

Article

La Sainte, la Fée et la Muse dans les romans de Georges Rodenbach

Claudie BERNARD*

ABSTRACT : The article first specifies what Rodenbach, a fin-de-siècle novelist, borrows from Decadence and Symbolism, taking into account the simultaneously marginal and privileged status he owes to his “belgitude.” It then proceeds to analyze, with reference to *L'Art en exil*, *Bruges-la-Morte*, *La Vocation*, and *Le Carillonneur*, the development and functions of the figures of the Widower, the Saint, and the Fairy, exploring their analogies, rivalries, interweaving, as well as their symbolic attributes. The article shows how the myth of the Dead City functions as both mirror and Muse, enabling Rodenbach to draft a reflection on the fin-de-siècle Artist, at once anti-modern and avant-garde. It concludes with an examination of the parodic avatars of these figures in the work of Jean Lorrain.

KEYWORDS: Fin-de-siècle, Symbolism, Decadence, Belgian writers, Georges Rodenbach, widower, fin-de-siècle woman, Bruges, dead city, fin-de-siècle artist, parody

Rodenbach, romancier fin-de-siècle

La production romanesque de Rodenbach, qui couvre de 1889 à 1897, relève du mouvement que, laissant de côté les débats terminologiques, je nommerai, suivant le couplage proposé par Brunetière dans son article de la *Revue des deux Mondes* de 1888, repris par Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* de 1891, et consacré par Gustave Kahn dès l'intitulé de son histoire du groupe en 1902, « symboliste et décadent¹ ».

* Claudie Bernard est professeur de littérature française à la New York University.
E-mail: cb1@nyu.edu

¹ Sur la proximité des deux courants à l'époque, cf. Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Belles Lettres, 2011. Aujourd'hui, les spécialistes de la poésie tendent à faire du décadentisme une facette du symbolisme (Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995, Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, LGF Livre de Poche, 2004), et les spécialistes du roman, l'inverse (Valérie Michelet-Jacquod, *Le Roman symboliste : un art*

On sait qu'en ces années se développe, en pendant au « mal du siècle » romantique, un « mal de la fin de siècle » – « déclin d'un sang vieux, mal du siècle », observe Rodenbach dans *Le Carillonneur* (C 94)². La France, quoique prospère et influente, se pense en crise³. Crise historique, liée à la défaite de 70, à la Commune, aux rivalités européennes, à la question coloniale ; crise politique, dans une Troisième République encore mal établie et secouée de scandales ; crise économique, en une phase de déflation et d'affairisme ; crise sociale, avec l'intensification de la concurrence, les révoltes ouvrières, les revendications féministes ; crise des valeurs, marquée par la déchristianisation, la remise en cause du Progrès, la critique du positivisme, le sentiment que tout a été fait et dit ; crise du sujet rationnel, perceptible dans les spéculations ésotériques aussi bien que dans la théorisation de l'inconscient ; crise de la représentation ; et, par suite, crise du roman dans sa version cardinale, naturaliste, dont témoigne le *Manifeste des Cinq* contre *La Terre* de Zola en 1887, puis l'*Enquête* de Huret. Au naturalisme, on reproche sa prétention à l'objectivité et son déterminisme ; ses problématiques vulgaires, son personnel quelconque ; ses descriptions tatillonnes, son langage trivial ; son scénario trop bien ficelé ; son didactisme, son engagement. « Il n'y eut pas de mot d'ordre donné », admet Gourmont ; « c'est individuellement que nous nous sommes éloignés avec horreur d'une littérature dont la bassesse nous faisait vomir⁴. »

Dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883-1885), le conservateur Paul Bourget diagnostique dans l'Europe d'alors plusieurs facteurs de décadence (de *decadere*, choir et déchoir), résultats des germes semés par la Révolution française. D'abord, l'emballement du progressisme, scientifique, technologique, philosophique ; à force de se vouloir résolument modernes, de plonger au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, les civilisations se coupent de leurs vénérables traditions, au risque de dévoyer l'évolution en involution – « marche [...] vers la négation définitive de tous les efforts de tous

de l'« extrême conscience », Édouard Dujardin, André Gide, Marcel Schwob, Rémy de Gourmont, Genève, Droz, 2008). Un certain consensus associe le décadentisme à des thématiques plus prosaïques de régression et d'échec, le symbolisme, à l'onirisme, et à des expérimentations et formulations inédites.

² Les chiffres entre parenthèses précédés d'un C renvoient à Rodenbach, *Le Carillonneur*, Culturea, 2022.

³ Cf. Eugen Weber, *Fin de siècle, la France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1986, et Christophe Charle, *Paris fin de siècle, Culture et politique*, Paris, Seuil, 1998.

⁴ Gourmont, in Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Corti, 1999, p. 163. Cf. Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1967. Ce qui n'empêche pas les pourfendeurs de romans d'en publier, afin de toucher un large public, constate Aurélie Briquet dans « Usages du sous-titre dans le roman symboliste », in Emilie Pézard et Valérie Stiénon, éd., *Les Genres du roman au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 225-244.

les siècles », – et de retomber, à l'instar de la Rome antique, dans la barbarie⁵. Ensuite, la propagation d'un individualisme égalitariste : « L'organisme social [...] entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée⁶ », entraînant l'émiettement du tissu communautaire, et provoquant, à côté d'un nivellement médiocratique, l'émergence d'egos inflationnistes et anarchiques. Enfin, l'hypertrophie de l'analyse ; s'obstinant à décortiquer et à déconstruire, l'esprit finit par ne plus distinguer le vrai du faux, le bien du mal, le réel de l'illusoire, et on aboutit à une paralysie du jugement et de l'action, à la fameuse impuissance fin-de-siècle.

Les forces de désintégration qui sévissent au plan diachronique (présent découplé de ses antécédents et de tout avenir), synchronique (atomisation du collectif) et intellectuel (« analyse » signifie étymologiquement décomposition) alimentent une dépression généralisée, une « nausée universelle », qui s'amplifiera dans *Dégénérescence* de Max Nordau (1892)⁷. Ce pessimisme se ressource dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer, où la « volonté » est un vouloir-vivre aveugle, qui voue l'homme, qui se croit libre, soit à la douleur, soit à l'ennui⁸. « Dans ce génie amer, dans ce miroir d'eau souffrante », le héros de *L'Art en exil* « prenait plaisir à mirer son propre dégoût de l'existence » (A 215)⁹.

La désintégration affecte également le plan littéraire. « Un style de décadence », poursuit Bourget, « est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot¹⁰. » Issu du naturalisme, le décadentisme prospecte, dans les palaces ou les bas-fonds, les corruptions, les névroses, les vices, mais sans essai de synthèse, avec une complaisance encline au grotesque¹¹. Le récit à la Zola s'y anémie. Cantonné dans des espaces confinés (la maison de des Esseintes dans *À rebours* de Huysmans) ou improbables (le Jardin des supplices

⁵ Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, p. 10. Cf. Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 20-26.

⁶ Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, p. 14.

⁷ Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, p. 9. Sur ce malaise, cf. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 63-87.

⁸ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819 et 1844), trad. A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 133-216 et 343-516.

⁹ Les chiffres entre parenthèses précédés d'un A renvoient à Rodenbach, *L'Art en exil*, Paris, Librairie Moderne, 1889. Cf. Anne Henry, dir., *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, et, pour Rodenbach, Christian Berg, « Schopenhauer et les symbolistes belges », p. 119-134.

¹⁰ Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, p. 14.

¹¹ Sur le legs naturaliste, cf. Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

chinois chez Mirbeau), réduit à une durée limitée (six heures dans *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin), syncopée ou répétitive, chiche de péripéties, il est avare de contextualisations et d'enchaînements causaux. On a qualifié ses actants de « célibataires », en ce que sans attaches, sans ancrage biographique, isolés par leur supériorité effective ou supposée, marginalisés par leur improductivité ou leur amoralité¹². Le livre se fragmente jusqu'au catalogue (*À Rebours*, *Les Vingt-et-un Jours d'un neurasthénique* de Mirbeau), s'émaille de digressions (*Monsieur de Bougrelon* de Jean Lorrain) et de vitupérations (*Le Désespéré* de Bloy), se délecte de ses incongruités.

De la décadence, Rodenbach cultive les isotopies symptomatiques : couchers de soleil, bruines d'automne, agonies de jeunes femmes, épuisement des races, crépuscule des dieux, offuscation des Lumières. Mais la débâcle ne va pas chez lui jusqu'au « rebours ». Défenseur de la Flandre médiévale, il est passéiste, non, comme d'aucuns, réactionnaire. Méfiant de la foule et de l'opinion, il exalte des singularités, non l'insolente exceptionnalité du dandy. Ses protagonistes sont introvertis, non autistes ou délirants ; et, quoique piétinant dans un chronotope restreint, ils sont tenus par la trame d'une plausible intrigue. Rodenbach a un faible pour l'artificiel, non le contre-nature, pour le morbide, non le sadique, pour l'anticonformiste, non le monstrueux ; il goûte le paradoxe, non le sophisme, et rechigne à l'autodérision.

*

Rejet de l'historicisme et du réformisme bourgeois, élitisme, esthétisme nous aiguillent du pôle décadent vers le pôle symboliste. « Le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualité dans l'art », déclare Gourmont dans la Préface du *Livre des masques* (1896)¹³. Expression, non tant d'un culte du moi solipsiste, le moi fin-de-siècle s'avérant fluctuant et insaisissable, que de la façon dont ce moi appréhende le monde, ce dernier n'étant jamais, d'après la thèse schopenhauerienne, que la « représentation » qu'on en a¹⁴.

« Le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait [...] Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers [...]

La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres

¹² Cf. Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le Roman célibataire, d'À Rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

¹³ Gourmont, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 11.

¹⁴ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p. 23-132 et 217-342.

LA SAINTE, LA FÉE ET LA MUSE DANS LES ROMANS DE GEORGES RODENBACH

la sorte de monde qui se mire en son milieu individuel¹⁵. »

Dans la fiction symboliste, opine Moréas dans son *Manifeste* de 1886,

« un personnage se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament : en cette déformation gît le seul *réel*. Des êtres aux gestes mécaniques, aux silhouettes obombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures¹⁶. »

Cette focalisation induit, non tant une frénésie auto-investigatrice que le déploiement du monologue intérieur, quasi ininterrompu dans *Sixtine, roman de la vie cérébrale* de Gourmont, où il s'exténue dans sa réflexivité, ou dans *Les Lauriers sont coupés*, où il se tempère de moquerie. Tout en déléguant largement la perspective et le discours à ses protagonistes, Rodenbach, quant à lui, ne se départ jamais tout à fait de son monopole magistral.

Les univers idiosyncratiques ainsi échafaudés méritent aussi l'épithète de « célibataires », dans la mesure où, autarciques et amplement factices, ils congédient l'environnement et l'histoire empiriques – l'Antiquité de Pierre Louÿs, le Moyen Âge de Maeterlinck sont de fantaisie. Les univers de Rodenbach, toutefois, demeurent tributaires d'une géographie (schématique) et d'une chronologie (folklorique).

Entre l'ego, le cosmos et le langage se tissent des « analogies », héritières des correspondances poétiques de Baudelaire et de Rimbaud, qui pallient les désagréments ontologiques et narratologiques du décadentisme. Par l'analogie, estime Valéry, l'écrivain

« précise l'écho mystérieux des choses, et leur secrète harmonie, aussi réelle, aussi certaine qu'un rapport mathématique à tous esprits artistes [...] »

Alors s'impose la conception suprême d'une haute symphonie, unissant le monde qui nous entoure au monde qui nous hante, construite selon une rigoureuse architectonique¹⁷. »

Dans *Suggestion*, nouvelle du *Rouet des brumes*, Rodenbach mentionne ce

¹⁵ Gourmont, *Le Livre des masques*, p. 13. Sur cette prépondérance du moi, appuyé sur une « garantie d'originalité », cf. Pierre Citti, *Contre la Décadence, histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 32-65 ; et Pierre Jourde, *L'Alcool du silence, Sur la décadence*, Paris, Champion, 1994, p. 13-56.

¹⁶ [Jean Moréas] *Les Premières Armes du symbolisme*, Paris, Vanier, 1889, p. 39.

¹⁷ Valéry, lettre à Mallarmé du 18 avril 1891, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1997, p. 47. Sur l'analogie, cf. Illouz, *Le Symbolisme*, p. 153-178.

« domaine mystérieux et négligé [...] clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il s'y noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées et nos actes à telles impressions de la vue, de l'ouïe, de l'odorat. » (R 159)¹⁸

Et à propos d'Hugues Viane, dans *Bruges-la-Morte* :

« N'est-ce pas d'ailleurs par un sentiment inné des analogies désirables qu'il était venu vivre à Bruges dès son veuvage ?

Il avait ce qu'on pourrait appeler 'le sens de la ressemblance', un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la vierge, créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables. » (B 128)¹⁹

En fait, l'analogie n'est pas simple ressemblance. Celle-ci est un donné, et connecte des choses de même nature : une femme ressemble à sa sœur. Celle-là repose, en attestent les verbes de la citation ci-dessus, sur une opération mentale, et rapproche des choses de nature dissemblable : deux femmes étrangères l'une à l'autre, une femme et un bijou, une femme et une ville. Ou des entités apparemment incompatibles : « l'amour et la mort sont liés par des analogies, des corridors souterrains », qu'étaient l'homophonie des vocables ; « l'un mène à l'autre. L'un raffine et exaspère l'autre. » (*L'Amour et la Mort*, R 83)

Les analogies éludent la logique conséquentielle, au profit d'affinités métonymiques ou métaphoriques²⁰. Elles renvoient moins à une transcendance (métaphysique) ou à un tréfonds (psychique) qu'à des réseaux horizontaux de sèmes insolites²¹. Elles dessinent des pistes d'intelligibilité inattendues, qui illuminent, ou au contraire dérangent. Elles

¹⁸ Les chiffres entre parenthèses précédés d'un R renvoient à Rodenbach, *Le Rouet des brumes, Contes symbolistes* III, Grenoble, ELLUG, 2016. On lira avec profit l'Introduction de Jean Rime, p. 19-50.

¹⁹ Les chiffres entre parenthèses précédés d'un B renvoient à Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, GF Flammarion, 1998.

²⁰ Dans *Decadence and Modernism in European and Russian Literature and Culture*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2019, Jonathan Stone corrèle le décadentisme au phénoménal, au corporel et à la métonymie, et le symbolisme, au nouménal, à l'intangible et à la métaphore; il suit le passage de l'un à l'autre trope dans *Bruges-la-Morte*.

²¹ Dans « (Im)pertinente analogie, du romantisme allemand au symbolisme français », Verónica Estay Stange oppose au « principe de transcendance » qui régit le premier le « principe d'immanence » qui prévaut dans le second. In Christian Michel, éd., *Le Démon de l'analogie, Analogie pensée et invention d'Aristote au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 223-250.

brouillent le dualisme cartésien opposant le sujet et ses objets : par elles, l'être se fond dans les choses, se réifie, cependant que les choses s'animent, s'anthropomorphisent²². Ce qui ne va pas sans danger. « Le démon de l'analogie se jouait de lui ! », s'inquiète Viane, mallarméen à son insu (B 102) ; certains amalgames se révèlent fallacieux, délétères – démoniaques, justement.

