomme «la divine transposition». L'art étant le produit du passage de l'expérience sensible de la vie et des choses, celui du fait concret à son idéalisation. La littérature n'a pas à mimer le monde, elle n'en est pas en quelque sorte la duplication. Il y a seulement littérature, lorsque le fait de nature est appréhendé de l'intérieur, transposé en acte de pensée et de langage et qu'il réapparaît transcendé dans le texte. «À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature [...], si ce n'est pour qu'en émane [...] la notion pure ?», déclarait Mallarmé dans l'Avant-Dire au Traité du Verbe de René Ghil (1885). Or ce qui fait la spécificité de l'œuvre de Rodenbach, c'est qu'au cours de l'opération d'alchimie dont l'écriture est le foyer, le monde sensible, le paysage, les objets et l'atmosphère, loin de devenir des «notions», des «idées» pures, conservent leur identité. Bien qu'elles soient réfléchies et renvoyées au lecteur sous une forme épurée, «quintessenciée», selon le mot heureux de Robert de Montesquiou, les images que Rodenbach incorpore à la trame de son poème en vers ou en prose sont, quant à elles, marquées du sceau indélébile de la réalité. Elles sont chargées d'une tonalité qui, même transfigurée par le rêve, suggère immanquablement «la petite patrie». C'est le degré de transfiguration du monde qui marque l'écart entre la démarche du disciple et celle du maître. La magie de la transposition ne conduit pas à l'abstraction chez Rodenbach, mais plutôt à ce que Novalis a appelé la «romantisation du réel». L'opération de symbolisation, à laquelle le poète nous invite, n'a pas pour objectif d'abolir la réalité, mais au contraire d'en suggérer les traits spécifiques, le climat, la couleur, en extrayant la quintessence. À propos de la poésie de Frédéric Mistral, l'auteur de *Bruges-la-Morte* a fait cette déclaration surprenante, mais qui confirme l'ancrage de sa création dans la réalité :

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

De *La Jeunesse blanche*, son premier recueil, au *Miroir du ciel natal*, son dernier, l'art de Rodenbach c'est d'avoir réussi à faire coïncider les images de ses poèmes avec la réalité géographique et culturelle, en résonance avec l'atmosphère de sa «petite patrie». Les métaphores de son moi sont à la fois l'expression esthétique de sa province et celle de sa poétique, à travers les analogies quasi congénitales de la réalité flamande. S'interrogeant sur le succès de *Bruges-la-Morte*, Rainer Maria Rilke rappelle très à propos qu'on oublie tout simplement que Bruges a été pour le poète «l'image, la transposition allégorique» de son âme - (il emploie le terme pratiquement intraduisible en français de «*Gleichnis*» plus concret que le mot abstrait «*symbole*»). Or, on peut constater que Rodenbach, dès *La Jeunesse blanche* (1886) a mis en place une poétique de l'éloignement et de l'intériorisation des souvenirs liés au

Nord. Cette strophe extraite de la séquence «Soirs de province» contient déjà la thématique qui va nourrir la poétique de Rodenbach : l'identification de l'Âme à la cité rêvée, intérieure, Bruges, qu'il ne nomme pas encore :

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

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

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

Ô ville, toi ma sœur à qui je suis pareil ; / Ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux / Nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux / Tendait comme des seins leurs voiles au soleil, / Comme des seins gonflés par l'amour de la mer. / Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort / Et n'a plus de vaisseaux parmi son port amer, [...] («Paysages de ville» XV)

Peut-être jamais Rodenbach n'a-t-il été aussi proche de l'esprit symboliste ! Dès lors, les analogies vont se succéder de recueil en recueil, du *Règne du silence* aux *Vies encloses*, pour suggérer «ce bord de l'âme» que Rodenbach tente de fixer à travers ses prolongements, l'eau figurant parmi ses allégories privilégiées - aquarium, âme sous-marine, plantes aquatiques, reflets, vitres, jusqu'au mythe d'Ophélie.

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

L'audace du projet des *Vies encloses*, c'est de saisir ce qui se trouve à l'état latent, au-delà de la conscience claire, les débuts confus d'un sentiment, les pulsions, les embryons de pensée, ce qui n'est pas encore défini et n'a pas pris forme et qu'on ne peut appréhender, et c'est d'avoir enfermé tout cela dans l'alexandrin. La performance n'a pas échappé à Mallarmé : «*Quant au vers, cher ami, ce délice de toute minute, se succède-t-il assez fluide, avec un trait inné de chant, divinement, sans qu'on*

subisse aucune répétition de la mesure : ceci est inouï et glorifie à point l'alexandrin, rien d'autre n'étant plus nécessaire.» (Lettre à Rodenbach de mars 1896). Il a fallu attendre *Le Miroir du ciel natal*, pour que le poète abandonne l'alexandrin au profit du vers libre, qui alterne cependant avec le vers classique. «*Il y a une âme nouvelle aujourd'hui à laquelle doit correspondre une poésie nouvelle*», écrivait Rodenbach en 1891, dans son essai «La Poésie nouvelle» en justifiant le changement de son vers.

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

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

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

Les sombres maisons [...] / Ont l'air d'une communauté / En oraison, / À genoux dans l'eau qui se moire ; [...] («Les Femmes en mante», VI)

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

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

de l'épouse retrouvée. «*Le démon de l'analogie se jouait de lui*», tel est le constat clinique que dresse le narrateur à propos de son héros, en transposant la célèbre métaphore de Mallarmé.

