IMAGES ET SYMBOLES

Tout est symbole dans l'œuvre de Rodenbach ; c'est la forme même que prennent pour s'extérioriser les différentes attitudes de sa pensée. Le poète n'aurait pas pu, semble-t-il, traduire toute la part d'imprécis de ses idées et de ses sentiments ni leur caractère de généralité sans avoir recours à ce mode d'expression. Pour suggérer une vision dépassant les limites de notre connaissance positive, un décalque immédiat de la pensée ne suffit pas ; le symbole au contraire, grâce aux sens multiples qu'il permet, grâce à l'extension qu'il confère aux concepts, convenait merveilleusement au poète, préoccupé surtout de traduire les « correspondances » mystérieuses qui l'unissent aux choses et unissent les choses entre elles.

Pensant, comme Mallarmé, qu'on ne peut pas épuiser la réalité, même par la description la plus détaillée, il a préféré l'évoquer par le truchement des symboles. « Abolie, écrit Mallarmé, la prétention, esthétiquement une erreur, malgré qu'elle régit presque tous les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que, par exemple, l'horreur de la forêt ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés, éveillent l'architecture du palais, le seul habitable ; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal » (1).

(1) *Divagation première relativement au vers.*

D'accord avec Mallarmé sur le procédé, Rodenbach ne l'a pas poussé jusqu'à ses extrêmes limites, comme l'auteur de *L'Après-midi d'un Faune*, qui se refuse à « nommer » l'objet pour ne nous en donner, le plus souvent, que le « négatif » : une fleur lui apparaît, dégagée de tout contour matériel, comme « l'absente de tous bouquets » (1). Rodenbach n'ira pas aussi loin : il nous donnera des choses, non pas le « négatif », mais, comme l'a dit si justement Antoine Orliac, le « positif dégradé » (2). S'il nomme les choses, il les prolonge tellement au delà de leur réalité matérielle, qu'elles ne gardent plus rien de leur forme et de leur essence première.

Dans les vers suivants, le poète nous fait assister à une véritable métamorphose des vieilles maisons qui, par une transformation progressive, apparaissent comme de pauvres mendiantes au bord du chemin :

> Quand luit la lune en des clartés irradiantes,
> Quelle misère au long des quais ! Dans le canal,
> Les maisons en surplomb ont l'air de mendiantes ;
> Pauvresses à la file et que protègent mal
> Du vieux lierre troué, des haillons de feuillage ;
> Infirmes, se traînant dans un pèlerinage,
> Mendicité sans yeux, mendicité sans main,
> C'est toute une misère au bord d'un grand chemin... (3).

Rodenbach reçoit d'abord l'impression plastique des vieilles maisons, qui s'imposent bientôt à son sentiment comme de misérables mendiantes. Mais aussitôt cette personnification, si évocatrice qu'elle entraîne en quelque sorte l'illusion,

(1) *Divagation première relativement au vers.*
(2) *Mercure de France*, 15 décembre 1923.
(3) *Paysages de Ville*, XIII (*Le Règne du Silence*).

s'abstrait dans l'idée finale de mendicité. Le point de départ, la réalité extérieure, s'efface de plus en plus pour ne laisser subsister que l'impression immatérielle dont le paysage est le signe.

Il serait impossible, dans l'œuvre de Rodenbach, d'établir une délimitation nette entre symboles, allégories, comparaisons et métaphores, car ces trois modes d'expression s'y combinent presque toujours d'une façon inextricable :

> Sous le ciel maladif et que l'orage souffre,
> Mon âme se sentait devenue un jardin,
> Mon âme se sentait un grand jardin qui souffre,
> Un jardin qu'on croyait jusqu'alors anodin,
> Mais où la belladone éclôt, et la ciguë (1).

Contrairement à Mallarmé qui ne nous donne généralement, dans ses symboles, que le second terme de la comparaison, Rodenbach laisse subsister les deux termes, si même il les unit étroitement dans sa pensée. Ses symboles traduisent presque toujours une impression plutôt qu'une idée ; ils ont donc une signification beaucoup moins intellectuelle que ceux de Mallarmé. Tandis que Mallarmé cherche à rendre l'idée sous une forme empruntée au monde extérieur, chez Rodenbach c'est presque toujours le phénomène inverse qui se produit : c'est le monde extérieur qui prend un visage et se charge de pensée.

Lorsque Rodenbach se promène dans les rues paisibles de Bruges, l'impression de tristesse et d'inutilité qui s'en dégage lui fait penser à sa propre vie, dont la vieille cité devient peu à peu le symbole :

(1) *Jets d'eau*, VIII (*Le Miroir du Ciel natal*).

> Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port,
> Toi, ville ! toi, ma sœur douloureuse qui n'as
> Que du silence et le regret des anciens mâts ;
> Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort ! (1).

Le poète assimile tellement sa vie à celle de Bruges, qu'il sent peser sur son âme, comme sur la ville, l'ombre des tours :

> ... J'ai peur de l'ombre du beffroi,
> J'ai peur de l'ombre encor de la tour sur ma vie... (2).

Ces vers deviennent très clairs, si on se rapporte à un passage remarquable de *L'Art en Exil*, où Rodenbach oppose l'un à l'autre ces deux sommets de hauteur égale, symbolisant les partis contraires de la cité et s'allongeant sur son âme pour se la disputer :

« Le beffroi, monument de la Liberté, geste de pierre monté au ciel ! La cathédrale, temple de la Religion ; refuge pour les masses dolentes du peuple, dont les yeux s'y extasient aux pompes des Saints Offices et aux lointains espoirs des paradis promis. De part et d'autre une chose respectable, glorieuse... La cathédrale, l'idée religieuse, bombant la cuirasse de ses lourdes assises, armée, héroïque, portant aux flancs son amas de tourelles comme les flèches hérissées d'un carquois. Et le beffroi, debout, agressif, sous le casque en pointe de son pinacle, avec l'éblouissant bouclier de son cadran... Mais en réalité les deux symboles en lutte avaient la même force, le même orgueil, et tous deux, à hauteur égale, avaient conquis le ciel. C'était donc un duel bien dérisoire et bien vain, qui se perpétuerait sans issue jusqu'à la mort du soleil. Et dire qu'il

(1) *Paysages de Ville*, XV (*Le Règne du Silence*).
(2) *Femmes en Mante*, II (*Le Miroir du Ciel natal*).

fallait pourtant, sous peine de souffrir l'insulte et la faim par les rues, qu'il fallait de force ou de gré mettre sa vie dans ce qu'ils projetaient sur la ville — dans l'ombre !... Et toute cette misère de sa vie manquée, il la devait à ces deux choses noires qui s'allongeaient encore maintenant vers lui, du fond de l'horizon — comme des bras — pour se le disputer et pour se l'arracher ! » (1).

Toute l'œuvre de Rodenbach, son œuvre en prose aussi bien que ses vers, baigne dans cette atmosphère symbolique. Ses romans ont tous un sens second qui dépasse le caractère narratif et anecdotique du récit. C'est ainsi que, dans *Bruges-la-Morte*, le romantisme assez vulgaire de la trame est racheté par le réseau de symboles qui enserre l'œuvre entière.

Les symboles de Rodenbach ont surtout une valeur plastique et évocatrice : par la simple attribution à une chose d'une qualité qu'elle ne possède pas par elle-même, il arrive à élargir considérablement l'horizon visuel et à produire des effets de beauté absolument inattendus :

> Dans l'aurore s'éplore un octobre de pierre.
> . . . . . .
> C'est fini, tout espoir de soleil sur les portes ;
> Et les pierres déjà se dispersent en un
> Unanime et frileux départ de feuilles mortes ! (2)

C'est par un symbole, remarquable également, que le poète nous montre, sans insistance, dans une vision infiniment poétique, toute la curiosité humaine s'obstinant au seuil de l'âme pour essayer d'en pénétrer le mystère :

(1) *L'Art en Exil*, XIV.
(2) *Paysages de Ville*, I (*Le Règne du Silence*).

> C'est triste, toutes ces fenêtres éclairées
> Au bord de l'âme, au bord de l'eau... (1).

Ce qui frappe surtout dans son œuvre, c'est cette vision neuve et imagée des choses et des sentiments. Lorsqu'il veut rendre plus sensible la douleur, il la transpose en quelque sorte dans le monde matériel, en la faisant descendre dans le cœur comme descendrait dans la terre un cercueil ; dans *L'Arbre*, il caractérise ainsi l'impression d'angoisse du jeune homme, qui sent tout à coup une ombre s'interposer entre sa fiancée et lui :

« Joos éprouva une sensation atroce, une sensation vraiment physique de naufrage et de chute au fond de son cœur. Il lui sembla que son cœur était de l'eau, et qu'il y sombrait un navire ; il lui sembla que son cœur était de la terre, et qu'on y descendait un cercueil » (2).

Il arrive parfois que ces images, par leur trop grande recherche, donnent au style de Rodenbach, à ses poésies surtout, une certaine raideur, qui n'est pas sans charme d'ailleurs.

« Ses images poétiques, écrit Camille Mauclair, étaient d'une perfection ingénieuse, où le talent parfois gênait l'émotion spontanée et où l'on retrouve le souci ornemental, la patience géométrique des vieux peintres primitifs flamands » (3).

Mais cette opinion, qui peut se justifier dans certains cas, me paraît trop généralisée, car les images sont le plus souvent, chez Rodenbach, comme estompées dans la brume ou comme vues en reflets dans une eau ; loin d'être détaillées par l'analyse, elles restent dans le vague, gardant ainsi tout leur pouvoir évocateur.

(1) *Au Fil de l'Ame*, II (*Le Règne du Silence*).
(2) *L'Arbre*, III.
(3) *L'Art en Silence*, éd. cit., p. 121.

DYNAMISME ET LENTEUR
STRUCTURE DE LA PHRASE

Le style de la prose ne diffère pas essentiellement, chez Rodenbach, de celui du vers. Le rythme, sans doute, et les moyens d'harmonie, procèdent de part et d'autre du genre auquel ils appartiennent. Mais on ne peut pas dire que l'auteur des *Vies encloses* ait deux langues ou deux styles selon qu'il s'exprime par la prose ou qu'il a recours au cadre du vers. Toutefois, les effets de dynamisme semblent pour ainsi dire exclus de ce dernier, tandis que sa prose admet, sous ce rapport, des variations du tempo extrêmement heureuses.

Si sa phrase présente parfois un rythme un peu précipité, par la juxtaposition de mots se précisant et se corrigeant l'un l'autre, le poète réapparaît toujours pour adoucir les notations un peu sèches du prosateur.

Voici comment il décrit l'émoi de la foule colportant avec une rapidité vertigineuse le nom de Joris, vainqueur du concours de carillon : « Le nom *tomba*, *dégringola* de la tour sur les premiers rangs des assistants, puis *ricocha*, *vola*, *s'envola*, propagé *de proche en proche*, *de vague en vague*, comme une mouette sur la mer » (1).

