



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Facultad de Filología

MÁSTER HISPANO-FRANCÉS EN LENGUA FRANCESA APLICADA

LA CONTRIBUTION DE GEORGES RODENBACH À LA REVUE LITTÉRAIRE
LA JEUNE BELGIQUE (1881-1897)

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

CURSO 2023 - 2024

APELLIDOS Y NOMBRE: CALVO DEMUIJLDER, LENA

DNI: 51752615Q

ESPECIALIDAD: ESTUDIOS FRANCESES, LITERATURA Y CULTURA

DEPARTAMENTO: ESTUDIOS ROMÁNICOS, FRANCESES, ITALIANOS Y

TRADUCCIÓN

CONVOCATORIA: JUNIO

TUTORA: PILAR ANDRADE BOUÉ

RÉSUMÉ

Ce mémoire de fin de master porte sur l'analyse de la contribution de Georges Rodenbach à la revue littéraire *La Jeune Belgique* (1881-1897). L'œuvre de cet auteur belge, principalement poétique, est le reflet d'un pays dont la faim littéraire commence à s'éveiller. La fin du XIX^{ème} siècle, moment de convergence des genres, des disciplines et des mouvements artistiques et littéraires, transforme les manifestations culturelles en représentations complexes qui méritent d'être étudiées. L'analyse des contributions de Rodenbach à la revue, tant poétiques que théorico-critiques, vise à donner un aperçu de son œuvre et de son imaginaire personnel dans le contexte du renouveau des lettres belges francophones. Essentiellement connu pour son roman poétique *Bruges-la-Morte* (1892), nous découvrirons que sa production antérieure anticipe ses *topoi* récurrents, donnant ainsi un sens et une constance caractéristiques à son œuvre. Nous établirons également une relation entre ses propositions théoriques et les préceptes de *La Jeune Belgique*, avant d'étudier les raisons de sa rupture avec la revue.

MOTS-CLÉS : Georges Rodenbach, fin de siècle, symbolisme, poésie, Belgique

RESUMEN

El presente trabajo de fin de máster está enfocado al análisis de la contribución de Georges Rodenbach a la revista literaria *La Jeune Belgique* (1881-1897). La obra de este autor belga, principalmente poética, es el reflejo de un país cuya hambre literaria comienza a despertar. El fin del siglo XIX, momento de convergencia de géneros, disciplinas y movimientos artísticos y literarios, convierte las manifestaciones culturales en representaciones complejas dignas de estudio. El análisis de las participaciones de Rodenbach en la revista, tanto poéticas como teórico-críticas, pretende ofrecer una visión de su obra y de su imaginario personal en el contexto de la renovación de las letras belgas francófonas. Esencialmente conocido por su novela poética *Bruges-la-Morte* (1892), descubriremos que su producción anterior anticipa los *topoi* recurrentes, dotando a su obra de un sentido y constancia característicos. Asimismo, estableceremos una relación entre sus propuestas teóricas y los preceptos de *La Jeune Belgique*, para finalmente estudiar los motivos de su ruptura con dicha revista.

PALABRAS CLAVE: Georges Rodenbach, fin de siglo, simbolismo, poesía, Bélgica

TABLE DES MATIÈRES

1. INTRODUCTION	4
2. OBJECTIFS	7
3. MÉTHODOLOGIE	8
3.1 DÉFINITION DE LA PÉRIODE ÉTUDIÉE	8
3.2 ANTÉCÉDENTS HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES	10
3.3 COURANTS LITTÉRAIRES À LA FIN DU XIX ^e SIÈCLE	12
3.4 SPÉCIFICITÉS DU SYMBOLISME BELGE	20
3.5 LES REVUES	21
3.6 GEORGES RODENBACH (1852-1898)	24
3.7 MÉTHODE DE TRAVAIL	26
4. ANALYSE	26
4.1 LA CONTRIBUTION DIRECTE DE RODENBACH À <i>LA JEUNE BELGIQUE</i>	27
4.1.1 RODENBACH POÈTE	27
4.1.2 RODENBACH CRITIQUE	41
4.1.3 RODENBACH CONFÉRENCIER	46
4.2 LA CONTRIBUTION INDIRECTE DE RODENBACH À <i>LA JEUNE BELGIQUE</i>	50
4.2.1 ENTRE 1881 ET 1887, RODENBACH EN BELGIQUE	50
4.2.2 APRÈS 1887, RODENBACH À PARIS	55
5. CONCLUSION	59
6. BIBLIOGRAPHIE	62
7. ANNEXES	68

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à exprimer ma plus sincère gratitude à Madame Pilar Andrade Boué, docteure en philologie française et directrice de ce mémoire. Ses paroles d'encouragement, ses sages conseils et son soutien continu m'ont permis de mener mes recherches à bon terme. Je suis immensément reconnaissante de la confiance qu'elle a placée en moi dès le début.

En deuxième lieu, je souhaite remercier ma mère Bernadette Demuijlder pour ses relectures, ses corrections et ses commentaires constructifs. Sa compagnie et son affection ont grandement contribué à la mise au point de cette étude.

Finalement, je voudrais évoquer la gentillesse de toutes les personnes qui m'ont accompagnée pendant ces mois de travail. Aussi bien mes amis proches que le personnel de la bibliothèque de Torrelodones ont tous fait partie de ma routine en assistant patiemment à mes progrès et en m'encourageant à poursuivre ce chemin jusqu'à la fin.

1. INTRODUCTION

On peut sans aucun doute avancer que les détails de l'histoire littéraire de la France sont bien documentés à l'heure actuelle, car malgré le fait qu'il existe toujours de nouveaux sujets sur lesquels se pencher dû au progrès incessant de la littérature, celle-ci a déjà été largement étudiée, diffusée et intégrée à l'imaginaire universel. Cela dit, il nous faut observer que cette littérature n'a compris pendant longtemps que les œuvres publiées en France métropolitaine, et non l'ensemble de celles écrites en langue française. Bien que ces dernières aient été progressivement assimilées aux lettres françaises grâce à un désir croissant de découvrir de nouveaux horizons, il est indéniable que le chemin à parcourir est encore long. Se rapprocher des auteurs qui utilisent la même langue comme véhicule d'expression permet de mieux connaître les spécificités liées à leur pays d'origine et de prendre conscience de la richesse culturelle à laquelle nous avons accès.

Dans le but de contribuer aux réflexions sur ces littératures francophones, nous examinerons le moment historique que représente la renaissance des lettres belges en consacrant ce mémoire à l'un des auteurs qui a laissé son empreinte à la fin du XIXe siècle, Georges Rodenbach. Ce dernier quart de siècle nous semble tout particulièrement digne d'intérêt puisqu'il s'agit d'une période d'évolution où les artistes belges prennent conscience de la nécessité de créer une littérature représentative et entreprennent des actions de sensibilisation dans ce but. Cette génération créatrice, beaucoup plus jeune que les auteurs qui avaient jusqu'alors dirigé la production écrite du pays, connaît une ouverture vers les mouvements artistiques européens ainsi qu'une inclinaison pour les échanges d'idées, en particulier avec la France. Ce partage des connaissances implique un chevauchement des courants artistiques ainsi qu'un estompement des frontières entre les genres littéraires qui finissent souvent par se confondre ou s'opposer sur la base de leurs caractéristiques propres. En Belgique, comme nous le verrons plus loin, les fondements s'établissent conformément aux spécificités historiques, géographiques et sociales, ce qui confère un caractère unique à sa littérature. À « l'âge d'or de la littérature belge » (Quaghebeur dans Biron, 2018), l'on perçoit une vitalité commune dans l'impulsion qui mène les artistes à se rassembler autour de divers organes de création. L'on assiste donc à la fondation de revues qui favorisent la réflexion, la théorisation et la diffusion de textes, obtenant ainsi un élargissement progressif du réseau littéraire tout en

préservant un lectorat privilégié. En effet, la plupart des courants qui traversent cette fin de siècle voient les écrivains élaborer des textes complexes visant à être savourés par un lecteur aussi exigeant qu'expérimenté. Nous nous retrouvons face à de nouvelles formes de communication dominées par un langage poétique qui prend une place centrale dans la formulation du message à transmettre. Lors de la présentation de notre méthodologie, nous rappellerons brièvement les mouvements littéraires qui ont coexisté pendant cette période, en nous attachant aux traits spécifiques qui ont caractérisé ces tendances en Belgique.

Afin de mener à bien notre travail, nous avons décidé de centrer notre étude sur la revue *La Jeune Belgique* en raison de son importance et de sa mobilisation pour la diffusion de textes de genres divers en langue française, avec toutefois une préférence pour la poésie. L'un des aspects qui a guidé notre choix est le fait que nombre d'auteurs belges reconnus de nos jours aient participé plus ou moins assidûment à cette revue depuis ses débuts. De même, des artistes confirmés ont trouvé dans *La Jeune Belgique* une plateforme pour exprimer leurs réflexions et leurs théories, ainsi que pour inciter à la lecture de leurs ouvrages. La confiance que les auteurs de renom accordent à ce journal est un signe manifeste de la reconnaissance nationale et internationale dont il jouit. Parmi les auteurs qui ont fait leurs débuts dans cette revue, Georges Rodenbach est un exemple révélateur. S'il fait ses premiers pas en publiant des poèmes et des articles dans les pages de *La Jeune Belgique*, il maintient ses liens avec elle en même temps qu'il connaît un succès grandissant dans divers milieux artistiques.

Lorsque l'on évoque Georges Rodenbach, on songe sans doute directement au roman poétique *Bruges-la-Morte*, un ouvrage original et mystérieux dans lequel les personnages se fondent dans le sombre décor tandis que Bruges se présente comme un acteur supplémentaire. Assimiler l'auteur à la ville qu'il a rendue sienne est un acte logique mais restrictif, puisqu'il laisse de côté l'ensemble de sa production antérieure et postérieure qui n'est pas lié à ce court roman. Cependant, il est vrai que certains éléments présents dans ce récit se retrouvent dans la totalité de sa création. Loin d'être l'homme d'une seule œuvre, sa production peut être considérée comme homogène en raison du fait qu'elle se nourrit des mêmes thématiques et qu'elle reprend régulièrement des symboles similaires. Comme nous le découvrirons plus tard, ces éléments construisent le vaste univers rodenbachien, un monde aux tonalités grises dans lequel transparaît la sensibilité du

poète. Nous arriverons à percevoir cette unité dans sa production par le biais d'une analyse approfondie de ses publications dans *La Jeune Belgique*, à savoir principalement des poèmes, mais aussi des critiques littéraires et des conférences retranscrites. En vue d'obtenir une image complète de sa contribution à la revue, nous examinerons également les articles dans lesquels Rodenbach est mentionné.

À partir de cette étude, nous envisageons d'offrir un aperçu de la fin de siècle littéraire à travers une sélection de textes de Georges Rodenbach. Cet auteur polyvalent fait preuve d'un véritable intérêt pour la culture, qui passe par le respect des grands maîtres de la littérature ainsi que par la volonté de partager et de se laisser influencer par d'autres artistes contemporains de diverses disciplines. Le combat qu'il mène pour défendre la réputation renouvelée des lettres belges francophones nous semble particulièrement important compte tenu de son travail pour rendre visible cette littérature qui monte en puissance.

Finalement, une raison personnelle qui nous a amenée à choisir ce thème de travail est liée à nos racines maternelles, ancrées dans la ville de Bruxelles. Notre éducation bilingue et notre lien affectif avec ce pays motivent ce choix, en partie dû à une curiosité innée de plonger dans la culture belge. Par ailleurs, nous avons la sensation que l'étude de la littérature française reste centrée sur la France continentale malgré les efforts pour ouvrir les portes aux œuvres provenant d'autres parties du monde. Nous estimons qu'il est essentiel de prendre conscience de la valeur d'autres réalités littéraires. Cependant, il ne faudrait pas diminuer le mérite de la France quant à sa position souvent démarquée par rapport à d'autres pays en relation avec les différents mouvements artistiques. Accéder à la pluralité des littératures francophones est, selon nous, un moteur de changement vers la prise en compte de ces créations porteuses d'un bagage culturel unique dans notre connaissance des lettres françaises.

2. OBJECTIFS

Cette thèse, construite à partir d'une recherche sur l'œuvre du poète et romancier belge Georges Rodenbach (1855-1898), vise à couvrir les objectifs suivants.

- Explorer la participation de Rodenbach dans la revue littéraire *La Jeune Belgique* (1881-1897). Nous étudierons ses écrits poétiques publiés dans cette revue tout en relevant ses thématiques de prédilection. Nous noterons que ses *topoi* récurrents anticipent son chef-d'œuvre : *Bruges-la-Morte* (1892).
- Établir un rapport entre les interventions de Rodenbach dans *La Jeune Belgique* et les mouvements littéraires qui fleurissent en Belgique à la fin du XIX^e siècle. Le symbolisme, le naturalisme et le Parnasse convergent avec le romantisme et le réalisme qui se pratiquent encore dans ce pays pour jouer un rôle primordial dans la création artistique de l'époque, reflétée dans le journal qui fait l'objet de notre étude.
- Explorer l'imaginaire rodenbachien des poèmes parus dans *La Jeune Belgique*. Cet imaginaire littéraire sera mis en relation avec celui pictural de certains peintres appartenant aux mêmes cercles d'artistes que lui.
- Analyser sa contribution en tant que théoricien et critique littéraire à partir de conférences retranscrites dans la revue. Ses idées concernant l'art et la littérature, exposées lors de ces discours, seront commentées en lien avec les principes de *La Jeune Belgique*.
- Finalement, nous aborderons aussi bien les raisons que les conséquences de la rupture de Rodenbach avec *La Jeune Belgique* et nous tenterons d'en trouver les évidences dans les publications postérieures à son départ.

3. MÉTHODOLOGIE

Tenant compte des objectifs que nous venons d'exposer, nous développerons dans cette section plusieurs points qui aideront à contextualiser l'œuvre de Georges Rodenbach sur laquelle nous focaliserons notre attention. Nous commencerons par offrir un aperçu des conditions historiques dans lesquelles s'est construit l'édifice littéraire de la Belgique à la fin du XIXe siècle. Nous évoquerons ensuite les mouvements artistiques caractéristiques du dernier quart de siècle en France et en Belgique, pour nous concentrer sur les spécificités des lettres belges. Nous examinerons subséquemment la naissance de diverses revues littéraires qui ont contribué au renouvellement des tendances préalables ainsi qu'à la diffusion des textes de jeunes écrivains engagés. Parmi ces revues, nous nous attarderons spécialement sur *La Jeune Belgique*, tout en mentionnant ses débuts, ses idées principales et ses collaborateurs les plus reconnus à l'intérieur de la scène littéraire. Cela fait, nous commenterons brièvement la biographie de Rodenbach, contributeur prolifique de la revue en question, tout comme son célèbre roman *Bruges-la-Morte*, en établissant un lien avec les mouvements littéraires de la fin de siècle. Nous concluons ce chapitre en présentant la méthode de travail que nous appliquerons par la suite dans le but d'effectuer notre analyse.