L'analogie cristallise sur le symbole. Dans son article « Du style symbolique » de 1829, Pierre Leroux mettait la « comparaison symbolique », typique selon lui du romantisme, au-dessus de la comparaison classique : alors que celle-ci subordonne le comparant imagé au comparé notionnel, celle-là en exploite toutes les virtualités, de façon à « *faire entendre* au lieu de *dire* », fût-ce au prix de l'hermétisme : « Parler par symboles, allégoriser, voilà, à ce qu'il nous semble, la grande innovation, en fait de style, depuis cinquante ans²³. » Par des arguments parallèles, Gourmont, lui, met le symbole au-dessus de l'emblème :

« Le symbole monte de la vie à l'abstraction et l'emblème descend de l'abstraction à la vie... »
 « L'emblème [...] se sert de paysages, de personnages, de matérialités, mais vues selon des attitudes volontairement significatives ; tandis que le symbole présente la nature telle qu'elle est et nous laisse la liberté de l'interprétation, l'emblème affirme la vérité qu'il exprime ; il l'affirme avant tout et ne se sert de figurations que comme d'un moyen purement mnémotechnique²⁴. »

L'emblème est conceptuel, conventionnel, monosémique, figé ; le symbole, intuitif, inédit, ouvert aux potentialités de la suggestion et aux jeux de la néologie – le symbolisme, qui tire son nom d'un signe, valorisant les recherches scripturales et métascripturales.

Car, avec Schopenhauer, les symbolo-décadents situent le salut dans l'art, lequel remplacera avantageusement la vie. Leurs héros sont voués à l'art, qu'ils en soient amateurs, comme des Esseintes, le M. de Phocas éponyme de Jean Lorrain, le potentat détrôné du *Crépuscule des dieux* d'Élémir Bourges, où le seul dieu régnant est Wagner ; qu'ils fassent de leur destinée une œuvre, comme des Esseintes ou le d'Enragues de *Sixtine* ; qu'ils se déchargent sur l'œuvre des turpitudes de leur destinée, comme l'immuable éphèbe Dorian Gray, d'Oscar Wilde, s'en déleste sur son portrait ; qu'ils soient créateurs, d'un

²² Cf. Aurore Boraczek, « Architectures d'intérieur : le parti-pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach », in Jean-Pierre Bertrand, dir., *Le Monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 57-72.

²³ Leroux, « Du style symbolique », *Le Globe*, 8 avril 1829, *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, p. 329 et 333.

²⁴ Gourmont, *Le II^e Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1924, p. 131.

être artificiel (dans *Monsieur Vénus* de Rachilde ou *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam) ou d'une œuvre, « L'Adorant » de d'Entraques, « Paludes » dans *Paludes* de Gide, mises en abyme de l'œuvre englobante²⁵. Rodenbach met en scène des dilettantes, un écrivain, un peintre, un architecte, des musiciens –ratés, ou doués mais impopulaires.

Au-delà des synesthésies par lesquelles « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », les arts se correspondent. Si Verlaine et Mallarmé ont voulu « reprendre à la musique son bien », Rodenbach est plutôt redevable aux préraphaélites anglais, à Gustave Moreau, Fernand Khnopff, Félicien Rops, James Ensor. Et les catégories littéraires se floutent. « Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème », déclare Mallarmé à Rodenbach ; « Votre histoire humaine si savante par instants s'évapore²⁶. » De fait, la prose du Belge ne s'émancipe jamais des vers, *Les Tristesses*, *Le Règne du silence*, qui furent à la source de sa notoriété. La fiction symbolo-décadente peut être dite « célibataire » en ce sens aussi que mal classable, empruntant au lyrisme, au conte, au journal intime, à la lettre, à l'essai, au travelogue, à l'encyclopédie, au pamphlet...

Par tous ces traits, les « antimodernes » fin-de-siècle se révèlent, paradoxalement, porteurs de l'avant-garde.

Quatre romans belges

Décadentisme et symbolisme, qui fleurirent dans toute l'Europe, connurent une fortune exceptionnelle en Belgique au tournant des XIX^e et XX^e siècles. La Belgique est alors en proie à de multiples tensions. Vieille nation aux cités commerçantes, passée de la coupe des ducs de Bourgogne au Moyen Âge à celle des Habsbourg d'Espagne au XVI^e et XVII^e siècle, puis des Habsbourg d'Autriche, envahie par les Français révolutionnaires, intégrée en 1815 au Royaume-Uni des Pays-Bas, elle obtint son indépendance en 1830. C'est donc aussi un État jeune, tiraillé entre souverainisme et européisme, et une puissance industrielle et bientôt coloniale, dont le dynamisme économique se paie par une paupérisation du prolétariat, une forte agitation sociale, une fluctuation entre conservatisme et envie de changement.

La Belgique se définit aussi par le clivage entre Flandre, néerlandophone et à tropisme nordique, alors rurale et pauvre, et Wallonie, francophone et à tropisme latin, financièrement et politiquement dominante. De 1830 à 1914, l'idiome de Molière est l'idiome

²⁵ Dans *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*, Michelet-Jacquod oppose le héros décadent, exclusivement amateur, au héros symboliste, créateur, fût-ce sur le mode de la distanciation ironique.

²⁶ Mallarmé, lettre du 28 juin 1892, citée dans l'édition GF de *Bruges-la-Morte*, p. 292.

de la culture, et forte est l'attraction des modèles hexagonaux. C'est dans cet idiome que les Flamands Verhaeren, Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp ou Georges Eekhoud chantent leur contrée, et que sont rédigées les revues novatrices, dont *La Jeune Belgique*, dont Rodenbach fut l'un des fondateurs. Plus d'un auteur s'installe à Paris ; de 1888 à son décès en 1898, Rodenbach y fréquente les salons, y coudoie Edmond de Goncourt, les Daudet, Mallarmé, y acquiert le succès.

Pour se démarquer, certains accentuent alors leur « belgitude », fort appréciée du Gourmont de *La Belgique littéraire* (1915). Rodenbach, chargé des articles sur Paris pour le *Journal de Bruxelles*, fournit ensuite des articles sur la Flandre au *Figaro*, et entretient sa nostalgie pour sa « petite patrie ». Lui et ses confrères élaborent les thèmes qui deviendront inséparables du « Plat pays », canaux, beffrois, béguinages, kermesses, bière, dentelle, pluies, brouillards, cœurs à jamais à marée basse... Échappant aux pressions de leur voisin du sud, leur poésie élude les quintessences mallarméennes pour s'enraciner dans un décor spécifique ; moins dépendante de l'hégémonie zolienne, leur prose ne recule pas, chez Camille Lemonnier, Eekhoud et consorts, devant une exubérance baroque.

Dans les pages qui suivent, je me pencherai sur les quatre romans de Rodenbach, sans préjudice d'incursions dans les nouvelles du recueil posthume *Le Rouet des brumes* (1901), ou dans les publications des contemporains.

*

Les quatre romans de Rodenbach se résument à des variations sur un canevas de base, sobre d'aventures, mais brodé de leitmotif lancinants et ourdi de renversements, jusqu'au *unhappy ending*.

Dans *L'Art en exil* (1889), le poète et avocat Jean Rembrandt épouse, en dépit du scandale, une béguine, en laquelle il a cru déceler son idéal, mais dont la simplesse rapidement le déçoit ; il ne se remettra pourtant pas de son décès, et tombera dans une folie mystique. Ce livre, probablement situé à Gand, où grandit Rodenbach, contient de nombreux éléments autobiographiques : Rembrandt lui aussi tâte du barreau, est reçu dans les cercles littéraires parisiens, et ses stances plagient celles de son créateur.

Ouvrage le plus symboliste, *Bruges-la-Morte* parut en 1892, d'abord en feuilleton dans le *Figaro*, puis en volume chez Flammarion, augmenté de deux chapitres, d'un frontispice de Fernand Khnopff et de trente-cinq illustrations photographiques. Hugues Viane, rentier et veuf accablé, découvre en une actrice rencontrée dans la rue, Jane, la réincarnation de sa conjointe, et entame une liaison avec elle ; mais il s'avise bientôt que la similitude est mensongère, que l'actrice est vulgaire, et, frustré, il la tue.

Dans *La Vocation* (1895), roman psychologique plus conventionnel, Hans Cazdand,

de Bruges, voit sa vocation ecclésiastique entravée par sa mère, qui manœuvre pour le garder auprès d'elle, jusqu'à lui procurer des amours interlopes ; se sentant alors indigne de la prêtrise, Hans va s'enfermer dans une existence ascétique.

Dans *Le Carillonneur* (1897) enfin, Joris Borluut, architecte et musicien réputé, convole avec la pulpeuse Barbe, avant de se rendre compte qu'il est épris de sa sœur, la douce Godelieve ; mais son adultère avec Godelieve tourne mal, il perd l'une et l'autre, et finalement se suicide. Ce roman symboliste ébauche une théorie de la décadence, Borluut participant aux grands débats publics qui agitent alors Bruges.

Ce corpus comporte des aspects réalistes²⁷. Appuyé sur une onomastique ostensiblement néerlandaise, il nous promène dans une topographie urbaine référentielle, convoque des institutions caractéristiques, échevinage et guildes, et nous initie à la Cause flamande, dont les partisans, petits bourgeois hostiles aux capitalistes wallons, rêvent d'un retour à l'autonomie du Moyen Âge, antérieure à l'annexion espagnole et aux influences françaises, avec comte suzerain, chartes et privilèges. Il s'attarde dans les rites et processions catholiques, tout en en déplorant les déviances « espagnoles », fanatisme superstitieux, terreur de l'enfer et excès flagellatoires. Si *Bruges-la-Morte* et *La Vocation* s'en tiennent à une couleur locale en grisaille, *L'Art en exil* montre les sphères du barreau, du gouvernement régional, des journaux et de l'édition viciées par l'antagonisme entre cléricaux et libéraux ; *Le Carillonneur* fait une large place au programme de relance économique de Bruges par la construction d'un port sur l'estuaire ensablé du Zwin, port dont le creusement endommagerait certains secteurs de la métropole-musée ; tous deux dénoncent le favoritisme et la corruption des pouvoirs civil, judiciaire et culturel.

Ces romans flamands sont aussi des romans de mœurs. Ils vilipendent des notables cupides et béotiens, des masses serviles et manipulées, une dévotion étroite, une mentalité provinciale mesquine, récriminations qui donneraient presque raison à l'atroce pamphlet de Baudelaire *Pauvre Belgique !*, ou aux railleries de Mirbeau dans *La 628-E8*. Ce sont enfin des romans psychologiques, peuplés de jalousies, de concubinages, de relations filiales délétères, et friands de névroses : dépression misanthropique de Jean Rembrandt, deuil obsessif-compulsif de Viane, penchant suicidaire de Borluut, possessivité œdipienne de Mme Cazdand, hystérie de Barbe, rigorisme masochiste de Marie Rembrandt et de Godelieve.

On le voit, le réalisme est ici happé par le décadentisme. Mais le corpus rodenbachien ressortit davantage encore du symbolisme. Pour appréhender cette dimension, je

²⁷ Aspects que Paul Gorceix réfère au trinôme tainien de la race, du milieu et du moment, et qu'il confronte aux tendances illuministes du corpus dans *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Paris, Champion, 2006, p. 129-151.

ferai appel à l'auteur des *Chimères*, lointain précurseur du mouvement, et plus précisément à ce passage d'« El Desdichado » :

« Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie [...]
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée²⁸. »

Veufs, les quatre protagonistes masculins de Rodenbach le sont, littéralement ou non. Ses actants féminins oscillent, en accord avec la formule patriarcale, entre le modèle de la *Sainte*, la céleste, qui « soupire » en une élégiaque harmonie, et celui de la *Fée*, dont les « cris » versent dans la cacophonie. Fée elle-même scindée en une « Fée du logis », terrestre, dont les doigts (de fée) ne rachètent pas la banalité, et une « Fée fatale » (« fée » vient de *fatum*, le destin), païenne, enjôleuse, infernale – en ménagère et en mégère.

Quant à Orphée, le Veuf par excellence, qui n'hésita pas à descendre au royaume d'Hadès pour en tirer son Eurydice, son sort n'est pas sans point commun avec celui de Viane. Surtout, Orphée est l'Artiste, grand inspirateur des symbolistes, dont le talent enchante jusqu'aux animaux, jusqu'aux rochers, jusqu'à Cerbère : d'autres actants de Rodenbach se feront ses émules.

Le Veuf

Les héros de Rodenbach sont d'abord des héros « célibataires », dénués des déterminations dont regorgent les récits balzacien. À l'exception de Hans Cazdand, dont l'enfance fait partie intégrante du scénario, ils n'ont plus l'âge des jeunes premiers romantiques. Nous n'avons pas d'informations sur leur physique, sur leur ascendance, sur leur histoire antérieure.

Célibataires : au XIX^e siècle, nuptialité tardive, sacrifice aux alliances de la fratrie, manque de fonds, astreintes professionnelles, peur d'un joug indissoluble avant 1884, inaptitude ou malchance, ils abondent dans toutes les couches de la société ; ils sont en butte à la montée du familialisme, aux injonctions natalistes, aux objurgations médicales contre la continence²⁹. Dans la vie et plus encore en littérature, tandis que la célibataire se confond normalement avec la vieille fille (et accessoirement, dans les années 1880,

²⁸ Nerval, *Les Chimères* (1854), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, III, 1993, p. 645.

²⁹ L'ostracisme qui les frappe, selon Jean Borie dans *Le Célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976, est relativisé par Maurice Agulhon dans « L'historien et le célibataire. À propos de Jean Borie : *Le Célibataire français* », *Romantisme*, 16, 1977.

avec la garçonne), le célibataire garde une forte disponibilité ; il est ouvert aux pérégrinations, à l'aventure, aux entreprises artistiques, et cherche des compensations à sa solitude – quitte à être suspecté, la *Physiologie du mariage* de Balzac en témoigne, de dévergondage, voire de prédation sexuelle.

Le veuvage n'est pas moins fréquent, surtout pour les femmes, pour qui il pose la question de la subsistance pécuniaire³⁰. Douairière respectable, intrigante légère ou, le plus souvent, terne besogneuse, discriminée par ses vêtements, reléguée, surveillée par son entourage, la veuve occupe une grande place dans les imaginaires. Tel n'est pas le cas du veuf, qui retombe en un sens dans la catégorie du célibataire – à moins que l'attachement au défunt prescrit à la survivante ne l'immobilise lui aussi dans son passé, dans sa désolation, dans son vide (veuf dérive de *viduus*).

Viane est d'emblée « le veuf », « l'être dépareillé » (B 52), et se retrouve veuf une seconde fois, quand il se défait de Jane. Rembrandt perd sa conjointe. Borluut, ayant abandonné la sienne, puis abandonné par sa maîtresse, « songea aux deux femmes, comme à deux mortes, dont il était le veuf » (C 122). Et Hans, qui aspire au sacerdoce, finira « veuf » de l'Église. Tous quatre, stériles, demeurent sans postérité.