(1) *Le Carillonneur*, 1re partie, I.

A la transposition de l'horizon visuel par l'image finale correspond un élargissement du rythme venant corriger, adoucir le mouvement un peu saccadé du reste de la phrase.

Souvent, pour donner l'illusion de la rapidité, l'auteur juxtapose, comme ici, une série de verbes différant très peu l'un de l'autre au point de vue du sens, créant ainsi dans le mouvement une gradation tout à fait remarquable. Le même procédé est employé dans cette autre scène de foule : un grand char traverse la ville, et recueille une quantité innombrable d'objets qui serviront à fondre une cloche : « Tout cela *tombait*, *s'entassait*, *se bossuait*, *se bosselait*, cimetière de métaux, immense ossuaire qui allait renaître sous une forme auguste, et capable de traverser des siècles » (1).

Lorsque, au lieu de nous entraîner dans un mouvement rapide, Rodenbach veut suggérer par le rythme une impression d'immobilité, il étire sa phrase par une série de lentes métaphores. C'est ainsi que, pour attirer l'attention sur le silence qui suit la sonnerie des cloches, il termine sa phrase par ces images suspensives : « frontière indécise, confins du silence, minute de clair-obscur du son » (2).

Ailleurs, c'est le caractère d'immensité que l'auteur atteint dans une magistrale évocation :

« Qui dira la mélancolie de ces accumulations de dunes aux lignes tourmentées — image d'une âme frénétique mais résignée, solitude de sable comme figée soudain dans un élan de colère, désert qui s'est mis debout et que la mort a surpris » (3).

Le rythme, parfaitement adapté à la pensée, se ralentit ou s'accélère suivant l'idée à exprimer ; le plus souvent il sera lent

(1) *Cortège* (*Le Rouet des Brumes*).
(2) *Un Inventeur* (*Le Rouet des Brumes*).
(3) *Villes flamandes*, *Suppl. littéraire du Figaro*, 13 novembre 1894.

et pénétrant, sans aucune brusquerie venant troubler le rêve où se meut l'imagination. Ce sont les passages à rythme lent qui présentent habituellement ici les aspects les plus typiques du poème en prose.

Rodenbach préfère, au ton soutenu des amples périodes, et à la courbe régulière qu'elles décrivent, les phrases où le rythme, plus sensible, suivant de plus près la pensée, subit des dépressions inattendues. Décrivant les tours de Bruges, il rompt brusquement la phrase pour évoquer l'effet moral de ces tours sur l'âme des habitants : « Au loin, un carquois gigantesque de tours, de tourelles, de flèches, qui hérissent l'horizon, *et les tours, Dieu sait quelles ombres elles allongent en ce moment sur le cœur* » (1).

Mais ces ruptures de la syntaxe ne sont jamais très audacieuses. Malgré les inversions et la suppression fréquente du verbe, Rodenbach reste bien loin, à cet égard, des innovations de Mallarmé. Parfois cependant, il emploie des tournures elliptiques rappelant les structures latines. C'est ainsi qu'il parle de « la perte *d'un grand bonheur possible* » (2), d'une maison où il avait fait clair « à cause de *l'amour entré* » (3).

Mais ces constructions abrégées ne sont jamais assez elliptiques pour obscurcir le sens de la phrase.

Dans l'œuvre poétique, la syntaxe est beaucoup plus audacieuse que dans sa prose, mais il ne s'agit ici que d'une question de degré, d'une accentuation, dans un genre, des procédés employés dans l'autre. Souvent, les mots sont juxtaposés sans aucun souci de l'ordre grammatical habituel, ce qui lui permet de mettre en évidence, soit au début, soit à la fin des

(1) *Agonies de Villes* : *Bruges*, *Suppl. littéraire du Figaro*, 16 juin 1888.
(2) *L'Idéal* (*Le Rouet des Brumes*).
(3) *Cortège* (*Le Rouet des Brumes*).

vers, les mots les plus expressifs ou les plus riches de sonorités. Le complément déterminatif est fréquemment séparé du mot auquel il se rapporte :

> Silence : c'est *la voix* qui se traîne, un peu lasse,
> *De la dame* de mon silence, à très doux pas (1).

Parfois aussi, l'adjectif est éloigné du mot qu'il qualifie :

> Dans le grand *parc* d'octobre *délabré* (2)

Signalons également l'emploi de tournures synthétiques qui pourraient sembler empruntées aux langues germaniques. Cette particularité n'a aucun rapport avec les origines flamandes de l'auteur (3) : c'est une structure fréquente chez Mallarmé et qu'on retrouve abondamment dans la prose de Verlaine :

> — Très défuntes sont les maisons patriciennes
> Et *très dorénavant closes* dans du silence (4).
>
> — Et *la si calme fin* de cet après-midi
> Et *le si calme soir*... (5)
>
> — Il est si loin, *si par delà le paysage* (6).
>
> — Pourquoi si nue et *si déjà nulle*? (7)

(1) *Du Silence*, I (*Le Règne du Silence*).
(2) *Du Silence*, XIV (*Le Règne du Silence*).
(3) RODENBACH connaissait à peine le flamand. Il a eu une culture exclusivement française.
(4) *Du Silence*, XXI (*Le Règne du Silence*).
(5) *Premières Communiantes*, V (*Le Miroir du Ciel natal*).
(6) *Les Lignes de la Main*, IX (*Les Vies encloses*).
(7) *Les Lignes de la Main*, XII (*Les Vies encloses*).

Mais Rodenbach ne se contente pas de ces quelques entorses à la syntaxe traditionnelle : suivant l'exemple de Mallarmé, il concentre souvent sa pensée sous une formule extrêmement elliptique, témoin le poème où nos rêves sont comparés à des bulles qui viennent se briser sur le miroir :

Croyant l'espace libre en ce cadre transi
Dont le leurre recule un chemin qui s'abrège (1).

Un autre poème évoque, à la tombée de la nuit, l'action bienfaisante du miroir

Dont la clarté prolonge un éclat qui les nie (2).

Dans les comparaisons et les métaphores, les deux termes sont le plus souvent juxtaposés, ce qui leur confère une égale valeur et contribue à les unir plus étroitement :

C'est triste toutes ces fenêtres éclairées
Au bord de l'âme, au bord de l'eau (3).

Vois, c'est tout ce qui reste, en ce doux crépuscule,
Du soleil mort, de ta jeunesse qui recule (4).

Ces procédés de synthèse rentrent dans le cadre de l'impressionnisme ; ils sont un de ses moyens d'expression les plus adéquats et les plus typiques.

(1) *La Vie des Chambres*, IX (*Le Règne du Silence*).
(2) Il semble inutile d'insister sur les rapprochements qui s'imposent avec *Le Cygne* de MALLARMÉ.
(3) *Au Fil de l'Ame*, II (*Le Règne du Silence*).
(4) *Du Silence*, XVII (*Le Règne du Silence*).

LA MÉTRIQUE
LA MUSICALITÉ DU VERS

Si Rodenbach montre une certaine audace dans sa syntaxe, il se gardera longtemps de toute innovation concernant la métrique. Ce n'est d'ailleurs pas là qu'on doit chercher son originalité essentielle. La nouveauté de ton de ses poésies est indéniable. Mais c'est bien plutôt par les autres éléments communs avec sa prose que le poète, arrivé à son stade de maturité, atteint aux effets qui le caractérisent.

Sauf dans son dernier recueil, *Le Miroir du Ciel natal*, Rodenbach est resté fidèle au vers régulier. Comme ses prédécesseurs et ses contemporains, il l'a assoupli par divers moyens — coupes intérieures, accents secondaires, enjambements — pour le plier aux exigences de sa pensée.

Dans ses œuvres du début, et même dans *La Jeunesse blanche*, l'auteur n'éprouve pas encore le besoin de faire sauter le cadre de l'alexandrin traditionnel par des innovations qui le désarticulent entièrement. En 1886, il s'exprime avec beaucoup de sévérité vis-à-vis des novateurs : « Si la poésie moderne doit s'attacher maintenant plutôt aux nuances qu'à la couleur des choses — il faut, quant à la forme, prémunir les jeunes poètes contre les absurdités de ceux qu'on a appelés les décadents... Il n'y a qu'à lire *La Vogue*, une revue qu'ils ont fondée récemment. Sous prétexte de rompre les lignes rigides de

l'alexandrin, on arrive à faire une chose informe, cassée, cahotante, comme si Hugo, en respectant l'hémistiche, n'avait pas su varier à l'infini l'architecture compliquée du vers. C'est presque naïf, cette imitation à outrance du poète de *Sagesse* dans la coupe de ses vers et la combinaison de ses rythmes ; parce qu'il a vanté quelque part l'allure impaire, on ne fait plus que des vers de sept pieds, de neuf pieds, de onze pieds, et dans l'alexandrin on place la césure après le cinquième ou le septième pied, jamais après le sixième pied comme le veut la tradition des vers français depuis Agrippa d'Aubigné et Villon (1) jusqu'à Hugo ou Baudelaire... Qu'ils se plaisent aux cadences énervées, mourantes et répercutées à la fois comme une âme de cloche éteinte ! Mais gardons la tradition respectable de la langue et du vers français dont bien des génies se sont contentés pour faire des chefs-d'œuvre » (2).

On peut s'étonner de cette timidité peut-être excessive, mais il faut reconnaître que, dans l'ensemble, les objections concernant les césures et l'alexandrin déhanché sont parfaitement justifiées.

Dans *La Jeunesse blanche*, la césure est placée habituellement après la sixième syllabe. Quelques vers cependant y annoncent la liberté plus grande des recueils postérieurs, liberté qui ne dépasse pas les innovations romantiques ; citons ce vers qui contient deux coupes, l'une, masculine, après l'accent de la troisième syllabe, l'autre, féminine, après celui de la septième :

O Seigneur /, mon âme est triste / jusqu'à la mort (3).

(1) C'est par erreur que le poète inclut VILLON dans son exposé. Les vers habituels de VILLON sont le décasyllabe et l'octosyllabe.
(2) *La Jeune Belgique*, 5 juillet 1886.
(3) *Mélancolie de l'Art* : *La Passion* (*La Jeunesse blanche*).

Mais des vers de ce genre sont rares dans ce recueil, où la cadence régulière de l'alexandrin trahit encore l'influence prépondérante de la tradition. A partir du *Règne du Silence*, au contraire, ces coupes deviennent très fréquentes, et le vers se distingue par une grande liberté rythmique :

Dans l'air fraîchi, / venant d'où, / déclose comment ? /
Vers moi, / par la fenêtre ouverte, / une musique
Déferle / à petites vagues, / si tristement (1).