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

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

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

En contrepoint, Rodenbach trace ce portrait sulfureux de Barbe :

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

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

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

Rodenbach va plus loin encore. L'idéologie raciale va jusqu'à nourrir les stéréotypes de la conscience collective. Elle contamine l'art de la Flandre. Le romancier répond à l'horizon d'attente de son lectorat national, flamand, catholique, en faisant de la cloche de luxure, «*la cloche obscène*», l'incarnation d'Anvers, «*l'idéal de Rubens, l'idéal de Jordaens*», tandis que la clochette frêle, comme venue d'une colombe, devient l'incarnation de Godelieve, celle de l'innocence. Le fantasme va grandissant et s'étend à l'architecture. À tel point que Bruges, dans la vision manichéenne de Farazyn, le militant fanatique, c'est «*l'âme flamande intégrale*», alors qu'Anvers, c'est «*l'âme flamande occupée par les Espagnols*» et souillée. Le roman procède par glissements, par association. Dans le climat de Bruges, ainsi élevée au rang de cité-symbole de la Flandre, Rodenbach a su magistralement insérer à une histoire passionnelle des problèmes d'ordre social et politique, qui concernaient directement la Flandre au XIX^e siècle finissant. L'originalité de l'œuvre tient à cette conjonction audacieuse du littéraire, voire du poétique et de l'actuel. En tout cas, ce dernier roman marque une évolution dans la manière dont Rodenbach conçoit l'écriture. Il faut en tenir le plus grand compte. Le parcours du poète est singulier dans sa continuité. Force est de constater que, depuis *La Jeunesse blanche*, où émergea pour la première fois le thème de la ville qui meurt, Rodenbach a tissé l'essentiel de son œuvre autour de la cité de Bruges, l'emblème de son moi. Cette ville, ancrage de sa nostalgie et de son rêve d'exilé, est devenue, au-delà de lui-même, le symbole des villes mortes, ces «*Basiliques de Silence*», comme il les appelle dans *Le Carillonneur*, ces cités que la littérature, dans le sillage de la décadence, a immortalisées : Venise et la Vienne fin de siècle.



DANS LA CLARTÉ SOUFRÉE D'UNE CHIMIE EN FIÈVRE : PORTRAIT D'UN ÉCRIVAIN D'ART

PAR VÉRONIQUE JAGO-ANTOINE¹

Comme l'image du Verhaeren neurasthénique de la trilogie noire, celle d'un Rodenbach prisonnier des eaux mortifères de Bruges cède vite à l'analyse pour autant que l'on pénètre plus avant dans le kaléidoscope symboliste. Les propos sur l'art du romancier, et singulièrement ses portraits d'artistes, se prêtent idéalement à l'exercice.

Dans la très belle étude qu'il consacre en 1903 à Auguste Rodin², Rainer Maria Rilke rend hommage à la pertinence du portrait, par Rodenbach, de celui dont il fut, un temps, le secrétaire. Rodin, note l'écrivain belge, est «une force de la nature» : il en a la fécondité, le rythme, la puissance, et la rude perfection. Le coup de jour donné par Rilke à la sensibilité vitaliste qui dicte ces lignes, tranche sur l'imagerie doloriste liée au poète des *Vies encloses* et du *Règne du silence*. C'est pourtant sur cette note que s'accordent les huit études consacrées par Rodenbach à quelques-uns des artistes les plus talentueux de sa génération. Du 22 décembre 1894 au 2 février de l'année suivante, *Le Figaro* leur ouvre une page hebdomadaire avant qu'une édition posthume ne les rassemble, aux côtés d'une vingtaine de portraits d'hommes de lettres, sous le titre significatif de *L'Élite*³.

Fin 1894, Rodenbach demeure à Paris depuis sept années déjà. *Le Voile* vient d'être joué à la Comédie française tandis que les poèmes du *Musée de Béguines* sont parus dans la Bibliothèque Charpentier. Les contributions du jeune écrivain belge à la presse de la capitale ont été régulières depuis ses débuts et ses portraits d'artistes s'inscrivent dans le cadre de cette production journalistique. Ils s'en distinguent toutefois à double titre. Exempts de préoccupations biographiques, ils rompent avec le style anecdotique inauguré précédemment par les *Lettres parisiennes*. En outre, leur publication suivie, en l'espace de quelques semaines seulement, les érige en un corpus homogène, distinct des portraits d'écrivains que le hasard des opportunités a dispersés dans le temps et dans l'espace journalistique. Ces textes proposent dès lors un précieux champ d'investigation, dont les sentiers heuristiques convergent pour rectifier, avec un éclat résolument moderne, le profil du symboliste belge.

05

À drte. : Nadar, *Portrait de Georges Rodenbach*
Vers 1894 (?)
Photographie
Bruxelles, Bibliothèque
Royale de Belgique, *Archives
et Musée de la Littérature*,
Fonds Rodenbach
© Nicole Hellyn

¹ Véronique Jago-Antoine est attachée scientifique aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles. Cet article a été publié avec de légères variantes dans *Le monde de Rodenbach*, Ed. Labor et Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, 1999, pp. 233-250

² Rainer Maria Rilke, *Œuvres en prose*, Paris, N.R.F., «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 856.

³ Georges Rodenbach, *L'Élite*. Paris, Fasquelle, «Bibliothèque-Charpentier», 1899.

⁴ Réponse aux sourcillements des promoteurs d'un retour plus orthodoxe de chacun en son domaine.