« Veufs », ils le sont encore de leurs proches : Viane, de sa fidèle bonne, qui refuse de servir un maître qui se dissipe ; Rembrandt et Borluut, de leurs amis. Ils sont coupés de leurs concitoyens : Viane et Cazdand, par leur opulence oisive, Rembrandt, avocat sans causes et poète incompris, par sa gêne, Borluut, par ses dissensions avec la municipalité qui l'emploie. Âmes d'élite « en exil », tous abhorrent la multitude, suiveuse, tapageuse et grossière. En eux se profile un certain mâle fin-de-siècle, qui, redoutant d'être dépouillé de ses privilèges, en une ère de modernité démocratisée, renonce à agir sur un milieu réfractaire, et affirme gratuitement une prééminence compensatoire, en savourant le « plaisir amer de se savoir autrement que les autres » (A 234).

D'où leur claustrophilie. Ils ne sortent presque jamais de leur ville, si oppressante qu'elle soit. Après avoir séjourné à Paris, Rembrandt est revenu à Gand ; Cazdand est empêché par sa mère d'aller étudier dans un séminaire distant de Bruges ; naguère féru de tourisme, Viane arpente chaque soir les mêmes rues désertes de ce Bruges. Toute excursion hors de leur agglomération – le voyage de noces de Rembrandt à la Mer du nord, la promenade de Cazdand à Damme en compagnie d'une possible fiancée, l'ultime entrevue de Borluut et Godelieve à Furnes – se solde par une faillite.

Dans leurs maisons natales, les chambres dénudées de Rembrandt et de Cazdand font penser aux cellules de Durtal à la Trappe, dans *En route* de Huysmans, ou de Marchenoir à

³⁰ Sur le veuvage, cf. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 403-568 ; et Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 507-670.

la Grande-Chartreuse, dans *Le Désespéré* de Bloy. Cazdand a réaménagé son foyer en chapelle, d'où les tentatrices sont successivement évacuées ; Rembrandt finit claquemuré dans le sien. Les domiciles cossus de Viane et de Borluut ont, eux, quelque chose de la « thébaïde raffinée » de des Esseintes à Fontenay-aux-roses. Celui de Viane, converti en mausolée de son épouse, est interdit aux visiteurs : que Jane y pénètre, et c'est la destruction du mausolée, et de Jane. L'arrivée de Godelieve sous le toit de Borluut et Barbe sème la zizanie, et Barbe saccage tout. Il est vrai que Borluut jouit d'un autre lieu de réclusion : le beffroi, qui nous retiendra plus loin.

La symbiose de l'habitant et de l'habitat n'est pas d'abord, comme celle de Mme Vauquer et de sa pension dans *Le Père Goriot*, de nature sociologique. Les meubles rustiques, tableaux, bibelots, bijoux, ustensiles liturgiques qui s'y accumulent, moins utilitaires, en cette ère consumériste, que somptuaires, sont pleins de virtualités topologiques ; et, avenants ou malveillants, ils semblent dotés de velléités propres. En ce sens, ces demeures sont une espèce de second crâne, où les Veufs ruminent leurs réminiscences, leurs souhaits, leurs cauchemars.

*

La cérébralité symbolo-décadente se polarise volontiers sur une idée fixe, qui structure l'affabulation : la conquête de Sixtine Magne dans *Sixtine* ou de Concha dans *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs, le renversement des genres dans *Monsieur Vénus*, la dislocation des corps dans *Le Jardin des supplices*. M. de Phocas est « amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque [...] Cette lueur, [il] la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres », dans les regards des matelots braqués sur l'horizon, sous les paupières des prostituées et des agonisantes, dans les iris d'émeraude des statues et des portraits ; mais il sait bien qu'

« il n'y a rien dans les yeux, et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable.

Il n'y a rien que ce que nous y mettons nous-mêmes³¹. »

Chez Rodenbach, la chimère « vivifiée d'un courant brusque et incessant l'eau monotone de l'existence » (C 21) ; elle aiguise la ferveur, stimule l'intellect, incite à voir autrement les choses. Tel inventeur « fut pleinement heureux à cause de son idée fixe. De poursuivre un rêve, il ne souffrit plus de la vie. » (*Un inventeur*, R 261) L'« idée » – bricoler une « machine à silence » – fait plus que protéger l'inventeur du bruit de ses voisins, elle

³¹ Mirbeau, *Monsieur de Phocas* (1901), Paris, La Table Ronde, 1992, p. 18 et 35.

dresse un rempart contre l'âpreté des phénomènes ; « fixe », elle substitue à la durée linéaire, cumulative et imprédictible du capitalisme une durée répétitive, amorphe, et contrôlable³².

L'idée fixe s'accroche à un objet symbolique, un fétiche. En cette période où se perfectionne la chronométrie, le riche antiquaire Van Hulle, du *Carillonneur*, collectionne les horloges. L'interminable quête de pièces supplémentaires, l'apprentissage de la réparation des rouages lui fournissent un divertissement au sens pascalien. Mieux, le vieillard caresse la lubie d'obtenir des tictacs impeccablement synchrones ; béatitude qu'il décroche à sa dernière heure, quand il croit entendre ses pendules tinter à l'unisson : « C'est à force de désirer les choses qu'on se les mérite. L'effort humain n'est pas vain [...] il se suffit à lui-même et se consomme en soi », fût-ce seulement dans la tête (C 74). La manie de Van Hulle vise, au fond, à bloquer le temps dans un cycle mécanique et itératif, justifiant ses routines casanières, sans dégager de rendement – mais sans non plus s'épanouir en art : car qu'est son musée d'horloges, qu'un bric-à-brac ?

En cette même période où les miroirs, de plus en plus abordables, envahissent l'espace privé et public, un excentrique du *Rouet des brumes* se laisse fasciner par cette surface plate et bornée où se creuse un infini, et dans laquelle, Narcisse inquiet, il traque son identité³³. Glaces indigentes des devantures, qui, aspirant vampiriquement la vitalité des passants, lui renvoient de lui une réplique blême et hagarde ; psychés de prix encombrant son appartement, où surnagent des silhouettes d'autrefois et se démultiplient ses sosies, en lesquels il ne se reconnaît pas : autant de miroirs magiques qui, sous leurs gauchissements, disent la vérité – la laideur ou la nullité de l'être. Otage elle aussi de « l'idolâtrie d'un miroir », l'Hérodias de Mallarmé concédait : « J'ai de mon rêve épars connu la nudité³⁴ ! » ; acharné à plonger plus avant dans le sien, le paranoïaque rodenbachien se fracasse le crâne contre le cristal, qui ne masque qu'un morne tain.

Les protagonistes des romans sont tous aimantés par une idée fixe, associée à un objet fétiche, et indiquée dès le libellé du titre. Viane s'est assigné pour mission d'entretenir le culte perpétuel de sa « Morte », avec l'assistance de sa servante, « sœur tourière » (B 62) : « Sa douleur lui était devenue une religion » (B 266). Dans ses salons s'entassent fauteuils et coussins conservant la trace de la disparue, vêtements empreints de son parfum, portraits, reliques métonymiques et métaphoriques qu'il manie selon un

³² « Une folie mesurée à idée fixe doit aider beaucoup à supporter la vie », acquiesce d'Enragues ; « Il ne faut pas être difficile sur le choix d'une manie : qu'elle soit inépuisable, elle est bonne. » Gourmont, *Sixtine* (1890), Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1982, p. 158.

³³ Il s'agit de la nouvelle *L'Ami des miroirs*. Dans *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, Sabine Melchior-Bonnet examine la diffusion de l'artéfact (p. 101-106) et ses ambivalences, entre « magie de la ressemblance » (p. 111) et « inquiétante étrangeté » (p. 187).

³⁴ Mallarmé, *Hérodias* (1867), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1998, p. 21 et 19.

cérémonial invariable, notamment la chevelure sous verre, « tresse nue qu'il allait chaque jour honorer » (B 62)³⁵.

Très tôt, Hans Cazdand, de *La Vocation*, a résolu d'entrer dans les ordres, et insisté pour être enfant de chœur. Hélas, il a trébuché dans le péché de chair : « Il avait quitté le chemin de sa vocation » (V 169)³⁶ ; sa contrition sincère lui permettrait de le regagner, une ombrageuse fierté le retient. L'objet symbolique est ici, très proche du précédent, le sachet où sa mère a recueilli les cheveux de sa tonsure précoce.

Dans *L'Art en exil*, Jean Rembrandt, adolescent, « sentait en lui le tourment du génie et la volonté du chef-d'œuvre » (A 19), assortis de la soif de « la gloire, – avec ses côtés vains et puérils, qu'importe ! – mais la gloire » (A 20). Son talisman, ce sont les gravures de Rembrandt van Rijn, dont il porte par hasard le nom.

Celui de Borluut, le Carillonneur, est la tour, dont il grimpe chaque jour la vis, et, à son sommet, la cloche. Sa postulation, « ascensionner », verbe d'action néologique, sans complément spécifique, résume celle de ces épris d'absolu.

« Ascensionner à sa guise, dominer la vie et les hommes, vivre comme au seuil de l'infini. »
« *Au-dessus de la vie !* Il se répétait la phrase mystérieuse, la phrase fluide qui semblait aussi s'élancer, tenir droite sur elle-même, symboliser par ses syllabes superposées les marches d'un escalier obscur [...] Vivre déjà d'éternité, tout en restant humain [...] *La vie*, tant de choses tristes, méchantes, impures ; *au-dessus*, c'est-à-dire un envollement, un trépid, un reposoir magique dans l'air... » (C 13)

« On monte, on a l'ivresse d'aller toujours plus loin, plus haut, au-dessus de la vie ! », exultait Rembrandt (A 234). Viane « aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie ! » (B 189)³⁷.

Mais ascensionner est ambigu. Ces « élus » autoproclamés, de l'Amour, de Dieu, de l'Art, s'excluent de leurs semblables : « Enivrante amertume de s'apercevoir qu'on est tout seul, là-haut, comme un arbre parmi les broussailles » (A 234). Pis : « L'absolu désenchantement des âmes était la rançon même de leur supériorité » (A 216). La quête initiatique, qui mène par étapes vers un « gouffre d'en haut » oxymorique (C 15), est, dans son *hubris*, constamment menacée d'une chute brutale ; « Plonger au fond du gouffre, Enfer

³⁵ Sur cette « matérialisation de la mémoire » dans la bourgeoisie du XIX^e siècle, et dans *Bruges-la-Morte*, cf. Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020, p. 326-358.

³⁶ Les chiffres entre parenthèses précédés d'un V renvoient à Rodenbach, *La Vocation*, Paris, Ollendorf, 1895.

³⁷ Sur les valeurs fondamentales de l'ascension, cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016, p. 119-141.

ou Ciel, qu'importe ? », admettait Baudelaire³⁸. Et monter au ciel signifie trépasser... Ces Princes d'Aquitaine verront tous abolie leur utopique tour.

D'abord exaltante, l'idée fixe finit par coincer le Veuf dans une sorte de nécessité. « La Destinée fit tout. Joris se rendit compte qu'il avait si peu choisi » (C 82) ; dans *La Vocation*, le désastre « arrivait du fond de l'éternité [...] Notre destinée doit s'accomplir » (V 139) ; « Les événements ne sont la cause de rien. Ils ne font que se conformer à nous-mêmes, extérioriser ce qui existait auparavant en nous. Ici, Dieu avait tout commencé. C'est lui qui triomphait. » (C 122) Qu'elle soit la manifestation de pulsions inconscientes, d'un vouloir-vivre schopenhauerien instinctif, d'un Dieu implacable, ou du Diable, « la Destinée [...] ne veut pas qu'on soit heureux, parce que le malheur est la règle. » (C 81) Viane « avait vraiment surpris l'ordre des choses de ne pas survivre à la mort d'alentour » (B 71) ; Rembrandt subit « comme l'ordre des choses de ne plus vivre davantage » (A 242).

Cet ordre des choses, qui implique à la fois ordonnancement et commandement, est, bien sûr, téléguidé par le romancier. Il s'arrime à deux figures : la Femme (fatale), et la Ville. Et il confère à certains objets fétiches une troublante autonomie.

Dédoublement de la Fée en Sainte : *L'Art en Exil*

« Le célibataire n'expulse la femme que pour mieux en être hanté », affirme Jean Borie³⁹ ; hanté, le Veuf l'est plus encore, à qui la femme a été cruellement arrachée.

« La femme est la vitre à travers laquelle on voit la vie. » (C 80) L'homme bénéficie du regard, lié dans la tradition occidentale à l'esprit : sa compagne serait le médium passif indispensable à sa saisie du monde et de lui-même. Médium passif, mais non transparent : sur la vitre se délinée le profil de la femme, tel que le brosse le regard de l'homme, de façon à compléter son être vide ; la femme est ma représentation, pourrait-il dire, caricaturant Schopenhauer. Comment trouverait-il « ce grand bonheur d'un couple tel qu'il l'avait rêvé, miroirs jumeaux suspendus aux murailles l'un devant l'autre et reflétant les objets d'une identique manière » (A 90) ? Le miroir est embué de ses chimères ou de ses regrets, voire, en surimpression, d'une ébauche de représentation autoscopique.

Dans la vitre s'esquisse le binôme classique de la Sainte et de la Fée – ou de Marie et d'Ève. À l'époque romantique, ce binôme se déclinait en sylphide modeste et en amazone audacieuse : Mme de Mortsauf et lady Dudley chez Balzac, Clélia et la Sanseverina chez Stendhal, Mme Arnoux et Rosanette chez Flaubert, ou encore Hermangarde et

³⁸ Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du mal* (1857), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1975, p. 134.

³⁹ Borie, *Le Célibataire français*, p. 37.

Vellini dans *Une vieille Maîtresse* de Barbey d'Aurevilly. Le symbolo-décadentisme exacerbe le dualisme⁴⁰. C'est qu'aux angoisses séculaires devant la chair (aggravées par une recrudescence de la syphilis) s'ajoute, chez le mâle fin-de-siècle bousculé par les réclames féministes et par l'avènement de la garçonne, de la bachelière, de la suffragette et de la pétroleuse, la peur d'un empiètement du sexe dit faible. Les topoi misogynes – le lien de ce sexe à une matière inerte et débile, sa propension au péché – sont recyclés à la faveur d'un abondant discours médical (Briquet, Charcot), psychiatrique (Krafft-Ebing), sociologique (Michelet), criminaliste (Lombroso) ou philosophique (Schopenhauer, pour qui le vouloir-vivre utilise la duperie de l'amour pour garantir sa perpétuation). Délaissant le rôle d'âme sœur ou de gardienne attentive, la Sainte se hiératise en ange – la Mélisande de Maeterlinck, la Sara d'*Axel* de Villiers de l'Isle-Adam –, diaphane, et au besoin frigide ; M. de Phocas va jusqu'à vanter « le charme d'hôpital, la grâce de cimetière de la phtisie et de la maigreur », « les petites filles anguleuses, effarantes et macabres, le ragoût de phénol et de piment des chloroses fardées et des invraisemblables minceurs⁴¹ ». En face d'elle, évinçant la Fée terre-à-terre des naturalistes, bornée, mesquine et rassurante, parade la Fée sorcière, dilapidatrice, machiavélique, perverse, phallique : la comtesse de Stasseville dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* de Barbey, la Belcredi dans *Le Crépuscule des dieux*, Raoule de Vénérande dans *Monsieur Vénus*, Clara dans *Le Jardin des supplices*, Méphistophéla chez Catulle Mendès. Sans oublier, mixte de séraphin et de sirène, la nymphe, capricieuse, profiteuse, irrésistible : Mary Barbe dans *La Marquise de Sade*, Concha dans *La Femme et le Pantin*, et d'innombrables Salomé. Tout cela sans préjudice de grossissement et d'ironie.