Ici, les accents portent tantôt sur les syllabes paires, tantôt sur les impaires, mais on peut relever des exemples où ils se trouvent presque tous aux places impaires, prêtant ainsi au vers un déséquilibre voulu :

Gouttelettes / de couleur, / qui sont vite bues /
Par on ne sait quels arômes / lourds et rôdeurs / (2).

Ici, la fiction même de la césure médiane est entièrement abandonnée, audace que toutefois le poète se permettra assez rarement. Allongés par l'enjambement, ou raccourcis par les coupes intérieures, les vers de Rodenbach donnent souvent l'impression de vers libres :

L'obscurité, dans les chambres, le soir, / est une
Irréconciliable apporteuse de craintes (3).

Parfois, quand le poète veut nous transmettre une impression très simple, présentée sans recherche et sans ornementation, il abandonne l'alexandrin pour le rythme plus familier de l'octosyllabe :

(1) *La Vie des Chambres*, XIV (*Le Règne du Silence*).
(2) *Les Malades aux Fenêtres* (*Les Vies encloses*).
(3) *La Vie des Chambres*, VIII (*Le Règne du Silence*).

Le ciel est gris, mon âme est grise ;
Elle se sent toute déprise,
Elle se sent un parloir nu ;
Car le soir, ce soir, m'est venu
Comme un commencement de crise (1).

Ce caractère intime se retrouvera dans la plupart des poèmes du *Miroir du Ciel natal*. Rodenbach y emploie soit le vers libre soit le vers régulier. Il semble avoir oublié cette opinion qu'il émettait quelques années auparavant :

« En tout cas, écrivait-il, cette question du vers libre est purement accessoire et toute de pratique : quelques-uns se servent du vers libre non sans adresse et y expriment, comme Laforgue, une âme de vrai poète. D'autres, malgré le vers libre, poussé jusqu'à ses dernières conséquences de quinze, seize, dix-huit et jusqu'à vingt-cinq syllabes, ne peuvent déguiser leur parfaite nullité. Et c'est pour ceux-ci que Rivarol avait peut-être raison de dire : *On ne saurait entourer l'art des vers de trop de remparts et d'obstacles, afin qu'il n'y ait que ceux qui ont des ailes qui puissent le franchir*. D'autant plus que ces remparts — l'ancienne prosodie — ne sont pas le résultat d'un caprice ou d'une intention arbitraire. Cela dérive d'un instinct, d'une capacité naturelle de l'oreille à ne retenir qu'une étendue limitée de sons. Chaque langue a une prosodie qui lui correspond, avec des rimes, des pieds, une cadence, un agencement strict. Les poésies allemande, anglaise, hollandaise ne sont pas libres, pas plus que celle des grecs ou des latins. Le vers traditionnel, six fois centenaire, a suffi dans chaque siècle pour créer des chefs-d'œuvre. Dès lors, pas n'était besoin, semble-t-il, de délivrer la poésie

(1) *Le Soir dans les Vitres*, V (*Les Vies encloses*).

française d'entraves qui n'ont pas empêché son inlassable fécondité » (1).

La résistance que Rodenbach a longtemps offerte à la sollicitation du vers libre explique sans doute la façon prudente — et adroite d'ailleurs — dont il en a usé. Si, dans *Le Miroir du Ciel natal*, il emploie indifféremment le vers pair ou impair, ses strophes se terminent presque toujours par un alexandrin ou par un octosyllabe destiné à rétablir l'équilibre quelque peu rompu :

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

Souvent l'assonance tient lieu de rime. Souvent, la musicalité se cherche dans l'emploi d'homophonies vocaliques et d'allitérations :

— Dans l'*aurore* s'éplore un *octobre* de pierres (3)
— C'est tout là-bas parmi le *nord* où tout est *mort* (4)
— C'est alors la vie en joie et nuance
A s'écouter comme s'écoute
Une vieille horloge *où* le temps
S'écoule *goutte* à *goutte*
Dans le silence (5).

(1) *La Poésie nouvelle : à propos des Décadents et des Symbolistes*, *La Revue bleue*, avril 1891.
(2) *Les Lampes*, I (*Le Miroir du Ciel natal*).
(3) *Paysages de Ville*, I (*Le Règne du Silence*).
(4) *Paysages de Ville*, XIV (*Le Règne du Silence*).
(5) *Les Lampes*, VI (*Le Miroir du Ciel natal*).

O cygnes d'accord avec le décor (1)
— La rue était déjà blanche comme un parloir ;
Mais revoici venir les *mantes* inclémentes
Qui tachent ces blancheurs de leur **noir** nonchaloir (2).

— Quelque chose de moi dans les villes du *Nord*,
Quelque chose survit de plus *fort* que la *mort* (3) ;

A côté du vers de Verhaeren, plus puissant et souvent heurté, celui de Rodenbach présente de grandes qualités propres, une harmonie subtile en rapport avec la douceur embuée de sa vision et avec la nuance particulière de son inspiration :

Et la si calme fin de cet après-midi,
Et le si calme soir
Où les cygnes des canaux noirs,
Les nuages en draperies,
Les floraisons, les sonneries,
Les premières communiantes
Pâles encor, le soir, d'être sorties à jeun,
Se confondent dans les ombres unifiantes
Et ne font qu'un (4).

L'harmonie de cette poésie ne réside pas dans des effets de sonorités très complexes. « Il se tenait dans la langue musicale, écrit Camille Mauclair, à un plain-chant très simple, monodique et voilé » (5). Il excelle surtout dans les tonalités

(1) *Les Cygnes*, III (*Le Miroir du Ciel natal*).
(2) *Les Femmes en Mante*, IX (*Le Miroir du Ciel natal*).
(3) *Les Femmes en Mante*, I (*Le Miroir du Ciel natal*).
(4) *Les Premières Communiantes*, I (*Le Miroir du ciel natal*).
(5) L'*Art en Silence*, éd. cit., p. 124.

discrètes et tout en grisailles. Tels ces vers du *Règne du Silence* :

A l'heure délicate où comme de l'encens
Le jour se décompose en molles vapeurs bleues,
Va dans l'abandon noir des quartiers finissants,
Va donc, ô toi, dont l'âme est la sœur des banlieues,
Toi, dont l'âme est morose et souffre au moindre bruit,
A travers le faubourg, comme au hasard construit,
Le faubourg où la ville agonise et s'achève
Dans du brouillard, dans de l'eau morte et dans du rêve (1).

Contrairement aux poèmes les plus typiques de Verhaeren, qui se développent pour ainsi dire comme un phénomène de la nature, produisant une impression de dynamisme et d'inachevé, le poème de Rodenbach se présente à nous comme un tout ordonné d'avance ; loin d'être mû par une force, il semble plutôt arrêté, suspendu dans une sorte d'immobilité. Les poèmes de Verhaeren accusent un perpétuel état d'activité ; on sent qu'ils ont été écrits au rythme de sa marche. « Tous ses poèmes, écrit Stéphan Zweig (2), sont nés d'une cinématique réelle : jamais il ne composa un vers assis devant une table de travail. Il compose à travers champs, à la cadence des mouvements de son corps, et le rythme accéléré de sa marche se retrouve dans son poème ».

La poésie de Rodenbach, au contraire, trahit le sédentaire, l'homme immobile extériorisant son rêve, un rêve si fragile qu'il semble craindre le froid et le vent du dehors et rechercher

(1) *Du Silence*, XVII (*Le Règne du Silence*).
(2) *Emile Verhaeren, sa Vie, son Oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 206.

le confort plein de douceur des chambres : « Est-ce que les idées, les images, les formes littéraires, écrit-il, sont donc des fleurs de serre, végétations tropicales, cactus et sensitives, pour qu'elles éclosent surtout dans cette atmosphère factice et mal aérée des appartements de la grande ville? Qu'est-ce donc qui passe par les vitres, même pour les plus sédentaires et les plus solitaires, et leur apporte on ne sait quoi qui chauffe, travaille la cervelle, y fait lever les germes endormis, éveille mille abeilles soudain frémissantes comme celles de l'Ecriture dans la gueule du lion? Les vitres, qu'on croyait l'obstacle, sont plutôt un aimant et un piège » (1).

Cette poésie, qu'on sent écrite à l'intérieur, n'est jamais soulevée par la violence du vent ni déchirée par le bruit de l'orage : délicate, elle s'exprime avec la douceur d'une confidence, parlant toujours bas, comme si elle craignait d'être divulguée.

La musique en sourdine du vers est parfaitement adaptée à la douceur tout en nuance des thèmes chantés par l'auteur, et ce serait méconnaître totalement le caractère d'intimité et d'intériorité de l'œuvre de reprocher au poète des villes mortes et du silence le manque d'éclat de sa langue poétique.

C'est précisément cette harmonie profonde entre les tonalités voilées du style et les grisailles de la pensée qui constitue un des aspects les plus intéressants de son esthétique.

Rodenbach apportait à la poésie un ensemble de visions nouvelles, dans une forme qui, contrairement à celle de Verhaeren ou de Maeterlinck, n'était pas essentiellement étran-

(1) *Paris et les petites Patries, Revue encyclopédique*, 15 avril 1895. Article repris dans *Evocations*.

gère aux habitudes françaises. Au contraire, il s'est servi longtemps des procédés d'expression devenus traditionnels ; la lente progression selon laquelle il a modifié son art délicat et recherché, mais jamais hermétique, a permis aux Français de le suivre sans étonnement, en se laissant captiver par le charme des thèmes de brume qui représentaient en quelque sorte pour eux un « exotisme ».

Nous avons montré la marche continuellement parallèle de ce qu'on est convenu d'appeler le fond et la forme. Dans toute la première partie de l'évolution du poète, sa langue, sa syntaxe, son vers, n'ont rien qui le distingue particulièrement des parnassiens et des romantiques, encore que parfois on y perçoive un écho de Verlaine ou de Mallarmé. C'est avec la transformation et la fixation des thèmes et des symboles en rapport avec l'assise de plus en plus marquée dans l'atmosphère du pays natal, que son esthétique se modifie progressivement mais profondément : elle deviendra le type même de l'expression intérieure associée au rêve et à la méditation, qui fuit l'éclat des sonorités excessives autant que les couleurs brutales.

Tout en s'étant longtemps appuyé sur les traditions qui lui ont offert les premiers secours et les premiers modèles, Rodenbach est donc essentiellement un écrivain de chez nous. On pourrait presque dire qu'il est *devenu* un poète belge et qu'il a rejoint peu à peu des écrivains comme Maeterlinck et Van Lerberghe, dont l'inspiration et l'expression poétique présentent vis-à-vis des autres provinces de la littérature française une originalité incontestable.

Il est devenu un grand poète, un prosateur subtil et harmonieux, dont la personnalité se détache, entre tous nos auteurs, par la qualité exceptionnelle de son rêve et de sa mélancolie.