Avatars d'une métaphore

L'exploration des soutènements de la formule élue par Rilke impose de la restituer à son contexte, en notant que sa mise en exergue se justifie d'autant plus qu'il revient au sculpteur de la *Porte de l'Enfer* - seul portrait d'artiste inédit - de clore les évocations de *L'Élite*. Rodenbach s'exprime en ces termes : *On peut dire d'un artiste comme [Rodin] qu'il vit de plain-pied avec la Nature. Il s'égale à elle. Il est lui-même une force de la nature ; et ceci pourrait bien être la définition la plus exacte de tout homme de génie.* (p. 276)

Circonscrite, dans un premier temps, à son sens imagé - évocation de vigueur et de puissance - l'expression donne l'aune du talent de Puvis de Chavannes, le premier des artistes de la série. Personnalité «*décisive*», magistrale, Puvis impose, d'emblée, la souveraineté d'une «*inlassable fécondité*». À l'antipode de l'image du dandy délicat, trop tôt disparu et dont la postérité tendra à ne retenir qu'un unique roman, l'éloge de la générosité créatrice se révèle une ligne de force du commentaire de Rodenbach. L'écrivain partage le mépris affiché par Baudelaire à l'égard du rétrécissement de l'art contemporain, de sa «*spécialisation*» en disciplines compartimentées que n'irrigue plus le souffle universaliste de l'humanisme. Héritiers de la prodigalité d'un Michel-Ange ou d'un Delacroix, Besnard, Raffaëlli ou Rodin imposent leur maîtrise tous azimuts, ne s'épargnant nulle expérimentation artistique, jusqu'à croiser en chemin les voies de la littérature. Comme Verhaeren salue les écrits de Delacroix, Rodenbach se réjouit, en effet, que le talent de Raffaëlli s'offre aussi en partage à travers l'écriture ⁴.

Selon cette perspective, l'art monumental - objet de l'intérêt de nombreux critiques de l'époque - constitue un défi à la mesure du génie. Puvis, Besnard, et même Chéret, s'y sont attelés ; leur témérité magistrale nourrit l'admiration de Rodenbach : *Le vrai peintre de peinture décorative voit et conçoit son œuvre tout achevée, comme les bâtisseurs de cathédrales contemplaient, en l'imaginant, la tour entière qu'ils allaient construire dans l'air et dont le plan, sur le papier, n'était que le résumé, la réduction de cette tour immense, terminée en eux.* (p. 228)

Toutefois, la lecture métaphorique de l'éloge de Rodin n'épuise pas sa signification. Restaurée dans son contexte, l'expression impose une lecture littérale qui la recadre, telle une authentique force *élémentaire*, au sein d'un discours intrinsèquement panthéiste. Le commentaire du portrait sculpté de Hugo stigmatise cette vision : *C'est le visage d'un élément, le visage de quelqu'un qui a l'air plus grand que l'humanité, offre un aspect minéral ou végétal, semble plutôt appartenir à l'éternité de la nature. Visage sourcilieux que celui du poète, avec son front de pierre, ses sourcils de gramin, sa barbe d'herbe sauvage. Et la magnifique ligne hardie de la jambe, qui s'allonge et se prolonge comme la racine d'un arbre.* (p. 286)

Sans doute, la récurrence de la dernière image dans l'analyse du travail de Carrière, qui «*a trouvé, entre autres, un si joli geste, une si caressante bifurcation*



Jules Chéret, dessin de Choubrac. *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 275. Musée départemental Stéphane Mallarmé.

Maurice Maeterlinck, dessin de Charles Doudelet. *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 434. Musée départemental Stéphane Mallarmé.

au poignet comme d'une branche qui se contourne» (p. 244) pourrait imposer l'évidence d'un jeu de variations au sein de l'économie symboliste des correspondances. L'œuvre de Raffaëlli, le peintre d'Asnières au pinceau «*chirurgical*», est exemplaire à ce titre. Par la grâce d'une habile gradation stylistique menant d'un prudent «*pour ainsi dire*» au synthétique «*bleu de misère*», d'intimes correspondances n'innervent-elles pas, dans ses toiles, géographie et anatomie ? *Cette terre suburbaine a pour lui un visage, un corps pour ainsi dire. Terre malade, que des anémies, des cancers, des arthrites rongent. Le peintre suit les lignes du terrain comme des muscles. Son pinceau a des rigueurs qui dissèquent. Il détaille l'anatomie du sol. Il va jusqu'à l'ossature. Et même dans la couleur, voici des bleus de misère et de froid, des rouges de dartre...*

Et le critique de renchéir, en inversant l'analogie de l'homme au lieu : *[Et ses personnages] ne sont-ils pas, à leur tour, comme une banlieue d'humanité ? Épaves de la grande ville, vaincus par elle, et incapables, d'autre part, de rentrer dans la simple vie des champs, qui commence plus loin.* (p. 260-261)

La systématisation de la mécanique analogique affecte l'ensemble des transpositions poétiques inspirées par les descriptions de toiles. Rodenbach glisse avec une aisance confondante d'un registre d'images à un autre, les «*paysages de la chair*» dessinés par le burin de Rodin accusent «*un modelé violent [...], tumultueux et minutieux, chair ravinée comme une grève, corps bossu comme une roche, avec des creux et des reliefs accumulés*» (p. 276). Quant à Besnard, qui donne à ses figures féminines «*un vert de linge sous le feuillage*» : *Il ne peint jamais un ajustement sans le déformer, mettre d'accord les plis avec des mouvements de nature. La robe ici déferle comme la mer. Telle jupe qui s'enfle est copiée sur les volutes de la flamme qui monte, sur les arabesques d'un nuage.* (p. 236)

À cet égard, la mise en scène de l'impressionnant *Théâtre de Belleville* signé par Carrière, éblouit d'audace. Un mouvement quasi contrapuntique s'y ébauche, dont l'allitération est le médium : *Panthéiste, le peintre l'est vraiment, au point que ce sont ses études de nature, prises en Bretagne, qui lui ont surtout servi pour son*

⁵ P. 220. On appréciera dans l'italique affectée à l'expression par Rodenbach une relecture du vers des *Fleurs du mal* : «Je suis belle, ô mortels !, comme un rêve de pierre» (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de La Pléiade», 1975, p. 21).