3.1 DÉFINITION DE LA PÉRIODE ÉTUDIÉE

Avant de plonger directement dans le sujet, nous aimerions faire une incise afin de préciser les dates qui délimiteront les années de notre étude. Lorsque nous parlons de la « fin de siècle », il est nécessaire d'établir préalablement ce que l'on entend par ce terme, étant donné que divers critiques ne se trouvent guère sur les mêmes lignes. Gérard Peylet, par exemple, choisit dans *La littérature fin de siècle* (1994) de réaliser une étude de la fin de siècle entre 1884, date de parution du célèbre chef-d'œuvre de Huysmans, *À rebours*, et 1898, année de la mort de Mallarmé et de Rodenbach entre autres, ainsi que de la publication de *La cathédrale* de Huysmans.

En ce qui nous concerne, nous avons pris la liberté de comprendre les vingt dernières années du XIXe siècle. Bien qu'il s'agisse d'une délimitation approximative, nous justifions notre choix par plusieurs événements clés. D'une part, l'an 1880 signale le cinquantième anniversaire de la Belgique en tant que pays indépendant, de même que le

moment où des poètes commencent à se réunir en groupes à Paris en vue de partager leurs inquiétudes artistiques. Pareillement, *La Jeune Revue littéraire*, créée par Albert Bauwens à Bruxelles, voit le jour en 1880 avant d'être prise en charge par Max Waller l'année suivante. Cette revue mensuelle où s'expriment des étudiants de l'Université Libre de Bruxelles deviendra *La Jeune Belgique* sous la direction de Waller. Pour sa part, Georges Rodenbach compose un long poème intitulé *La Belgique (1830-1880)* à l'occasion d'un concours national en commémoration de cette date spéciale : « Car depuis cinquante ans, la sainte Liberté / Comme une tendre épouse attentive et bénie / Fait le bonheur du peuple auquel elle est unie ! » (Rodenbach, 1880, p. 22). D'autre part, l'an 1900 représente bien évidemment le tournant du siècle. Comme on pourrait le deviner, le XXe siècle amène avec lui le renouveau des états d'esprit et un optimisme croissant stimulé par la confiance dans les avancées technologiques et scientifiques. L'essor de la France trouve son reflet dans l'Exposition universelle organisée à Paris en 1900, qui offre une image du pays « à la fois prestigieuse par sa beauté et son éclat, et prédominante sur le plan économique et industriel » (Janes, 2016). Le thème de l'exposition, *Bilan d'un siècle*, permet de rendre hommage aux innovations techniques dérivées des révolutions industrielles. Paris, la Ville Lumière, rayonne à l'aide d'illuminations électriques installées dans toute la ville, devenant ainsi la capitale de la modernité. Les tendances décadentes se voient donc remplacées par l'espoir d'un futur où les nouveaux courants de pensée se reflètent dans l'art.

Nous considérons pertinent d'introduire ici la signification du concept « fin de siècle » adjectivisé, utilisé dès les années 1880 dans nombre de journaux pour faire référence à une manière de vivre et de penser en accord avec la vogue pessimiste du moment. Plus tard, le Dictionnaire de l'Académie française décrira un esprit ou un écrivain fin de siècle comme étant d'un raffinement « excessif ou décadent », cette conception se rattachant aux notions que nous développerons plus largement lorsque nous aborderons le mouvement décadentiste. Cependant, il ne faut pas oublier que malgré le lien étroit qui unit « fin de siècle » et « décadence », il existe une diversité de courants qui traversent cette période, également qualifiée a posteriori de *Belle époque*, et qui partagent, ou non, ce pessimisme aux aspirations esthétiques.

3.2 ANTÉCÉDENTS HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES

Comme nous le savons, la Belgique est un pays relativement neuf (rappelons que sa déclaration d'indépendance date de 1830). Pour cette raison, la littérature belge à proprement parler ne dispose pas d'une longue histoire à laquelle nous référer. Avant 1880, la vie culturelle avait longtemps été élitiste, restreinte et accessible uniquement à une minorité haut-placée. Le caractère composite du royaume, fragmenté territorialement, linguistiquement et idéologiquement, rendait fragile la crédibilité de l'unité nationale aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières. Pendant cinquante ans, l'État s'était efforcé de promouvoir et de consacrer une nouvelle littérature « nationale » dans le but de rassembler les Belges autour de récits censés exalter le sentiment patriotique. De cette façon, la Belgique offrirait l'image d'un pays uni qui lui permettrait de réclamer sa place sur la scène politique européenne à un moment où les grandes puissances telles la France, l'Angleterre et l'Allemagne consolidaient leur pouvoir. La création de cette littérature qui répondait au besoin de la constitution d'une identité commune reposant sur un passé propre partagé par tous les habitants du royaume, ouvrait la porte au développement de caractéristiques spécifiques aux lettres belges. La Belgique voyait dans l'écriture un moyen de déclarer une seconde indépendance vis-à-vis de ses pays voisins. Habitée à se retrouver sous l'aile protectrice de la littérature française, nous verrons qu'il en demeurera ainsi au long du XIXe siècle avec toutefois certaines particularités, surtout à partir de 1880, lorsque la Belgique commence à se positionner comme un acteur important dans le monde littéraire de l'époque.

Avant la fin du siècle, le « champ littéraire [était] dominé par les valeurs traditionnelles, nationalistes et identitaires » (Berg, 2013, p. 33) et mené à bien par des hommes pour qui l'écriture ne représentait qu'une activité secondaire. Leur investissement partiel s'explique par le fait qu'il s'agissait de fonctionnaires, de professeurs et d'hommes politiques à qui les autorités publiques commandaient des ouvrages en syntonie avec les idées de l'État. Il est vrai que les créateurs de cette littérature politisée n'occupent guère de place importante dans la mémoire collective. Or, nous ne pouvons passer sous silence les figures de Charles De Coster et de Camille Lemonnier, deux écrivains qui ont marqué le chemin et l'histoire de la littérature belge grâce à leur originalité. Tous deux estimés fondateurs des lettres belges à titre postérieur,

voyons ci-dessous leurs traits distinctifs ainsi que le lien qui les rattache aux générations de la fin de siècle.

En premier lieu, Charles de Coster (1827-1879), qui avait grandi entouré « d'un peuple authentique dans ses traditions breughéliennes de kermesses et de ripailles » (Goffin, 2017), n'hésite pas à s'en servir comme inspiration littéraire. En effet, ses chefs-d'œuvre, *Légendes flamandes* (1858) et *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), dépeignent un portrait de la Flandre folklorique où le peuple est mis en avant. Dans ces histoires, encadrées dans le réalisme appliqué au roman historique à caractère fictif, les qualités du héros sont présentées comme reflet de l'âme nationale. Duhamel (2022) affirme : « Au XIXe siècle, la valorisation de l'image de la Belgique passe par l'accentuation de caractères flamands ». Cela explique la ferveur du roman historique comme stratégie dans la montée du nationalisme unificateur. Ce genre, exploité notamment dans la première moitié du siècle, met en valeur la dimension collective du héros. Malgré l'accueil discret de Charles de Coster en Belgique et l'oubli de ses contemporains, son succès arrive essentiellement sur le plan international quelques années plus tard, établissant ainsi les précédents de l'écriture belge à thème populaire.

En deuxième lieu, nous souhaitons évoquer Camille Lemonnier (1844-1913), communément connu comme le « Zola belge », et appelé « maréchal des lettres belges » par Rodenbach. Il serait pourtant erroné de le réduire à un simple surnom, car, même s'il s'inscrit dans le mouvement naturaliste, il est difficile de l'enfermer dans un seul courant. Son œuvre, où se distinguent *Un mâle* (1881) et *Happe-chair* (1886), est tout aussi puissante que variée. À partir de thèmes tels que la femme fatale et la névrose, abordés dans ses ouvrages, et son exploration de l'intime, Lemonnier est associé au décadentisme. Cependant, il le dote d'une nouvelle dimension, étant donné que les événements décrits s'encadrent dans des décors qui rappellent, encore une fois, les tableaux de Brueghel. Tout comme De Coster, il peut être nommé « peintre du peuple belge » (Zumkir, 2020). Lemonnier est consacré par les Jeunes Belgique comme leur héros lors d'un banquet qu'ils organisent en son honneur en 1883, et dont l'objectif est de revendiquer l'importance de sa création littéraire, puisque le jury du prix quinquennal n'avait pas daigné reconnaître ses mérites. Cette cérémonie, célébrée d'un ton grave et solennel, et dont les discours sont retranscrits dans le volume II de *La Jeune Belgique*, traduit

l'admiration des nouvelles générations d'écrivains pour « le fondateur de l'institution littéraire qui prend forme » (Paque, 1989, p. 14).

La force combative des jeunes écrivains n'aurait pas eu un tel impact si les faits historiques n'avaient pas contribué au renouveau des esprits. Nous assistons en 1880 au grand éveil des lettres belges, qui prennent leur essor à partir de la sensation d'accablement envers la création littéraire précédente « qui ne parvenait pas à se dégager de la routine, de l'académisme, et surtout de la politique et des partis » (Hanse, 1964, p. 8). Les changements politiques du moment favorisent la renaissance culturelle dirigée par des étudiants universitaires issus de familles bourgeoises. Jusqu'à ce moment-là, deux versants de la bourgeoisie, le catholique et le libéral, avaient monopolisé le gouvernement du pays. Le parti conservateur catholique gagne les élections en 1884 et se maintiendra au pouvoir pendant trente ans, assurant une période de stabilité allant de pair avec le règne du roi Léopold II (1865-1909).

L'ambiance joyeuse et optimiste dans laquelle se célèbrent les fêtes du cinquantenaire témoigne de l'épanouissement industriel, et par conséquent économique, du pays. En revanche, la rapide industrialisation s'était produite au détriment de la classe ouvrière, dont les conditions de vie s'étaient détériorées au bénéfice d'une minorité au pouvoir. La prise de conscience à cet égard provoque la mobilisation de la population par le biais de révoltes, de grèves et de syndicats soutenus par le Parti Ouvrier Belge (POB), créé en 1885. De nombreux écrivains se rallient à la cause, vu que la plupart sont d'une idéologie libérale-socialiste. L'élan démocratique fait ressortir la révolte esthétique des jeunes artistes, qui trouvent dans la politique un reflet du besoin de rénovation littéraire.

3.3 COURANTS LITTÉRAIRES À LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

C'est dans ce contexte que convergent nombre de mouvements littéraires importés généralement de France. Comme d'habitude, cette grande nation voisine s'était située à l'avant-garde de l'actualité littéraire en Europe, adoptant une position de « sœur aînée » à l'égard des autres pays. Néanmoins, la proximité indéniable entre Paris et Bruxelles favorisait une « contamination » positive tout en renforçant une relation quasi fraternelle. Paris, capitale de l'effervescence littéraire, recevait dans ses salons, ses cercles et ses revues des écrivains belges curieux d'assister, et même de prendre part, à l'activité

artistique. La Belgique avait longtemps imité les tendances d'origine française, et la fin de siècle ne supposerait pas une exception. Toutefois, elle lui imprimerait des traits distinctifs dans le but de développer une littérature propre qui visait à situer la Belgique au cœur de l'Europe. La littérature belge d'expression française a réalisé des apports significatifs aux divers mouvements qui ont coexisté au cours des dernières décennies du siècle. Une caractéristique remarquable que nous ne pouvons omettre est l'effacement des frontières entre les mouvements, à la suite du contact habituel entre les hommes de lettres de différentes écoles et le fait que celles-ci existent en parallèle. Cela complique parfois la tâche de rattacher un auteur à un seul courant ou de définir les particularités de son style, vu qu'elles peuvent coïncider avec celles d'une tendance opposée.

Nous nous concentrerons à présent sur les principaux mouvements, aussi bien en déclin qu'en essor, qui ont façonné la fin de siècle de la littérature franco-belge et qui nous aideront à mettre en contexte l'œuvre de Rodenbach.

Nous assistons, en premier lieu, à la fin du romantisme, ou nous pourrions parler également de « crise du romantisme » (Llovet, 2012). Ce mouvement, dont l'origine remonte au XVIII^e siècle, a provoqué une révolution des lettres européennes qui a résisté aux changements de siècle. Bien que le romantisme abandonne sa position de courant indiscutablement dominant, celui-ci maintient son pouvoir au-dessus de tous les autres, car c'est à partir de lui que naissent de nombreuses esthétiques. Llovet (2012) affirme que le romantisme contient le germe de toutes les tendances postérieures, soit par opposition soit par prolongement des idéaux, des principes ou même des formes. Cependant, ce grand mouvement n'était pas complètement épuisé, puisque dans le dernier quart de siècle « vivaient, prospéraient, écrivaient des survivants du romantisme (Hugo, que les symbolistes n'attaquèrent que très rarement ; Gautier [...] ; Lamartine [...]) » (Peyre, 1974, p. 10). Nous pouvons déjà avancer que les symbolistes ressentaient un profond respect envers les maîtres du romantisme, car ils savaient que leur propre lutte poursuivait celle que ces derniers avaient entamée. Il convient de connaître les préceptes de l'école romantique afin de comprendre les courants qui l'ont dépassée. L'une des idées principales sur lesquelles se fonde le travail des poètes est la responsabilité du déchiffrement des analogies présentes dans la nature. La beauté idéale qu'ils recherchent se trouve masquée sous l'apparence superficielle des choses du monde réel, et c'est à eux de traduire les symboles pour les rapprocher du lecteur. Comme nous le verrons plus loin,

leur conception du symbole s'apparente à celle des poètes symbolistes. En revanche, l'une de leurs notables différences est la quête romantique d'inspiration dans les domaines politique et social, tandis que les symbolistes se réfugient dans la lassitude face à la vie et se cloîtent dans la célèbre « tour d'ivoire » qui tourne le dos à toute activité politique.

En deuxième lieu, nous découvrons le réalisme, mouvement qui voit le jour par opposition aux manifestations jugées excessivement idéalistes des romantiques. La caractéristique la plus emblématique de cette école est l'effet de vraisemblance qui, essentiellement dans le genre narratif, s'applique à la représentation des différentes réalités sociales. Un autre aspect notable de ce courant est la distance que prend l'auteur en vue de laisser place aux subjectivités des protagonistes. Le roman *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert a été désigné l'œuvre phare du réalisme objectif grâce au contraste entre la volonté des personnages et leurs problématiques liées à la situation sociale et économique. Cependant, fatigué des limitations concernant la psychologie des personnages, Flaubert s'ouvre à d'autres thématiques propres au romantisme, telles que l'orientalisme caractéristique de *Salammbô* (1862) ou le délire dans *La Tentation de Saint Antoine* (1874). Si ces deux dernières œuvres sont admirées par les symbolistes et les décadents, les naturalistes expriment leur vénération pour *Madame Bovary*. Ceci est un signe indicatif de la perception de Flaubert comme figure de la transition entre le romantisme revendicateur du rêve et l'esthétique décadente de la fin de siècle, qui prétendait intégrer le mystère dans le réel ainsi qu'exalter le factice. De même, le réalisme s'est maintenu en vigueur grâce aux « frontières entre les écoles littéraires [qui] ont tendance à tomber lorsque ces artistes sont habités par le mythe de la Ville » (Peylet, 1994, p. 154). Introduite en poésie par Baudelaire, aussi bien réalistes que décadents éprouvent une véritable fascination pour la ville de Paris, puisqu'ils se sentent captivés par les changements de cette métropole reflet de la modernité. Une fois de plus, nous insistons sur la fluidité des contours entre les différentes tendances artistiques.