Chez Rodenbach, les femmes fatales sont moins sulfureuses, et les innocentes, moins éthérées. L'Idole du *Rouet des brumes* se borne à se refuser pour mieux subjuguer, « condescendant, une dernière fois, à l'amour insatiable des hommes pour qu'ils pussent, ce soir-là, après l'avoir vue, étreindre en pensée l'Idéal » (*L'Idole*, R 367) ; de leur côté, les candides recluses du *Musée des Béguines* (1894) nourrissent des détraquements secrets. Le Belge fait intervenir un autre binôme : celui – Frieda et Margot dans la chanson de Brel – de la blonde aux yeux bleus, assortie aux nuées, délicate, réservée, et de la brune aux yeux noirs, chtonienne et sensuelle ; Flamande de race, claire comme le jour, et bâtarde de l'occupation, du « viol » de la Flandre par Philippe II et ses successeurs, ténébreuse,

⁴⁰ Cf. Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale, Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993 ; Morgane Leray, *Pour une mythographie de la Décadence, le miroir et la clepsydre*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2015, p. 42-67 ; et Marie Kawthar Daouda, *L'Anti-Salomé : représentation de la féminité bienveillante au temps de la décadence (1850-1910)*, Oxford, Peter Lang, 2020.

⁴¹ Lorrain, *Monsieur de Phocas*, p. 28.

car « l'Espagne, ce fut la nuit en Flandre. » (V 71) Mais gare au métissage, aux blondes aux yeux noirs, aux brunes aux yeux bleus, aux filles du Brabant ayant l'aplomb des filles de la Méditerranée⁴².

Au fond, pour Rodenbach comme pour bien d'autres, la femme la plus désirable est la morte. La morte, intouchable, mais totalement malléable, morcelable, blasonnable – chevelure, voix, prunelles, bouche – au prisme du fantasme. La morte, figure d'amante mâtinée de mère, offerte à toutes les trans-figurations – égérie tutélaire aussi bien qu'ogresse castratrice.

Le Veuf va balancer entre la sublimation de l'objet de son manque en Sainte, et son ravalement en bien ordinaire Fée du logis, ou, plus souvent, en odieuse Fée fatale ; et, en proie au démon de l'analogie, il verra émerger entre elles d'alarmantes collusions.

*

L'Art en exil ne comporte qu'un protagoniste féminin, dont les mutations préludent à celles, plus complexes, du reste du corpus.

Dans l'église déserte du béguinage de Bruges, Jean Rembrandt a surpris une voix chantant avec la suavité d'« une âme répercutée de cloche éteinte » (A 12), et qui appartient à une novice « belle et triste comme une apparition » (A 39). Le poète, qui s'estime différent de la masse, la prend pour une « anomalie » (A 38), donc une âme sœur, d'autant plus affriolante que, dans les mœurs, interdite⁴³.

La femme étant « la vitre à travers laquelle on voit la vie », Jean fait de Marie, par un processus que Stendhal qualifierait de « cristallisation », une figure de vitrail. Ou plus exactement, de gravure rembranesque. Du maître néerlandais, il collectionne les eaux-fortes, et « chaque impression de son cœur, il la rapportait à ces chefs d'œuvre, il la symbolisait, il la résumait en eux » (A 34) : et de se projeter avec la jeune fille dans « Jésus et la Samaritaine ». Il encense dans ses vers cette gothique « vierge en noir et blanc, Notre-Dame du Demi-Deuil » (A 40).

Promesse de Sainte (Vierge) donc, que cette bien prénommée Marie. Seulement, la Sainte s'effarouche des visites de Jean comme d'un péché. Ayant accepté le mariage, elle a

⁴² Dans son provocant *Escal-Vigor* (1899), Eekhoud loue, au contraire, la « prédominance du sang brun sur la lymphe blonde », et d'une impétuosité affranchie et païenne sur la soumission édifiante. *Escal-Vigor, in Romans fin-de-siècle, 1890-1900*, Paris, Laffont, Bouquins, 1999, p. 504.

⁴³ Même si en théorie les béguines, membres d'une congrégation non cloîtrée, et ne prononçant pas de vœux perpétuels, pouvaient se marier. Le béguinage, qui se constitua au XII^e siècle, connut un sursaut avec le renouveau catholique du second XIX^e, puis périclita au XX^e. Cf. Silvana Panciera, *Les Béguines, une communauté de femmes libres*, Namur, Éditions Fidélité, 2012.

du mal à réintégrer la vie séculière, à se montrer tête nue, à se risquer à l'opéra. Assistant, dans *Robert le diable* de Meyerbeer, à la scène des nonnes damnées, elle est saisie de « scrupules de défroquée repentante » (A 158), et se dérobe désormais au contact intime. D'autant que son couple est stigmatisé par une opinion avide d'esclandre.

Le pis est que l'ex-béguine se révèle, en fait, « comme les autres » (A 87). Ses cheveux, que Jean supposait flambant roux sous la cornette, sont d'un châtain quelconque. Elle ne sera finalement que la Fée d'un logis à la propreté monastique et au budget parcimonieux. Insensible à la somptuosité de l'océan, à la musique wagnérienne, à la prosodie de son de son mari, elle cause peu ; or « dans la vie d'un artiste, pensait-il, la femme peut ne pas être une voix qui parle, mais elle doit être au moins un écho qui répond » (A 85) : si Orphée module les soupirs et les cris de sa partenaire, celle-ci doit les entonner en retour, pour, nouvelle nymphe Écho, satisfaire le Narcisse qu'il est aussi. « Chaque jour s'accroissait la dissemblance de leurs âmes. » (A 90)

Dans la ménagère subsiste pourtant le spectre de la Sainte, sous un sceau funèbre : Jean « la considérait comme la sœur très ressemblante d'une femme jadis chère, avec le trouble d'un amant inconsolé qui chercherait dans le visage de la vivante la figure un peu oubliée de la morte ! » (A 160). Quand Marie expire, il est submergé pour elle d'un « amour posthume et vain » (A 199), qui annonce celui de Viane pour sa défunte dans *Bruges-la-Morte*. Et lui aussi détecte, dans une jeune fille voilée entrevue à la Fête-Dieu, un *analogon* de la regrettée : « Oh ! oui, c'était Marie ! c'était un avertissement et une réapparition d'elle dans cette vierge inconnue qui venait sur la terre l'attester elle-même bienheureuse » (A 207). Sauf qu'au lieu de s'engager, comme Viane, dans un commerce charnel, Jean « s'imagina une minute [...] réuni à elle dans un jardin du ciel » pour l'adoration de l'Agneau, comme sur le retable de Van Eyck dans la cathédrale de Gand (A 208).

On pourrait repérer en Marie, humble Fée du logis ou Sainte (Vierge), des traits de la Mère, cette mère dévouée et sexuellement prohibée, dont Jean ne s'est jamais complètement séparé, et dans la bicoque-giron de laquelle, en conclusion, il s'enterre, laissant les murs se délabrer en même temps que sa raison. C'est là qu'*in extremis*, psalmodiant, sous l'égide de sa Sainte bardée de références picturales, les versets de la Bible familière à son mentor, il sombre dans une démente mystique, et, à défaut de gloire sublunaire, s'abîme dans le halo de la Gloire divine.

Réincarnation de la Sainte en Fée : *Bruges-la-Morte*

Bruges-la-Morte convoque deux blondes : l'une est la conjointe décédée et sanctifiée ; l'autre, son sosie de chair et d'os.

De la première, le texte tait le nom et l'origine ; sur ses radieuses années avec Viane, sur les causes de son trépas, aucun détail ; sur son physique, rien que ces boucles flaves

et cet œil de jais, combinaison chère aux romantiques et à Nerval⁴⁴. Également chère aux romantiques, la dilection pour une morte – sauf que Viane ne s'évertue pas, avec Guy de Malivert dans *Spirite* de Gautier, le comte d'Athol dans *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam ou, en version parodique, le Paul privé de sa Virginie dans *La Deux fois Morte* de Jules Lermina, à communiquer avec l'au-delà, et qu'on ne verse pas dans le fantastique. Ne lui répugnent pas moins, ici-bas, ces substituts mécaniques qui ont captivé les Décadents – le simulacre de feue la cantatrice Stilla, recrée par un jeu de portraits et de phonographes dans *Le Château des Carpathes* de Verne, le mannequin embaumé du céladon dans *Monsieur Vénus*, ou, en version parodique, la baudruche de la belle dédaigneuse dans le conte « *Pft ! pft !* » de Jean Richepin. Viane se contente de savourer masochistement son chagrin.

Malheureusement, il a de plus en plus de mal à se remémorer la physionomie révé-
rée. Aussi en a-t-il préservé, dans un coffret de verre, cet élément imputrescible : la chevelure⁴⁵. Socialement codifiée, et fortement érotisée, la chevelure est le support de maintes pratiques cosmétiques et commerciales, et de maintes croyances. Elle est en outre, dans nos cultures, un topos pictural – de Vénus et Marie-Madeleine aux Belles Dames sans merci des Préraphaélites –, et un poncif lyrique – de la natte de la princesse Raiponce au don, vaguement ridicule, d'une mèche chenue dans *L'Éducation sentimentale*⁴⁶. Zola célèbre l'opulente crinière de Nana, Baudelaire, la « toison moutonna-
jusque sur l'encolure » de Jeanne Duval⁴⁷, les symbolistes, le « vol d'une flamme⁴⁸ » ou les accroche-cœurs d'Ophélie noyée ; Rodenbach a confectionné des « Strophes blondes » pour *La Mer élégante* et *L'Hiver mondain*.

À une époque où les pauvresses (Fantine dans *Les Misérables*, la rouquine de *L'Idéal* dans *Le Rouet des brumes*) vendent leurs tignasses pour faire des perruques, mais où les femmes honnêtes ne sortent qu'en chapeau, la titillation augmente quand les coiffures sont intouchables, du fait de la coquetterie – l'extravagant chignon roux de l'Idole de Rodenbach –, de la frigidité – le torrent immaculé de l'Hérodiade mallarméenne –, de la

⁴⁴ « Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en son costume ancien,
Que dans une autre existence peut-être
J'ai déjà vue et dont je me souviens ! » Nerval, « Fantaisie » (1832), *Œuvres complètes*, I, 1989, p. 339.

⁴⁵ Dans *Bérénice* de Poe (1835), le monomane est obnubilé par un élément plus horripilamment imputrescible : les dents, qu'il a arrachées à la dépouille et déposées dans une boîte en ébène.

⁴⁶ Cf. Christiane Nadeau, *L'Esprit des cheveux*, Turquant, L'apart, 2009 ; et Galia Ofek, *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 1-101.

⁴⁷ Baudelaire, « La Chevelure », *Les Fleurs du mal*, *Œuvres complètes*, I, p. 26.

⁴⁸ Mallarmé, « La Chevelure vol d'une flamme », *Poésies*, *Œuvres complètes*, I, p. 26.

religion – les fronts voilés des Vierges des Primitifs ou des béguines –, de la mort⁴⁹. Il n'est pas rare, au XIX^e siècle, de sceller des résidus capillaires dans des enveloppes, des pendentifs, des bracelets et autres mementos. La tresse sauvegardée par Viane, « toujours vivante, elle, et d'un or sans âge [...] étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour », la tresse, qui « était encore Elle » (B 61), le ligote à Elle.

Sorte d'urne funéraire, son écrin rappelle ces « cercueils de verre », les niches des madones des carrefours (B 193). Ou encore, la bière transparente de Blanche-Neige : le verre bloque le contact, tout en encourageant le voyeurisme nécrophilique – et un certain exhibitionnisme de la gisante. Mais le réceptacle de Blanche-Neige était destiné à être ouvert par le Prince, dans une union euphorique ; ici, il sera fracturé par le double de la gisante, et le trésor se transformera en fléau⁵⁰...

*

Venons-en donc au double, auxiliaire d'une « résurrection » de la Morte. Ce schème intervient, sur le mode hallucinatoire, dans *Sylvie* de Nerval, où Aurélie l'actrice « réincarne » Adrienne, la châtelaine entrée au couvent ; sur le mode fantastique, dans *Ligeia* de Poe, où le cadavre de la seconde épouse, la blonde Rowena, se « réincarne » en la première, la brune Ligeia, la préférée.

Le Veuf a croisé Jane dans la rue au crépuscule, et l'a d'emblée « reconnue » : même démarche, mêmes boucles ambrées encadrant des pupilles sombres ; hypnotisé, il décide de « rallumer sa vie à ses cheveux qui étaient de la lumière » (B 87). Déviant de son itinéraire coutumier, il la suit dans le dédale de venelles du centre, lieu du négoce et du divertissement, et, en dépit de son deuil, entre derrière elle au théâtre, où elle joue dans un opéra : « Oui ! c'était elle ! [...] C'était sa morte qui maintenant souriait là-bas, s'avancait, tendait les bras » (B 99). Il fait d'elle sa maîtresse et l'entretient.

Or Jane Scott, porteuse d'un nom anglais et étrangère à la cité, est comédienne. À l'instar de Nana, de la Faustin de Goncourt, de la Fanfarlo de Baudelaire ou d'Alicia Clary dans *L'Ève future*, qui ensorcellent et détruisent leurs protecteurs, elle est suspecte de petite vertu ; pis, sans identité sûre, elle assume les identités qu'on lui assigne.

Jane phagocyte la Morte : « Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'in-

⁴⁹ Dans *La Chevelure* de Maupassant (1884), la poussiéreuse natte blonde qu'un amateur d'antiquités a dénichée dans un tiroir l'affole ; il la caresse, la couche avec lui, jusqu'à faire revenir la Morte... et à finir interné.

⁵⁰ Cf. Geneviève Sicotte, « D'un coffret de verre, sur quelques sources intertextuelles de *Bruges-la-Morte* », in Jean-Pierre Bertrand, dir., *Le Monde de Rodenbach*, p. 117-132. Le coffret s'apparente aussi à l'« Aquarium mental » où flottent les tentacules des actinies et le souvenir des disparus, dans le poème ainsi intitulé de *Vies encloses* de Rodenbach.

connue de l'autre soir qu'il revoyait » (B 81). Et Viane de se bercer de sophismes : en copulant avec elle, « il ne tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie » (B 107). Mais rapidement, l'illusion se fissure. Quand Viane demande à Jane d'endosser les robes de l'autre, elle s'y coule en minaudant, comme dans des accoutrements de théâtre, de sorte que l'analogie se dégrade en mascarade. Il s'avise qu'elle est une fausse blonde, aux cheveux teints, et remarque des disparités de caractère : elle se néglige, se révèle intéressée, le trompe peut-être. Désabusé, il endure un « second veuvage » (B 233).