APPENDICE

LETTRES INÉDITES DE GEORGES RODENBACH

Lettres se trouvant à la Section des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles

(Non classées)

1. Lettre à Emile Verhaeren à propos des *Flamandes* (1883) [1].

Mon cher Emile,

En toute joie et en toute fierté je te dis que tes vers sont beaux, très beaux. Tu auras en tous cas un succès d'artiste, un vrai, un grand ! Quant au public, nous lui crierons tellement fort que tu es un grand homme qu'il finira bien par le croire — malgré lui !

Au point de vue de ma conférence, il est regrettable que les meilleurs, les plus caractéristiques de ta manière et de ta nature, soient illisibles comme *Les Maîtres flamands* et *Amour de Gars*. Je prendrai quelques sonnets comme *Les Porcs*, un chef-d'œuvre ! Mais il me faudrait absolument et au plus tôt *Les Paysans*.

---

[1] Voir aussi l'article de Rodenbach sur *Les Flamandes*, *Le Journal des Gens de Lettres belges*, 1er mars 1883.

Une bonne aubaine : on m'a invité pour mercredi prochain à lire mes vers le soir dans la Salle des Fêtes de la *Table ronde* à Louvain, et M. Fonson qui est, je crois, président et Echevin, m'invite à dîner pour ce jour là à 5 heures 1/2.

J'ai écrit à Van Arenbergh. Je serai à Louvain à 10 heures, 11 minutes. Si tu venais passer la journée avec nous à Louvain ? Tu as un train qui t'y amène à 10 heures 13 minutes, c'est-à-dire 2 minutes après moi. Nous causerions du bon temps universitaire, de ton livre, de ma conférence, etc.

Ton vieil ami,
Georges.

Bien des larmes ici depuis ton départ. Je te raconterai tout cela.

* * *

2. Lettre à Emile Verhaeren à la suite de son article sur *Les Vies encloses*, *L'Art moderne*, 19 avril 1896.

Mon cher Emile,

J'avais à t'écrire pour te remercier de ton article dans *L'Art moderne* sur *Les Vies encloses*, qui m'a fait plaisir. Or ce matin, je vois nos deux noms réunis dans une rubrique officielle. Nous voilà décorés ! Cela n'a aucune importance, l'essentiel pour nous, n'est-ce pas, étant de faire de beaux livres. Mais cela prouve, cependant, l'effort abouti et la reconnaissance, en ce pays opaque, de cette chose que nous deux, des premiers, nous y avons imposée : la littérature.

Ainsi la destinée rapproche encore une fois nos deux noms comme elle avait rapproché nos enfances. Vies parallèles ! Que de souvenirs déjà ! Et cela nous vieillirait, si nous ne

nous sentions pas, l'un et l'autre, encore jeunes d'art et de projets.

J'espère te voir bientôt ici.

J'ai renoncé à mon voyage à Aix puisque je vais bien, et rentrerai à Paris jusqu'à la fin de ce mois, après quoi je partirai pour tout l'été à la campagne.

A bientôt, sans doute, et bien à toi ; avec nos meilleures amitiés pour ta chère femme aussi.

Georges Rodenbach.

* * *

3. Lettre à Camille Lemonnier à l'occasion de la mort de Victor Hugo (1885).

Cher ami,

J'espère que vous serez tombé d'accord avec Picard et nos amis hier pour aller tous ensemble à Paris, aux funérailles d'Hugo-le papa ! Comme a dit Cladel. C'est un devoir pour nous d'y aller le plus nombreux possible. Ecris toujours l'adresse que tu liras là-bas et viens à la réunion de mardi soir nous la communiquer. Nous pourrons alors décider de convoquer pour le lendemain *mercredi* tous les poètes amis de *La Jeune Belgique* afin de voter l'adresse et de décider le départ — nous aurons le temps car il paraît que c'est *vendredi* qu'auront lieu les funérailles.

Donc à mardi au *Suisse*, 9 heures. Ne manque pas. L'occasion est solennelle.

G. Rodenbach.

4. Lettre à X.

2, rue Gounod.

Mon cher confrère,

Mille fois merçi (sic) d'avoir songé à moi. J'ai vu avec un grand plaisir cette touffe de mes nouveaux vers que votre fière chronique avait l'air de porter au corsage.

En ces temps de *périplatisme*, comme disait d'Aurevilly, ou de *grands guignols*, comme vous les avez appelés, il est heureux qu'il y ait encore quelques esprits comme vous aimant noblement les poètes et la poésie.

Aimons-nous en l'amour des beaux vers.

Votre

G. Rodenbach.

Trois lettres adressées à James Van Drunen, se trouvant à la Bibliothèque de l'Université libre de Bruxelles.
(Fonds J. Van Drunen)

5. Après la parution de *Flemm-Oso* (1884) :

Mon cher ami,

Hier à minuit, par hasard, je rencontre un ami qui avait un livre nouveau, sans nom d'auteur, l'air énigmatique, et original avec son papier gris. Je l'ouvre. Je lis quelques lignes, une page — c'est charmant — quelques pages, c'est exquis ! Un esprit subtil, un style curieux et mûr.

Ah ! voici un chapitre sur la *musique*. Nous le lisons tout haut. Quelles intéressantes et très artistiques observations. Quelles délicieuses images !

Et voilà que je m'emballe, je tressaute, c'est superbe ! Décidément voilà un inconnu qui se campe au premier rang — qui nous humilie.

Et cet inconnu, c'est vous ! Mon cher ami ! Si décidément tout votre livre est comme ce que j'en ai lu — c'est un chef-d'œuvre. Vous ne le signez pas. Vous ne vous en êtes donc pas douté — ce sont les meilleurs — comme les bons mots qu'on fait inconsciemment. Mais les choses ne se passeront pas comme vous le rêviez, Monsieur le Modeste. Nous allons tapager, claironner et crier au-dessus des toits que vous venez d'écrire un livre exquis.

A vous,

Georges Rodenbach,

rue Berckmans.

* * *

6. Avant la parution de *Elles* (1886) :

Mon cher Van Drunen,

Tu serais bien aimable de nous envoyer quelques bonnes feuilles de ton prochain volume : *Elles*.

Nous le publierions, avec le plaisir que nous procureront certainement ces pages fines et ciselées.

A toi,

Georges Rodenbach.

J'oubliais de te dire que c'est pour le *Progrès*. Tu n'en as pas peur, toi, n'est-ce pas ? Tu es trop intelligent pour ça.

7. Après la publication de *Quillebœuf* (1888) :

Mon cher ami,

Merci pour ta bonne lettre et aussi pour tes bons livres qui me sont arrivés ensemble comme une double surprise. Un bonheur n'arrive jamais seul ! J'ai relu ta légende de Quillebœuf, déjà entrevue dans la Revue Générale.

C'est très bien, couleur de vieille étoffe de chasuble avec de l'or neuf autour des broderies de fleurs anciennes, un peu fanées. Quant aux Viennoiseries, c'est tout à fait charmant. Cette littérature a un peu l'air aussi comme la musique militaire de là-bas de laisser entendre « qu'elle joue pour les femmes ».

Oh ! combien les femmes te liraient si les femmes étaient réellement ce que nous les supposons.

Contente-toi donc d'être lu par nous qui te lisons minutieusement et t'apprécions bien.

Ton

Georges Rodenbach.

Lettres se trouvant à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique

8. Lettre à Ch. Potvin à propos de son poème sur *La Patrie de* 1880 :

Mon cher confrère,

Je viens de lire votre poème sur la « Patrie de 1880 » qui a été couronné au concours du Gouvernement (1). Je le trouve

(1) Rappelons que Rodenbach avait écrit, pour ce concours, un poème intitulé *La Belgique*, qui ne fut pas couronné.

plein de grandes et fortes pensées sur la patrie et sur l'humanité. Le paragraphe IV m'a plu surtout. J'y lis entre autres ces vers :

Vieux, jeunes, nous serons tous là, tous les poètes,
Dans l'oubli généreux d'un vain orgueil rival
Et tous, le front qui crée et le cœur qui tressaille,
Le bénirons sans l'envier !

J'applaudis à ce grand sentiment, et c'est de tout cœur que je vous adresse mes plus sincères félicitations.

Croyez à toute ma sympathie,

Georges Rodenbach.

* * *

9. Lettre à Ch. Potvin, en lui envoyant en épreuves *La Mer élégante* (1881).

Mon cher confrère,

Je vous adresse mes meilleures félicitations pour la récompense méritée que vous venez d'obtenir.

Nous tous, les gens de lettres, nous sommes heureux de voir l'Art et le culte du Beau honorés dans l'un de nous.

Nous y applaudissons des deux mains et de tout cœur.

Je profite de l'occasion, mon cher confrère, pour vous adresser en « épreuves » la primeur d'un nouveau volume de poésies que je vais publier prochainement, sans doute à la fin de juin.

Il est intitulé *La Mer élégante* et j'y décris ce côté tout nouveau et tout moderne des villes de mer : la vie mondaine avec ses concerts et ses bals, avec ses marivaudages dans les dunes et les villas.

Jean Aicard, l'auteur des *Poèmes de Provence* et de *Miette et Noré*, m'écrit une préface.

N'y aurait-il pas moyen d'insérer dans le *prochain numéro* de la *Revue de Belgique*, les trois pièces que vous envoyez (sic) ci-contre, comme primeur du volume ?

J'espère que vous voudrez bien accueillir ma demande et prouver ainsi que vous vous intéressez à vos confrères plus jeunes, comme vous me l'avez souvent écrit. Dans le cas contraire, je vous prie de bien vouloir me renvoyer les feuillets d'épreuve.

G. R.

* * *

10. Lettre adressée à Gérard Harry à propos du *Voile* (1894).

Mon cher confrère,

Nous sommes convenus avec M. Berardi que, en même temps que mon portrait, *L'Indépendance* publierait pour ma première au théâtre français un petit interview de deux personnalités éminentes de la littérature française sur l'auteur belge joué — c'est-à-dire de Goncourt et de S. Mallarmé (1).

C'est vous-même, du reste, mon cher confrère, qui aviez eu déjà l'an dernier l'idée de cette initiative précieuse pour moi.

Je vous envoie cette petite « consultation » qui est piquante.

J'espère que mon portrait paraîtra non seulement dans *Le Petit Bleu*, mais aussi dans *L'Indépendance*.

Croyez-moi déjà votre très reconnaissant et dévoué,

G. R.

2, rue Gounod. La répétition est *samedi*, la première *lundi*. Mettez-le le plus tôt possible, en *primeur* avant Paris.

(1) Cet interview a paru dans *Le Petit Bleu*, 20 mai 1894, et dans l'*Indépendance belge*, 21 mai 1894.

Lettres adressées à Gérard Harry à propos du *Carillonneur* (1897).