Proche du réalisme, nous trouvons l'école naturaliste fondée par Émile Zola, autour duquel se rassemblent les adeptes. Faisant usage d'un style méthodique pour les descriptions minutieuses qui rappellent les études scientifiques de l'époque, les naturalistes s'emparent du genre narratif, place qui ne leur est pas disputée par d'autres courants, occupés plutôt à renouveler la poésie et le théâtre. La littérature décadente et symboliste ne s'oppose au naturalisme qu'indirectement, par le refus de principes tels que

l'influence du positivisme, la présence de la nature (face à l'*anti-physis* que prônent les décadents à la recherche de l'évasion dans un monde artificiel), les normes sociales et l'exposition de la réalité dans son intégralité. Il faut préciser que le naturalisme belge ne suivait pas « l'orthodoxie naturaliste de Zola » (Berg, 2013, p. 33) et que, selon l'écrivain français Henry Céard, il était logique que la Belgique participe au mouvement car il continuait d'une certaine façon l'art des peintres flamands.

En ce qui concerne le Parnasse, celui-ci se conçoit en réaction au lyrisme exacerbé des romantiques à la moitié du XIXe siècle. Les poètes qui s'inscrivent dans cette école tentent de se détacher de tout engagement politique afin d'appliquer la théorie de l'Art pour l'Art, visant à la création d'une poésie objective, impersonnelle et consciente d'elle-même. Leur style raffiné revisite les modèles formels classiques tout en s'intéressant aux époques révolues pour se focaliser sur la recherche de la Beauté universelle. Les Parnassiens français, selon Berg (2013), transmettent aux Belges leurs idéaux pessimistes. En Belgique, les tensions politiques contaminent le champ littéraire : les Parnassiens sont associés aux partis conservateurs, contrairement aux symbolistes qui se rallient au POB. L'influence du mouvement parnassien décline après qu'ils ont refusé de publier plusieurs poèmes de Mallarmé et de Verlaine dans leur troisième recueil collectif. Pourtant, il est loin de disparaître complètement puisqu'il s'intègre dans le mouvement symboliste ou qu'il le côtoie dans diverses revues littéraires. Peyre soutient même que « symbolisme et Parnasse ne se différencient avec netteté que dans les manuels et dans certaines déclarations » (1974, p. 10).

Avant d'aborder le symbolisme, il convient de nous pencher sur le mouvement qui l'a précédé : le décadentisme. Ce courant prend forme grâce aux transfuges du Parnasse et du naturalisme tels que Huysmans, qui ouvre progressivement le naturalisme aux mondes de la mystique et de l'inconscient dans ses trois grands romans *À rebours* (1884), *En rade* (1887) et *Là-bas* (1891). Il faut souligner ici le rôle essentiel de Baudelaire dans la formation de la littérature fin de siècle. Celui-ci, d'abord admiré par les Parnassiens, ensuite rattaché aux naturalistes, est finalement devenu, sans le prétendre (et sans en être conscient), le maître des symbolistes et des décadents par son goût du mysticisme esthétique. Baudelaire, poète qui a traversé de nombreux courants, se présente ainsi comme le précurseur de la génération des jeunes artistes dont l'esprit s'imprègne du pessimisme ambiant. La défaite subie lors de la guerre franco-prussienne (1870-1871) et

le sentiment de crise politique et morale ont ébranlé la mentalité positive de la population et, par conséquent, ont « favorisé l'éclosion d'un art nouveau » (Bourget, cité dans Peylet, 1994). Nonobstant, nous ne devrions pas abuser de l'explication qui associe l'humiliation de la défaite au décadentisme des Français, puisque les Belges, « plus lugubres encore que les Français, n'avaient pas les mêmes raisons de réagir en battus » (Peyre, 1974, p. 159). Nous pouvons malgré tout rassembler leurs manifestations artistiques sous le même mouvement, surgi du besoin de rajeunissement, du dégoût du présent, de l'angoisse du néant et du refus du réel, qui se traduisent en un idéalisme hérité du romantisme. Dans le but de s'évader de la réalité tant sur le plan artistique que sur le plan personnel, les décadents trouvent refuge dans l'exaltation des sens par l'abus d'alcool et de stupéfiants ainsi qu'en s'adonnant à une sexualité « dépravée ». Ils créent un art accessible exclusivement à une minorité tandis que certains d'entre eux adoptent la position du dandy solitaire pour qui l'éloignement de la société représente un moyen de différenciation. Ainsi, ils profitent de cette mise à l'écart volontaire pour exploiter l'une des idées du philosophe allemand Schopenhauer qui ont fortement influencé ce mouvement : « Le seul bonheur permis à l'homme est la contemplation esthétique ». Les écrivains sont attirés vers le surnaturel, le rêve et l'introspection comme sources d'inspiration pour la production d'un art élitiste voué au dévoilement de l'occulte. Comme le constate Berg (2013, p. 83), « l'expérience décadente fut vécue, par certains, comme une véritable descente aux Enfers pour ramener Eurydice ». Par ailleurs, les écrivains explorent un nouveau langage idéal visant à traduire les mouvements de l'âme à travers des thématiques maintes fois exploitées, telles que la femme fatale, le culte du moi, la fascination pour le diabolique et le funèbre, le refuge dans l'artifice et le décor psychologique. Parmi les auteurs qui ont réussi à se maintenir dans le temps en tant que représentants de la décadence, nous pouvons souligner le théâtre de Maeterlinck, la poésie de Laforgue (malgré son décès prématuré en 1887), Hannon et Verhaeren, ainsi que l'œuvre en prose de Rodenbach (d'où se distingue *Bruges-la-Morte*) et de Wilde, défenseur du mouvement en Angleterre et qui a également touché avec succès à d'autres genres. *Le mal du siècle*, cet état d'ennui et de mélancolie sans issue qui tourmente ces artistes décadents, ne leur est pourtant pas exclusif, car il est ressenti dans la même mesure par les symbolistes.

Nous dégagerons à présent les caractéristiques principales du symbolisme¹, reconnu comme le courant dominant de la fin de siècle en raison de sa ferveur rénovatrice et de la collaboration transversale entre les diverses disciplines artistiques, ainsi que de son influence sur les mouvements ultérieurs. Rappelons tout d'abord que le symbolisme converge avec la décadence, leurs esthétiques étant si proches que Guy Michaud perçoit « non pas deux écoles, mais deux étapes d'un même mouvement » (Peylet, 1994, p. 50). Bien que tous deux se prononcent contre l'art commercial et l'uniformisation de la littérature, il nous semble judicieux de les séparer. Le symbolisme s'affirme par le biais du refus des courants précédents, tels que le positivisme, le naturalisme et, à un moindre degré, le Parnasse ; mais aussi par le respect qu'il voue aux romantiques français. En effet, on considère d'un côté que le symbolisme « reprend et radicalise les positions du romantisme : mise en avant de la poésie, rétrogradation du roman, débat sur le théâtre » (Paque, 1989, p. 41). De même, dans la lignée du romantisme, il défend le recours à l'imagination aux dépens des lois de la raison. De l'autre côté, les symbolistes estiment que les procédés d'expression romantiques sont obsolètes et réclament par conséquent un renouvellement des formes. Pour ce faire, Llovet (2012, p. 152) soutient qu'ils ont recours à un langage poétique destiné à secouer les esprits engourdis de l'époque. L'écriture poétique puise dans la musique afin de créer de nouvelles sonorités, lesquelles sont de grande importance dans ce mouvement où les synesthésies, déjà suggérées par Baudelaire, composent l'une des idées principales. Cette collaboration entre les sens se reflète dans la croyance à la relation entre la composition du vers, qui se libère des contraintes formelles (bien que le vers libre ne soit guère adopté par tous), et l'efficacité phonétique-conceptuelle de sa musicalité (Llovet, 2012). Ce langage « musical », loué par Verlaine (à qui appartient le vers « De la musique avant toute chose »), devient un outil clé dans leur volonté d'envahir la littérature par la poésie, approfondissant ainsi une crise des genres dont les frontières s'effacent. Le théâtre, représenté principalement par le belge Maeterlinck, se voit imprégné d'une sensibilité décadente et d'un langage abstrait ponctué de silences qui rend parfois difficile la mise en scène de ces « tableaux vivants » (Paque, 1989). Toujours est-il que le drame symboliste appelle davantage à la lecture qu'à la représentation. Pour ce qui est du genre narratif, nous découvrons des contes et des romans poétiques dépourvus d'intrigue, de personnages ou de cadrage spatio-temporel

¹ Nous nous référons toujours au « courant poétique, littéraire et artistique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle », et non au « système de symboles destinés à interpréter des faits ou à exprimer des croyances », selon les acceptions du dictionnaire *Larousse*.

suivant les règles classiques. Les écrivains s'efforcent de renverser les catégories du récit pour avancer vers une poétisation totale, où l'intériorité d'un personnage s'impose et parvient à transmettre ses expériences introspectives dans un monde à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Même si les symbolistes n'ont jamais tenté de s'approprier complètement du genre narratif, puisque celui-ci était dominé par les naturalistes, nous pouvons tout de même souligner la prose de Rodenbach (que nous avons déjà rattaché au décadentisme et qui se trouve, en effet, entre les deux mouvements), de Gourmont, de Schwob (surtout pour ses contes) et, plus tard, de Proust.

Afin de présenter une image aussi complète que possible de la poésie symboliste, il convient d'examiner de près ses caractéristiques. Étant donné que les symbolistes renient l'art pour tous, ils choisissent de s'adresser à un lecteur initié qui doit « effectuer au moins la moitié du chemin à la rencontre du créateur » (Peyre, 1974, p. 17). Baudelaire confère au poète le rôle de traducteur, voire de déchiffreur des mystères de l'univers, pour qui le langage est un outil servant à suggérer des images et à réveiller l'imagination du récepteur. L'idée de la suggestion est également soutenue par Mallarmé, à qui l'on attribue cette déclaration à propos des procédés du poète : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit ». À cette fin, ils ont recours au symbole, un concept que l'on pourrait décrire comme une synthèse, partant idéalement du subconscient, à travers laquelle le poète traduit l'invisible et établit des liens entre l'idéal et le sensible. La notion de *symbole*, qui donne son nom au courant, reprend d'une part celle des romantiques et évoque d'autre part une conception nouvelle qui le différencie de l'allégorie en tant qu'il est « moins consciemment voulu » (Peyre, 1974, p. 147). Selon l'écrivain et critique belge Mockel, le symbole est aussi bien connaissance que communication, vu qu'il « permet de dire l'essentiel, non par l'expression directe ou la description, mais en suggérant » (Paque, 1989, p. 86). Il est à remarquer que la théorisation du symbolisme, par le biais d'entretiens, d'articles et de manifestes (parmi lesquels se démarque celui de Moréas en 1886), surgit après la parution de textes que l'on rattache aujourd'hui au mouvement. L'un des aspects que nous devons mettre en relief est l'existence de variations entre les diverses définitions proposées par les auteurs et les critiques d'art, mais malgré leur désaccord sur certains points, ils suivent généralement les préceptes de Mallarmé, considéré comme le chef de file du symbolisme. Ses disciples ont pris comme référence les déclarations qu'il avait faites pour l'enquête de Jules Huret (1891), où il avait insisté sur le pouvoir de la suggestion dans le but de provoquer des émotions : « évoquer petit à

petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements ». Les poètes, au moyen de l'évocation, se lancent dans la quête de la beauté idéale tout en exploitant des topoï déjà présents dans le mouvement décadent (il faut rappeler que nombre de symbolistes avaient appartenu ou appartenaient encore au décadentisme). Par exemple, nous trouvons des ambiances oniriques dans la poésie de Rimbaud, dont la brève période de production littéraire est postérieurement associée au symbolisme. Ce dernier voit dans la poésie « un moyen d'exploration des profondeurs qui gisent au-delà de la conscience claire » (Peyre, 1974, p. 61) car pour lui, le rêve se confond avec la rêverie et le désir. À l'aide d'emblèmes et de jeux esthétiques les symbolistes abordent, entre autres, la contemplation de soi, représentée par le mythe de Narcisse et le motif du miroir. De même, la figure de la femme est idéalisée, divinisée, dans des poèmes où se multiplient « les douceurs alanguies, les visions de femmes éthérées et parées de fleurs, et les amours incorporels » (Peyre, 1974, p. 107). Certains critiques accusent la répétition de symboles tels que le miroir, le cygne, ou la fontaine, de provoquer parfois la chute des auteurs dans une poésie décorative plus soucieuse de la forme que du fond.

Le dernier aspect du symbolisme auquel nous voudrions prêter une attention particulière est la croyance à la « convertibilité des arts qui s'appuie sur la théorie des correspondances et la pratique des synesthésies » (Peylet, 1994, p. 37). Autrement dit, il s'agit de la transposition d'une œuvre d'art dans une autre discipline, étant donné qu'il existe une perméabilité qui rend possible le dialogue entre la littérature, la musique et les arts plastiques. Nous avons déjà commenté l'influence de la musique sur le langage dans les milieux symbolistes, mais il convient d'y ajouter la ferveur admiratrice que suscitent les compositions de Wagner, qui a même donné lieu à la naissance de la *Revue wagnérienne* en 1885. Peyre (1974, p. 40) affirme que « le succès du wagnérisme [...] aida à populariser la correspondance des arts comme essentielle à la révolution esthétique d'alors » puisqu'elle permettait de créer de nouveaux effets. Des articles et des textes théoriques témoignent de l'enthousiasme général pour Wagner et pour sa contribution à la scène artistique avec son « répertoire de légendes et de mythes » (Peylet, 1994, p. 39). Cependant, les interférences les plus fructifères sont certainement celles qui surgissent entre la peinture et la littérature. Bien que l'intérêt des lettres pour la peinture ne s'applique pas exclusivement aux symbolistes, c'est bien eux qui popularisent les rapports entre l'imaginaire des œuvres littéraires et celui d'une « peinture qui se déploie

en marge de l'académisme, du réalisme et de l'impressionnisme » (Peylet, 1994, p. 38). Aussi bien dans un domaine que dans l'autre, les créateurs réclament le droit à l'inconscient, au rêve et au mystère en vue d'accéder à leur propre intériorité et de susciter des états d'âme dans le public. Les écrivains qui éprouvent une profonde curiosité pour le fantastique intérieur reçoivent l'influence d'Odilon Redon et de Félicien Rops, deux peintres étudiés par Huysmans. Ce dernier, pour qui le tableau et le texte ont la même fonction, considère en tant que critique d'art que la peinture tout comme l'écriture sont des activités réalisées inconsciemment et qui, par conséquent, relèvent du rêve. Grand admirateur de Gustave Moreau, il tente de reproduire les effets de sa peinture dans ses écrits par le biais d'un langage riche, décoratif et détaillé. Pour leur part, ces peintres symbolistes ont voulu représenter dans leurs toiles des motifs mystiques issus de la littérature. Redon réalise notamment des illustrations pour *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert ainsi que des lithographies inspirées de Poe dans une esthétique décadente quelque peu inquiétante (voir Annexe 1). La symbolique de Redon intrigue Verhaeren, qui transpose sa *Fleur du marécage, une tête humaine et triste* en un poème (Annexe 2) décrit par Stead (2000) comme « une fantaisie chimérique et macabre, qui ressuscite les personnages de la *commedia dell'arte* éclairés d'une lune blafarde ». Peintres et écrivains d'autres pays européens, tels que Carlos Schwabe (Suisse), Oscar Wilde et Aubrey Beardsley (Royaume-Uni), George Minne et Fernand Khnopff (Belgique), partagent la même sensibilité fin de siècle, exacerbée par les salons parisiens qu'ils fréquentent assidûment. Cette technique de la transposition des arts contribue au réseau d'intertextualité caractéristique de la littérature de la fin du siècle (dont on retrouve des exemples dans *À rebours*) difficilement compréhensible sans les références adéquates.