De pseudo-Sainte, Jane a déchu au rang de Fée maudite. La rencontre initiale avait une résonance hiérophanique : « Ce fut comme une secousse, une apparition » (B 74). Mais il est bientôt question de « diabolique ressemblance » (B 98), et même de « possession » (B 189). La rivalité de la Fée avec la Sainte authentique éclate tragiquement quand Jane, qui ignore tout de sa devancière, entre pour la première fois chez Viane, le jour de la Procession du Saint Sang. L'intruse bouleverse les bibelots, dérange les pieux vestiges, pis, soulève le couvercle du tabernacle, et s'empare de la torsade comme d'« un serpent charmé, l'enroulant à son cou, boa d'un oiseau d'or... » (B 268). Viane « eut l'impression d'un sacrilège » (B 267) : au terme d'une furieuse poursuite, il tire sur la natte, et étrangle la profanatrice⁵¹.

La Procession du Saint Sang, spectacle flamand, historique et religieux, s'oppose symétriquement, en cet excipit, à l'opéra français, récent et mondain qui marqua le début de leur liaison, et qui était (de nouveau) *Robert le diable* ; la goutte du sang du Christ promenade le jour de l'Ascension confirme la Résurrection, et promet aux justes le salut : dans *Robert le diable*, la cabotine interprétait l'une des nonnes damnées qui s'extirpent de leur sépulcre pour entamer une bacchanale, résurrection blasphématoire. Non moins périlleuse, la « résurrection » d'une femme à travers une autre ; leur analogie, mieux, leur assimilation est *in fine* rétablie, mais dans l'anéantissement : « Le cadavre de Jane, c'était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul. » (B 270)

Jane aurait été immolée « pour n'avoir pas deviné le Mystère » (B 269), pas deviné qu'elle n'est qu'une copie. Quand les divergences prennent le dessus, « Hugues, sans s'apercevoir qu'il avait changé lui-même sa façon de regarder, confrontant avec un soin plus minutieux, en imputait la faute à Jane » (B 178). En fait, comme Marie dans *L'Art en exil*, Jane a été fabriquée par sa « façon de regarder », lestée de nostalgie et de convoitise, sans égard pour la personne elle-même⁵². Attiré par elle « comme par un puits où l'on

⁵¹ Rodenbach se souvient-il du monologue en vers de Robert Browning « Porphyria's Lover » (1836), où, dans un moment de paranoïa psychotique, le narrateur étrangle Porphyria avec sa queue de cheveux blonds ?

⁵² Sixtine à d'Entraques : « Vous aimez une créature de rêve que vous avez incarnée sous les

cherche à élucider un visage » (B 77), il s'est ingénié, en une sorte de pygmalionisme à l'envers, à métamorphoser cette vivante en reflet, davantage, en reflet de reflet – celui niché dans les « miroirs en qui le visage des morts subsiste » (B 254)⁵³.

Plus précisément, Jane a succombé pour avoir étourdiement « porté la main, elle, sur la chevelure vindicative » (B 270), qui, d'objet symbolique, s'est brusquement muée en instrument léthal. Chevelure « vindicative » : l'Épouse offensée aurait-elle poussé, voire participé au meurtre ? Jalouse, entendrait-elle rester l'Unique, la Sans pareille, refusant toute analogie, et répudiant tout analogue ? Sortie de son coffret, pendant de la chasse contenant le Sang rédempteur, sa toison, « serpent », « boa », évoque les crins de Méduse et, bien sûr, le reptile satanique de la Bible. La Sainte cacherait-elle une Fée maléfique⁵⁴ ? Maléfique, non seulement pour Jane, mais pour l'Époux lui-même, qu'elle a vampirisé, figé dans une adoration perpétuelle pour assurer sa survie, et qui se sent désormais coupable d'adultère, pis, d'apostasie : « La morte le hanta [...] Hugues se jugea plus que jamais en faute vis-à-vis d'elle » (B 233), sa « religion » hérétique ne tolérant ni pénitence, ni miséricorde.

En réalité, sa déesse, c'est Viane qui l'a fabriquée : impeccable, taboue, peut-être par glissement vers la Mère archétypique. Ce dispositif lui a permis de se poser en Veuf, ou en Fils, irréprochable, et de contempler son aura dans la vitre spéculaire du coffret. Mais il l'a piégé – émasculé, infantilisé : la chevelure représente, le fétichiste le pressent, le phallus que la Morte s'est appropriée⁵⁵. Ce qui explique que, course, étreinte, tresse sou-

apparences qui sont les miennes ; vous ne m'aimez pas telle que je suis, mais telle que vous m'avez faite ». Gourmont, *Sixtine*, p. 282. Et Thomas Edison au lord infatué d'Alicia Clary dans *L'Ève future* : « L'être que vous aimez [...] n'est point celui qui apparaît en cette passante humaine, mais celui de votre Désir », une « vision objectivée de votre esprit ». Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), Paris, G-F Flammarion, 1992, p. 195-196.

⁵³ Cas extrême de pygmalionisme à l'envers : dans *L'Ève future*, le génial scientifique Edison cannibalise les appas de la vivante, Alicia Clary, pour construire une automate entièrement adéquate au Désir du lord – avec cette qualité supplémentaire, d'être asexuée.

⁵⁴ Cf. Joyce O. Lowrie, « Ophelia Becomes Medusa : Reversals and Ambiguity in *Bruges-la-Morte* », in Philip Mosley, éd., *Georges Rodenbach, Critical Essays*, Madison and Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 1996, p.41-62. Et Ginette Michaux, « La Logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, ERES, 2008, p. 179-186.

⁵⁵ Dans *Sixtine*, d'Entragues, paralysé en plein milieu d'une débauche par la vision du spectre ombrageux de sa dulcinée, s'absorbe dans ce sujet de réflexion : « Infidèle à une Morte aimée, A. désire une autre femme qui cède et va se donner à lui ; mais, au moment de l'accomplissement, la Morte aimée lui apparaît, en telles conditions à élucider, et l'ancien amour est vainqueur du nouveau. » Incident que le schopenhauerien, pour qui l'idée façonne les phénomènes, classe « au chapitre des suggestions », ou de l'« autosuggestion ». Gourmont, *Sixtine*, p. 162-163.

dain « roide comme un câble » (B 269), la strangulation ait des connotations libidineuses, et même de viol : sous la vindicativité de la Morte se devine la vindicativité de Viane, qui reconquiert brutalement sa virilité, contre Jane, qui l'a humilié, contre la Morte, qui l'a transi, contre lui-même. Sursaut désespéré, qui le condamne à mort.

C'est ainsi que les deux blondes évoluent, d'un rapport de similitude dans la séduction à un rapport de concurrence et d'élimination mutuelle, la pseudo-Sainte, puis la Sanctifiée s'avérant pareillement Fées fatales – de par la téméraire idolâtrie de leur créateur.

La Veuve, le Saint et les Fées : *La Vocation*

La Vocation intervertit les genres : au Veuf se substitue une Veuve, Mme Cazdand, qui, traumatisée, comme Viane, par la perte de son conjoint, a reporté sa flamme sur son fils, Hans ; lequel Hans vise la cléricature et, obscurément, la Sainteté. La perspective, ailleurs fréquemment assumée par le Veuf, se scinde ici entre les deux personnages, mais la Veuve dispose presque toujours de l'initiative.

Quand son Hans, à la beauté angélique – « miroir d'un puits intérieur où le ciel se mire » (V 34) – décida de devenir enfant de chœur, enfant de l'Église, sa génitrice frémit de le perdre. Quand pour cela il fut rasé, avant-goût de la tonsure, que tombèrent les boucles blondes héritées de son père, elle crut « voir mourir quelque chose de lui – car nos cheveux, c'est nous, les cheveux vivent » (V 27). Elle en a ramassé les débris dans un coussin, relique qui, plus maniable que les cheveux de la Morte sous leur écran, gratifie d'« une caresse comme voilée » sa tête chagrine.

Dans la mariolâtrie ambiante, Hans s'est attaché à une figure de Sainte à la fois maternelle et sponsale : la Madone, sa marraine⁵⁶. Il a fait dresser dans sa chambre une statue de la Vierge, devant une glace qui, tout en spiritualisant le décor, estompe la silhouette en contours voluptueux. Mme Cazdand se résout à encourager cette hyperdulie lorsque, le garçon accédant à la puberté, elle craint d'être détrônée par quelque tendron :

« Est-ce que la piété n'est pas la passion même, mais la passion anoblie, divinisée ? »

« L'orgue a des étreintes ; l'encens vient par bouffées comme le parfum d'une chevelure [...], la communion est d'abord un baiser sur les lèvres. » (V 47)

Mais son plan se retourne contre elle : « la Femme-Vierge accaparaient maintenant [Hans] plus que n'auraient fait toutes les autres » (V 62). En embrassant pour Elle la prêtrise, il

⁵⁶ Sur la mariolâtrie, renforcée par le dogme de l'Immaculée Conception en 1854, cf. Stéphane Michaud, *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Paris, Seuil, 1985, p. 17-78.

renoncera aux vanités sublunaires, aux affections égoïstes, à la sexualité, pour se hausser, sur le modèle du Christ, en Époux de l'Église : Mme Cazdand tremble que, « vivant pour les autres et mort pour elle seule » (V 71), il ne la condamne à un second veuvage.

*

Pour le fixer près d'elle, elle va s'adresser à deux Fées. Elle prévoit d'abord de l'unir à une sémiante Fée du logis, la brune Wilhelmine. Hans n'est pas dupe du manège, mais le décrypte en termes théologiques : la jeune fille « était, pour lui, la tentation, le piège doucereux d'Ève qui est toujours l'alliée du Démon » (V 123) – donc une épreuve indispensable vers la sainteté. Dans le soleil couchant de leurs déambulations, il ne perçoit ni une invitation à la galanterie, ni une leçon sur le déclin de toutes choses, mais « une patène », « une hostie, une tonsure, comme pour lui rappeler sa vocation » (V 126).

Notons l'analogie entre le disque de la tonsure, « ce cadran vide qui ne marque plus que l'éternité » (V 63), car il soustrait à la succession des événements et engendrerments contingents, et le disque de l'hostie, atemporelle. Et, plus essentiellement, entre la tonsure, oblation d'un fragment de soi connotant la virilité, gage de soumission aussi bien que de distinction, et l'hostie, emblème du sacrifice du Christ, « transparent pain azyne » (V 30) dans lequel se réverbère l'auguste Effigie.

Abandonnant son projet de fiançailles officielles, Mme Cazdand se résigne alors à laisser Hans goûter aux délices de la chair, en recourant à l'expédient naturaliste éculé de la soubrette. La trompeusement blonde Ursula, qui porte le nom de la martyre célébrée par Memling sur la chaise de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, « avait, sous son apparence de vierge gothique, une nature sensuelle » (V 41). Àuprès d'elle, tant pis pour sa tonsure, Hans « sent ses cheveux blonds croître sur l'oreiller [...] immense moisson mûre » (V 144) ; et les seins sur lesquels il se roule, « oreiller d'oubli, ouate et sachet » (V 168), supplantent le coussin contenant ses boucles innocentes.

Les yeux azurés d'Ursula, « yeux de proie » (V 161), « se dilataient maintenant... Le lit de Hans s'y reflétait, s'ouvrait dans leur alcôve bleue » (V 148). Pris dans un ricochet optique, Hans les projette sur les ustensiles, sur les cerfs-volants, sur la lune, sur la mer, sur l'autel, où, « au lieu de l'hostie pâle, c'est un grand œil bleu, l'œil d'Ursula, qui lui apparaît captif et sous verre » (V 144) – aussi médusant que la tresse de la Morte sous le sien⁵⁷.

⁵⁷ Plutôt que des fenêtres sur l'âme, les yeux des symbolistes sont des systèmes réfléchissants, tantôt d'une extériorité – sur la rétine de Claire Lenoir, l'héroïne éponyme de Villiers, persiste l'image effroyable qui l'a tuée –, tantôt de l'intériorité de celui qui les scrute -- "ce que nous y mettons nous-même", avait M. de Phocas. La géographie exotique qui éblouit Thérèse

Accueillante aux signes, l'hostie affiche désormais l'obsession érotique ; normalement porteuse du corps transsubstantié du Christ, ingéré par les fidèles dans l'eucharistie, elle n'évoque plus que la conjonction charnelle⁵⁸. Quand Hans y « apercevait la face de Jésus, tout en larmes et en sang de son parjure » (V 166), nous voici ramenés à la teneur étymologique d'*hostia*, « victime expiatoire », suppliciée pour le rachat des pécheurs. Hélas ! « Sur le crucifix même devant lequel il s'agenouille, c'est la femme qu'il retrouva, avec son corps en croix aussi, où s'ouvraient les fleurs des yeux, les fleurs des seins, la fleur du sexe. » (V 150)

Mme Cazdand se prête à cet engouement ancillaire, convaincue que l'« entrée en amour est aussi comme une ordination » (V 158), qui lui épargnera l'ordination littérale. « Elle dut la subir malgré elle, *la vivre en reflets* » (V 158), et, qui sait ? en jouir par procuration, les ébats nocturnes des jeunes gens lui remémorant ses ivresses nuptiales. Hans, cependant, s'en tient à son diagnostic : « Ève éternelle ! Peut-être qu'[Ursula] n'était pas coupable [...] C'est le Démon qui s'est fait chair en elle » (V 163). Coupable, en revanche, il l'est : « comment avait-il cédé, lui, l' élu de Dieu, tout nanti de la Grâce ? » (V 164). Confession et intercession de la Vierge ne l'exonèreront pas d'une chute aussi profonde : il abdique le sacerdoce⁵⁹.

En un sens, la Veuve a gagné. Livrée à « l'attirance dans les miroirs d'un cher fantôme qui se noie » (V 18), elle a prétendu faire de son descendant une réplique de ce Mort, que Hans ne connaît qu'à travers elle. En clausule, Hans, mimant ce géniteur, qui fut archiviste municipal, s'attelle à l'histoire du béguinage de Bruges – de défuntes, donc –, cloîtré dans une vie végétative qui est moins d'un ermite que d'un « fantôme », justement.

En tant que mère, la Veuve, naguère dans le camp de la Sainte (Vierge), s'est dégradée en Fée mauvaise⁶⁰. Au lieu de seconder, en bonne Servante du Seigneur, le fruit de ses entrailles dans son apostolat auprès du Père suprême, « elle avait défié Dieu, à vouloir lui disputer son fils » (V 174), et, surtout, a immolé ce fils à ses tendances captatrices,

dans les iris du marin de *L'Amour des yeux*, « dociles miroirs où les pays sont entrés » (R 375), puis la miniature d'elle-même qu'elle y discerne, quand il s'est noyé, ne seraient-elles que des effets de sa libido ?

⁵⁸ Dans la nouvelle *L'Orgueil du Rouet des brumes*, ce n'est pas par concupiscence, mais par orgueil que le comte Adornes désècre la sainte espèce, en y faisant imprimer ses armoiries. Plus orthodoxe, la série de poèmes « Les Hosties », dans *Le Miroir du ciel natal*.

⁵⁹ Dans *La Morte amoureuse* de Gautier (1836), le jeune curé Romuald, suborné par la diabolique courtisane Clarimonde, est, certes, récupéré par l'Église, qui pulvérise le cadavre de la goule ; mais lui non plus ne recouvre pas sa vocation.