11. Mon cher ami,

Demain paraît à la librairie Charpentier un nouveau livre de moi, publié d'abord par le *Figaro* (1), un de mes grands efforts d'art : *Le Carillonneur* qui, je crois, aura un intérêt spécial pour la Belgique parce qu'il soulève toutes les questions pendantes et irritantes de là-bas : le flamand comme langue nationale, l'affaire de Bruges-Port-de-Mer contre laquelle je m'élève violemment — sans compter le décor si curieux des carillons et dont vous avez si souvent parlé.

J'ai même travaillé avec vos vignettes sous les yeux. Peut-être pourriez-vous les republier avec une « chronique » dans *Le Petit Bleu*... Vous en avez déjà une illustration. Ce serait piquant, et très actuel, à cause des questions que je soulève. Avec votre haut talent, votre sens admirable du journalisme peut-être verrez-vous, là, matière à quelque chose d'intéressant pour tous autour de ce roman bien « belge ». Et puisqu'un *carillonneur* est mon héros, il serait piquant d'avoir sur lui l'avis d'un vrai carillonneur — il en est de notoires comme celui de Malines —, quelque interview peut-être.

Par exemple, le jeune Marès vous ferait cela très bien pour moi (2).

J'ose vous écrire ainsi, mon cher ami, à cause de la sympathie cordiale que vous m'avez toujours marquée, sachant que vous aurez plaisir à me faire plaisir, dans une chose qui, d'ailleurs, peut avoir de l'intérêt au point de vue du journal et du public.

(1) Du 29 novembre 1896 au 1er janvier 1897.

(2) Le *Petit Bleu* a publié (25 février 1897) l'opinion de M. Charles Demette, carillonneur de la ville de Bruxelles, sur *Le Carillonneur*.

C'est demain que paraît le livre et [il] vous sera expédié de suite, comme témoignage, en tous cas, de ma vive sympathie et de ma haute estime pour le noble esprit, le brillant écrivain que vous êtes.

Georges Rodenbach.

* * *

2, rue Gounod.

12. Mon cher Harry,

Eh bien ! cela irait très bien de donner, après votre roman actuel, *Le Carillonneur*, qui coïncidera alors avec le moment des voyages et des grandes visites à Bruges, surtout en cette année d'exposition. Quant aux conditions, dites-moi ce dont vous pouvez disposer. Cela m'arrangera presque certainement.

Bien vôtre,

Georges Rodenbach.

* * *

Paris, 2, rue Gounod.

13. Mon cher ami,

Je vous remercie et je me félicite de vous avoir eu pour contradicteur, de vous avoir inspiré cette délicieuse chronique de documentation et de verve, où Hugo comparaît avec le *Petit Bleu* et où ils se donnent raison l'un à l'autre. Ce n'est pas moi qui y contredirai.

Ce que vous dites est la vérité même. Et votre grande influence là-bas en est la meilleure preuve. Aussi dans *Le Carillonneur* je ne parlais que de la province, les villes reculées

et humbles, un peu inintelligentes, où la presse, alors, n'a pas d'action.

Encore une fois, merci, avec un bravo !

Et croyez-moi bien à vous de cœur et de communauté d'art.

G. R.

Dans la *Revue encyclopédique* (1) vous trouverez une étude de moi sur Besnard (qui expose à la *Libre Esthétique*) bonne peut-être pour le supplément de *L'Indépendance*.

* * *

2, rue Gounod.

14. Mon cher ami,

Je vous suis on ne peut plus reconnaissant du précieux appui que vous avez donné au *Carillonneur* — et très flatté que le livre vous ait plu. Vous êtes un haut esprit dont le suffrage importe entre tous, et à qui je songe quand j'écris. Mille merçis (sic), avec l'espoir que vous viendrez un jour me demander à dîner à Paris.

G. R.

(1) 6 mars 1897. Etude reprise dans *L'Elite*.

PHOTOGRAPHIE D'UN MANUSCRIT AUTOGRAPHE

DE G. RODENBACH :

L'Ami des Miroirs (Conte du *Rouet des Brumes*).
Bibliothèque royale de Belgique, Ms. II 7067.

L'ami des miroirs

La folie, parfois, n'est que le paroxysme d'une sensation qui, d'abord, avait une apparence purement esthétique et subtile. J'eus un ami, interné dans une maison de santé, où il mourut d'une mort dramatique que je dirai tantôt, dont le mal commença de façon anodine et par des remarques qui ne semblaient que d'un poète.

A l'origine, il était las goût des miroirs ; rien de plus. Il les aimait. Il se penchait sur leurs mystères fluides. Il les contemplait, comme des fenêtres ouvertes sur l'Infini. Mais il les craignait aussi. Un soir qu'il était rentré de voyage, après ses longues absences coutumières, je le trouvai chez lui, anxieux : "Je repars cette nuit même, me dit-il.

- Mais vous comptiez, cette fois, passer l'hiver ici ?.

- Oui ; mais je repars de suite. Cet appartement m'est trop hostile. Les lieux nous quittent davantage que nous ne les quittons. Je me sens un étranger dans ces chambres, parmi mes propres meubles qui ne me reconnaissent plus. Je ne pourrai pas rester... Il y a un silence que je dérange. Tout m'est hostile. Et tout à l'heure, en passant devant la glace, j'ai pris peur... c'était comme une eau qui allait s'ouvrir, se refermer sur moi !."

Je ne m'étonnai pas, sachant mon ami d'humeur sensitive, connaissant, au surplus ces impressions du retour, dans des pièces closes, parmi la poussière, l'odeur de renfermé, le désarroi, la mélancolie des choses qui sont un peu mortes durant l'absence. Tristesse des fins de fête ! Soirs de rentrée, après l'oubli du voyage. Il semble que tous nos vieux chagrins, restés au logis, nous accueillent..

Je compris donc la sensation éprouvée au retour par mon ami et que tous subissent plus ou moins, à devoir reprendre leur vie trop quotidienne.. Puisqu'il était libre et riche, il était naturel que le caprice de l'heure en décidât..

Toutefois il ne repartit pas. Quelques jours après, je le rencontrai. Il était souffrant, me dit-il.

- Pourtant vous avez excellente mine..

– Vous le dites pour me réconforter. Mais je me vois dans les glaces, aux devantures.. Tenez ! vous n'imaginez pas combien j'en suis agacé, combien j'en souffre. Je vois. Je me crois bien portant, guéri. Les miroirs me guettent. Il y en a partout, maintenant, chez les modistes, les coiffeurs, les épiciers mêmes et les marchands de vin. Ah ! ces maudits miroirs ! Ils vivent de reflets. Ils sont à l'affût des passants. On va, on ne prend pas garde. Et voilà soudain qu'on s'y voit, le teint mauvais, amaigri, les lèvres et les yeux comme des fleurs malades. Ce sont eux qui nous prennent nos couleurs vives, peut-être. C'est de les avoir colorés que nous sommes pâles.. La santé que nous avions se perd en eux comme un beau maquillage dans de l'eau..

J'avais écouté mon ami parler comme s'il déroulait des plaisanteries une fois de plus, à ces jeux subtils de conversation où il excellait. C'était un causeur unique, avenant quoique précieux. Il voyait des analogies mystérieuses, des corridors merveilleux entre les idées et les choses. Sa parole déroulait dans l'air des phrases ornementales qui allaient souvent finir dans l'inconnu. Mais, cette fois, il ne semblait pas céder à des fantaisies, à un dilettantisme de discours visionnaire. Il paraît réellement inquiet, angoissé des signes de la maladie que les miroirs des devantures lui montraient.

Je lui dis : « Tout le monde a mauvaise mine dans ces glaces. On s'y voit affamé, blêmes ou livides, les lèvres exsangues ou violettes.. On s'y aperçoit chétif ou obèse, trop long ou trop large, comme dans les miroirs concaves convexes des foires. On y est toujours laid. Mais elles mentent. Et nous n'y sommes laids que de leur laideur, si pâles que de leur maladie..

– Peut-être, répondit mon ami, devenu rêveur, l'air un peu réconforté ; ce sont des glaces de mauvaise qualité, des glaces pauvres, et c'est pour cela alors qu'elles ne peuvent nous montrer nous-mêmes quelque santé équivoque…

Sans le vouloir ma conversation eût une influence décisive sur les idées et l'existence de mon ami. Convaincu que les glaces des devantures n'étaient point véridiques, il voulut avoir chez lui des miroirs sincères, c'est-à-dire des miroirs parfaits, d'une lucidité irréprochable, capables de lui exprimer son visage intégral jusqu'à la plus minime nuance. Et comme le témoignage d'un seul ne suffirait pas, ne prouvait rien, il en

voulut plusieurs, d'autres encore, où sans cesse il se mira, se compara, se confronta. Un goût grandissant des riches miroirs lui vint, par haine de ces miroirs pauvres des devantures, miroirs hypocrites, miroirs malades qui l'avaient fait se croire malade lui-même. Il en commença, sans nul doute, une collection.. Glaces dans des cadres anciens, Louis XV et Louis XVI, dont l'ovale d'or fané cerclait le miroir comme une couronne de feuilles d'octobre la margelle d'un puits.. Glace dans une bordure en verre de Venise. Miroirs entourés d'écaille, de métaux ciselés, de guirlandes en marqueterie, Glaces dans des boiseries de trumeaux. Toutes sortes de glaces, rares, anciennes, originales. Quelques-unes étaient bien un peu verdies par le temps. On s'y voyait comme dans des pièces d'eau. Mais mon ami n'en souffrit plus, comme des glaces de devantures. Il était averti, maintenant. Il en tenait compte. Il s'y regardait comme un autre lui-même, projeté hors du temps, en voyage dans le passé.. Il se voyait dans un recul, tel qu'il serait plus tard, tel qu'il devait apparaître déjà à ses amis, plus vague et pâle par l'absence — car il se confinait chez lui..

Les glaces des devantures l'agaçaient trop décidément lui enlevant tout espoir de santé. Maintenant dans ses propres miroirs, neufs et confirmés, il avait bonne mine, le teint clair, les lèvres rouges.

— Je suis guéri, me dit-il un jour que j'étais allé le visiter. Regardez comme je me porte bien dans mes miroirs. Ce sont les miroirs des rues qui me rendaient malade.. Aussi je ne sors plus..

— Plus jamais ?

— Non ; on s'habitue

Mon ami parlait avec calme, un détachement nostalgique. Je croyais encore à un de ces badinages subtils et ironiques où son humeur étrange se plaisait parfois. Sinon, il était évident que mon ami devenait fou. Pour me rendre compte, j'essayai de le ramener à la réalité la plus prosaïque.

— Et les femmes, dans cette claustration totale, vous qui les aimiez, en suiviez parfois, dans les rues ?