3.4 SPÉCIFICITÉS DU SYMBOLISME BELGE

Le présent travail étant consacré à un auteur belge, nous nous intéresserons brièvement aux caractéristiques spécifiques du symbolisme en Belgique, mouvement dont Georges Rodenbach a subi l'influence et qui a déterminé une partie de son œuvre. Lorsque les écrivains réclament une littérature indépendante et autonome, ils regardent paradoxalement vers leur voisin, toujours à la tête des nouveautés stylistiques en Europe. Cependant, « ils se détournent de l'imitation d'antan et vont jusqu'à refuser le legs français, une tradition qu'ils ne reconnaissent pas leur » (Paque, 1989, p. 26). Les Belges revendiquent leur « nordicité » en raison du sentiment d'appartenance à une mystique

flamande qui entre en syntonie avec leur « retour aux sources profondes » (Paque, 1989, p. 30). Le symbolisme belge est ancré dans le réel, le sensoriel et le familier, évoquant ainsi des images partagées par une communauté culturelle. L'enracinement des poètes pourrait sembler étonnant, étant donné que la plupart d'entre eux ne parle pas la langue régionale. Il faut préciser que le néerlandais, seulement reconnu comme langue officielle en 1899, est considéré à l'époque comme la langue de la campagne flamande et de la classe sociale des paysans, face au français, distingué, prestigieux, bourgeois et littéraire. Par ailleurs, les poètes belges d'expression française reçoivent les bras ouverts les idées de Mallarmé concernant le langage comme moyen d'évocation. Le contact de ce dernier avec le monde des lettres belges se déroule non seulement lors de ses salons, mais aussi dans les maisons d'édition du royaume, qui ouvrent leurs portes au symbolisme. Leur rôle dans l'impulsion du mouvement gagne en importance, puisque critiques, éditeurs et poètes s'allient afin d'établir une base stable sur laquelle reposent les innovations des Belges tout comme celles des Français, qui « inondent les périodiques bruxellois d'articles, de contributions diverses, de comptes rendus, de chroniques, de poèmes, de nouvelles, d'extraits de roman » (Berg, 2013, p. 34). Grâce à son travail dans la production et dans la diffusion, la Belgique s'érige en pays dont l'originalité poétique du symbolisme, d'un « pessimisme morbide » (Peyre, 1974), rayonne à l'étranger. Peyre estime que « l'apport des Belges, dans des revues pleines de textes d'une qualité remarquable a été extraordinairement riche à l'ère symboliste » (1974, p. 226). De jeunes artistes et écrivains ont profité de ces publications pour transposer leurs opinions politiques et s'engager ainsi dans les luttes correspondantes au POB, tout en respectant la distance entre « l'imaginaire et les réalités politiques et socioéconomiques » (Berg, 2013, p. 10).

3.5 LES REVUES

Parmi les revues qui ont renouvelé les fondements de la littérature du XIX^e siècle, nous devons constater qu'elles ne prônent pas toutes les mêmes principes, vu que certaines s'encadrent dans un courant précis, tandis que d'autres fluctuent entre les différentes tendances que nous avons mentionnées précédemment. Elles représentent toutefois un moyen de transmission des idées esthétiques de la fin du siècle, une plateforme où les artistes peuvent théoriser les mouvements auxquels ils contribuent, un canal de communication reliant la scène littéraire avec son public ; somme toute, elles

deviennent un élément essentiel dans l'effervescence créatrice du dernier quart du siècle. « La prolifération de petites revues, lues par des poignées de lecteurs, le grand nombre de plaquettes de vers paraissant alors, avaient fait de la France un pays de poètes » (Peyre, 1974, p. 155), c'est-à-dire qu'une atmosphère favorable à la poésie enveloppait la société fin de siècle grâce à l'élan créateur des jeunes artistes qui avaient promu la conception de revues. Celles-ci accueillait, à part les textes et les critiques littéraires, des manifestes qui étaient censés définir les nouveaux mouvements ainsi que leurs préceptes. Par exemple, le manifeste symboliste de Moréas paraît dans le supplément littéraire du *Figaro* du 18 septembre 1886, où il constate que « La poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette » (p. 150). Considérant qu'établir une énumération de toutes les revues françaises de la fin de siècle s'éloignerait de l'intérêt principal du présent travail, nous ne pouvons néanmoins omettre celles qui ont provoqué le plus grand impact sur le panorama des lettres francophones de l'époque. Nous voudrions souligner le rôle majeur de revues telles que *La Vogue* (1886-1900, qui revendique la place de Rimbaud au sein du mouvement symboliste), *La Plume* (1890-1902, où sont publiés les artistes les plus représentatifs du moment) et *Le Mercure de France* (1890-1930, dont la longévité résulte de l'accueil qu'il a offert à une variété de courants), tout comme *Les Entretiens Politiques et Littéraires* (1890-1893, qui défend avec véhémence l'usage du vers libre) et la *Revue wagnérienne* (1885-1888) que nous avons évoquée précédemment.

Pour ce qui est de la Belgique, cette « période des luttes littéraires » (Verhaeren, dans Bertrand, 1999, p. 13) fait converger de nombreux périodiques de positions divergentes. Comme l'affirme Paque (1989, p. 18), nous assistons à « l'émergence d'une véritable vie littéraire », impulsée par la croissance des moyens éditoriaux ainsi que par les revues responsables de la diffusion des diverses esthétiques. Nous commencerons par mentionner la querelle esthétique qui a eu lieu pendant les deux dernières décennies du siècle et qui a opposé *La Jeune Belgique* (1881-1897) à *L'Art moderne* (1881-1914). La première, consacrée comme fondatrice du renouveau des lettres belges, adopte une position d'ouverture aux nouveautés qui respectent les « règles prosodiques et [...] la correction de la langue classique » (Paque, 1989, p. 15), avec pour objectif de bannir les wallonismes et les flandricismes de la littérature en français. À ses débuts, d'une esthétique pluraliste, elle publie des textes n'appartenant concrètement à aucune école et,

en accord avec sa première devise : « Soyons nous », qui laissent percer les caractéristiques propres à chaque écrivain. Aron (1988, p. 79) met en valeur le rôle de *La Jeune Belgique* dans « le rassemblement des forces dispersées », autrement dit, elle accueille dans ses pages des artistes tout aussi variés qu'originaux qui deviendront parfois par la suite d'importants représentants de la littérature belge. Ce qui regroupe ces écrivains est, d'un côté, l'engagement dans la révolution qui vise à faire de la Belgique un centre culturel indépendant, et de l'autre côté, le soutien de l'idée parnassienne de l'Art pour l'Art, l'art dépourvu de fin autre que la recherche de la beauté. Cependant, l'éclectisme qui caractérise les premières années de la revue ne se maintient pas longtemps, puisqu'elle traverse plusieurs périodes de fermeture aux nouveautés stylistiques et thématiques importées de Paris. Le rejet du naturalisme, du réalisme (décrit par le cofondateur de *La Jeune Belgique*, Albert Giraud, comme « la négation absolue de l'art »), de l'art social, du symbolisme ainsi que de ses attributs distinctifs, (Giraud qualifie leur langue de « macaque flamboyant »), provoque le départ d'auteurs qui avaient assuré la qualité des publications. C'est ainsi que Verhaeren et Rodenbach se séparent de la revue en 1887 et partent chercher fortune ailleurs. Face aux petites revues qui se rallient au symbolisme, *La Jeune Belgique* « raidit ses positions et, en contradiction avec elle-même, amalgame jugement esthétique et critique partisane » (Paque, 1989, p. 20) qu'elle dirige contre la société libérale et capitaliste de l'époque. Cependant, malgré le jugement qu'elle porte sur les symbolistes, elle partage avec eux « un réseau de thèmes et de références dont les noms de Wagner, de Baudelaire, voire de Lautréamont, sont comme les mots de passe » (Aron, 1988, p. 78). De nouveau, cela démontre la puissance du contact entre Paris et Bruxelles qui a favorisé le rapprochement inattendu d'esthétiques visiblement contraires par le biais de l'admiration pour les mêmes maîtres.

Reprenant la bataille idéologique à laquelle nous avons fait allusion, nous présentons la revue qui s'est opposée à *La Jeune Belgique* : *L'Art moderne*. Rassemblés autour d'Edmond Picard, ses collaborateurs dédient leurs efforts à la critique plutôt qu'à la création artistique, sans pour autant se rattacher à une esthétique spécifique. Ils assument le rôle d'intermédiaires entre l'artiste et le public dans le but de promouvoir un art social, à savoir, « mû par les mêmes forces que la société » (Paque, 1989, p. 15). Cet art engagé défie la conception que soutiennent les défenseurs de l'art pour l'art de l'artiste « exilé » (Berg, 2013) de la société. Tout de même, les deux revues se joignent afin de se

défendre des attaques belgophobes émises par certains critiques qui voient dans les écrits belges de pâles copies de la littérature de leur voisin français.

En outre, nous devons souligner la portée de *La Wallonie* (1886-1892), revue liégeoise créée par le poète Albert Mockel, dans la diffusion du symbolisme. Bien qu'elle se déclare anti-bruxelloise et anti-flamande, elle s'ouvre à la publication de poèmes des flamands Verhaeren et Elskamp. De plus, *Le Coq rouge* (1895-1897), revue réactionnaire et d'orientation socialiste-anarchiste, voit le jour grâce aux dissidents de *La Jeune Belgique*. Regroupés autour de Georges Eekhoud, ils proclament l'indépendance des artistes vis-à-vis des doctrines ainsi que la libération des contraintes rigides. La défense de l'art social les mène à rejoindre la Section d'Art du Parti Ouvrier Belge, qui organise des activités culturelles en vue de rapprocher le peuple de la modernité artistique.

Les débats qui animent le paysage littéraire belge à la fin du XIXe siècle témoignent d'un nouvel intérêt pour la création artistique, qui revendique l'individualité de l'artiste ainsi que sa place dans les mouvements culturels européens. Nous pouvons affirmer que l'apport des Belges aux courants artistiques, et en particulier au symbolisme, leur assure une prise en compte dans la littérature ultérieure.

3.6 GEORGES RODENBACH (1855 – 1898)

À présent, nous poserons notre regard sur l'un des écrivains les plus représentatifs de la fin de siècle belge, à savoir Georges Rodenbach, « le remarquable poète des eaux mortes » (Aron, 1988, p. 63). Originaire d'une famille bourgeoise flamande, il reçoit une éducation catholique au collège Sainte-Barbe de Gand, où il noue une amitié durable avec le futur poète Émile Verhaeren. Ensuite, de même que la plupart des écrivains de leur génération, tous deux étudient le droit encouragés par leurs entourages respectifs. Cependant, « concilier la poésie et le droit quand on a vingt-cinq ans et qu'on préfère enfourcher Pégase plutôt qu'un cheval de manège, c'est difficile, sinon impossible pour un esprit aussi peu positif que Rodenbach » (Maes, 1952, p. 79), qui développe un goût croissant pour l'écriture à la suite de son premier séjour à Paris entre 1878 et 1879. Son retour en Belgique représente pour lui une introduction réelle sur la scène culturelle, car il se consacre à la diffusion d'idées esthétiques au travers de conférences et d'articles. Rodenbach collabore alors à *La Jeune Belgique*, revue dont il est considéré l'un des trois

impulseurs dans sa première période (1881-1887), aux côtés de Max Waller et Albert Giraud. Tous trois, en réponse à leur méfiance à l'égard d'un monde de l'imposture, déploient une « esthétique du mensonge » (Berg, 2013, p. 261) dans le but de déceler la vérité dans l'erreur et vice-versa. La philosophie d'Arthur Schopenhauer et de K. R. Eduard von Hartmann a sans aucun doute profondément influencé la poésie de Rodenbach, laquelle est caractérisée par un pessimisme idéaliste et une mélancolie romantique. L'univers rodenbachien se compose d'images obsessionnelles que nous commenterons lors de l'analyse de sa production poétique. Toutefois, nous pouvons déjà mettre en exergue l'inspiration qu'il trouve chez Baudelaire, plus spécifiquement dans *Les Fleurs du mal*, et que l'on découvre notamment dans ses trois recueils : *Les tristesses* (1879), *La Mer élégante* (1881) et *L'Hiver mondain* (1884). Aussi bien dans ses recueils que dans ses créations poétiques indépendantes, il exhibe la variété des tendances qui ont influencé son style, rattaché au début au Parnasse et au réalisme (dont la définition des Goncourt ouvre *L'Hiver mondain*), avant d'adopter des particularités des mouvements décadent et symboliste. À l'image de l'éclectisme initial des Jeunes Belgique, l'œuvre de Rodenbach s'associe à plus d'une esthétique. Il serait donc erroné de l'étiqueter comme symboliste uniquement en raison de son roman le plus célèbre, *Bruges-la-Morte* (1892), qui occupe une place centrale dans les nouveautés narratives de l'époque. « L'obsession des correspondances s'érige en esthétique » (Paque, 1989, p. 56) dans ce récit en prose poétique où les jeux de miroirs dominent la trame tout comme la structure. Bien que Rodenbach s'inspire de Mallarmé (avec qui il se lie d'amitié après s'être établi à Paris en 1888), vu qu'aussi bien l'un comme l'autre « aspire[nt] aux territoires inexplorés où la poésie se renouvellera par la poursuite du rêve, la synthèse des visions, la capture des sons aux confins du silence » (Paque, 1989, p. 65), le Belge se montre réticent face aux innovations prosodiques et maintiendra les formes traditionnelles jusqu'à la fin de sa vie. Le seul recueil où l'on retrouve du vers libre est *Le Miroir du ciel natal* (1898), publié l'année de son décès. Nous pouvons affirmer que Georges Rodenbach « évolue dans la mouvance symboliste par la qualité de son langage poétique qui a privilégié la suggestion et la subtilité » (Paque, 1989, p. 66), plutôt que par le respect absolu de ses préceptes.

