

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

Par VÉRONIQUE JAGO-ANTOINE

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.

Elle est également l'auteure d'un recueil de poèmes, Le Silence en éclats (Tétra Lyres, 2012)

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 Rodin, 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*.

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.

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 ». A 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'écriture¹.

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 sourcilleux que celui du poète, avec son front de pierre, ses sourcils de graminées, 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 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 renchérisse, 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 bossué comme une roche, avec des creux

¹ Réponse aux sourcillements des promoteurs d'un retour plus orthodoxe de chacun en son domaine.

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)

A 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 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'« équilibrer » 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 »², 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)

² 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).

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] changée³.

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 romanesque⁴. « Reflets », « miroirs », « souvenirs » sont d'ailleurs les instruments heuristiques de nombreuses transpositions et la dérive synonymique de « ennoblit » à « simplifie » procède, en l'occurrence, d'un idéalisme symboliste caractéristique.

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

³ Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe* dans *Poésies*, Paris, Gallimard, 1945, p. 131.

⁴ 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.

déshabiller de la vie et de rentrer dans la Nature.⁵

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 æ 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 détritrus, 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.⁶

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.⁷

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 l'ensemble des commentaires

⁵ P. 48. C'est moi qui souligne.

⁶ 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, pp. 85-86.*

⁷ 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 que quelque chose « entre » le motif du tableau et le peintre – air « qui entoure les objets et qui nous sépare » (p. 256)

esthétiques de Rodenbach, fait preuve d'une efficacité pluridimensionnelle.

Dans un premier temps, elle inspire au critique une variation originale sur le thème tainien du déterminisme : la métempsychose, 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, 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.⁸

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 déroba. 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.

⁸ 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.

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 temps⁹, 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.*¹⁰

L'analogie panthéiste de Rodenbach semble inspirée par la même vision¹¹. 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 »¹²; Rodin se révèle « historien » autant que Michelet (p.

⁹ Et sa conviction quant à la convergence ultime du symbolisme et du néo-impressionnisme (cf. Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, Bruxelles, Labor, Arcives du futur, 1997).

¹⁰ Félix Le Dantec, *La crise du transformisme*, Paris, Alcan, 1909, p. 254.

¹¹ La référence est d'ailleurs littérale dans l'hommage à Besnard, qui « voit l'univers selon la philosophie du transformisme », p. 230.

¹² 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

285), Raffaëlli, nous l'avons vu, opère tel un « chirurgien »; et tandis que Monet déploie sa « télégraphie » nerveuse en direction du monde¹³, 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 cet [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 », annonciateurs 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 Rodenbach¹⁴? En matière picturale, le cadre référentiel transmue l'ésotérisme en scientisme - son double positiviste¹⁵. Sans que cette conviction toute philosophique n'occulte toutefois l'autre conquête fondamentale de la modernité artistique : son autonomisation.

l'objet, camper le personnage, créer l'atmosphère (pp. 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.

¹³ Cf. Paul Gorceix, op. cit., p. 83.

¹⁴ 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] Ève 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.

¹⁵ Empruntée au portrait de Lamartine, la formule est signée Humboldt (p. 131).

ART, SCIENCE ET PHILOSOPHIE : MODERNITE TRINITAIRE D'UN SYMBOLISME DEPOUSSIERÉ

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 « trouent 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 »¹⁶.

¹⁶ Empruntée au portrait de Lamartine, la formule est signée Humboldt (p. 131).