Mon ami prit un air mystérieux, regarda une à une toutes ses glaces, anciennes ou neuves,

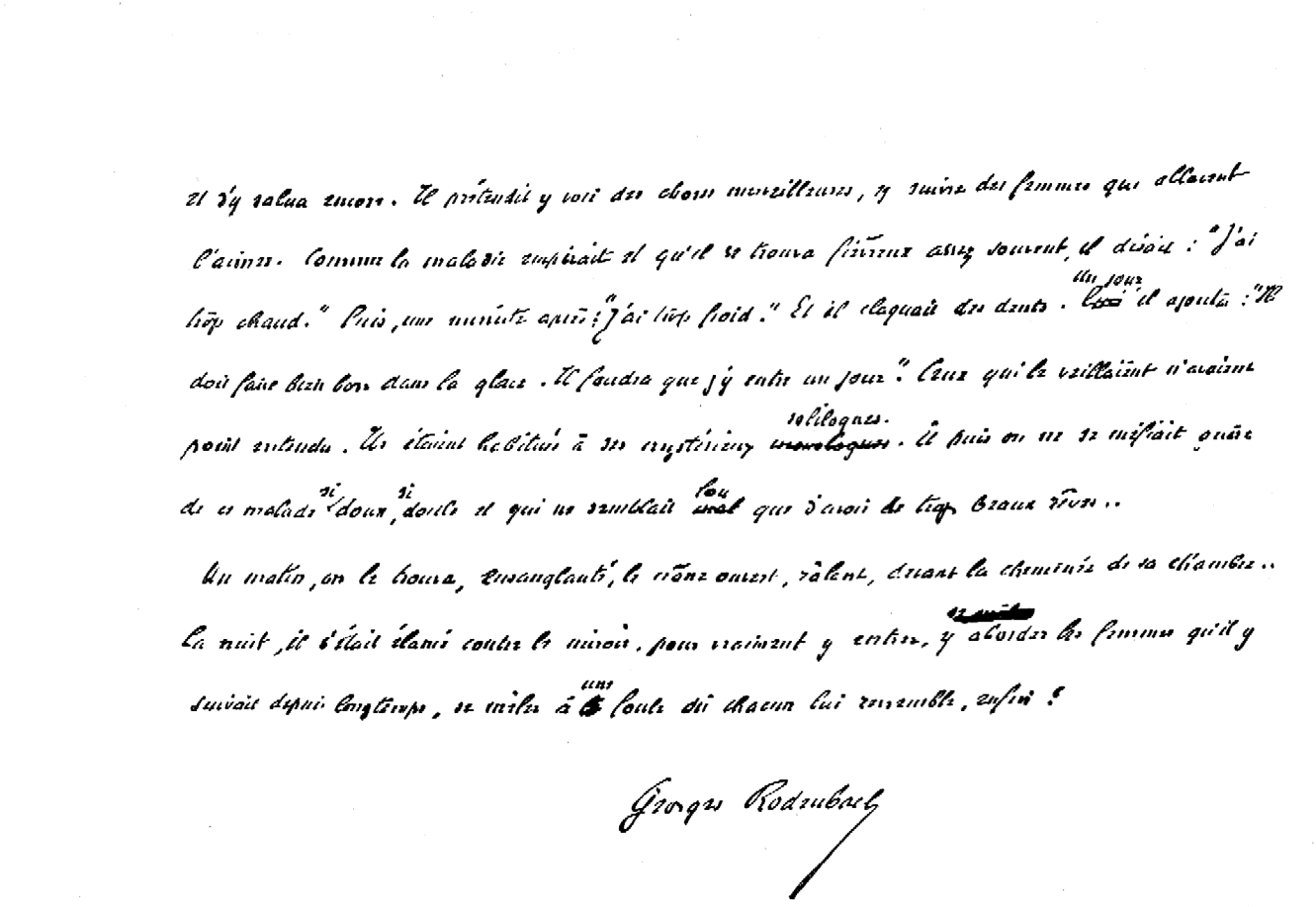
— Chacune est comme une rue.. dit-il. Toutes ces glaces communiquent comme des rues.. C'est une grande ville claire. Il s'y trouve encore des femmes. Les femmes qui s'y sont mirées, vous

bouquins, et qui y demeurent à jamais... Des femmes du siècle passé, dans mes glaces anciennes, des femmes poudrées et qui ont vu Marie-Antoinette... Certes je suis amoureux des femmes... Mais elles sont vite, ne veulent pas se laisser aborder, me dépistent de miroir en miroir, comme de rue en rue. Et je les perds. Et je les accoste parfois. Et j'y ai des rendez-vous..."

Bientôt mon ami donna les signes définitifs d'un dérangement mental. Il perdit la conscience de son identité. En passant devant les glaces, il ne se reconnaissait plus et, cérémonieux, il se saluait chapeau bas. Il perdit aussi la conscience du fonctionnement des miroirs.) Certes, il accroissait toujours sa
12 collection, en suspendait partout, de façon à ce que les murs de sa demeure reculés au delà d'eux-mêmes creusent des chambres indéfinies et mouvantes. Voyage sans fin de soi au devant de soi-même! Mais mon ami ne comprenait plus les reflets. Non seulement il considéra comme un étranger sa propre personne reflétée, mais il lui sembla qu'au lieu d'être une image, elle offrait la réplique physique d'un être. Et à cause de tant de miroirs juxtaposés et en face les uns des autres, il se trouva que la seule silhouette du solitaire fut multipliée à l'infini, ricocha partout, augmenta sans cesse en nouveau soir, s'accrut aux proportions d'une foule innombrable, d'autant plus inquiétante que tous semblaient jumeaux, copiés sur le premier qui demeurait isolé et séparé d'eux par on ne sait quel vide.

A ce moment, je rencontrai mon ami chez lui pour la dernière fois. Il paraissait heureux, et me dit en me montrant tous ses riches et rares miroirs, ses glaces profondes, où il se répercutait comme la voix dans une grotte à mille échos : "Voyez ! je ne suis plus seul. J'étais trop seul. Mais les amis, s'ils si changent, si différents de nous ! Maintenant, je vis avec une foule — où tout le monde est pareil à moi."

Peu après, il fallut l'enfermer, pour quelques excentricités qui avaient causé des rassemblements et du scandale à ses fenêtres. Il se montra docile, très doux, seulement navré de n'avoir plus, au lieu de sa collection de miroirs, que la glace unique de sa chambre de malade. Mais il s'en fit une raison bientôt. Il l'aima, elle seule autant qu'il avait aimé toutes les autres... Il la regardait



il y salua encore. Il prétendit y voir des choses merveilleuses, y suivre des femmes qui allaient s'asseoir. Comme la maladie empirait et qu'il se trouva souvent assez souvent, il disait : "J'ai très chaud." Puis, une minute après : "J'ai très froid." Et il claquait des dents. Un jour il ajouta : "Il doit faire bon dans la glace. Il faudra que j'y entre un jour." Ceux qui le veillaient n'avaient point entendu. Ils étaient habitués à ses mystérieux soliloques. Il finit on ne se méfiait guère de ce malade si doux, si docile et qui ne semblait tout mal que d'avoir de très beaux rêves.

Un matin, on le trouva, étranglé, le nez ouvert, pâle, devant la cheminée de sa chambre. La nuit, il s'était élancé contre le miroir, pour vraiment y entrer, y découvrir les femmes qu'il y suivait depuis longtemps, se mêler à une foule de choses lui ressemblant, enfin !

Georges Rodenbach

BIBLIOGRAPHIE

Des bibliographies partielles de Rodenbach se trouvent dans les ouvrages de Barre, Thieme, etc. Celles-ci sont dépassées par celle de Pierre Maës, dans son livre sur *Georges Rodenbach*, Paris, Figuière, 1926. Nous avons utilisé les données de cette dernière, tout en y apportant des modifications et des compléments.

Pour ce qui concerne les articles critiques sur Rodenbach, nous n'avons mentionné que ceux qui ont paru depuis 1926. D'autre part, pour les œuvres mêmes de l'auteur, nous n'avons pas fait mention des rééditions — ici sans utilité — qui ne comportent aucune modification de texte.

Pour une grande part, notre bibliographie est conçue selon un plan entièrement différent de celui de Pierre Maes. En signalant les premières éditions de chaque recueil, nous avons précisé, avec l'indication des lieux et des dates, tous les éléments qui ont paru antérieurement à la formation du volume. Pour les éditions ultérieures, non conformes à l'originale, nous avons signalé en outre toutes les additions ou remaniements apportés à leur contenu ; en principe on a accompagné ces brèves descriptions des notes critiques et chronologiques qui, au point de vue de la connaissance exacte des recueils, ont paru les plus opportunes.

ŒUVRES DE RODENBACH

POÉSIES

1877. **Le Foyer et les Champs,** poésies. Paris et Bruxelles, Palmé et Lebrocquy.

Parmi les poésies contenues dans ce recueil, a paru antérieurement : *Les Pierres de Mousny*, Illustration européenne, 7 octobre 1877.

1879. **Les Tristesses,** poésies. Paris, A. Lemerre.

Ont paru antérieurement :

Muet, Illustration européenne, 6 avril 1878.
Le Coffret, La Revue générale, 1er février 1879.
La Naissance du Poète, La Plume, 1er mars 1879.
Les Lions, Illustration européenne, 17 avril 1879.
L'Oubli, La Plume, 1er juin 1879.

1880. **La Belgique** (1830-1880). Bruxelles, Office de Publicité.

1881. **La Mer élégante**, poésies. Préface de Jean Aicard. Paris, A. Lemerre.

Ont paru antérieurement :

Prologue, Le Journal des Gens de Lettres belges, 1er juin 1881.
La Mer du Nord, La Revue de Belgique, 15 juin 1881.

1884. **L'Hiver mondain,** poésies. Illustrations de Jean Van Beers. Bruxelles, H. Kistemaekers.

Ont paru antérieurement :

Symphonie en Blanc, La Revue moderne, 20 décembre 1882.
Souliers mordorés, La Plage de Blankenberghe, 12 août 1883.
Paire de Gants, La Plage de Blankenberghe, 16 août 1883.
Idylle de Sopha, La Jeune Belgique, décembre 1883.
Strophes blondes, La Jeune Belgique, 15 février 1884.

1885. **Union littéraire belge, Concours 1884-1885.** Rapports et œuvres couronnées. Bruxelles, P. Weissenbruck.

Cet ouvrage contient la première version de :

La Jeunesse blanche. Elle comprenait, outre un *Prologue* et un *Epilogue*, les divisions suivantes : *L'Enfance*, *Au Collège*, *Soirs de Province*, c'est-à-dire une grande partie des poèmes réunis, dans l'édition de 1886, sous les titres : *Choses de l'Enfance* et *Soirs de Province* (Les poésies de la division : *Au Collège* ont été englobées dans les *Choses de l'Enfance*).