Rodenbach, désormais installé définitivement à Paris, conserve son autonomie par rapport aux Français, ou autrement dit, il conserve sa *belgitude*. Cet exil volontaire fait grandir en lui la nostalgie de la patrie qu'il a laissée derrière lui. Verhaeren signale qu'« à Paris, sa Flandre lui était tout son désir » (dans Bertrand, 1999, p. 15), et Rodenbach lui-

même justifie son idéalisation de la Belgique en avouant qu'« on n'aime bien que ce qu'on n'a plus » (1895, p. 138). C'est en renouant avec ses souvenirs que l'écrivain choisit des paysages typiquement belges, tout en exploitant des thèmes tels que l'obscurité ou le silence afin d'évoquer des sensations qui relient l'intériorité du poète avec la réalité. Les images « se prolongent en émotions, en troubles de la sensibilité » (Maes, 1952, p. 147) représentatifs de la ligne de pensée de Rodenbach. À la correspondance établie entre ses œuvres et sa vie personnelle s'ajoute la relation entre ses écrits littéraires et les critiques, qui « se révèlent d'une grande pertinence dans la compréhension des œuvres majeures de l'époque » (Bertrand, 1999, p. 9).

3.7 MÉTHODE DE TRAVAIL

Pour clore le cadre théorique, nous présenterons succinctement la méthode de travail utilisée pour l'analyse de notre corpus. Tout d'abord, après avoir rassemblé les textes de Georges Rodenbach publiés dans *La Jeune Belgique* entre 1881 et 1887, nous les étudierons en nous appuyant sur les ouvrages consultés. En fonction des topoï récurrents ainsi que des symboles que nous relèverons, nous expliquerons ensuite l'univers poétique rodenbachien ; cela nous aidera à établir des liens avec certaines œuvres picturales de la fin du XIXe siècle. Nous mettrons également en relation les apports du poète avec les tendances littéraires que nous avons esquissées, tout en les reliant aux discours critiques issus de sa plume et parus dans la revue. De cette manière, nous pourrions dresser une étude approfondie de l'œuvre de Georges Rodenbach et mettre en évidence ses traits distinctifs.

4. ANALYSE

Notre analyse sera composée de deux parties visant à offrir une image complète des interventions de Georges Rodenbach dans *La Jeune Belgique*. Dans un premier temps, nous examinerons ses années de participation active en tant que poète, critique et conférencier. Pour ce faire, nous rassemblerons les textes signés par Rodenbach sous des thématiques qui nous permettront d'apercevoir les grandes lignes de sa démarche théorique et pratique. Dans un deuxième temps, nous commenterons la poursuite de l'apport de Rodenbach à *La Jeune Belgique* même après sa séparation et son départ pour Paris. À cette fin, nous étudierons les textes parus dans la revue dans lesquels le poète est

mentionné par l'un ou l'autre de ses anciens collègues. Comme nous le verrons plus loin, il s'agit essentiellement de critiques et de commentaires, positifs ou négatifs, qui témoignent de l'influence persistante de Rodenbach sur le monde littéraire belge francophone.

4.1 LA CONTRIBUTION DIRECTE DE RODENBACH À *LA JEUNE BELGIQUE*

Bien entendu, la participation de Rodenbach à la revue ne se produit pas de façon homogène, vu qu'elle dépend de plusieurs facteurs parmi lesquels nous pouvons faire ressortir le nombre limité de pages par numéro (quarante pages par mois), ainsi que la disponibilité d'un espace fortement sollicité. Les écrivains débutants, admirateurs du prestige grandissant du journal dans les cercles littéraires, tentent de satisfaire les critères de Max Waller afin de paraître dans *La Jeune Belgique*. Les nouveaux talents comme les plus expérimentés, qui restent tout de même jeunes, se partagent les pages dans le but de se faire une place sur la scène littéraire ou de la maintenir. Comme le souligne Hanse (1964), « on ne pourrait citer un seul écrivain de valeur à qui *La Jeune Belgique* ait refusé d'accorder sa chance », et même si ceux-ci trouvent dans la revue un moyen de se faire connaître, certains collaborateurs détiennent une place privilégiée dans la rédaction. Il s'agit des initiateurs Max Waller et Albert Giraud, qui signent la plupart des chroniques et des critiques, mais qui produisent aussi une quantité considérable d'histoires courtes et de poèmes ; d'Iwan Gilkin, qui se chargera de la direction à la suite du décès soudain de Waller en 1889 ; ainsi que des poètes Émile Verhaeren et Georges Rodenbach, tous deux ayant suivi le même parcours académique, qui se retrouveront à produire de nombreux articles et à abandonner ultérieurement la revue à cause de leurs dissidences. Compte tenu de tous ces éléments, nous pouvons considérer que la participation de Rodenbach ne résulte pas uniquement de sa volonté mais aussi de la disposition de *La Jeune Belgique*, et qu'elle s'accorde à sa place bien méritée parmi les rédacteurs principaux.

4.1.1 RODENBACH POÈTE

Le premier aspect que nous étudierons, et peut-être pourrions-nous dire le plus représentatif des idées de notre protagoniste, est son œuvre poétique publiée dans la revue. Il s'agit, d'un côté, de poèmes indépendants qui ne peuvent être trouvés que dans ces pages, et, de l'autre côté, de compositions qui sont également présentées dans des recueils.

Nous entendons par là les deux anthologies parues avant l'existence de *La Jeune Belgique* : *Le Foyer et les Champs* (1877) et *Les Tristesses* (1879), dont certains poèmes ont été sélectionnés par la suite pour figurer dans la revue, ainsi que les trois ouvrages qu'il a publiés alors qu'il était rattaché à celle-ci : *La Mer élégante* (1881), *L'Hiver mondain* (1884) et *La Jeunesse blanche* (1886). Tous ces recueils sont mentionnés ou critiqués par d'autres collaborateurs, mais nous aborderons ces commentaires plus loin dans notre analyse, car nous nous concentrerons ici sur les poèmes eux-mêmes en vue de reconstruire l'univers rodenbachien.

Albert Giraud constate très justement dans le volume XVI de *La Jeune Belgique* que « M. Rodenbach fut [...] le poète sentimental des joies du foyer et le peintre mélancolique des villes de province » (1897, p. 105). Les origines flamandes de Georges Rodenbach impliquent évidemment que certains éléments de son environnement soient présentés comme le cadre de ses poèmes, dans lesquels les personnages ou le sujet lyrique se réfugient au foyer ou se meuvent dans les villages de la région. Cependant, l'évocation de ces lieux n'est pas seulement une question de la localisation de l'image, puisqu'elle vise également à refléter l'état d'âme du poète. Ainsi, les paysages agissent comme un miroir, faisant partie des jeux de ressemblances qui parcourent l'œuvre de Rodenbach et sur lesquels nous reviendrons plus tard. Afin de commenter l'encadrement des poèmes, nous considérons pertinent de faire une distinction entre les scènes d'intérieur et d'extérieur.

Dans un premier temps, parmi les décors d'intérieur, la chambre à coucher occupe la place prépondérante, puisque c'est là que l'écrivain regagne l'intimité désirée. La chambre personnelle devient synonyme d'introspection, « l'exil » silencieux des béguines (« Béguinage flamand », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 235), la cachette où l'amant déçu se réfugie pour soigner son mal d'amour, et aussi un lieu de rencontres secrètes (« J'aurais imaginé là-bas, dans les banlieues, / Une chambre propice aux rendez-vous d'amour » (« Adieu », *Vers d'amour*, vol. III, p. 379)). La volonté de couper tout contact avec le monde extérieur est presque entièrement satisfaite, si ce n'est pour un élément qui empêche le retrait total : la fenêtre. Les vers suivants en sont un exemple : « Dans ma chambre, le bruit de la verdure morte / Par la fenêtre ouverte arriverait vers moi » (« Soir d'idéal », *L'Hiver mondain*, vol. III, p. 259). De plus, la fenêtre est une voie d'accès à la vie des autres, un moyen d'observer l'intimité d'autrui sans être soi-même

aperçu. Cet extrait de « Dimanches » (*La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 239) nous permet d'imaginer les habitants de la maison à partir des ornements qui s'offrent à notre regard, comme si les objets, renfermant une partie de l'âme des propriétaires, pouvaient parler pour eux : « Et par l'écartement des rideaux des fenêtres / Dans les salons des grands hôtels patriciens / On peut voir, sur des fonds de gobelins anciens, / Dans de vieux cadres d'or, les portraits des ancêtres ». L'on peut relever également dans cet extrait un autre motif récurrent chez Rodenbach, à savoir le portrait, essentiel dans son désir « de faire vivre l'âme retenue par [celui-ci] » (Edwards dans Bertrand, 1999, p. 37), notamment quand il s'agit de membres de sa famille ou de personnes qu'il a aimées.

Outre la chambre, la maison familiale représente « l'intimité maternante » (Boraczek dans Bertrand, 1999, p. 69), la nostalgie de l'enfance innocente et heureuse que regrette le poète lorsqu'il s'exclame « Maison des Mères ! c'est toujours / La plus aimée et la meilleure » (« La Maison paternelle », vol. IV, p. 371). La paix du foyer s'assimile à la tranquillité ressentie dans les espaces religieux, tels que l'église ou le béguinage, qui inspire à Rodenbach une profonde curiosité non dépourvue d'une certaine jalousie. Dans le poème « Béguinage flamand » (*La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 235), le poète s'extasie face au « bonheur muet des vierges s'assemblant » et assure que « c'est un charme infini de leur dire *ma sœur* ». Les prières, les cloches et les confessions résonnent comme des cantiques mélancoliques qui aident Rodenbach à dépeindre la Flandre triste et traditionnelle qu'il connaît.

Dans un second temps, entre les décors extérieurs qui composent l'univers rodenbachien, nous relevons, en premier lieu, la ville belge. Celle-ci incarne, aux yeux du poète, l'esprit d'un peuple dormant, silencieux et meurtri. Les paysages sont perçus subjectivement, c'est pour cela que les villes semblent se mimétiser avec l'âme endolorie de l'observateur. Nous retrouvons dans ces poèmes « une ville qui meurt » (« Seul », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 233), « l'assoupissement des villes de province » (« Dimanches », *idem*, p. 238-239), une « ville au cercueil » (*idem*) et « une ville déchue » (« Vers pour une rousse », vol. V, p. 22), parmi d'autres. Le fait que le topos de la ville soit si récurrent est en partie dû au fait que, pour Rodenbach, elle « est peuplée des démons du passé et redevient le lieu d'élection, le cadre privilégié du souvenir [...] » (Bermúdez dans Bertrand, 1999, p. 51). Le retour à la ville natale représente pour le poète non seulement le réconfort de la famille, mais aussi l'amer souvenir du deuil pour ses

deux sœurs décédées à un très jeune âge. Il serait intéressant d'étudier le contraste entre ses villes mortes et les *villes tentaculaires* de son compatriote Émile Verhaeren, les unes reliées au passé, au vide et au calme inquiétant, les autres plutôt vivantes, écrasantes et envahissantes (« C'est la ville tentaculaire, / La pieuvre ardente et l'ossuaire / Et la carcasse solennelle », « La ville », *Les Campagnes hallucinées*, Verhaeren, 1893). Malgré les différences qui les distinguent, toutes deux ont en commun leur rapport avec la mort.

En deuxième lieu, le paysage témoigne de sa belgitude par la présence des canaux qui traversent les villes et qui permettent l'introduction de l'élément aquatique (sur lequel nous insisterons plus loin). Pour ce qui est des quais, ceux-ci sont également en relation étroite avec l'eau ; reflet des maisons à pignons, demeure des cygnes (emblème du poète selon Bermúdez, 1999, p. 46), miroir de l'âme des passants, rappel de l'écoulement du temps, gardienne des voix des amants. Cet extrait du poème dédié aux « Vieux quais » (*La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 237) en est la preuve : « Oh ! les vieux quais dormants dans le soir solennel. / Sentant passer soudain sur leurs faces de pierre / Les baisers et l'adieu glacé de la rivière / Qui s'en va tout là-bas sous les ponts en tunnel ».

Les paysages extérieurs éloignés des villes, tels que les faubourgs, les champs et les forêts, accueillent, essentiellement dans les premiers poèmes, des activités folkloriques représentatives de l'esprit joyeux et insouciant des paysans flamands. L'image qu'offrent ces descriptions de guinguettes et de kermesses correspond à des scènes auxquelles l'auteur ne participe pas. Celui-ci se limite à transmettre ses observations d'un regard externe, conservant ainsi une certaine distance vis-à-vis des habitants des campagnes (« la gent assoiffée et gourmande », « des fermiers », « des buveurs », des « paysanne[s] sans corset », dans le poème « Un Cabaret flamand », vol. II, pp. 16-19). La représentation de ces personnages n'est pas nécessairement négative, mais elle s'oppose néanmoins à celle des membres de la bourgeoisie qui célèbrent leurs propres bals dans de grands salons et qui se dédient de doux mots d'amour. Ces derniers, les femmes en particulier, reçoivent des attributs bien plus aimables, par exemple : « elle est charmante avec sa robe rose », « son cavalier tout jeune, pâle et blond » (« Idylle de Sopha », vol. III, p. 35 et p. 37), « des galants en habit noir », « une miss frêle et rosée » (« Strophes blondes », vol. III, p. 185 et p. 187). Malgré le bien-être apparent de ces personnages, leurs aventures s'achèvent la plupart du temps sur une note de désespoir, avec le rejet de l'amoureux ou le retour de la solitude.

Rodenbach a également recours aux conditions climatiques inhérentes à la Belgique pour introduire le lecteur dans un décor aux nuances grises en résonance avec ses idées pessimistes. C'est pour cela que le brouillard, la bruine, la pluie et la neige font leur apparition dans la vaste majorité de ses poèmes. Dans les vers suivants, la pluie fait écho à la souffrance de l'âme qui perd sa splendeur, son allure et sa vivacité (« La pluie », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 238) :

Comme un drapeau mouillé qui pend contre sa hampe
Notre Âme, quand la pluie éveille ses douleurs,
Quand la pluie, en hiver, la pénètre et la trempe,
Notre Âme, elle n'est plus qu'un haillon sans couleurs
Comme un drapeau mouillé qui pend contre sa hampe !