magnifique tableau : Le Théâtre de Belleville. (...) *Est-ce que la foule n'est pas la houle ? Et le peintre lui donne aussi un mouvement de flux et de reflux, des obscurcissements ici, avec des accents sans visages, et, plus loin, des lumières brusques sur certains groupes qui sont l'écume au soleil de cette masse.* (p. 245)

Rien d'étonnant à ce que le crayon descriptif de Rodenbach - peu friand, en réalité, des portraits en pied - fouille ses modèles d'un mouvement mimétique. Ainsi le «lyrisme panthéiste» de Carrière s'épanche-t-il «en paroles courtes, saisissantes, brusques, la bouche ouverte et l'air détaché, comme ces grands monts receleurs de fleuves, qu'ils distribuent en petits ruisseaux interminables» (p. 244).

Une «anecdote» cristallise, me semble-t-il, ce faisceau de correspondances. Elle met en scène Rodin tentant d'«équibrer» une de ses sculptures par un dispositif de fleurs et de fruits frais déployés alentour : *Tout cela constituait un poème de nature, comme né ainsi. L'œuvre de sculpture n'était que la partie d'un tout, un fragment de ce poème de nature, semblable au reste... Et les mains craintives de M. Rodin entouraient le fragile accord de tout cela, le prolongeaient, avaient l'air d'en faire partie encore un peu, de commencer seulement à s'en séparer, comme un créateur de sa création.* (p. 279)

Qualifier l'incident de «minute résumatoire» atteste la sagacité du critique. Elle synthétise une vision d'art dont les fondements, nous allons le voir, sont peut-être moins analogiques que transformistes, selon une perspective éminemment... scientifique.

Vers un matérialisme transcendantal

Le premier portrait d'artiste publié dans le *Figaro*, celui de Puvis de Chavannes, s'énonce déjà en éloge de celui qui «n'est jamais sorti de la nature». «On a cru [écrit Rodenbach] que son domaine était celui du rêve et de la légende». Au contraire, il a seulement transposé, à l'intersection du réalisme et du symbolisme, «le rêve que les pierres font»⁵, la vision idéale - mais «non idéalisée» - du Pays où «la terre ne servirait plus à cacher les morts, ne serait que la bonne argile où l'on modèle les statues» (p. 224).

La perméabilité Nature/Culture se vectorialise selon une perspective que le sculpteur du romancier démesuré de *La Comédie humaine* laisse, à nouveau, clairement percevoir : *Le visage seul importe, non pas un visage humain, ni le mien ni le vôtre, ni même celui de Balzac; mais celui qu'il eut quand il a regardé tout ce qu'il a vu [...] La tête [...] sort effarée de voir ce qu'elle voit, effarée surtout d'affleurer la vie pour un temps bref, visage du génie sorti de la matière et qui va rentrer dans la matière.* (p. 288-290)

Les lignes suivantes poursuivent, insidieusement subversives : *Était-il possible de concevoir l'effigie de Balzac comme d'un écrivain ordinaire ? Rodin l'a vu énorme et effrayant comme il est en réalité [...] Les génies sont moins des hommes que des monstres. [...] C'est pourquoi il a voulu que son œuvre aussi fût moins une*

statue qu'une sorte d'étrange monolithe, un menhir millénaire, un de ces rochers où le caprice des explosions volcaniques de la préhistoire figea par hasard un visage humain. (p. 288-290)

Cette ressemblance intemporelle de certains rochers avec le profil des grands de ce monde semble d'ailleurs matérialiser la même signification, «comme si les génies étaient vraiment des aspects de la Nature et les visages immanquables de la Destinée» (p. 290).

Loin de toute orthodoxie transcendantale, la sacralisation de l'art ressort ici moins de l'idéalisation que de la fascination et de l'effroi : dans la foulée de Rodin, Rodenbach donne à entendre que le rapport Nature/Culture dans lequel l'on s'inscrit est acte de rupture, geste littéralement «monstrueux» qui réaffirme, contre toute forme d'idéalisme, la toute puissance de la Matière. Non, certes, la matière accidentelle, éphémère, sexuée - l'on sait, par exemple, le rapport quasi phobique du romancier à la nudité - mais, dans une perspective étonnamment mallarméenne, la «divine» Nature «telle qu'en [elle] même enfin l'Éternité [la] change»⁶.

Dès à présent s'ébauche l'idée selon laquelle, alors que la fiction romanesque et la poésie rodenbachiennes ne cessent de mettre en œuvre l'antagonisme douloureux d'un rêve idéalisant et d'une réalité irrémédiablement décevante, le discours sur l'art est animé par une dynamique cyclique et horizontale en rupture avec toute forme de symbolisme platonicien. Discours résolument anticonformiste et subversif, qui bouscule les clivages anthropologiques (nature vs culture), renverse les hiérarchies (homme vs matière) au profit d'un thématisme Temps/Matière tout à la fois panthéiste et transformiste.

Une dynamique transformiste

L'examen d'une des topiques symbolistes les plus récurrentes - l'imagerie lunaire - en révèle les modalités. Rodenbach y renvoie dans son hommage à Carrière, dans la foulée d'une citation de Corot : *«La lune [affirmait ce dernier] ennoblit tout parce qu'elle efface les détails et ne laisse subsister que les ensembles.» M. Carrière, qui efface aussi les détails, réalise le même anoblissement. Ses toiles en prennent également un air lunaire. Il y flotte une fumée argentine, une brume de rêve, la cendre grise du sablier des heures. Il fait soir dans ses tableaux [...] Or tout se simplifie, là où règne le soir. Et voici, en effet, sur les fonds de crêpe, des figures émergeant...* (p. 241)

Le romancier de *Bruges-la-Morte* semble se profiler en filigrane dans ces lignes. Sa familiarité avec des artistes dont les figures s'offrent distancées, «en recul», telles qu'épurées dans l'absence ou dans la mort, émane, sans équivoque, d'une étroite symbiose avec son œuvre propre, poétique aussi bien que romanesque⁷. «Reflets», «miroirs», «souvenirs» sont d'ailleurs les instruments heuristiques de nombreuses transpositions et la dérive synonymique de «ennoblir» à «simplifier» procède, en l'occurrence, d'un idéalisme symboliste caractéristique.