⁶⁰ À peine moins mauvaise que la Veuve d'*Une histoire sans nom* de Barbey d'Aurevilly (1882), qui, reportant sa libido conjugale frustrée sur sa fille, l'a laissée engrosser par le moine Riculf (anagramme de Lucifer) ; ce qui précipite Lasthénie dans une prostration suicidaire, pas si éloignée de la « neurasthénie » de Hans.

castratrices. Le couple taciturne de la Veuve et du Saint raté est un « couple noir » (V 188), couple dénaturé, où chacun est enfermé dans son deuil.

Rivalité et Gémellité de la Fée et de la Sainte : *Le Carillonneur*

Dans *Le Carillonneur*, la polarisation féminine se distribue sur deux sœurs, la brune et la blonde, traitées dans un registre plus réaliste que leurs devancières, y compris dans le motif de leur rivalité : l'adultère.

Barbe, la piquante brune, présente un type ibérique, donc non indigène, confirmé par l'onomastique (*barbaros*) ; type qu'elle tient de sa mère, névrosée – c'est par les femmes qu'advient le « déclin des races » (C 63). Sa cadette, la bien nommée Godelieve (« aimée de Dieu »), a le type flamand intact. Dans les soirées chez leur père, le collectionneur van Hulle, Barbe s'affaire en Fée du logis, tandis que Godelieve brode des parures d'autel, à l'exemple de l'Angélique du *Rêve* de Zola, et écoute : allusion aux sœurs de Béthanie, Marthe l'active et Marie la contemplative.

Après avoir balancé entre les deux partis, Borluut demande la main de l'aînée, dans un long baiser qu'il assimile à l'« Eucharistie de l'amour ! Hostie rouge ! [...] Il la posséda toute sous les espèces de sa bouche, où elle fut résumée et transsubstantiée ! » (C 35) S'amorce un culte hétérodoxe, vite démenti par son irascible et hystérique moitié, qui « crie », à la façon de la Fée de Nerval, ou de la sœur vomissant crapauds et vipères dans *Les Fées* de Perrault. Cependant que les « soupirs » de Godelieve, qui ont la légèreté « des phylactères dans les tableaux des Primitifs » (C 83), la désignent comme Sainte.

Borluut se tourne alors vers elle. Elle l'accueille dans une chaste extase, « comme si une hostie avec le visage de Joris descendait en elle » (C 95), bien différente de l'hostie polluée qui obnubilait Hans. Elle organise ses « justes noces » avec son beau-frère, hors aval institutionnel, selon le sacrement chrétien originel, que les intéressés s'administrent devant Dieu seul, par consentement mutuel ; « ce mysticisme angélique [...] transfigurait la faute prochaine. » (C 100).

Mais Godelieve s'alarme peu à peu de cette bigamie compliquée d'inceste. La procréation, but du mariage chrétien, l'affole, et, enceinte, elle n'a qu'une crainte : que, scandaleuse incarnation, « le péché se fasse chair » (C 114). Et certes, lors de la Procession du Saint-Sang, au passage de la goutte miraculeuse, son sang menstruel coule, elle est sauvée ! N'importe, si Barbe est l'Ève malfaisante, Godelieve ne peut plus être une Madone salvatrice. Les miroirs ne réverbèrent plus que sa silhouette évasive, alternant avec « le visage simplifié et exsangue que [Joris] aura, mort ! » (C 77) et avec la tête de Barbe, fendue dans les glaces brisées par sa rage.

L'hostilité de cette dernière pousse Borluut dans un « quasi veuvage » (C 157). De son côté Godelieve, hiératisée « comme si son âme était sous verre » (C 97), s'apparente

de plus en plus à la Sainte de Viane : retirée au béguinage, confite en macérations, le crâne tondu, elle « était sa demi-morte. Il la pleura durant l'Octave des Trépassés » (C 117). Il n'essuie pas seulement sa désertion, mais son exécution : quand il l'entrevoit à la Procession des pénitents de Furnes, ployant sous une croix où elle se mortifie, elle détourne le regard comme devant le démon ! D'abord opposées, les deux sœurs, la Fée du logis rebelle et la Sainte déficiente, incapables de remplir les fantasmes du mâle, convergent, *in fine*, dans une gémellité de Fées funestes.

À Furnes, dans le fracas des cantiques et des prophéties du Jugement dernier, le double Veuf a perçu « une annonce d'au-delà de la vie [...] l'avertissement de la mort en chemin » (C 152). « Au-delà », et non plus « au-dessus » de la vie : sur cette prémonition, non plus sublime, mais funèbre, il regagne sa tour, son objet symbolique⁶¹.

*

Paludes, dit le protagoniste de Gide de son récit en abyme, « c'est l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais⁶² ». On songe à celle de Saint-Sulpice dans *Là-bas* de Huysmans : dans la cellule du sonneur de cloches, « cave aérienne⁶³ » préservée des promiscuités de la capitale et des turbulences de l'actualité, Durtal médite de

« mener, seul, dans les nuages, là-haut, la réparante vie des solitudes [...] Quel fabuleux bonheur ce serait que d'exister enfin, à l'écart du temps, et, alors que le raz de la sottise humaine viendrait déferler au bas des tours, de feuilleter de très vieux bouquins, sous les lueurs rabattues d'une ardente lampe⁶⁴ ! »

Or, la tour n'est pas moins ambivalente que le vœu d'« ascensionner » : si elle favorise le détachement, elle se mure en tour d'ivoire ; si elle stimule la spiritualité, elle fomenté des égarements.

En un schéma vaguement initiatique, Borluut gravit le beffroi de Bruges par une vis ténébreuse, périlleuse, et débouche, sous des rafales prêtes à « le déshabiller de la vie » (C16), dans une cabine de verre, ouverte sur des horizons infinis – vitre à travers laquelle

⁶¹ Bien loin des Veufs de Rodenbach, la causticité de d'Enragues s'écriant : « En te perdant, Sixtine, je me suis retrouvé. » C'est que, chez le célibataire de Gourmont, l'altérité est évincée par un solipsisme blasé – « je n'ai pour moi nul amour. Un peu de haine plutôt, quand je franchis l'indifférence » –, la passion, par la réflexion sur la passion, et la sexualité même, par l'écriture. Gourmont, *Sixtine*, p. 327.

⁶² Gide, *Paludes* (1895), *Romans*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1958, p. 93.

⁶³ Huysmans, *Là-bas* (1891), Paris, Gallimard, Folio, 1985, p. 266.

⁶⁴ Huysmans, *Là-bas*, p. 63.

il verra désormais la vie. Mais l'ambivalence est sensible dès l'escalier, où on ne sait plus si l'on progresse ou si l'on s'enfonce, et surtout au sommet, où l'éblouissement le dispute au malaise.

Le bâtiment a de plus profanes antécédents : la Tour Farnèse, qui abrite l'idylle de Fabrice et Clélia dans *La Chartreuse de Parme* ; la tour de *Notre-Dame de Paris* de Hugo, où Quasimodo et Frolo brûlent pour la bohémienne Esméralda ; la Tour de la Croix dans *Sixtine*, où l'Adorant prisonnier courtise... la statue de la Vierge sa voisine ; en attendant la Tour d'amour de Rachilde, le colossal phare breton qui défie la mer goule, et pourvoit de noyées la nécrophilie du gardien.

Les cloches qui y palpitent, anthropomorphisées (leurs composantes sont appelées panse, lèvre, langue, robe), baptisées de prénoms féminins, secouées en un branle suggestif, sont investies par l'érotisme, comme en atteste le sonneur Quasimodo chevauchant son tonitruant « sérail⁶⁵ ». Dans le beffroi de Bruges se tapit une étonnante cloche de Luxure :

« Le bronze était une folle orgie, une kermesse ivre et luxurieuse, des satyres et des femmes nues tournoyant autour de la cloche qui, ronde, activait leur mouvement de sarabande... »

« Le Sexe partout triomphait, hurlant et cynique. » (C 28)

En cette cloche, qui, manufacturée à Anvers, est « l'Étrangère », et dont il scrute l'intérieur obscène, Borluut discerne un *analogon* de Barbe. Tandis qu'il associe les autres à des béguines, et une campane au timbre argentin, à Godelieve.

Dans sa lune de miel, Borluut s'est rendu dans l'édifice avec Barbe, dont la Sainte patronne a pour attribut le donjon où elle fut séquestrée ; mais la Fée est vite rentrée au logis. Et bien éphémère est le ravissement qu'il y partage avec Godelieve. Borluut y trouve surtout un refuge, une armure, une carapace. Seulement, se soustraire aux trivialités ambiantes l'a empêché de s'adapter à elles : « Ainsi, la tour était à la fois le mal et le remède. Elle le rendait inapte à vivre et elle le guérissait de vivre. » (C 48) Pis, « de monter sans cesse au-dessus de la vie, il se mit à jouir de la mort » (C 159)... La cabine de verre tiendrait-elle, à la manière du coffret de Viane, d'un cercueil ?

C'est dans la tour que, menant à son terme le geste décadent esquissé par tous ses prédécesseurs, le Veuf va se supprimer : « ascensionner » dans le monument phallique,

⁶⁵ Quasimodo « s'accroupissait, se relevait avec les retours de la cloche [...] l'étreignait de ses deux genoux, l'éperonnait de ses deux talons [...] ses cheveux roux se hérissaient, sa poitrine faisait le bruit d'un soufflet de forge, son œil jetait des flammes, la cloche monstrueuse hennissait toute haletante sous lui. » Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Paris, Gallimard, Folio, 2009, p. 252-253.

puis chuter, par pendaison dans la cloche féminine⁶⁶. La pendaison a pour accessoire la corde, « Serpent de la Tentation » (C 167), qui, nouée autour de son cou, « fait la mort elle-même, voluptueuse » (C 168) ; « serpent », « volupté », ces mots rapprochent la corde de la torsade de cheveux qui a étranglé Jane, en une nouvelle confusion de *thanatos* et d'*eros*⁶⁷.

El Desdichado, dont « la seule étoile est morte », était sous le signe d'Orphée, brisé par la double perte de sa nymphe. Mais le Veuf nervalien était un Orphée comblé : il a, « deux fois vainqueur, traversé l'Achéron⁶⁸ ». Dans *Aurélia*, dont la seconde partie a pour épigraphe « Eurydice ! Eurydice ! », le narrateur, au terme d'une série d'épreuves qu'il compare à « une descente aux enfers », rejoint « la divinité de mes rêves [...] telle que je l'avais vue autrefois » ; il est pardonné, non seulement d'avoir bravé le tabou imposé par Hadès et contemplé la Morte, mais de s'être adonné à de « faciles amours⁶⁹ ». Parmi les Veufs de notre corpus, Viane emprunte aussi à Orphée – mais en collant plus dramatiquement à la fable⁷⁰. Ayant entrepris d'arracher sa Dame au séjour des ombres, il est dépossédé d'elle une seconde fois, pour avoir voulu constater de trop près sa résurrection ; et lui ne sera pas acquitté de ses « faciles amours ». Aucun de ses homologues ne parvient à ressaisir la Sainte qu'il a façonnée. Tous finissent, sinon, à l'instar du Thrace, déchirés par les Ménades, du moins terrassés par des Fées, pernicieuses allégories de leurs hantises.

La Ville, Sainte, Fée et Muse

Mais l'annihilation de Borluut dans la cloche dit aussi autre chose : le renouage d'un cordon ombilical, le retour à un giron matriciel – celui de la Mère-patrie. Il est symptomatique que Borluut ait choisi pour dernière demeure « la cloche auguste qui sonne l'heure » (C 168) : « Avait-il été lui-même autre chose dans la tour que ce petit battement d'un pouls humain ? » (C 167). Cadavre introuvable, il sera absorbé par la Ville, amalgamé au carillon qui continuera à en ponctuer la durée.

Au fond, « l'amour de la ville, pour Joris, était bien au-dessus de son amour de la femme. Il existait la différence entre ces deux amours qu'il y a entre une maison et une

⁶⁶ Ainsi, le Sonneur de Mallarmé, fatigué de tirer le « câble à sonner l'Idéal » :
« un jour [...]

Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai ». Mallarmé, *Poésies, Œuvres complètes*, I, p. 13.

⁶⁷ Le suicide par désespoir de Borluut s'infléchit alors vers celui de l'Adorant, qui saute de sa tour dans l'illusion que sa Sainte (la statue de la Madone) lui ouvre les bras...

⁶⁸ Nerval, *Les Chimères, Œuvres complètes*, III, p. 645.

⁶⁹ Nerval, *Aurélia* (1855), *Œuvres complètes*, III, p. 722, 750, 745, 716.

⁷⁰ Sur les avatars d'Orphée, cf. Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994, p. 153-164.

tour » (C 114). La maison est un asile privé. Civile ou religieuse, la tour surplombe la sphère publique, dans sa robustesse, sa permanence, sa protection ou son oppression ; ses cloches scandent les travaux et les jours, les prières, les liesses et les désastres collectifs, et soudent la communauté, qui leur attribue des vertus tutélaires et apotropaïques⁷¹.

Borluut partage avec les autres Veufs « un culte pour Bruges comme pour une morte dont un peu d'amis parent le tombeau » (C 10). Fascinés par les agonisantes, les Décadents ne le furent pas moins par les cités déchues de leur ancienne splendeur : Carthage, Rome, Byzance, Venise, mais aussi Rome (*Madame Gervaisais* des Goncourt), Aigues-Mortes (*Le Jardin de Bérénice* de Barrès), et Bruges, la Venise du nord ; Rodenbach, Verhaeren, Dante Gabriel Rossetti, Henry de Régnier, Camille Mauclair, Ernest Maria Rilke, Antonio Fogazzaro et bien d'autres ont trempé leur plume dans l'encre de ses canaux.

« La ville est morte, morte, irréparablement !
D'une lente anémie et d'un secret tourment,
Est morte jour à jour de l'ennui d'être seule⁷²... »

Florissante sous les comtes de Flandre et les ducs de Bourgogne, mais victime, à partir du XVI^e siècle, de l'obstruction de son port et de la concurrence d'Anvers, Bruges n'a rien des métropoles « tentaculaires » de Verhaeren. Faite de briques et d'eau, depuis que n'y bat plus « la grande pulsation de la mer » (B 69) ses façades se rident, ses canaux se sclérosent en « artères froidies » (B 69). Réciproquement, les passants se pétrifient, ou se liquéfient sous la pluie monotone.

Bruges et ses bassins tendent aux habitants un miroir. Non le miroir réaliste, qu'on promène le long du chemin, et qu'on repère, miniaturisé, dans l'« espion », ce « miroir double fixé sur l'appui extérieur des fenêtres, afin qu'on puisse, même de l'intérieur des maisons, contrôler les rues, surveiller toute allée et venue », et en jaser (C 110) ; mais un miroir symboliste, inépuisable source d'analogies. Godelieve a un « visage ogival », un

⁷¹ Cf. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, A. Michel, 1994 ; et Jelena Jovicic, *Sensibilités nostalgiques*, Genève, Droz, 2024, p. 94-107. Les cloches vibrent dans les poèmes du *Règne du silence* et du *Miroir du ciel natal* de Rodenbach. Hélas, proteste Huysmans, avec la décadence de l'Église, elles sont maintenant usinées « à la grosse ; elles ont des voix sans âme personnelle, des sons identiques [...] ces auxiliaires dévouées du culte ne représentent actuellement aucun symbole ». *Là-bas*, p. 161.