En outre, l'auteur situe fréquemment le déroulement de ses poèmes en hiver, et plus précisément au pluvieux mois de novembre. Voyons cet extrait : « Quand il s'enferme seul, les longs soirs de novembre, / Brûlant tout : des cheveux, des lettres, des sachets, / Et que des rais de pluie aux vitres de sa chambre / Viennent appesantir leurs douloureux archets [...] » (« Les Solitaires », *Les Jours mauvais*, vol. IV, p. 53). Novembre et la pluie sont tous deux associés à la solitude et au désespoir de l'amant qui retrouve son état animique dans l'atmosphère ambiante. De même, nous observons que la douleur ressentie par l'individu est transposée sur les *archets* que dessine la pluie sur les fenêtres et qui évoquent les mélodies alanguies des instruments à cordes. Ce procédé devient récurrent chez Rodenbach, qui transfère son tourment sur l'environnement dans la recherche « de l'harmonisation du monde en un grand tout uniformisé, sans aspérités, où sentiments, objets, paysages et êtres humains se répondent et se correspondent parfaitement » (Boraczek, dans Bertrand, 1999, p. 57). Par exemple, cette affliction est transposée à « la douleur sombre du firmament » (« La Pluie », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 238), aux « [...] villes élégiaques / Si dolentes les soirs de Noël et de Pâques » (XXIII, *Du Silence*, vol. VII, p. 172), au « vol douloureux de longs nuages noirs » (« Ses Yeux », *Vers d'amour*, vol. III, p. 373) et même aux « flaqes d'eau morte [qui] ont un air douloureux » (« Les Orgues », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 234). Comme nous pouvons l'observer, le poète perpétue sa peine en attribuant les caractéristiques de sa propre tristesse au scénario poétique. Bertrand (1999) assure que, pour Rodenbach, « sentir la douleur des choses, mourir un peu avec elles, c'est [...] apprendre à les aimer, en contemplant le mystère qui les habite » (p. 6). Le prolongement du deuil à partir de la mort symbolique de l'amour trahi et de la foi déçue se retrouve dans les objets et dans les paysages

souffrants. De cette façon, l'âme meurtrie se voit reflétée non seulement dans la mélancolie de l'entourage froid, humide et enneigé, mais aussi dans les objets du quotidien d'où émane le même souffle décadent.

Les références au printemps, pour leur part, font appel à l'imaginaire stéréotypique, car c'est à ce moment-là que l'amour renaît. L'espoir qui surgit, issu des sentiments éprouvés à la vue d'une belle femme au teint pâle et aux cheveux blonds, finit souvent par s'éteindre par manque de réciprocité. Le printemps est ainsi ressenti par le poète comme la continuation de l'hiver, et par conséquent, comme la permanence du deuil malgré le passage des saisons. Le même phénomène se produit avec les moments de la journée, qui mènent tous vers la mélancolie recherchée. Les tendances pessimistes de la pensée de Rodenbach expliquent bien sa prédilection pour les soirs de solitude, où le soleil couchant accompagne le mouvement déclinant de l'âme du poète. Ceci est représenté dans le poème « Adieu », paru dans *Vers d'amour* (vol. III, p. 380) : « Et, s'harmonisant tous dans un accord pareil, / Les carillons du soir tombent des clochers proches, / Et l'on entend pleurer la tristesse des cloches / Sur la mort de mon Âme et la mort du soleil ! ». Nous pouvons remarquer qu'ici aussi, la tristesse du sujet trouve son écho dans un élément matériel, à savoir les cloches. Leur son résonnant et répétitif, qui musicalise souvent l'espace rodenbachien, rend l'image pluridimensionnelle. Les innocents *pleurs* des carillons annoncent le passage des heures, et plus indirectement, l'arrivée de la mort. Qu'il s'agisse du décès de l'aimée, de l'amant, de l'amour ou même tout simplement de la journée, le son rythmé des cloches transperce la page et résonne longtemps dans l'esprit du lecteur. La musique apparaît également dans ses strophes les plus douces, où les épithètes choisis comportent des connotations positives. Par exemple : « [...] les valse des violons / Faisant leur musique câline » (« Strophes blondes », vol. III, p. 185), et aussi « Mon poème sera comme un clavier fragile : / Des arpèges d'aveux, des gammes de baisers / Chanteront dans la nuit sous leur doigter agile » (« Pour les femmes », *Vers d'amour*, vol. III, p. 375). De surcroît, les instruments semblent avoir un caractère indépendant, comme s'ils étaient capables de produire des mélodies en fonction de leurs émotions, créant ainsi des harmonies mélancoliques. Nous retrouvons par exemple « un orgue qui sanglote » (« Seul », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 233), un « clavier de vers aux musiques éteintes » (« Pour les femmes », *Vers d'amour*, vol. III, p. 376) et « un très mélancolique air de flûte qui pleure » (« Vieux quais », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 237). Toutefois, l'absence de bruit demeure la préférence de

Rodenbach, spécialiste des « décors de silence » (Laude, 1990) où règne une quiétude mystérieuse. Les scènes dépeintes par l'auteur sont généralement privées d'action, il s'agit donc de scènes picturales qui permettent la contemplation du silence rendu visible par le biais de divers procédés. La synesthésie appliquée au « noir silence » dans le poème « Les Solitaires » (*Les Jours mauvais*, vol. IV, p. 56) a recours à la couleur du deuil pour évoquer le sentiment de désespoir de l'amant trahi. Le silence est perçu par Rodenbach comme un élément qui aide à la méditation, au développement de la pensée ainsi qu'au rapprochement avec soi-même ou avec Dieu. Ceci est visible dans le « Béguinage flamand » (*La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 234), où « le silence heureux de l'ouvroir aux grands murs » invite au travail en communauté tout en offrant un refuge aux âmes des pieuses. Comme nous l'avons déjà commenté, le goût du poète pour la fin de la journée repose également sur la tranquillité qui en découle, voyons « le silence doux du beau jour qui s'endort » (« Processions », *La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 245) et l'exclamation de bonheur : « Et dire que ce soir tout est calme et joyeux ! » (« Adieu », *Vers d'amour*, vol. III, p. 380). La solitude, prisée de même par ce dandy belge, accompagne fidèlement le silence, pour imprégner ensemble les chambres des béguinages et des maisons, ainsi que les paysages brumeux de la campagne flamande. Aux yeux de Rodenbach, plus le bruit est éloigné, plus le sujet trouve son confort dans l'environnement. Dans ces vers : « Vous voulez dans ce parc de jeunesse marcher / Seule, prêtant l'oreille aux tendresses lointaines, / Comme au sanglot confus de distantes fontaines / Qui pleurent tristement aux fentes d'un rocher » (« Adieu », *Vers d'amour*, vol. III, p. 380), la bien-aimée écoute les mots doux de ses prétendants, comparés à des fontaines dolentes dont les larmes ne parviennent pas à troubler la jeune fille.

Le motif de l'eau joue un rôle fondamental dans le monde rodenbachien empli de fontaines, de canaux, de rivières, de pluie et de mer. « [...] L'élément aquatique omniprésent chez Rodenbach exerce cette attraction mortifère, phénomène dû à ce que Gaston Bachelard nomme l'*ophélisation* de la ville » (Boraczek dans Bertrand, 1999, p. 62). Dans le poème « L'Eau qui parle » (*La Jeunesse blanche*, vol. IV, p. 248), nous observons l'effet que provoque la rivière aux caractéristiques féminines (puisque « comme une femme, elle attire ») sur les poètes rêveurs et incompris, qui finissent par succomber à son charme et se noyer dans les eaux froides :

Et parfois des poètes doux
Que la voix de l'Eau triste appelle,
Escaladent les garde-fous
Pour aller dormir avec elle.

Puisque personne n'a compris
Combien leur Âme est grande et fière,
Ils offriront leurs yeux flétris
Aux baisers froids de la Rivière !

Rodenbach éprouve un goût particulier pour les *eaux mortes*, bien que celles-ci soient, de par leur nature même, en perpétuel mouvement. Le poète se concentre surtout sur les propriétés réfléchissantes des ondes qui les apparentent à un miroir. Par exemple : « Et toutes ces rumeurs incessamment décrues / Évoquaient une eau morte où l'on ne voit plus rien » (« Nocturne », *Vers d'amour*, vol. III, p. 378). L'un comme l'autre correspondent au désir de rêve et d'évasion du poète, car ils permettent d'interpréter le réel à travers leur reflet du monde. « Si le poète rêve de plonger dans l'eau du miroir, du canal, de la mer, des yeux, de l'aquarium, c'est dans l'espoir d'y découvrir un lieu préservé » (Berg, 2013, p. 263). Cette fuite dans la promesse d'une nouvelle réalité éloignée du monde qui le déçoit répond à l'intérêt de Rodenbach pour « le labyrinthe des apparences, des doubles, des vraies ou des fausses ressemblances » (Berg, 2013, p. 163). Fatigué du « réel, qui s'offre comme un univers de l'imposture et de l'incertitude » (Paque, p. 63), le poète se révolte contre les apparences extérieures et imagine son Idéal à partir du reflet des choses. Finalement, il faut noter que le caractère spéculaire de l'œuvre de Georges Rodenbach ne se limite pas aux images, révélatrices d'une vérité au-delà de la perception, mais qu'il s'étend jusqu'aux formes. Nous approfondirons ce point lorsque nous aborderons la structure et les images de *Bruges-la-Morte* en relation avec les poèmes qui composent notre corpus.

L'étendue de ce mémoire ne permettant pas une étude exhaustive de la totalité de la symbolique de Rodenbach, le dernier aspect que nous commenterons sera celui des personnages. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les êtres qui apparaissent dans les poèmes ne sont que des prétextes à travers lesquels l'auteur canalise sa tristesse. Ils manquent aussi bien de profondeur que de caractère propre, car il s'agit de personnages génériques que le poète choisit de dépeindre à l'image stéréotypée des femmes, des nobles, des paysans et des amants en détresse. À la suite de « son expérience décevante de l'amour, de la vie mondaine ou sociale, l'être rodenbachien archétypal s'enferme dans

une solitude mélancolique » (Borackez dans Bertrand, 1999, p. 59), une sorte d'exil volontaire brisé toutefois par les fenêtres des maisons. Le phénomène de l'animation des objets que nous avons déjà commenté plus haut va de pair avec l'objectivation des sujets. Ceux-ci deviennent des silhouettes en interaction avec les décors urbains et naturels, lorsque ces derniers reflètent à leur tour l'intimité collective des personnages. Conséquemment, comme le souligne Laude, « la parole humaine ne saurait avoir de place dans l'œuvre poétique de Rodenbach », puisqu'elle est « incorporée au paysage muet qui l'entoure » (1990, p. 55).

Parmi les différents personnages rodenbachiens, nous estimons pertinent d'accorder une attention particulière à l'image de la femme projetée par l'auteur. Tout d'abord, elle est représentée comme irradiant une attraction mystérieuse, un pouvoir qui réside principalement dans ses cheveux et dans ses yeux. La fascination quasi obsessionnelle qu'éprouve le poète envers ces attributs parvient presque à réduire la femme à ces deux éléments de son aspect physique. D'une part, la chevelure est associée à la pérennité de la beauté et de l'amour en raison de sa nature impérissable. Dans le poème « Vers pour une rousse » (vol. V, p. 19), introduit par l'auteur avec « Ces vers qui chantent la Femme », il affirme sans hésitation que l'identité de l'aimée sera oubliée, tandis que ses cheveux perdureront grâce à ces lignes :

Qu'importera ton nom aux hommes de demain,
Vain pavillon perdu d'un vaisseau qui s'ensable ;
Une chose de toi demeure impérissable,
Ce sont tes longs cheveux d'or rouge et de carmin.

Car je les ai pendus pour les saisons lointaines,
- Tels les fils de la Vierge aux arbres du printemps. -
Je les ai suspendus, tes beaux cheveux flottants,
Aux branches de mes vers debout comme des chênes !

De même, la chevelure est perçue comme un symbole de féminité qui sert à éblouir et à séduire les hommes, comme chez Baudelaire. Observons cela dans les vers suivants : « Je suis ensorcelé par cette blonde tresse / Qui, comme un serpent d'or, m'envoyait sa caresse » (« Sonnet », vol. I, p. 14), où l'assimilation de la tresse au serpent renvoie à l'allégorie biblique de la tentation et de l'incitation au péché. Le fait que la femme soit enfermée dans la dualité entre la femme fatale et l'objet d'amour met en évidence la proximité de l'auteur avec les thèmes caractéristiques de la décadence. D'autre part, les

yeux, miroir de l'âme, attirent l'attention du poète car il y trouve reflétée sa propre intimité. Ce vers, par exemple, répond à l'uniformisation de la mélancolie qui finit par se présenter partout dans ces espaces spéculaires, spécialement sur les surfaces réfléchissantes : « Au miroir de vos yeux se mirait ma tristesse » (« Adieu », *Vers d'amour*, vol. III, p. 378).

Le deuxième personnage sur lequel nous poserons notre regard est le *je* lyrique. Celui-ci, malgré son rôle protagoniste, s'efface souvent devant les pronoms *on*, *nous* et *vous*. Cette ressource neutralisante permet au poète d'objectiver ses expériences, de s'en détacher ou de provoquer l'identification du lecteur. Il s'exprime néanmoins à la première personne du singulier lorsqu'il avoue ses sentiments, qu'il expose ses pensées mélancoliques ou qu'il fait part de ses rêves d'idéal. Boraczek (dans Bertrand, 1999, p. 59) soutient que, « dépersonnalisé, désincarné, [il] ne semble exprimer son humanité que par la souffrance ». L'image du monde que nous percevons en tant que lecteurs nous est retransmise à travers le filtre subjectif de ce *je* souffrant, autrement dit « le monde externe n'acquiert de valeur que par les impressions qu'il provoque en lui » (Boraczek, dans Bertrand, p. 63). Hormis les traits évidents, tels que la profonde tristesse et le désir d'un amour réciproque, nous avons du mal à décrire les attributs personnels du *je*, qui a tant fait parler les éléments autour de lui, qu'il est parvenu à se métamorphoser en objet lui-même. Nous pouvons pourtant imaginer sans grande difficulté le confinement du sujet dans une pièce close où il se livre à son introspection. Cette pièce deviendra un « aquarium mental » dans ses œuvres postérieures, selon les propres termes de Rodenbach. La contemplation du monde intérieur entraîne la réminiscence de souvenirs « qui se fondent [à la réalité] en une rêverie mystique » (Compagnon, s. d.). Le jeu des correspondances à travers lequel le sujet évoque ses impressions visuelles, auditives et olfactives, nous permet de reproduire son univers ainsi qu'à dresser un portrait approximatif de ses inquiétudes.

Nous ne pouvons pas manquer d'examiner à présent les caractéristiques formelles des poèmes de Rodenbach parus dans *La Jeune Belgique*, qui méritent également d'être abordées. Comme nous l'avons déjà commenté lors de la biographie de notre auteur, s'il est associé au courant symboliste, ce n'est pas en raison des formes qu'il utilise, mais de son processus d'écriture qui relève de la suggestion et trouve son inspiration dans le « reflet du réel, plutôt que [dans] l'exploration de l'imaginaire » (Paque, 1989, p. 66). De

même, son rejet de l'hermétisme, c'est-à-dire, de l'éloignement intentionné du lecteur standard afin de créer une littérature élitiste à l'accès d'un public intellectuel nettement plus restreint, éloigne l'auteur du mouvement décadent (dont il a toujours refusé l'étiquette) et rapproche ses structures poétiques des formes classiques. Il démontre sa préférence pour les vers isométriques (rappelons qu'il ne s'adonne au vers libre que dans son dernier recueil), principalement des octosyllabes et des alexandrins qui composent des poèmes de forme libre ainsi que des sonnets. Quant aux rimes, nous retrouvons avec fréquence des rimes riches aussi bien croisées qu'embrassées où prédominent les sonorités en [r], en [l] et en [s], comme dans « Car il neigeait ! c'était l'hiver ! / Et notre amour large et sincère, / Comme une plante mise en serre, / Très lentement s'était ouvert » (« Renouveau », vol. I, p. 145) et aussi dans « Maître, tu la connais, dans ta ville natale, / Dans Anvers, la gothique et blanche cathédrale, / Dont la tour effilée, avec son cadran d'or, / Apparaît dans l'azur quand le soleil s'endort » (« Hommage à Henri Conscience », vol. II, p. 410). Nous pourrions aller jusqu'à associer phonétiquement les [r] aux villes flamandes construites en vieille pierre et les [l] à l'écoulement des fleuves, de la pluie et à la présence liquide des eaux stagnantes. Le paysage évoqué par Rodenbach se verrait renforcé de cette façon par la sonorité de ses propos. Comme le souligne Bermúdez, « Toute la poésie de Rodenbach n'est que la récurrence amplifiée et enrichie au fil des recueils, des motifs contenus dans ses premiers poèmes » (dans Bertrand, 1999, p. 51), c'est pourquoi la reprise et le remaniement de la même terminologie tout au long de sa vie littéraire aide à imprimer dans l'imaginaire du lecteur une idée bien définie de l'univers rodenbachien.