⁶ Stéphane Mallarmé, «Le Tombeau d'Edgar Poe» dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p. 131.

⁷ Le portrait de Mallarmé par Whistler auquel Rodenbach se réfère dans son hommage au poète est décrit dans les mêmes termes (p. 46). L'art de Chéret n'est pas en reste, qui use de l'ivresse de la danse pour tenir ses personnages hors d'atteinte (p. 250-251).

Eugène Carrière,
Portrait de Constantin
Rodenbach
Sanguine, 21 x 25 cm
Bruxelles, Bibliothèque
Royale de Belgique,
Archives et Musée
de la Littérature, Fonds
Rodenbach (objets)
© Dominique Rodenbach.



⁸ P. 242. C'est moi qui souligne.

⁹ Cité par Paul Gorceix dans «Le Carillonneur, de Georges Rodenbach : de la peinture à l'écriture», dans *Lettres de Belgique : En hommage à Robert Frickx. Mélanges réunis par Raymond Trousson et Léon Somville*, Köln, Verlagsgesellschaft, 1992, p. 85-86.

Cependant, le sens du commentaire s'infléchit lorsqu'au détour d'une déduction - un anodin «c'est pourquoi» - l'écrivain élargit sa réflexion aux «nus» du peintre : *C'est pourquoi même ses «nus», des nus d'une beauté souveraine, n'ont plus rien de charnel, encore moins de sexuel. Ces femmes, dont le geste abdique jusqu'à leur dernier linge, ont l'air simplement de se déshabiller de la vie et de rentrer dans la Nature.*⁸

L'horizon des portraits se trouve dès lors bouleversé : idéalisme et platonisme reculent tandis qu'affleurent les indices d'une pensée véritablement transformiste, dont la fresque monumentale conçue par Besnard pour la salle de Chimie de la Sorbonne donne une vision magistrale : *Au centre, un cadavre de femme sous le soleil, principe de la vie, qui la décompose, mais ne la décompose que pour activer l'éclosion de ce merveilleux jardin de fleurs, né de sa putréfaction. Fécondité chimique de la mort qui engendre la vie ! Et voici que, à droite, le Couple éternel descend et va s'embarquer sur le fleuve de l'existence, embouchure bleue, qui, de l'autre côté, après le tour circulaire, débouche en détritius, charniers, fumées, tout le borbier terrestre qui, lui aussi, va alimenter l'éternelle efflorescence de la Nature.* (p. 229)

Sans doute quelque réminiscence de l'évocation «dématérialisée» de l'église Ste-Walburge de Furnes effleurera-t-elle l'esprit des lecteurs du Carillonneur : *De grandes taches roses et vertes, un tatouage vénéneux, toute une polychromie faite de déchéance et de pluie, couvraient les murs extérieurs de l'église. Peut-être qu'un cimetière, jadis, avait existé dans cette herbe. Alors c'étaient des marbrures de la décomposition qui s'éternisaient là, la chimie de la mort qui avait passé dans les pierres.*⁹

Le parallélisme des deux textes dénonce une surprenante discordance entre la stagnation mortifère du roman et la dynamique optimiste de l'œuvre picturale. Le miraculeux état de «présence-absence» que prisent au même titre

Puvis, Carrière, Whistler, Besnard, Chéret ou Raffaëlli (en ses terres frontalières) transpose l'esthétique romanesque rodenbachienne dans une perspective fondamentalement positive et dynamique. Un axe sémantique lié à l'expression du mouvement, du passage, de l'entre-deux, structure l'ensemble des portraits, à telle fin d'annuler toute sujétion au principe réaliste de non-contradiction. On l'observera idéalement à travers la résonance - toute crépusculaire - que les personnages whistlériens donnent au surgissement lunaire des figures de Carrière : *On ne sait s'ils rentrent dans la vie ou s'ils en sortent presque. Ils sont à la ligne d'horizon où tombe le jour de l'Éternité. Ils ont l'air anoblis par l'absence, déjà dans le recul du temps, presque posthumes à eux-mêmes. Ils sont ce qu'ils auraient dû être ou ce qu'ils deviendront.*¹⁰

Tout est mouvance dans les œuvres élues par l'admiration de Rodenbach. Le monde n'y apparaît pas seulement comme la merveilleuse chambre d'échos harmoniques que le regard y décelait de prime abord à travers le tissu analogique. Il se révèle en tous points perméable, puisant, dans la circularité régénératrice qui l'habite, son idéale éternité. L'œuvre artistique se construit dès lors comme une tentative de saisie du principe identitaire qui traverse les êtres et les choses et les unit à leurs modalités passées, futures ou virtuelles. Autant de façons de rejoindre «l'idéal au cœur de la réalité et l'Éternité dans le temps» (p. 224). De très beaux passages célèbrent conséquemment l'atemporalité des œuvres magistrales : le portrait de la mère de Whistler s'empreint «d'une beauté sans date et qui porte déjà comme un air d'éternité la patine anticipée des siècles» tandis que chez Rodin «d'étranges patines donnent l'air à ces bronzes d'avoir séjourné durant des siècles parmi la houille et les poissons» (pp. 266 et 291).