⁷² Rodenbach, sonnet du *Règne du silence* (1891), *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1978, I, p. 299. Baudelaire était plus direct : « PROMENADE À BRUGES. *Ville fantôme, ville momie, à peu près conservée. Cela sent la mort, le Moyen Âge, Venise, en noir, les spectres routiniers et les tombeaux.* » *Pauvre Belgique !* (1864), *Œuvres complètes*, II, 1976, p. 952.

« front lisse et pur comme le mur d'un temple », et « la docilité des canaux » immobiles (C 80). Entre la Dame de Viane et les ruelles glacées,

« une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. » (B 66)

« Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges [...] C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre. » (B 69)⁷³

Quand Viane s'éprend de Jane, son environnement se ranime, comme ressurgi du sépulcre. Mais, dans sa désillusion, lui-même « recommençait à être pareil à la ville » (B 193), en « demi-deuil éternel » sous la cendre des années (B 129) : lugubre variation sur le topos romantique du paysage état d'âme.

Bruges ne constitue pas simplement un miroir passif : elle est – à l'égal de la Morte – « un Personnage, le principal interlocuteur de [la] vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir » (B 197). Personnage, en tant que « la ville », ensemble métonymique des personnes qui y résident, et dont l'opinion pèse ; et en tant que « la Ville », entité mythifiée, simultanément maternelle – havre aqueux, réconfortant et parfois étouffant – et sponsale – de « Bruges-la-Morte [Viane] semblait aussi le veuf » (B 125).

Personnage, « la Ville a surtout un visage de Croyante » (B 197), mieux : de Sainte, qui rassure, compatit, console, parle de pérennité. Seulement, union choquante de Rembrandt, liaisons extra-conjugales de ses homologues, « la ville » s'indigne, l'« herbe de la médisance [...] croît entre tous les pavés » (B 118). Pis, divagations illuminées de Rembrandt, démiurgie hérétique de Viane et de Mme Cazdand, qui placent la créature – leur créature – au-dessus du Créateur, suicide de Borluut, prohibé par l'Église, « la Ville » très catholique s'offusque. Les Veufs sont intimidés par les « hautes tours dans leurs frocs de pierre » (B 117), par les glas de requiem ; d'abord amical, le martèlement des bourdons harcèle Viane, « le gourmandant [...] lui entrant dans la tête, le violant et le violentant pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché » (B 214), cependant que Rembrandt affronte le charivari des « sonneries bavardes, tocsins s'abattant comme des coups de poing, rires de métal » (A 145). La Ville les punirait-elle, en fait, de lui avoir

⁷³ Cf. Christian Berg, « Lecture », in Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1989, p. 107-138 ; Wiesław Mateusz Malinowski, *Le Roman du symbolisme (Bourges, Villiers de l'Isle-Adam, Dujardin, Gourmont, Rodenbach)*, Poznań, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2003 ; et Christoph Gross, « Chemins de silence – Georges Rodenbach et l'imaginaire symboliste du canal », in Fabienne Bercegol, Susanne Friede, Patrick Marot et Martina Meidl, éd., *L'Imaginaire littéraire du fleuve, 19^e-21^e siècles*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2020, p. 66-83.

préférée des mortelles ? Elle s'érige alors en Fée fati-dique, prédisant, pis, attisant un terrible destin : Viane « avait entendu la lente persuasion des pierres » (B 71), Rembrandt, le « lent conseil des pierres » (A 242), Borluut, la sinistre sollicitation de l'airain, émanations de leur Surmoi autodestructeur.

*

Pourtant, par cela même qu'elle comporte d'évanoui, de ruiné, Bruges offre un réservoir de méditation et de création. Comme le Veuf « réinvente » sa dulcinée, l'artiste symboliste, surmontant l'impuissance du dilettante décadent, réinvente la Ville en Muse.

Muse flamande, qui récusé l'empreinte espagnole : si Anvers, séduite par le vainqueur, accepta l'emphase baroque, les clochers ajourés, la sensualité de Rubens et de Jordaens, Bruges s'en tient à ses clochers sévères, et au séraphisme de Memling. Muse flamande, insurgée contre l'hégémonie de Paris – en 1898, le néerlandais sera décrété idiome officiel dans les actes légaux, au même titre que le français⁷⁴. Rembrandt, qui a opté pour ce dernier, doit s'en justifier en alléguant que « la poésie [...] était sa langue natale » (A 178).

Muse restauratrice, qui enrôle Rembrandt et Borluut dans un intense effort patrimonial. Muse érudite, qui parraine les Cazdand père, spécialiste de Memling, et fils, expert du béguinage. Et, bien sûr, Muse symboliste : rétive aux grandiloquences académiques, à la peinture d'histoire, à la musique figurative, à la littérature mimétique, championne d'un dépouillement évocatoire, stylisation à la Redon ou à la Khnopff, « fumée qui chante » à la Debussy (A 44), versification sibylline à la Mallarmé. Muse harmonisant les divers médiums : les « guipures de pierre » du musée Gruuthuse répondent au « vitrail de linge » des dentelles qu'il abrite (C 66). La châsse de sainte Ursule et des Onze mille Vierges de Memling est agrémentée d'anges harpistes et luthistes, « musiques peintes » (B 209), et inspire une symphonie « niellée et symbolique qu'on puisse regarder à la loupe » (A 42)⁷⁵. Les façades des hôtels particuliers sont des strophes, des chroniques, des contes de fées ; Rembrandt de son côté compose un « poème de carillons, de faubourgs, de quais et d'eaux mortes » (A 92).

⁷⁴ Encore que le néerlandais écrit ne corresponde pas strictement aux dialectes flamands oraux. Cf. Kas Deprez, « Pourquoi la langue officielle de la Flandre n'est-elle pas le flamand, mais le néerlandais ? », trad. A. Wynants, *La Bretagne linguistique*, 2, 1998, p. 287-322, <https://doi.org/10.4000/lb1.3729>

⁷⁵ Sur la châsse, le massacre des Vierges à coups de flèches se transforme en outre, par relittéralisation de la « défloration » qu'elles subissent, en apothéose botanique : elles se serrent en « massif d'azalées », « les blessures sont des pétales [...] le sang s'effeuille des poitrines. » (B 209)

Les photographies intercalées dès 1892 dans les pages de *Bruges-la-Morte* font plus qu' étoffer un volume trop court. Quoique, trente-cinq ans avant *Nadja* de Breton, la photographie soit encore conçue comme documentaire, et que les clichés de rues, de berges, de pignons ou d'objets liturgiques proviennent d'archives touristiques, elles ont moins fonction d'illustration que, dans leur flou onirique, de suggestion. En noir et blanc, sans légendes, sans présences humaines, redondantes, décalées par rapport aux étapes du récit, elles en dérèalisent le cadre, tout en le surimposant oppressivement – de sorte que « ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville [...] l'ombre des hautes tours allongée sur le texte » (Avertissement, B 50)⁷⁶.

De *Bruges-la-Muse*, l'architecte Borluut et son ami le plasticien Bartholomeus sont les féaux, tout ensemble fils – comme Orphée de la Muse Calliope – et conjoints : « n'avaient-ils pas épousé la Ville, tout voués à ce qu'elle fût belle ? » (C 23) Féaux, plus exactement, de la représentation qu'ils en ont : Bartholomeus savoure « l'intimité avec l'idée », qui lui « apparaît toute nue sur la toile », sous « les caresses du doux pinceau »... (C 92) Similaires en ceci au Veuf – que d'ailleurs ils sont : « La ville devient œuvre d'art parce qu'elle est à l'agonie. » (C 91)

Préposé à l'entretien des grands monuments, et convaincu, en bon décadent, que leur ère a pris fin en même temps que la vigueur du peuple autochtone, Borluut se contente de les décaper, pour en faire ressortir le substrat originel : il « les avait exhumés du plâtre, du mortier, du badigeon, des briques, du vil suaire de l'ignorance. Il les avait ressuscités. » (C 65) Ressuscités ? Bruges,

« reine en exil et veuve de l'Histoire [...] ne désirait plus, au fond, que sculpter son propre tombeau ! Borluut y avait contribué. »

« Il fut l'embaumeur de cette ville. Morte, elle se fut décomposée, désagrégée. Il l'avait faite momie », « d'une éternité funéraire qui n'a plus rien de triste, puisque la mort y est devenue œuvre d'art. » (C 49)

S'il se dresse contre le Port-de-mer, qui devrait redynamiser, « rendre la vie » à l'agglomération (C 12), c'est qu'il voudrait conserver celle-ci « veuve » de l'océan (C 54), davantage : fossilisée. Maint portraitiste romantique laissait périr sa maîtresse pour s'être entiché de

⁷⁶ Cf. Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Présentation de l'édition GF de *Bruges-la-Morte*, p. 7-44. Pour Jérôme Thélot, ces similigravures donnent à voir l'inconscient œdipien de l'intrigue. *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 161-182. Andrea Oberhuber en suit la contagion sur Viane et sur le récepteur, « plaques sensibles ». « Deuil et mélancolie, métaphores photolittéraires dans *Bruges-la-Morte* », *Revue internationale de Photolittérature*, 1, 2017, <http://phlit.org/press/?articlerevue=deuil-et-melancolie-metaphores-photolitteraires-dans-bruges-la-morte>.

son image, plus parfaite qu'elle⁷⁷ : le symboliste, lui, élit un modèle d'emblée dé péri, afin de le célébrer « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change⁷⁸ ». Gourmont compare sa pratique à un rite d'enterrement :

« chez Entragues [...] après les tumultueuses divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants, et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient : LITTÉRATURE⁷⁹. »

L'Artiste et son double parodique

Dans *Aurélia*, l'art sonde, romantiquement, la subjectivité de l'artiste, la descente d'Orphée aux Enfers constituant également une catabase dans les abîmes du moi. Chez Rodenbach, même si, échos des cloches fêlées qui râlent dans les sonnets de Baudelaire, certains arrangements sonores de Borluut « ébruitaient son âme » (C 86), l'artiste se focalise plutôt, on l'a dit, sur « la sorte de monde qui se mire en son milieu individuel », réfraction fantasmagorique du monde qu'il occupe. À la faveur de cette démarche, le concepteur orphique « trouvait naturellement les analogies mystiques, les rapports éternels des choses » (C 91) ; dans les natures mortes de Bartholomeus, *still leven* (vie silencieuse) en néerlandais, dans la fresque allégorisante dont il est chargé d'orner l'Hôtel de ville, « on voyait enfin *le rêve que les pierres font*. » (C 136)⁸⁰

Mais le chantre de la Ville va avoir affaire à « la ville », à ses concitoyens, et au désaveu qui guette toute avant-garde. Certes, il affecte de mépriser le public bourgeois, et, s'il a de l'argent, les ventes : publication serait prostitution. « Pourquoi désirer savoir si [l'œuvre] émeut, enthousiasme, ravit, dorlote ? Éclorre doit lui suffire. » (C 18) Reste que l'œuvre n'existe que par sa reconnaissance.

Admirateur des artisans anonymes de jadis, Borluut ne vise pas la notoriété personnelle : il souhaite partager sa vision de Bruges avec une communauté sympathisante, dans laquelle diluer son moi en peine. Escomptant, malgré les mises en garde baudelairiennes, que « l'Action va tout à coup recommencer à être la sœur du Rêve » (C 128) – et un appoint de réalisme, solidifier les apports du symbolisme –, il se lance dans les polé-

⁷⁷ Voyez les protagonistes du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, du *Portrait ovale* de Poe, et encore de *L'Œuvre* de Zola.

⁷⁸ Pour plagier Mallarmé dans « Tombeau d'Edgar Poe » (1876), *Œuvres complètes*, I, p. 38.

⁷⁹ Gourmont, *Sixtine*, p. 119-120.

⁸⁰ Là toutefois s'arrête l'ésotérisme de Rodenbach, qui, au contraire d'Édouard Schuré dans *Les Grands Initiés* (1889), ne s'intéresse pas à Orphée en tant que mystagogue.

miques municipales⁸¹. Hélas ! Ses options irritent magistrats et citadins, et échouent à freiner le développement urbanistique⁸². « Bruges le quitta, comme Godelieve ! » (C 154) : le voici veuf pour la troisième fois.

La foule qui, dans un tohu-bohu de fanfares et d'orphéons, salue l'approbation officielle du Port-de-mer fait irruption chez lui, brise son mobilier à coups de cailloux, le lapide en effigie : « Les pierres étaient venues à sa rencontre, les pierres homicides » (C 164), aux antipodes des blocs qu'attirait la lyre d'Orphée. Dans « Orphée » de Valéry,

« Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire ! »,

roc et pierres concourant spontanément à l'érection d'un sanctuaire⁸³ ; Borluut, lui, rappelle le prince à la tour abolie dont parlait Nerval.

Rembrandt, qui ambitionne la gloire, s'engage lui aussi dans l'Action. Avec des camarades, il fonde une revue, calque de *La Jeune Belgique*, et se met en devoir de réhabiliter les pionniers Octave Pirmez et Charles de Coster ; l'entreprise est un fiasco⁸⁴. Victime des altercations entre cléricaux et libéraux, et du philistinisme d'« une race mercantile [...] qui mange, digère, vote des subsides au soldat qui meurt sous son drapeau – et rira du poète qui meurt pour son idéal » (A 91), il ne parvient pas à mettre en strophes « cette tour de sa Douleur dont les matériaux gisaient depuis longtemps inemployés, dans la poussière de son âme » (A 92) – prince à la tour abolie lui aussi. Il ne lui reste qu'à rédiger, pastiche de versets, son avis de décès...

Que le génie s'enfonce dans la dépression et, avec Rembrandt, dans la déraison renvoie à sa collusion romantique avec le fou, ou, en cette fin de siècle, le malade mental, pis, le dégénéré (Moreau de Tours, Lombroso, Nordau). Pour qu'il se hausse en Saint, estime

⁸¹ L'Action, flanquée d'une « garantie de responsabilité », sera, montre Citti dans *Contre la Décadence*, le mantra de Bourget, du second Barrès et de tous les adversaires de l'escapisme schopenhauerien. Dans *Le Carillonneur*, « L'Action », titre de la troisième et dernière partie, vient équilibrer « Le Rêve », titre de la première ; dans *Les Hors nature* de Rachilde (1897), « L'Action du Rêve » succède au « Rêve de l'Action » ; dans les deux cas, l'Action sombre dans le cauchemar.

⁸² Zeebrugge, port maritime et base navale, ne verra vraiment le jour qu'en 1907 ; ce sera le prélude du renouveau économique de la Flandre, qui, au milieu du XX^e siècle, surclassera la Wallonie.

⁸³ Valéry, « Orphée », *Album de vers anciens* (1920), *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, I, 1957, p. 77.

⁸⁴ Pour lui, mais non pour les lecteurs de Rodenbach, tempère Robert Ziegler dans « After Decadence : Toward a Revival of Belgian Literature in Rodenbach's *L'Art en exil* », *Romance Quarterly*, 46, 3, 1999, p. 167-176.

Schopenhauer, il faudrait que l'extase esthétique le détache à ce point des phénomènes, l'affranchisse à ce point du vouloir-vivre, qu'il renonce à toute production. Rembrandt jette au feu ses manuscrits, Borluut convertit son instrument en gibet...