Edmond Picard, dans son rapport, nous dit que l'auteur a l'intention de compléter son livre en y ajoutant trois parties : *Amour*, *La Jeunesse noire*, *Idéal*. Ces divisions annoncées sont représentées, dans l'édition définitive, par *Premier Amour*, *Les Jours mauvais*, *Mélancolie de l'Art*.

1886. **La Jeunesse blanche**, poésies. Paris, A. Lemerre.

Prologue, *Choses de l'Enfance*, *Premier Amour*, *Soirs de Province*, *Les Jours mauvais*, *Mélancolie de l'Art*.

Poèmes ayant paru antérieurement et ne se trouvant pas dans la première version :

Les Yeux, *Nocturne* (*Premier Amour*), La Jeune Belgique, 15 juillet 1884.
Les Solitaires, *Rendez-vous tristes* (*Les Jours mauvais*), La Jeune Belgique, 5 janvier 1885.
Ennui de vivre (*Les Jours mauvais*), Le Journal des Gens de Lettres belges, 1er-15 février 1885.
Seul, *Vieux Quais*, *Dimanche*, *L'Eau qui parle* (*Soirs de Province*), *Veillée de Gloire* (*Mélancolie de l'Art*), La Jeune Belgique, 5 avril 1885.
La Mort de la Jeunesse (*Les Jours mauvais*), *La Passion* (*Mélancolie de l'Art*), La Jeune Belgique, 5 novembre 1885.
Dégoût (*Les Jours mauvais*), Almanach de l'Université de Liége, mars 1886.

Réédition augmentée :

1913. **La Jeunesse blanche**. Edition suivie de plusieurs poèmes inédits. Paris, E. Fasquelle.

Poèmes ajoutés à l'édition de 1886 :

Vers d'Amour, suite de 10 poèmes dont trois ont été publiés du vivant de l'auteur dans La Jeune Belgique, 20 décembre 1885 :

Nous sommes dans l'amour... (I)
Dis, les commencements,..... (III)
Mon cœur avait en lui..... (V)

Plusieurs Poèmes. La plupart sont datés : *Douleur de se reprendre*, *La Nuit vient* (1891), *Les Cloches* (1892), *Nénuphar* (1894), *Premières communiantes* (1896), *Légende* (1895), *Carillon* (1896), *Soir* (1896), *La Passante* (1896), *Pour le Tombeau de Verlaine*

(1894) [1], *Pour la gloire de Mallarmé* (1894) [1], *La Loïe Fuller* (1897), *Prière* (1897), *La Veillée du dernier Jour de l'An* (1897-1898).

1888. **Du Silence**, poèmes. Paris, A. Lemerre.
A paru la même année dans La Revue de Paris et de Saint Péterbourg, 15 mars 1888.

1891. **Le Règne du Silence**, poèmes. Paris, Bibliothèque Charpentier, E. Fasquelle. (*La Vie des Chambres, Le Cœur de l'Eau, Paysages de Ville, Cloches du Dimanche, Au Fil de l'Ame, Du Silence, Epilogue*).

1893. **Le Voyage dans les Yeux**, poésies. Paris, Ollendorff.

1896. **Les Vies encloses**, poèmes. Paris, Bibliothèque Charpentier. (*Aquarium mental, Le Soir dans les Vitres, Les Lignes de la Main, Les Malades aux Fenêtres, Le Voyage dans les Yeux, L'Ame sous-marine, Epilogue*).
Ont paru séparément la même année :
Les Lignes de la Main, Revue de Paris, 15 février 1896.
L'Aquarium mental, Mercure de France, mars 1896.

1898. **Le Miroir du Ciel natal**, poème. Paris, Bibliothèque Charpentier. (*Les Lampes, Les Femmes en Mante, Les Réverbères, Les Jets d'eau, Les Premières Communiantes, Les Cygnes, Les Cloches, Les Hosties, Epilogue*).
Publications posthumes :

1923. **Œuvres de G. Rodenbach**, I. Paris, Mercure de France, préface de Camille Mauclair).
(*La Jeunesse blanche, Vers d'Amour, Le Livre de Jésus, Le Règne du Silence*).
Les *Vers d'Amour* ont été repris à l'édition de *La Jeunesse blanche*, Paris, E. Fasquelle, 1913.
Le Livre de Jésus, daté de 1887-88, est inédit, sauf deux poèmes qui ont paru du vivant de l'auteur :
Les Fumées, La Jeune Belgique, 6 mai 1887.
Parabole, La Revue générale, 3 septembre 1888.

---

[1] Ces deux poèmes, datés par erreur de 1896, ont paru dans *La Plume*, juin 1894.

1925. **Œuvres de G. Rodenbach**, II. Paris, Mercure de France. (*Les Vies encloses, Le Miroir du Ciel natal, Plusieurs Poèmes*).
Plusieurs Poèmes : ces poèmes ont été repris à l'édition de *La Jeunesse blanche*. Paris, E. Fasquelle, 1913.
Un poème non daté est ajouté : *Hommage à Léon Dierx*.

THÉATRE

1884. **La petite Veuve**, saynette en un acte et en prose, en collaboration avec Max Waller. Bruxelles, J. Fink.

1894. **Le Voile**, un acte en vers. Paris, Ollendorff. (Représenté pour la première fois au Théâtre Français, le 21 mai 1894).
Publication posthume :

1901. **Le Mirage**, drame en 4 actes tiré de *Bruges-la-Morte*.

ROMANS, NOUVELLES ET CONTES

1889. **L'Art en Exil**, roman. Paris, A. Quantin.
Une première version de ce roman à paru sous le titre : *La Vie morte*, dans l'Indépendance belge, 1er au 15 juillet 1886.

1892. **Bruges-la-Morte**, roman. Librairie Marpon et Flammarion.
A paru la même année en feuilleton dans Le Figaro, 4-11 novembre 1892.

1894. **Musée de Béguines**, natures mortes et nouvelles. Paris, Charpentier.
Prologue (*Leurs Enclos*). I. *Dentelle de Bruges*.
Nature morte (*Leurs Cornettes*). II. *Le Crépuscule au Parloir*.
Nature morte (*Leurs Cierges*). III. *Noces mystiques*.
Nature morte (*Leurs Cantiques*). IV. *La Sœur aux Scrupules*.
Nature morte (*Leurs Fleurs*). V. *L'Amour du Blanc*.
Nature morte (*Leurs Images*). VI. *L'Oiseau de Linge*.
Nature morte (*Leurs Cloches*). VII. *Congréganiste*.
Nature morte (*Leurs Chapelets*). VIII. *Agonie de Béguinage*.
Nature morte (*Leurs Aumônes*). IX. *La Crèche*.
Nouvelles ayant paru antérieurement :
Noces Mystiques (sous le titre : *Le Voile*), Le Gaulois, 25 décembre 1890.
L'Oiseau de Linge (sous le titre : *La Petite Béguine*), Supplément du Figaro, 22 octobre 1892.

Le Crépuscule au Parloir (sous le titre : *Parloir de Béguines*), Supplément du Figaro, 25 novembre 1893.
Dentelle de Bruges, Figaro illustré, janvier 1894.

1895. **La Vocation**. Illustrations de Henri Cassiers. Paris, Ollendorff. A paru la même année, en feuilleton, dans L'Echo de Paris, 9-15 août 1895.

1896. **Les Vierges**, illustrations de J. Rippl-Ronai. Paris, Chamerot et Renouard.

1896. **Les Tombeaux**, illustrations de J. Pitcairn-Knowles. Paris, Chamerot et Renouard.

1897. **Le Carillonneur**, roman. Paris, Bibliothèque Charpentier. A paru en feuilleton dans Le Figaro, 29 novembre 1896 au 1er janvier 1897.

1898. **L'Arbre**. Paris, P. Ollendorff. A paru en feuilleton dans Le Temps, 14-21 juin 1898.

Publication posthume :

1901. **Le Rouet des Brumes**, contes. Paris, Ollendorff.

Ce recueil contient :

1. Des contes publiés du vivant de l'auteur :

L'Idéal, Suppl. litt. du Figaro, 14 septembre 1895.
Cortège, Le Journal, 11 janvier 1898.
Un Soir, Le Journal, 7 février 1898.
L'Inconnu, Le Journal, 7 mars 1898.
Buis bénit, Le Journal, 4 avril 1898.
L'Amour et la Mort, Le Journal, 2 mai 1898.
Hors Saison, Le Journal, 30 mai 1898.
Déménagement, Le Journal, 27 mai 1898.
L'Orgueil, Le Journal, 27 juillet 1898.
Un Inventeur, Le Journal, 1er septembre 1898.
Couples du Soir, Le Journal, 26 septembre 1898.
Une Passante, Le Journal, 24 octobre 1898.
Curiosité, Le Journal, 20 novembre 1898.
L'Accomplissement, Le Journal, 21 novembre 1898.

2. Des contes publiés posthumes, antérieurement à l'édition de 1901 :

Presque un Conte de Fées, Le Journal, 21 mars 1899.

Le Chasseur des Villes, Le Journal, 31 mars 1899.
Suggestion, Le Journal, 20 avril 1899.
Les Grâces d'Etat, Le Journal, 24 avril 1899.
Au Collège, Le Journal, 1er mai 1899.
L'Amour des Yeux, Le Journal, 10 mai 1899.
L'Ami des Miroirs, Le Journal, 27 mai 1899.
Les Chanoines, Le Journal, 6 juin 1899.

3. Deux contes inédits :

La Ville, *L'Idole*.

Réédition augmentée :

1914. **Le Rouet des Brumes**, édition augmentée d'une nouvelle (1) : *La Vie d'un Portrait*. Paris, E. Flammarion.

Cette nouvelle avait paru, posthume, dans La Nouvelle Revue, 1er juin 1900.

CRITIQUE ET ESSAIS

Publications posthumes :

1899. **L'Elite**. (Ecrivains, orateurs sacrés, peintres et sculpteurs). Paris, Bibliothèque Charpentier. Sont inédits dans cette publication :

Ecrivains :

Les Goncourt, *Verlaine*, *Villiers de l'Isle-Adam*, *Marceline Desbordes-Valmore*, *J. K. Huysmans*. *Lamartine*, *Brizeux*, *Mistral*.

Orateurs sacrés :

Le P. Monsabré.

Sculpteur :

M. Rodin.

Avaient paru du vivant de l'auteur :

Ecrivains :

M. Pierre Loti, Le Gaulois, 6 avril 1892.
Hugo (*l'Œuvre posthume*), Figaro, 26 mai 1893.
M. Anatole France, Figaro, 20 juillet 1895.
Ch. Baudelaire, Revue de Paris, 1er juin 1894.
Les Rosny, Nouvelle Revue, 15 mars 1897.
M. Octave Mirbeau, Figaro, 14 décembre 1897.
Alphonse Daudet, La Revue du Palais, janvier 1898.