Cette dynamique transformiste, qui gouverne avec une étonnante cohérence des commentaires esthétiques de Rodenbach, fait preuve d'une efficacité pluridimensionnelle.

Dans un premier temps, elle inspire au critique une variation originale sur le thème ticien du déterminisme : la métépsychose, réincarnation toujours actualisée des génies nationaux. Si Puvis et Rodin restaurent la démarche des bâtisseurs de cathédrales médiévaux, une confondante gémellité unit, à travers le temps, Delacroix et Besnard, Chéret et Watteau : *Chaque peintre, chaque poète a son Sosie de talent ou de génie dans le passé. Il ne lui doit rien, assurément; il n'en est pas moins très moderne et très original [...] Il pense, il conçoit, il exécute selon son rêve propre. Il ne refait en rien l'œuvre du prédécesseur qu'il évoque; mais on sent que ce prédécesseur, s'il revivait, ferait aujourd'hui la sienne.* (p. 225)

Les interprétations, par Chéret, du personnage de Pierrot participent de ce renouvellement : *Le Gilles de Watteau se croyait perdu en ce siècle morose, et en exil puisqu'il n'était pas comme les autres... Il n'est plus seul. Il en a retrouvé qui lui ressemblent. Un autre Watteau s'occupe de lui. Et il y a encore des pâtés succulents,*

¹⁰ P. 269. La fluidité de la vision est remarquable : incertitude, mouvement contradictoires, non-contradiction (entrée/sortie ; vie/mort ; passé/présent/futur), récurrence de l'approximation adverbiale, modes temporels virtuels (conditionnel passé et futur)... Chez Monet, par ailleurs, Rodenbach relève la saisie de l'atmosphère, ce quelque chose «entre» le motif du tableau et le peintre - air «qui entoure les objets et qui nous sépare» (p. 256).

¹¹ Whistler et Monet héritent d'ailleurs de la même épithète de «musicien [Paganini pour Monet] de l'arc-en-ciel». L'on sait, par ailleurs, combien les susceptibilités pourront être vives en la matière dans les années 1890.

des feux blancs qui ne sont plus ceux du clair de lune, mais s'en rapprochent... Lumières électriques, douces quand même, et qui lui laissent sa pâleur un peu verte, à laquelle il tient... (p. 250)

Mieux encore. Cette dynamique transformiste contribue à légitimer, implicitement, l'écrit sur la peinture - jusqu'en ses transpositions les plus audacieuses. «Transfiguration», «transposition», «transsubstantiation», opèrent indifféremment comme synonymes du geste pictural en ce qu'ils expriment divers modes d'exploration de la porosité des strates de l'univers. La transposition littéraire n'en est qu'une des déclinaisons. La très belle évocation de l'affichiste Jules Chéret le laisse très clairement entendre en évoquant, par delà une étroite connivence avec la danseuse Loïe Fuller, la perméabilité des disciplines artistiques.¹¹

M. Chéret s'en enthousiasma : elle [L.F.] lui donnait raison. Est-ce que lui-même ne faisait pas, bien auparavant, du Loïe Fuller peint ? [...] Ses œuvres aussi [étaient] de la danse. (p. 252)

L'éloge de la compénétration des arts et de la vie est au bout de ce mouvement. Il s'exprime avec des accents très humanistes à propos de l'ouverture de l'œuvre de Carrière sur la vie «morale et sociale». Mais l'on sera aussi sensible à la superbe image, entrevue précédemment chez Puvis, d'un monde où «la terre ne servirait plus à cacher les morts, ne serait que la bonne argile où l'on modèle les statues». Le souvenir synthétique de Loïe Fuller, «moins femme qu'œuvre d'art» y met un point d'orgue lyrique : *Qui oubliera l'extraordinaire spectacle ? Miracle d'incessantes métamorphoses ! Elle prouva que la femme peut, quand elle le veut, résumer tout l'Univers : elle fut une fleur, un arbre au vent, une nuée changeante, un papillon géant, un jardin avec les plis dans l'étoffe pour chemins. Elle naissait de l'air rose, puis soudain, elle y rentrait. Elle s'offrait, se dérobaît. Elle allait, soi-même se créant. (p. 251-252)*

Il y a loin, nous semble-t-il, de l'analogisme ésotérique - canevas éminemment symboliste - au vitalisme des écrits sur l'art de L'Élite. Un autre cadre référentiel - rien moins qu'antagoniste d'ailleurs - semble requis. Il ne réclame, pour être perçu, qu'un léger élargissement perspectif. Sans rompre avec les références picturales, *La Lecture* de Van Rysselberghe pourrait bien nous en donner la clé.

De l'autre côté du miroir : le regard scientifique

Dès les alentours de 1900, Théo Van Rysselberghe fait part à Verhaeren du projet de cette vaste toile dont il sera le centre. Parmi les personnalités franco-belges rassemblées aux côtés du poète figureront non seulement ses amis peintres et écrivains - Maeterlinck est le seul Belge d'entre eux, la maladie ayant déjà eu raison de Rodenbach - mais aussi un scientifique, le biologiste Félix Le Dantec. Sans doute le personnage ne figure-t-il que de dos dans

le tableau, comme pour atténuer son intrusion. Mais sa présence au cœur de cette assemblée symboliste est révélatrice. Si l'on connaît la fascination du poète des *Forces tumultueuses* pour l'essor technologique et scientifique de son temps¹², la toile de Van Rysselberghe ne peut prétendre à d'autre valeur qu'indicielle à propos de Rodenbach puisqu'elle ne sera achevée qu'en 1903, soit cinq années après la disparition du signataire des portraits de *L'Élite*. Toutefois, la longue complicité amicale de Verhaeren et de Rodenbach autant que l'ancienneté de la polémique autour des théories darwiniennes nourrissent la tentation d'entrebâiller anticipativement la porte entrevue quand on mesure, au fil des pages, la récurrence du paradigme «scientifique».