Un aspect intéressant sur lequel nous pouvons nous attarder, en nous inspirant des commentaires de Bermúdez (dans Bertrand, 1999) au sujet de la mélancolie dans la poésie de Rodenbach, c'est que celle-ci se maintient au niveau thématique sans transpercer au niveau formel. Ceci veut dire que, bien qu'elle imprègne la majorité des poèmes en y installant une atmosphère pessimiste, nous ne retrouvons cependant pas une profusion de négations sur le plan de l'énonciation ; de même que l'ironie amère n'y est pas présente, en ce qui concerne l'éthos ; et que les antithèses et les oxymorons, figures de style qui comportent une contradiction ou une opposition, ne font leur apparition que de façon sporadique. L'écrivain a principalement recours aux comparaisons (« sa jeunesse était comme un port plein de voiles », « Idylle de Sopha », vol. III, p. 35) et aux métaphores, aussi bien *in praesentia*, « Ah ! ces yeux, les clairs de lune qu'ils ont été ! » (extrait d'*Un*

voyage dans les yeux, vol. XII, p. 100), qu'*in absentia*, par exemple « Soleil roux, toison d'or, drapeau vénitien ! » pour désigner la chevelure de l'aimée (« Vers pour une rousse », vol. V, p. 22). Rodenbach éprouve également une prédilection pour les personnifications, que nous avons déjà exemplifiées lorsque nous avons examiné les objets qui ressentent (ou qui souffrent) des émotions ; les synecdoques, appliquées souvent aux attributs de la femme tels que les lèvres, les cheveux et les yeux (par exemple : « Que mes bras suppliants s'ouvraient vers votre chair ! », « Adieu », vol. III, p. 379) ; les synesthésies, comme dans les « frissons odorants » (« Vers pour une rousse », vol. V, p. 24) ; et les hypallages, voyons « des priantes étoiles », où l'adjectif fait référence aux rites religieux des béguines qui contemplant le ciel le soir (« Béguinage flamand », vol. IV, p. 236).

Le dernier aspect stylistique que nous commenterons concerne le langage poétique et le choix des mots. Il s'agit d'une langue claire et libre de régionalismes, c'est-à-dire qu'elle respecte les préceptes formulés par les fondateurs de *La Jeune Belgique* dans leur lutte pour la revendication du talent national et de leur capacité d'écrire en « bon français ». Le goût de Rodenbach pour le réalisme explique son adhésion au « culte de la forme, [auquel] il n'y renoncera jamais » (Maes, 1952, p. 135), de même que son insistance sur l'œuvre de certains parnassiens, tels que Lemoyne et Theuriet. Par ailleurs, Maes soutient qu'il se trouve à mi-chemin entre la rigidité de ces derniers et la « mollesse » des débuts du symbolisme, bien qu'il arrive à épurer sa langue et à abandonner les répétitions, surabondantes dans ses premiers écrits. La réitération des expressions fixées sur l'opposition entre l'obscur et le clair, ainsi que de celles liées à la description des paysages mélancoliques et aux maladroites du poète amoureux, rejoint le recours excessif aux interjections de lamentation (« oh ! ») qui confèrent aux vers une qualité de plainte. Même si l'abus de ces procédés s'atténue à mesure qu'il mûrit dans son processus de création littéraire, nous pouvons remarquer que « l'environnement spatial spéculaire [qui] est amplifié poétiquement par les [...] redondances, [les] métaphores, [et les] métonymies » (Boraczek, dans Bertrand, 1999, p. 64), se retrouve avec exactitude dans *Bruges-la-Morte*, le chef-d'œuvre de Rodenbach. En effet, en 1892, année de publication de ce roman poétique, l'auteur a déjà bien dessiné les contours de son univers, et c'est pour cette raison que le cadre spatial, tout comme la symbolique, nous sont familiers. L'on observe dans *Bruges-la-Morte* des vieux clochers qui rythment l'action, des canaux où stagnent des eaux mortes, des maisons traditionnelles, inaccessibles mais dont les façades semblent épier le passant, une ville endormie qui

abrite des personnages sans voix et un protagoniste dont la passion obsessionnelle maintient le lecteur en haleine dans l'attente d'un dénouement funeste. En outre, la représentation de la femme comme objet de désir aussi bien qu'en tant qu'être perfide et séducteur, s'assimile aux idées développées dès ses premiers poèmes. En vérité, l'attraction que ressent le personnage principal envers la femme mystérieuse est voilée par une fausse ressemblance qu'il lui attribue avec sa femme morte, dont il conserve précieusement la tresse en guise de relique. Les jeux de reflets récurrents dans la poétique rodenbachienne atteignent ici leur apogée, conformant le noyau de la trame et provoquant la rupture de la tension accumulée au long du récit : au moment où la différence s'impose à la ressemblance, le veuf assassine la jeune actrice en l'étranglant avec la tresse de sa défunte. Le labyrinthe des reflets est la méthode déployée par Rodenbach en vue de créer un monde dans lequel la réalité et le mirage se confondent. Le protagoniste ne discerne plus entre ses rêves et la vie réelle, à tel point qu'il se voit dupé par les apparences qu'il ne perçoit qu'à travers un brouillard trompeur. Finalement, la mélancolie constante qui paraît émaner de la ville entière, reflet de l'état animique des personnages et de l'écrivain, emplit d'émotion le roman dans lequel une importance notable est accordée aux sensations d'étrangeté, de calme et de nostalgie, au-delà d'une représentation exacte de la ville ou même de la psychologie des personnages, laquelle est reléguée à un plan quasiment inexistant. Nous pouvons conclure ce paragraphe en affirmant que les caractéristiques les plus représentatives de la poésie initiale de Rodenbach sont reprises, reformulées, retravaillées et renouvelées dans son œuvre postérieure aussi bien poétique que narrative et théâtrale.

Bien que l'axe principal de ce travail soit centré sur la contribution de Rodenbach à *La Jeune Belgique*, il nous semble intéressant d'accorder quelques lignes à la relation entre l'art poétique de notre écrivain et la peinture de son compatriote Fernand Khnopff, tout en sachant que ce sujet excède quelque peu les limites de ce mémoire. Comme on le sait, les artistes fin de siècle se côtoient dans les salons, les cafés ou les journaux, lesquels constituent des lieux d'échange d'où naissent des collaborations et des rapprochements interdisciplinaires. Même s'il ne faudrait pas confondre affinité avec inspiration ou transposition des arts, tous deux prennent place au sein de cette relation-ci. La symbolique rodenbachienne se présente aux yeux du peintre comme un monde où puiser afin de créer des œuvres dans la même « suggestivité brumeuse », « avec un climat, une langueur, un charme tout nordiques » (Paque, 1989, p. 148). De cette manière, Khnopff produit des

peintures aux tons gris des villes belges (en montrant une prédilection pour la Bruges de son enfance, tout comme notre poète, qui la décrit comme « la plus grande des Villes grises »), où la brume et l'absence de mouvement envahissent les scènes. Nous retrouvons dans ses tableaux des canaux, des maisons à pignons, des tours, des « femmes au regard méduséen » (Berg, 2013) proches des préraphaélites, et surtout une sensation d'obscurité, de mélancolie et d'immobilité qui s'assimile à l'effet créé par la poésie de Rodenbach. Poésie et peinture reliées par la « couleur locale » (Maes, 1952) du paysage flamand, elles lui confèrent une iconographie précise et reconnaissable qui fait appel à l'imaginaire commun belge au moyen des mots et des images. Avant de proposer des exemples des créations de Khnopff en lien avec les écrits de Rodenbach, il convient de souligner la curiosité que l'artiste éprouvait envers la littérature. Fervent admirateur de Mallarmé, de Péladan et de Flaubert, il s'inspire de leurs œuvres pour leur rendre hommage dans ses toiles, parfois même en illustrant directement leurs publications. Comme s'il s'agissait d'une *ekphrasis* inverse, au premier il dédie un tableau intitulé *La Poésie de Mallarmé* (Annexe 3) qui prend pour source le sonnet « À la nue accablante tu ». Quant au deuxième, il réalise un tableau d'après *Le vice suprême* (1884) et une illustration qui paraîtra dans *Istar* (1888), tous deux représentant des femmes d'un érotisme étrange (voir Annexe 4). En ce qui concerne Flaubert, Khnopff suit les inclinaisons des décadents et se penche sur *La Tentation de Saint Antoine* (1874) pour en peindre sa propre interprétation en 1883 (Annexe 5). Les inquiétudes littéraires de Khnopff ne s'arrêtent pourtant pas là, et la satisfaction évidente qu'il éprouve au moment de choisir des titres poétiques renfermant une énigme en est la preuve. Intéressé aux courants ésotériques, nous en retrouvons des traces dans les titres suivants : *Le Masque au rideau noir* (1892), *Le Silence de la neige* (1916), *I lock my door upon myself* (1891), attribués à certains de ses tableaux les plus mystérieux et oniriques (Annexes 6, 7 et 8). Cependant, en revenant au sujet qui nous occupe, la première manifestation artistique qui témoignerait de l'association Khnopff-Rodenbach nous est aujourd'hui malheureusement inaccessible à cause de sa disparition. Il s'agissait d'un dessin au pastel qui portait le titre *A Beguiling* (une séductrice), inspiré du vers « Et vos cheveux étaient tout rouges de mon sang ! », qui clôt le poème « Vers pour une rousse » paru dans le cinquième volume de *La Jeune Belgique* (p. 25) et dont la puissance a impulsé l'élan créateur du peintre en 1888. Un an plus tard, il réalise *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte* (Annexe 9), où l'on voit une femme absorbée dans une profonde méditation et entourée d'un décor brumeux et immobile. Ensuite, l'œuvre qui manifeste le plus visiblement la collaboration entre les

deux artistes est le frontispice que Khnopff a dessiné pour *Bruges-la-Morte* en 1892 (Annexe 10). Le peintre « propose une transposition visuelle par une succession de signes qui peuvent être lus dans plusieurs sens » (Le Ray, 2019), parmi lesquels nous observons un fleuve réfléchissant le pont qui mène au béguinage, des fleurs de lys, et une jeune fille *ophélisée* au premier plan. L'obsession de Khnopff pour l'esthétique des villes mortes explique la série de peintures d'après photographies qu'il a réalisée après le décès du poète en 1898 (voir Annexe 11), et « c'est justement dans l'entrelacs de cette grisaille, dans l'unité du ton brumeux et fumé qui rattache les objets à la ville et à son mobilier que l'on retrouve la marque du paysage mnémonique de Rodenbach » (Bermúdez, dans Bertrand, 1999, p. 53). Les évocations visuelles des souvenirs picturaux ainsi que des inquiétudes intimes présentes dans la poésie rodenbachienne mènent Philip Mosley, le traducteur de *Bruges-la-Morte* en anglais, à constater que « no other artist [...] captured Rodenbach's mood of solitary introspection better than Fernand Khnopff » (Berg, 2013, p. 123). Pourtant, le lien du poète avec la peinture ne se limite guère à Khnopff, puisqu'il était en contact avec d'autres vingtistes, c'est-à-dire des artistes qui appartenaient au groupe avant-gardiste des XX. Parmi ses vingt membres qui prêchaient la renaissance de l'art, Rodenbach se lie d'amitié avec le sculpteur George Minne, qui réalise un monument funéraire en son honneur (Annexe 12), James Ensor, le peintre des masques satyriques dénonçant la double morale, et Félicien Rops, qui illustre *Les Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly et qui est loué par Huysmans dans *À Rebours* (1884) pour sa représentation des femmes fatales maléfiques et tentatrices.

4.1.2 RODENBACH CRITIQUE

Le deuxième aspect que nous aborderons est le rôle de critique que Rodenbach adopte pour la rédaction de certains articles dans *La Jeune Belgique* tout comme dans d'autres journaux. Dans ce chapitre, nous examinerons uniquement ceux qui ont été publiés dans la revue qui nous concerne, sans pour autant oublier qu'ils sont loin de conformer la totalité de sa production. Fortement intéressé aux mouvements de la fin de siècle, Rodenbach dédie de nombreuses études à des artistes de différentes disciplines, notamment à ses amis le sculpteur Auguste Rodin, le peintre Pierre Puvis de Chavannes ou le poète Stéphane Mallarmé, dont les portraits figurent dans le recueil posthume *L'Élite* (1899). Dans *La Jeune Belgique* nous retrouvons cependant un nombre de critiques relativement restreint, puisque, nous l'avons vu, Rodenbach préfère se consacrer à la

composition poétique. Comme le souligne Berg, nous pouvons remarquer que « le discours critique et l'écriture poétique semblent faits du même grain » (2013, p. 165), c'est-à-dire, que le choix des mots et le soin dans l'expression sont tout aussi importants pour l'auteur dans un genre que dans l'autre. Cela ne devrait plus nous étonner, vu que *La Jeune Belgique* penche pour « un jargon esthétique, l'écriture artiste » en opposition « à un langage réduit au rôle d'un moyen de communication purement utilitaire » (Berg, 2013, p. 78). Ceci dénote la proximité du poète avec les principes parnassiens de l'art pour l'art, comme nous en trouvons un exemple dans le troisième volume de la revue, où Rodenbach, à la question de Picard dans la conversation imaginaire du *Dialogue des morts* (vol. III, p. 355) : « À quoi sert votre poésie ? », réplique « Cela sert à être beau, mille boutons ! Je suis poète ! Pas plus que le chant des ramiers et le chant des brises, je n'ai le droit de servir à quelque chose. Je suis un luxe et je m'en vante ! ». Cette déclaration en faveur de la poésie en tant que trésor dont il est juste de s'enorgueillir coïncide avec ses formes d'expression purement poétiques dans les milieux critique, journalistique et même juridique. De nouveau, Rodenbach se présente comme un poète avant tout autre chose.

Nous concentrerons notre étude sur deux articles de caractère critique que Rodenbach publie dans le cinquième volume de *La Jeune Belgique*. Dans le premier (pp. 203-206), il se penche sur le roman *Happe-Chair* de Camille Lemonnier, tandis que dans le second (pp. 313-322), il aborde le travail des trois écrivains Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe et Grégoire Le Roy, qui se maintiendront longtemps au premier plan de la scène littéraire francophone.