(1) Cette nouvelle est signalée, par erreur, dans l'édition, comme inédite.

Stéphane Mallarmé, Figaro, 13 septembre 1898.
Orateurs sacrés :
Mgr. d'Hulst, Figaro, 12 février 1891.
Peintres :
M. Puvis de Chavannes, Figaro, 22 décembre 1894.
M. James Whistler, Figaro, 29 décembre 1894.
M. Jules Chéret, suppl. Figaro, 12 janvier 1895.
M. Eugène Carrière, suppl. Figaro, 19 janvier 1895.
M. Claude Monet, suppl. Figaro, 26 janvier 1895.
M. Albert Besnard, suppl. Figaro, 5 janvier 1895.
M. J.-P. Raffaëlli, suppl. Figaro, 2 février 1895.

1924. **Evocations**, Bruxelles, La Renaissance du Livre.
Notice de Pierre Maës.
Ce livre comprend les articles suivants :
Agonies de Villes.
I. *Bruges*, Suppl. litt. du Figaro, 16 juin 1888.
II. *L'Ile de Walcheren*, Suppl. litt. du Figaro, 1er septembre 1888.
III. *Saint-Malo*, Suppl. litt. du Figaro, 29 septembre 1888.
IV. *Gand*, Suppl. litt. du Figaro, 12 janvier 1890.
La Hollande, l'Hiver, Suppl. litt. du Figaro, 17 février 1894.
Villes flamandes, Suppl. litt. du Figaro, 13 novembre 1894.
Paris et les petites Patries, Rev. encyclopédique, 1895.
Etudes littéraires :
Octave Pirmez, La Jeune Belgique, 1er juillet 1883.
Trois Poètes : G. Le Roy, Ch. Van Lerberghe, M. Maeterlinck, La Jeune Belgique, 5 juillet 1886.
Notes sur le Pessimisme, La Société nouvelle, février 1887.
L'Enterrement de Barbey d'Aurevilly, Le Journal de Bruxelles, 29 avril 1889.
La Mort de Th. de Banville, Le Journal de Bruxelles, 16 mars 1891.
La Poésie nouvelle (A propos des Décadents et des Symbolistes), La Revue bleue, 4 avril 1891.
Murger et la Bohème, Figaro, 10 juin 1895.
César Franck, Figaro, 24 décembre 1896.
Le Ménage de Victor Hugo, Figaro, 28 décembre 1897.
Un Précurseur français en Abyssinie (Rimbaud), Figaro 12 août 1898.

PRÉFACES

Ed. BONEHILL, *Choses d'Automne*, Louvain, Fonteyn, 1890.
Ch. GUÉRIN, *Joies grises*, Paris, Ollendorff, 1894.
Fr. SAISSET, *Au Fil du Rêve*, Paris, Ollendorff, 1897.
L. DONEL, *Le Chardon bleu*, (Lettres, Préfaces), Paris, Bonne Presse, 1913.

ARTICLES ET COMPTES RENDUS

Les meilleures études critiques de G. Rodenbach — signalées plus haut — ont été réunies dans *L'Elite* et dans *Evocations*. Pour les autres articles et les nombreux comptes rendus qui sont restés dispersés, nous renvoyons à la bibliographie de Pierre Maës. Nous les avons consultés sans y trouver beaucoup à glaner. Nous citons néanmoins, dans le corps de notre travail, ceux qui ont pu nous éclairer au cours de nos recherches.

LIVRES A CONSULTER

Pour les livres parus jusqu'en 1926, nous renvoyons à la *Bibliographie* de P. MAES.

Additions et livres parus depuis 1926 :

R. DOUMIC : *Essai sur le Théâtre contemporain*, Paris, Perrin, 1896.
G. MARTINEZ : *Tres Poetas belgas*, Mexico, Cultura, 1918.
M. DES OMBIAUX : *Les premiers Romanciers nationaux de Belgique*, Paris, La Renaissance du Livre, 1919.
G. RAMAEKERS : *G. Rodenbach*, Turnhout, Brepols, 1920. (*Les grands Belges*).
P. HAMELIUS : *Introduction à la Littérature belge française et flamande*, Bruxelles, Office de Publicité, 1921.
M. GAUCHEZ : *Histoire des Lettres françaises de Belgique des Origines à nos Jours*, 3e édition, Renaissance d'Occident, 1922.
P. MAES : *G. Rodenbach*, Paris, Figuière, 1926.
E. VERHAEREN : *Impressions* (3e série), Paris, Mercure de France, 1928.
G. VAN WELKENHUYSEN : *L'Influence du Naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1930.
F. CASTILLO NAJERA : *Un Siglo de Poesia belga*, Bruxelles, Labor, Madrid, Aguilar, 1931.

L. BOCQUET : *La Littérature française de Belgique*, Paris, A. Messein, 1932.

J. EEKHOUD : *Literaire Profielen*, IV (F. Mauriac, F. Brunetière, P. Bourget, M. Proust, G. Rodenbach), Gand, L. Vanmelle, 1935.

R. GILSOUL : *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les Ecrivains belges de 1930 à nos jours*, édition de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, 1936.

ARTICLES A CONSULTER

Pour les articles parus jusqu'en 1926, voir *Bibliographie* de P. MAES.

Additions et articles parus depuis 1926 :

L. JANSSENS : *L'Hiver mondain, par G. Rodenbach*, Le Magasin littéraire et scientifique, 15 juillet 1884.

G. FRÉDÉRIX : *A propos de Mélancolie de l'Art*, L'Indépendance belge, 31 mai 1886.

Ch. MERKI : *G. Rodenbach*, Mercure de France, juin 1891.

Ch. MERKI : *Le Confident des petites Ames*, Mercure de France, août 1894.

Ch. MAURRAS : *Figures de Conteurs, M. Georges Rodenbach*, Revue encyclopédique, 1er octobre 1895.

A. SEGARD : *G. Rodenbach*, La Plume, 15 avril 1896.

E. VERHAEREN : *Les Vies encloses*, Art moderne, 19 avril 1896.

Ch. MAURRAS : *Trois romantiques : MM. G. Kahn, E. Verhaeren, G. Rodenbach*, Revue encyclopédique, 29 mars 1896.

RACHILDE : *Le Carillonneur, de G. Rodenbach*, Mercure de France, avril 1897.

G. BOURGEON : *G. Rodenbach*, Revue de France, mars 1898.

G. SOULIER : *G. Rodenbach*, Revue d'Art dramatique, février 1899.

ANONYME : *G. Rodenbach*, La Semaine littéraire de Bruges, 21 février 1899.

Le Monument Rodenbach et les Brugeois, Ligue artistique, 19 juillet 1899.

M. RAVA : *G. Rodenbach*, Nuova Antologia, 1901, pp. 660-683.

A. FOULON DE VAULX : *Poètes et Romanciers d'Aujourd'hui*, La Plume, 30 décembre 1911.

Vingt-cinquième anniversaire de la mort de G. Rodenbach, Paris, au Sans Pareil, 1924. Plaquette contenant le texte des discours prononcés à la cérémonie du 22 novembre 1923 par MM. G. LALOU, J.-H. ROSNY aîné, André DUMAS, G. RAGEOT, G. LECOMTE, M. WILMOTTE, le baron GAIFFIER D'HESTROY et P. LÉON.

M. WILMOTTE : Allocution : *A la Mémoire de G. Rodenbach*, Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, avril 1924.

P. PRIST : *La Légende de Bruges-la-Morte*, Revue mondiale, 15 novembre 1926.

P. PRIST : *Georges Rodenbach, avocat*, Revue mondiale, 1er avril 1927.

H. GLAESENER : Revue d'Histoire littéraire de la France, juillet-septembre 1931.

F. VAN DEN BOSCH : *La Jeune Belgique*, Le Soir, 25 juillet 1931.

H. LIEBRECHT : *Le Cinquantenaire de la Jeune Belgique*, Bruxelles, Musée du Livre, 1931.

V. GILLE : *La Jeune Belgique*, Le Flambeau, janvier 1932.

F. VAN DEN BOSCH : *Le Cinquantenaire de la Jeune Belgique*, Mercure de France, 15 janvier 1932.

ANONYME : *La Jeune Belgique*, Le Soir, 5 décembre 1932.

G. PICARD : *Léon Cladel et la Belgique*, Mercure de France, 1er avril 1935. Lettres inédites de C. Lemonnier, E. Picard, E. Verhaeren, G. Rodenbach, G. Eekhoud, M. Waller, C. Meunier, J. Stevens.

ANONYME : *Le Poète du Silence, Georges Rodenbach*, La Flandre libérale, 26-27 décembre 1936.

H. DAVIGNON : *Les Ecrivains flamands de Langue française*, Les Nouvelles littéraires, 4 septembre 1937.

Georges Rodenbach (1855-1898). *Exposition*. (Catalogue de l'Exposition G. Rodenbach à la Bibliothèque royale de Belgique, 23 décembre 1938 au 15 janvier 1939.

TABLE

Préliminaires 7
Introduction 11

PREMIÈRE PARTIE

RECHERCHE ET AFFIRMATION D'UNE ESTHÉTIQUE. APERÇU CHRONOLOGIQUE

I. Les poésies 19
1) Premiers tâtonnements. Les œuvres reniées 19
2) La transition 35
3) Les œuvres de maturité 41

II. Les romans, nouvelles et contes 57

III. Le théatre 72

DEUXIÈME PARTIE

I. Les attitudes de sa pensée 75
Le mysticisme. La hantise de l'Inconnu 77
Le renoncement à la vie active et le refuge dans le rêve 90
Le monde vu comme une œuvre d'art 100

II. Les grands thèmes 105
La Flandre et les villes 107
La vie des Choses 114
Le silence 121
La mort 127

III. Les moyens stylistiques et prosodiques 133
L'Impressionnisme. Caractères de l'impressionnisme chez Rodenbach. Les répétitions. Les thèmes et la création métaphorique 135
Images et symboles 150
Dynamisme et lenteur. Structure de la phrase 156
La métrique. La musicalité du vers 161

APPENDICE 171
Lettres inédites de Georges Rodenbach 173
Photographie d'un manuscrit de Georges Rodenbach : *L'Ami des Miroirs* (conte du *Rouet des Brumes*) 185

BIBLIOGRAPHIE 195
Œuvres de Georges Rodenbach 196
Poésies 196
Théâtre 199
Romans, nouvelles et contes 199
Critique et Essais 201
Préfaces 203
Articles et comptes rendus 203
Livres a consulter 203
Articles a consulter 204

TABLE 207

Imprimé en Belgique.

14021 - Impr. Vaillant-Carmanne, S. A.
Un adm.-dir. L. Dallemagne, 4, place St-Michel, Liège.