Le débat est vif, en ces années 1890, entre transformistes et évolutionnistes, partisans du Français Lamarck ou de l'Anglais Darwin. Le Dantec y participe activement. S'il faut attendre 1909 pour voir publiée sous sa plume une clarification définitive de la polémique, sa *Théorie nouvelle de la vie*, éditée en 1896, s'inscrit d'enthousiasme dans la foulée des investigations que mène Lamarck au cœur des principes élémentaires de la matière. Sa conviction est nette ; elle ne variera point de ses premiers écrits, à l'aube des années 90, aux synthèses du début du siècle : *Lamarck n'a pas séparé le problème de la vie de celui de l'origine des espèces; il a inauguré la croyance à l'unité des phénomènes biologiques. Sans qu'il ait jamais exprimé cette idée d'une manière formelle, on comprend, en lisant ses ouvrages, qu'il considérait la vie comme une sous ses aspects si divers.*¹³

L'analogie panthéiste de Rodenbach semble inspirée par la même vision¹⁴. Rappelons-nous sa description du *Balzac* : c'est le visage «d'un élément», de quelqu'un dont «l'aspect minéral ou végétal semble plutôt appartenir à l'éternité de la nature.» La quête du rythme et du modelé dont le poète décrypte la hantise chez ses contemporains les plus visionnaires n'exprime-t-elle pas, à sa manière, les principes mis en lumière par Le Dantec ?

Le vent dans les arbres, la mer sur les grèves, le battement d'un sein de femme, vont selon le même rythme. [...] Or M. Rodin découvrit cette loi que - comme le rythme est le même dans tout l'Univers, - il y a aussi dans la Nature intime le même modelé. (p. 275)

L'analyse des fresques de Besnard trahit sans équivoque les fondements de l'admiration du poète :

Besnard a agrandi son thème jusqu'aux proportions de la Matière universelle [...] C'est en cela qu'il est surtout original et unique. Il est un peintre touché par la Science... (p. 229-230)

Le discours scientifique contemporain de Rodenbach - proche de lui à la faveur de l'amitié - semble dès lors fonctionner comme une sorte d'hypertexte qui anime sa réflexion de critique parallèlement au déploiement de son œuvre poétique et romanesque. La référence à la science est, d'ailleurs, récurrente au fil des portraits. A titre métaphorique, elle se répercute directement dans la figuration des modèles. Puvis déploie, par sa rigueur, des talents d'«ingénieur»¹⁵ ;

¹² Et sa conviction quant à la convergence ultime du symbolisme et du néo-impersonnisme (cf. Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor, «Archives du futur», 1997).

¹³ Félix Le Dantec, *La Crise du transformisme*, Paris, Alcan, 1909, p. 254.

¹⁴ La référence est d'ailleurs littérale dans l'hommage à Besnard, qui «voit l'Univers selon la philosophie du transformisme», p. 230.

¹⁵ «Une minutie inexorable de dessin : sans cesse l'artiste calcule, compare, mesure, trace avec la règle ou le fusain des angles visuels. On dirait d'un ingénieur, d'un géomètre qui arpente de l'œil le modèle et la toile. [...] Or c'est précisément cette précision inflexible mêlée à une indéfinissable poésie qui assigne à ses œuvres une beauté d'absolu en même temps qu'un charme de suggestion» (p. 219-220).

¹⁶ L'expression est identique dans le texte inédit sur les Goncourt (p. 32). Ces derniers, d'ailleurs n'ont-ils pas « écrit - comme on peint - à petites touches menues, accumulées ; les mots se superposent, les épithètes se rajoutent, pour produire le ton, évoquer l'objet, camper le personnage, créer l'atmosphère » (p. 40-41). Pour tout dire, ils se sont révélés « écrivains impressionnistes avant même qu'il y eût des peintres impressionnistes » (p. 43). L'ensemble du contexte est significatif. Il atteste la singulière constance du lien qui unit, dans les portraits d'écrivains, références scientifiques et références picturales, justifiant la focalisation de la présente étude.

¹⁷ Cf. Paul Gorceix, op. cit, p. 86.

Rodin se révèle « historien » autant que Michelet (p. 285), Raffaëlli, nous l'avons vu, opère tel un « chirurgien » ; et tandis que Monet déploie sa « télégraphie » nerveuse en direction du monde ¹⁶, Besnard, « en cerveau scientifique », œuvre en chimiste, expérimentateur de précipités chromatiques insolites.

Est-ce que sa couleur, en effet, ne participe pas de cette clarté soufrée, de cette [sic] électricité nerveuse qui est aussi dans l'air du temps ? Elle semble une chimie en fièvre. On la dirait influencée par des lueurs de laboratoire, par le voisinage des bocaux pharmaceutiques. Il semble qu'elle ait passé à travers des cornues, des éprouvettes, qu'elle soit faite de fleurs classées, de minéraux, d'arcs-en-ciel en fusion, tant soudain un ton est violent comme un poison, un autre lotionne délicieusement l'œil. Recherches incessantes ! Trouvailles merveilleuses ! (p. 231-232)