Génies persécutés, ils ont été bafoués, à la façon du Christ par la populace dans l'« Ecce Homo » de Rembrandt (A 152), pis, d'Orphée dans le *sparagmos* infligé par les bacchantes⁸⁵. Il est vrai que les Muses recueillirent le corps du Thrace démembré, dont la tête persistait à chanter ; et El Desdichado module imperturbablement sur la lyre de l'aède. Ni Rembrandt, ni Borluut n'ont « abdiqué tout à fait vis-à-vis de l'art » (A 253). Entouré des eaux-fortes de son homonyme, le premier vocalise sur son orgue devant une Bible gothique, se prenant pour un comparse du Livre sacré ; tandis que la dépouille du second s'incorpore au carillon, et instille « une Âme dans les cloches » (C 168)⁸⁶. Tous deux se transmutent par là en éléments d'une création collective et perdurable.

Il est tentant de voir en eux un double de Rodenbach. Quoique jamais transcrite, l'élégie « de carillons, de faubourgs, de quais et d'eaux mortes » de Rembrandt met en abyme les thématiques du corpus, et son chromatisme en noir et blanc, l'écriture, noir sur blanc, de ce corpus⁸⁷. Or, l'élégie a été brûlée ; seule désormais « la lente poussière [...] fait sur tous les meubles son œuvre silencieuse » (A 254) : Rodenbach redouterait-il que ses « œuvres », œuvres sur (presque) rien, se résorbent dans la page cendreuse, la page blanche du temps⁸⁸ ? Reste que, tout en sacrifiant, en guise d'exorcisme peut-être, ses *analogons* fictionnels, il leur concède une modeste apothéose.

*

Je voudrais, pour conclure, m'attarder sur une autre figure de l'Artiste maudit, qui point non dans les romans, mais dans certaines nouvelles du *Rouet des brumes* ; figure fortement décadente, non plus tragique, mais grotesque – *analogon* grimaçant, déformé au prisme de la parodie. Quoique Rodenbach évite la dérision et le rire prodigués tant par les « Jemenfoutistes », « Zutistes » et autres « Fumistes » que par Huysmans, Laforgue,

⁸⁵ Dans *Escal-Vigor*, le *sparagmos* est imposé à un joueur de bugle par des « ménades » locales, qui, ulcérées par son indifférence, non pas de Veuf, mais d'homosexuel, en agissent « comme les bacchantes avec Orphée ». Eekhoud, *Escal-Vigor, in Romans fin-de-siècle*, p. 595 et 504.

⁸⁶ Cf. Robert Ziegler, « Temporal Aesthetics and the Euphemization of Death in *Le Carillonneur* », in Mosley, éd., *Georges Rodenbach, Critical Essays*, p. 63-81.

⁸⁷ Sur ce chromatisme, cf. Jean de Palacio, « *Bruges-la-Morte* : ville sur le papier ? », *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 213-223.

⁸⁸ Sur la prégnance de la page blanche, cf. Jean de Palacio, *Le Silence du texte, poétique de la Décadence*, Louvain, Peeters, 2003, p. 145-158.

Richepin ou Marcel Schwob⁸⁹, il a tâté de la parodie, que Genette définit comme la « transformation ludique » d'un texte, et qui vire aisément à la « transformation satirique⁹⁰ » : elle lui permet d'interroger sa propre pratique, sans épargner, le cas échéant, ses prestigieux modèles.

« Je suis l'être dépareillé. Je suis le grand célibataire – mais Dieu l'est aussi ! » : le poète d'*Un soir*, dans sa dérélition, égratigne d'emblée l'isotopie christique prisée de Jean Rembrandt, avec « le ciel de Calvaire » et « les épines de l'ombre à son front » (R 201). Et le mysticisme déraile bientôt vers cet « esprit de mystification », que l'auteur du *Spleen de Paris* attribue à une impulsion satanique. Le « je » baudelairien assommait le mauvais vitrier pour n'avoir pas de verres de couleur qui « fassent voir la vie en beau⁹¹ ». Dans ce sombre décalque de l'anecdote, le Poète cible un naïf charbonnier, avec pour arme, non un pot de fleur, mais son verbe symboliste. « Des analogies lui venaient » (R 203), qui relient la houille aux « humeurs noires » (R 207) : « *Et vous ne vous asphyxiez pas ?* » (R 204) ; cette phrase, dans laquelle la suggestion sémantique se gonfle d'une suggestion hypnotique, inocule au marchand le « Goût du Néant » (R 205) : oubliant sa félicité, il s'asphyxie dans les fumées de son charbon. L'atroce performativité de l'énonciation, la méphistophélique perversité de l'énonciateur ont de quoi laisser perplexe le lecteur de ce sarcastique canular.

Dans *Les Grâces d'état*, c'est par l'auto-parodie que transite la dépréciation de l'Artiste. Persuadé que « la gloire ne s'accorde qu'aux morts » (R 347), un obscur polygraphe n'a pas hésité, en un geste à la fois téméraire et absurde, à se tirer un coup de revolver sur les brouillons qui encombrent sa table de travail. On bifurque alors vers un démarquage narquois de *Bruges-la-Morte*. La « blancheur du papier, pareille à celle du pain azyme » (R 347), s'imbibe du sang versé, et cette toute matérielle transsubstantiation élève les feuillets au rang d'objet symbolique. Digne émule de Viane, la Veuve affligée s'enferme dans le bureau-temple, et se consacre à déchiffrer, classer, publier les carnets du génie. Jusqu'au jour où, lassée de cet infructueux sacerdoce, elle convole avec un autre polygraphe, fringant double du premier – mais pour se garantir, elle, un *happy ending*, décide que le Mort était un raté, et se débarrasse de ses manuscrits-reliques dans la Seine.

⁸⁹ Cf. là-dessus Sylvie Thorel-Cailleteau, « Décadence – Inanité sonore », in Thorel-Cailleteau, éd., *Dieu, la chair et les livres : une approche de la Décadence*, Paris, Champion, 2000, p. 11-27 ; et Leray, *Pour une mythographie de la Décadence*, p. 209-243.

⁹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 33-48. La « transformation sérieuse » d'un texte ou « transposition » serait exemplifiée, elle, par le remake de *Bruges-la-morte* dans *D'entre les morts* de Boileau-Narcejac, remake à son tour adapté par Hitchcock dans le film *Vertigo*.

⁹¹ Baudelaire, « Le Mauvais Vitrier », *Le Spleen de Paris* (1869), *Œuvres complètes*, I, p. 286 et 287.

*

Les thématiques de Rodenbach lui-même n'ont pas échappé à la contrefaçon parodique. Dans *Monsieur de Bougrelon* de Lorrain (1897), un dandy français fin-de-race guide deux compatriotes dans un Amsterdam pluvieux et pittoresque comme Bruges, mais en sordide⁹². « Amsterdam, c'est toujours de l'eau et des maisons peintes en blanc et noir [...] du noir, du blanc se dédoublant dans l'eau [...] de l'eau morte » (M 107)⁹³, où à côté des musées prolifèrent, non les églises, mais les bordels. En peinture ou en personne, les Hollandaises, placides femmes de négociants ou banales racoleuses, contrastent avec les gracieuses Flamandes de Rodenbach : « Ce sont des béguines, messieurs, le cheveu rare et le sourcil absent, des faces roses et délavées ! Goûteriez-vous, par hasard, ces chairs saumonées ! » (M 120)

Le puritanisme nordique grouille d'appétits en rut.

« Avez-vous visité Bruges ? Et dans Bruges, les cloches de son beffroi ?... dortoir de nonnes, messieurs, et de nonnes de bronze [...] Eh bien, à Bruges-la-Sainte, il s'est trouvé un homme, un Belge, un Flamand pour désirer et requérir d'amour le bronze des cloches [...]

Cas sans précédent d'hypothétique luxure [...] ce Borluut (car son nom maintenant me revient) [...] prenait à les brimbaler la même sensuelle et sexuelle volupté que vous ou moi à besogner des gouges. » (M 131)

Ce cas « inspirera peut-être un romancier de l'avenir » (M 131), observe Bougrelon, balayant sans scrupules le romancier dont lui-même s'inspire⁹⁴...

Bougrelon, libertin caduc, flamboyant, maniéré et impécunieux, est, à l'instar de Viane,

« Obsédé des grâces captivantes

Des Mortes, insensible aux charmes des Vivantes » (M 120).

⁹² Sur *Monsieur de Bougrelon* (qui brocarde ostensiblement le gentilhomme normand et vieux beau Barbey d'Aureville, amant de madame de Bouglon), cf. Jourde, *L'Alcool du silence*, p. 251-279, et Guy Ducrey, Introduction à Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, in *Romans fin-de-siècle*, p. 89-106.

⁹³ Les chiffres entre parenthèses précédés d'un M renvoient à Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, dans l'édition Bouquins des *Romans fin-de-siècle*.

⁹⁴ Ce cas inspirera peut-être, dans l'avenir, le Mirbeau du *Jardin des supplices* (1899), où la luxure se mue en sadisme, et la cloche du baignoire de Canton, posée à même le sol, en instrument de torture.

Et lui aussi a sa collection de reliques sous verre : les costumes obsolètes et les extravagantes perruques qu'abritent les armoires du Musée, devant lesquelles il ne manque pas de se recueillir ; ou, en plus vulgaire, les fourrures qui s'étalent dans les vitrines d'un magasin : « longues, on eût dit des chevelures, rases, des toisons de sexe », invitant « à des attouchements sournois » (M 137).

Bougrelon est une caricature de Veuf. Lui et son inséparable Mortimer pleurent une certaine Barbara, merveilleuse et chaste Vénus blonde : « Cette Barbara, nous l'avions adorée vivante ! C'est vous dire si nous l'idolâtrions morte. » (M 132) Et voici que les deux compères retrouvèrent ses sidérants yeux verts... dans un affreux chien errant, que, mimant Viane envoûté par Jane, ils suivirent dans la brume, et qui, conduit chez le coiffeur, devint, lavée, frisée, parfumée... une délicieuse caniche blanche ! Cette facétieuse réincarnation fut, sans surprise, assassinée par ses soupirants frustrés. Or, qu'est le manchon qu'ils se firent faire de ses poils, qu'un trivial équivalent de la natte-fétiche ? Et le bocal de conserves qui trône dans leur logis – « car ici les conserves, Messieurs, sont de vraies visions d'art » (M 138) –, qu'un burlesque avatar du coffret de verre ? L'ananas qui y baigne dans son jus... « quel ananas ! quel bocal ! et quel jus ! [...] Cet ananas, messieurs, c'était tout l'œil de Barbara. » (M 139)⁹⁵

Chez la défunte vénérée par Bougrelon et Mortimer, la Sainte (nitouche), la Barbara irréprochable cachait une Fée bien plus vicieuse que la Barbe du *Carillonneur* et que la cloche de Luxure : nue dans sa baignoire, elle excitait de sa carnation d'albâtre son serviteur éthiopien, « statue de bronze, messieurs, dont [...] elle avait fait le battant de cloche de sa tour d'ivoire » (M 129), sur fond de blanc et de noir racialisés. Jusqu'à ce que, se déroband au sort de Borluut par le forfait de Viane, l'esclave l'étrangle.

Caricature de Veuf, Bougrelon l'est enfin autrement. Le « bougre » de son nom et ses minauderies l'insinuent : il porte le deuil, non tant de cette Eurydice, bientôt remplacée par une « Eurydice en tartan, maupiteuse et fanée » (M 151), que de son compagnon d'exil et de paillardise, aristocrate et normand comme lui, Mortimer, à la beauté de « fille d'opéra » (M 141) ; « son spectre emplit encore cette ville, il marche mes côtés quand je longe ces canaux » (M 147). L'image de ce double masculin affleurant dans les canaux ajoute au Veuf une touche de Narcisse. Et lui aussi de virer au fantôme, non plus poignant, mais ridicule : son postiche et ses fards camouflent mal sa pâleur de cadavre, son allure de squelette, sa main de momie.

Par les anamorphoses irrévérencieuses qu'il impose aux écrits antérieurs, le miroir

⁹⁵ Le récipient aura un plus horrifique avatar : le hublot du phare de *La Tour d'amour* de Rachilde, derrière lequel le sinistre gardien a scellé, dans « un large pot où l'on met les gros fruits à confire », une tête de noyée auréolée de ses cheveux nacrés. *La Tour d'amour* (1899), Paris, Mercure de France, 1994, p. 164.

de la parodie éclaire autant qu'il distord. Son inquiétante étrangeté pointe ici vers une vérité latente de l'hypotexte : la vanité du culte des morts, la fausseté de l'idéalisation sentimentale, l'intrication du prurit de meurtre et du prurit de possession, tout en réfractant, obliquement, la vérité clandestine de Lorrain : l'homosexualité.

En réalité, Bougreton n'est qu'un gueux râclant le violon dans un bouge d'Amsterdam : un « Orphée macabre » (M 151), une caricature d'Artiste, singerie des novateurs sans audience et des polygraphes sans succès de Rodenbach. Caricature d'Artiste encore en tant que raconteur ; les frasques de fashionables, les exploits de duellistes, les extraordinaires bonnes fortunes que relate le mythomane pastichent le roman à la Barbey ; sa misanthropie et ses vitupérations, le roman à la Huysmans ; ses déplorations et ses élucubrations, le roman à la Rodenbach.

Caricature : car Bougreton le fantôme est un fantoche, un être de papier, collage de Dorian Gray sénéscent et de Père Ubu famélique. Ou un fantasme, comme en conviennent les deux touristes qui ont enregistré – ou concocté – son intarissable logorrhée :

« M. de Bougreton était le produit de notre ennui, de cette atmosphère de brouillard et de quelques griseries de schiedam ; nous avons prêté un corps à nos songeries d'alcool, une âme aux suggestions des tableaux de musées, une voix aux mélancolies du quai du Prince-Henri et du canal du Nord. » (M 144)⁹⁶

L'in vraisemblable bohème met à nu les risques, et les richesses, d'une littérature qui a élu (pour pasticher Verlaine) la chanson grise, les choses et les mots envolés et les âmes en allées, et qui se délecte à ausculter (pour pasticher Huysmans) les disgrâces de sa « queue de siècle⁹⁷ ».

Évidemment, à l'instar de toute parodie, celle de Lorrain est un hommage autant qu'une charge⁹⁸. En recyclant ce dispositif pivotale du symbolisme qu'est l'analogie, tout en lui imprimant le rabaissement, le dénigrement cher au décadentisme (façon peut-être d'en déjouer le potentiel démoniaque), elle contribue à graver les motifs rodenbachiens – le Veuf, la Sainte, la Fée, la Ville morte, la Ville Muse – et plus généralement symbolo-

⁹⁶ De même, Clara, la monstrueuse Fée qui entraîne le bourlingueur de Mirbeau au Jardin des supplices, « existe-t-elle réellement ? ... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre ? [...] Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché ? » *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 246.

⁹⁷ Verlaine, « L'Art poétique », *Jadis et Naguère, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1962, p. 326-327 ; Huysmans, *Là-bas*, p. 286.

⁹⁸ Sur cette dualité, cf. Michele Hannoosh, *Parody and Decadence, Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 31-73.

CLAUDIE BERNARD

décadents – la défection de l’histoire, la vacuité du moi, le feuilletage des signes, l’interrogation sur le statut de l’Artiste –, et atteste ainsi de leur vitalité, de leur fécondité.