Alors que la dimension prospective, heuristique, novatrice s'impose comme une exigence essentielle du travail artistique, - de Puvis à Monet, *L'Élite* n'évoque qu'inlassables *chercheurs* - l'admiration de Rodenbach met de surcroît en évidence des coloristes dont les audaces chromatiques naissent des singulières confluences (encore le passage) du naturel et de l'artificiel : « tatouage enfiévré » des reflets capturés par Claude Monet, « phosphorescences » électriques, « atmosphère hallucinée », un peu somnambulique de Whistler ! Cette sophistication picturale n'émeut pas seulement Rodenbach par les figures « étranges » et « troublantes » qu'elle suscite, tels des « cierges allumés en plein soleil », annonceurs des « objets bouleversants » nougés. Sa pertinence procède avant tout d'une prise directe sur la complexité du monde contemporain. Ainsi va-t-il de la rousseur « spécial(e) » des chevelures féminines chez Besnard : *Un roux où il y a de l'or, du sang, une patine ; un roux qui mixture les rouilles de l'automne et celles de la chimie ; un roux qui est de la lumière et de la teinture, qui ajoute à la beauté de la nature le raffinement de l'artifice. Ne retrouve-t-on pas ici encore, et à son insu, le peintre aux influences scientifiques ? (p. 236)*

Le magisme dessinait-il la toile de fond des écrits fictionnels de Rodenbach ¹⁷ ? En matière picturale, le cadre référentiel transmue l'ésotérisme en scientisme - son double positiviste ¹⁸. Sans que cette conviction toute philosophique n'occulte toutefois l'autre conquête fondamentale de la modernité artistique : son autonomisation.

Art, science et philosophie : modernité trinitaire d'un symbolisme dépoussiéré

Le parcours très minutieux de l'œuvre de Besnard s'achève, en effet, sur ces mots : *La peinture, chez lui, ne cesse pas d'être elle-même pour exprimer des idées ; et c'est ainsi qu'il y apporta un élément d'absolue nouveauté : la représentation d'un Idéal selon la Science par des moyens plastiques. (p. 238)*

Subtil analyste du pouvoir évocateur de la couleur - nous venons d'y insister - Rodenbach reconnaît dans la palette de l'artiste une authentique signature : roux de Besnard, jaune acidulé de Chéret, gris « indéfinissable » de Whistler, teintes mates, tout en sourdine, de Puvis de Chavannes. Souvenons-nous : tandis qu'au Panthéon les autres peintures « trouvent les murs », celle du génial fresquiste « s'accorde à leur tonalité neutre, s'identifie avec eux ». On dirait vraiment, conclut le critique, « *le rêve que les pierres font* » (p. 220). La boucle est bouclée, désormais : comme les « monolithes » atemporels de Rodin, les fresques mystérieuses de Puvis ont rejoint le grand cycle de la Matière.

D'évidence, l'évocation de cet effacement de l'artiste dans le procès pictural ne peut que rencontrer les postulations artistiques les plus radicales de cette fin de siècle. Substituant le mot « philosophie » à celui de « symbolisme », Rodenbach refuse d'acter l'antagonisme entre forme et sens. Il loue ainsi l'habileté de Carrière à « enfermer tant de philosophie dans des formes qui ont déjà leur fin en elles-mêmes » et fonde la modernité d'un Besnard, en regard de son « jumeau » Delacroix, sur sa faculté d'échapper aux contingences pour rejoindre le « drame général de la nature » au sein duquel « les Forces évoluent en des Formes et des Couleurs changeantes, selon une Loi incommutable » (p. 246 et 228).

La reconnaissance de ce qui constitue les prémices de l'avènement de la « peinture peinture » cristallise, en définitive, le panthéisme du discours sur l'art de Rodenbach. Ramenant « toutes les formes à une signification synthétique de lignes et toutes les couleurs à des accidents du grand Prisme qui sans cesse se déforme et se réforme » (p. 235), l'artiste moderne assigne à l'homme sa juste place dans la dynamique universelle. Une épure du poète en prend acte : *L'être humain n'est qu'une parcelle de la matière, une tache de couleur sur l'horizon. (p. 234)*

Ce cheminement accompli, la conclusion s'impose que l'élaboration stylistique et l'envergure idéologique des portraits d'artistes de *L'Élite* n'ont guère emprunté à la plume mondaine, parfois frivole, du chroniqueur de la vie parisienne. Fragments irréductibles de l'œuvre *littéraire*, ces pages tranchent pourtant de façon insolite avec le corpus romanesque ou poétique de Rodenbach. Il conviendra de confronter en d'autres lieux ces deux postulations de l'écrivain, et de donner sens à leur confinement dans des genres spécifiques. Pour l'heure, tenons-nous à rappeler simplement que chez Verhaeren, aussi, le discours sur l'art permet de formuler des aspirations et des déchirements que la poésie ne peut ou ne veut intégrer ; et confions à un futur biographe - toujours attendu - cette évocation atypique, entrevue fugace d'une « comète » dont « on n'a pas encore calculé l'orbite »¹⁹.

¹⁸ Rodenbach unit explicitement les deux perspectives dans son très beau texte sur Villiers de l'Isle-Adam : « Ainsi Villiers voit jusqu'au bout. Il sait par avance les sorcelleries de la science moderne, le point où elle rejoindra les sciences occultes devenues des sciences positives. [Son] Eve est une homoncule. Edison et les mages forment une équation. L'ésotérisme et la physique sont la même chose. » (p. 81) On sera frappé par la tonalité de ce texte. Inédit, jusqu'à sa publication posthume dans *L'Élite*, il rejoint le portrait des frères Rosny : sans déroger au rêve d'un art total où s'unissent sciences, philosophie et poésie, ces textes déclinent en mode mineur - plus sombre et plus pessimiste - les thèmes qui structurent l'étude vitaliste sur Rodin. Référence y est faite, significativement, à Darwin plutôt qu'à Lamarck. Une fois de plus, le bémol est littéraire.

¹⁹ Empruntée au portrait de Lamartine, la formule est signée Humboldt (p. 131).