Premièrement, il est évident que Rodenbach éprouve une profonde admiration envers la figure et l'œuvre de Camille Lemonnier, dont nous avons déjà évoqué les caractéristiques lors de l'établissement du cadre théorique. L'évaluation que Rodenbach effectue de son nouveau roman laisse entrevoir la subjectivité de sa pensée. Parsemé d'images qui renvoient à la situation sociale de la Belgique au moment de sa publication, à savoir en 1886, le commentaire critique fait l'éloge de l'actualité du roman en raison de son rapport avec les enjeux des mouvements ouvriers. Selon Rodenbach, Lemonnier « a raconté dans son livre toute la détresse présente » (p. 203), il a peint un tableau « composé avec toutes ces esquisses brossées d'après nature » (p. 204), à savoir qu'il a minutieusement observé la réalité pour la reproduire de façon vraisemblable. Tout en

répudiant les méthodes d'analyse naturalistes, le romancier les applique lorsqu'il examine « la vie de pauvretés, de luttes, de brutalités et de péché des ouvriers » (p. 203), en se déplaçant personnellement « dans les villages noircis et tristes » (p. 203) et en mémorisant les éléments desquels il pourrait s'inspirer pour la rédaction de son ouvrage. Rodenbach assure que Lemonnier est « l'homme des ensembles » (p. 204), car il applique une même couleur aux diverses scènes du récit dans le but d'« être atmosphériste » (p. 204), au lieu d'accorder une importance précise à chaque détail. Selon lui, cet objectif aurait été atteint avec plus de succès si l'auteur s'était complètement détaché « des influences naturalistes qui le port[aient] à noter trop exactement certains détails négligeables [...], qui, pour être curieux dans la réalité, n'ont pas d'intérêt littéraire » (p. 204). Un aspect intéressant du roman que Rodenbach souligne avec enthousiasme est l'introduction dans les dialogues du patois wallon que Lemonnier transpose (quoiqu'avec certaines libertés) après avoir été attentif au langage de la classe ouvrière dans certains villages de la région. Aux yeux de Rodenbach, l'utilisation de ce dialecte confère un « accent peuple » (p. 205) au roman, issu de la volonté de créer une œuvre à valeur sociale. Il choisit un extrait pour exemplifier cette force dérivée du patois et révèle sa sensibilité en se montrant touché par l'élection des mots déchirants d'une mère qui pleure la mort de son fils. Observons les propos de la souffrante :

Pou'quoi qu't'es parti, Martin ? [...] J'm'disais : J'lui mettrai tant de baisers d'sus l'peau que la mort é n'saura pu par où l'prendre. [...] T'aurais été puddleur, contre-maître, cor ben aut'chose ! Et t'aurais ren été du tout qu't'aurais cor été m'fils ! (Lemonnier, 1886, dans *La Jeune Belgique*, vol. V, p. 205)

Ces exclamations sont accompagnées du commentaire d'un Rodenbach ému, qui considère que « ce mot de mère est beau, humain » (p. 205) et qu'« il n'y a que de grands artistes pour inventer de pareils cris » (p. 205). La violence des injustices que dénonce l'auteur trouve un écho chez le lecteur, en l'occurrence Rodenbach, pour qui le roman devient un « cri de guerre » (p. 206) artistique qui aurait pu aller encore plus loin dans la représentation de la lutte des ouvriers sans pour autant romancer leurs pénuries. Contrairement à Zola, père du naturalisme avec lequel Lemonnier a souvent été comparé, ce dernier s'occupe tout particulièrement de travailler la forme au moyen d'un « vocabulaire étonnant, nouveau [et] déroutant » (p. 206). Si Rodenbach admire cette caractéristique de l'écrivain en question, il lui reproche quelque peu la caducité de ce nouveau langage qui s'adapterait difficilement au passage du temps, démontrant ainsi encore une fois son penchant pour les formes classiques.

Deuxièmement, Rodenbach consacre un vaste article à la présentation de trois jeunes Gantois auxquels il ouvre les portes de *La Jeune Belgique*. Cette chronique intitulée *Trois nouveaux poètes* voit le jour à partir d'une rencontre fortuite au cours de laquelle ces jeunes élèves du collège Sainte-Barbe (rappelons que c'est au sein de cet établissement que Rodenbach avait réalisé ses études) abordent le poète dans les rues de Gand pour lui faire découvrir leurs compositions. Après avoir surmonté son appréhension de se retrouver face à des « vers de 1830, dans le sens ridicule de l'expression, des vers dont les rimes pendraient comme de longues boucles, des strophes amples et vides, de la poésie en crinoline » (p. 314), Rodenbach est simultanément charmé par la fraîcheur de ces poèmes et agréablement surpris par leur qualité. Il décide donc de leur accorder une chance et de rédiger une critique qui supposera leur entrée dans le monde littéraire tout comme la naissance d'une amitié.

En premier lieu, Rodenbach expose ses commentaires sur Charles Van Lerberghe, qu'il qualifie allègrement de « pur poète » (p. 314), à savoir qu'il adhère aux préceptes de l'art pour l'art sans pour autant succomber à « aucune tare politique, aucune manie d'apostolat social ou philosophique » (p. 314). Rodenbach sélectionne ensuite des vers de Van Lerberghe qui ont retenu son attention et exprime son opinion au moyen de comparaisons et de métaphores telles que « c'est de la besogne de bon ouvrier, tout à fait en possession de l'outil, qui a damasquiné l'épée vierge de ce beau vers » (p. 314). De même, il souligne dans les vers du jeune poète des particularités qu'il recherche dans ses propres compositions, comme la présence de la nostalgie ou la transparence des émotions. S'appuyant sur de nombreuses références culturelles interdisciplinaires, l'auteur mentionne l'œuvre du peintre français Camille Corot, lorsqu'il fait l'éloge de la douceur des vers qui ont « ce je ne sais quoi de rêveur [...], comme un brouillard frileux dans une aube de Corot » (p. 315). Cependant, les commentaires de Rodenbach ne sont pas uniquement positifs, puisqu'il reconnaît, d'une voix paternaliste, que certains poèmes auraient besoin d'être remaniés afin d'en présenter une meilleure version. Cela n'enlève rien à la confiance de Rodenbach dans le talent du jeune Van Lerberghe, « qui s'affirm[ait] déjà comme un *vrai* » (p. 315) grâce à quelques vers humainement imparfaits.

En deuxième lieu, Rodenbach dédie quelques pages aux poèmes de Grégoire Le Roy à la suite d'une seconde rencontre à Paris en compagnie de Maurice Maeterlinck et de Villiers de l'Isle-Adam. Rodenbach en profite pour exprimer son admiration envers

l'auteur des *Contes cruels*, ainsi que pour Verlaine, « le poète musical et vaporeux des *Romances sans paroles* » (p. 317) dont il aperçoit des traces dans les compositions des trois jeunes Gantois. Le faible de Rodenbach pour la nostalgie du passé transparait également dans les commentaires qu'il adresse à Le Roy en soulignant ses « vers de souvenirs d'enfance et de mélancolie où l'on croit retrouver un reste de chansons de nourrices » (p. 318). Le fait que Rodenbach se montre un peu moins enthousiaste à l'égard de la poésie de Le Roy pourrait être considéré comme un signe prémonitoire de la moindre présence de celui-ci dans les cercles artistiques par rapport à ses deux compagnons. Toutefois, la découverte de ces jeunes écrivains qui possèdent une « vision originale » (p. 317) étonnante aux yeux de Rodenbach, représente une source de fierté et d'émotion pour ce dernier, qui place tout son espoir dans leur contribution à la lutte littéraire du moment. De ce fait, il s'exclame : « Quelle jouissance d'entendre des vers inconnus, [...] surtout quand on sait que les nouveaux poètes seront de glorieuses recrues pour le combat d'art qu'on va aller reprendre dans son pays ! » (p. 317).

En troisième et dernier lieu, le poète présente celui qui recevra le prix Nobel de littérature en 1911, Maurice Maeterlinck. Dès le premier moment, Rodenbach est impressionné par son caractère flamand « avec des dessous de rêverie et des sensibilités de couleur » (p. 319), des atouts qui contribuent certainement à le séduire, car il affirme pressentir en lui un talent spécial. Rodenbach a recours à la même épithète qu'il assigne à Van Lerberghe et à Le Roy lorsqu'il parle de Maeterlinck en tant que « vrai poète » (p. 319) grâce à son pouvoir d'évocation et à sa subtilité suggestive. Selon Rodenbach, ces qualités proviennent probablement de la fervente lecture que le jeune poète réalise de son idole Verlaine, duquel il s'inspire pour créer des vers « qui s'allongent, s'alanguissent, s'étirent, s'enlacent l'un à l'autre comme dans un bâillement, avec des langueurs de belles nymphes qui mêleraient leurs gestes en un peu d'aube » (p. 320). Des images symboliques envahissent la critique de Rodenbach au moment où il décrit les sentiments qu'éveillent en lui les vers de Maeterlinck. Par exemple, il fait allusion à « un paysage lunaire contemplé derrière les vitres bleu-pâle d'une véranda » (p. 320), une impression qui s'accorde aux symboles récurrents dans la poésie de Maeterlinck de l'époque ainsi que dans son œuvre ultérieure, tels que les eaux stagnantes, les serres ou la lune.

Finalement, Rodenbach se permet de donner quelques conseils aux trois poètes en vue de les maintenir en marge des nouvelles tendances qui, selon lui, au lieu de produire

de la pure poésie, engendrent « une chose informe, cassée, cahotante » (p. 322). Comme nous pouvons l'apprécier dans l'extrait suivant, il manifeste ouvertement son aversion envers le mouvement décadent et il les prévient du danger de tomber dans ses excès :

Mais si la poésie moderne doit s'attacher maintenant plutôt aux subtilités de la sensation qu'aux sentiments généraux, plutôt aux nuances qu'à la couleur des choses – il faut, quant à la forme, prémunir les jeunes poètes contre les absurdités de ceux qu'on a appelés les Décadents. (vol. V, p. 321)

Nous pouvons souligner la position ambiguë de Rodenbach, favorable au détournement de la poésie classique en ce qui concerne le traitement du contenu, le sens occulte des mots, le mystère voilé par les apparences ; ce qui le rapproche des décadents malgré lui, car il se révolte parallèlement contre leur tentative de renouveler les « césures » (p. 322) et les « mètres » (p. 322). Rodenbach formule ainsi son souci de préserver la pureté du français : « Gardons la tradition respectable de la Langue et du Vers français [...] » (p. 322), démontrant une fois de plus son respect pour la langue du prestige littéraire. L'attitude protectrice qu'il adopte vis-à-vis des jeunes poètes qu'il accueille et présente dans *La Jeune Belgique* se traduit par un vote de confiance en leur faveur, ce pourquoi il prie à ses co-rédacteurs d'ouvrir « à larges battants pour eux les portes de la Petite Chapelle » (p. 322) afin qu'ils « viennent [...] parer de fleurs nouvelles l'autel de la Madone des Vers et mettre sur sa beauté leur poésie fluide » (p. 322).

4.1.3 RODENBACH CONFÉRENCIER

Le troisième aspect qui complète cette section s'applique aux conférences et aux discours prononcés par Rodenbach. Ceux-ci n'ont été retranscrits qu'avec une fidélité approximative dans les pages de *La Jeune Belgique* puisqu'ils ont été rapportés dans les propres mots des chroniqueurs chargés de couvrir ces interventions. Nous arriverons toutefois à cerner les idées principales de sa pensée théorique au moyen de l'étude d'une sélection de ses propos.

Avant de nous pencher sur le contenu de ces textes, il convient d'aborder le côté plus pragmatique de la question, en d'autres termes, l'importance de l'ethos dans l'efficacité de l'argumentation. Occasionnellement choisi comme porte-parole de *La Jeune Belgique*, Rodenbach est remarqué pour « son exquise diction [...] et sa voix chaude et séduisante » (*Chronique de partout*, vol. II, p. 157), « une voix sonore, vibrante d'émotion » (*Le*

Banquet Lemonnier, vol. II, p. 253), ainsi que pour son esprit et sa force de conviction qui complètent l'image de dandy que nous lui connaissons. Comme le soulignent ses collègues du journal, son apparence et sa personnalité tout aussi douces que puissantes en font un personnage mémorable dont les paroles parviennent à captiver l'auditoire. Bien que nous ne disposions à présent d'aucun moyen qui nous permette de vérifier cet effet, nous pouvons sans doute faire confiance à ceux qui ont repris ses propos, en y ajoutant parfois des commentaires sous forme de didascalies, et qui se sont efforcés de fournir une image intégrale de Georges Rodenbach.

Nous commencerons par esquisser les grandes lignes du discours déclamé au Banquet Lemonnier, événement dont nous avons déjà fait mention lors du cadrage théorique. Le 27 mai 1883, Rodenbach annonce aux nombreux écrivains, peintres et journalistes qui y assistent leur implication dans le combat littéraire et artistique qui a pour objectif de porter plainte contre l'État tout en l'accusant de ne point s'engager dans une valorisation de l'art véritable. Cependant, Rodenbach s'attaque tout particulièrement aux « gouvernements bourgeois qui n'ont pas su [...] comprendre [les vrais grands hommes] » (vol. II, p. 254), fait que corrobore Howlett dans la préface de *Bruges-la-Morte* : « il prit fait et cause pour des écrivains frappés d'indignité par la bourgeoisie catholique belge (notamment pour défendre Camille Lemonnier) » (2020, p. 9). De même, il souligne l'ancrage de l'Académie des Lettres belges dans des valeurs archaïques, en contraste avec l'admiration qu'éprouve envers ses figures de proue la « jeunesse révolutionnaire, [...] éprise d'art pur, d'idéal fier, de langage raffiné » (vol. II, p. 255). Le poète laisse comprendre que la situation des lettres belges est en pleine transformation, étant donné que la littérature nationale ne représente désormais plus les intérêts des écrivains désireux de la libérer de l'artificialité et de la rigidité d'autrefois. Au nom des Jeunes Belgique, Georges Rodenbach remercie Lemonnier d'avoir entamé « la bataille de l'art libre et moderne dans ce pays si traître à ses grands écrivains, si indifférent, si coupable » (vol. II, p. 254), qu'il exhorte, par devoir national, de s'enorgueillir de ses hommes de lettres.

Il est certain que le thème de la lutte en faveur d'un art libre résonne longtemps dans les discours de Rodenbach ; depuis le cycle de conférences chroniqué dans le deuxième volume de la revue (pp. 156-157), jusqu'à la fête commémorative de Van Hasselt (vol. IV, pp.129-131). Dans le premier cas, Rodenbach insiste sur le besoin d'appui fraternel à l'intérieur de la communauté littéraire, vu « la conspiration du silence

qui nous écrase, l'officialisme qui nous abaisse et l'animosité qui nous ronge » (vol. II, p. 157). Comme nous pouvons l'observer, il adopte une position critique envers l'État belge qu'il accuse de désaffection, fait qui conduira Rodenbach, parmi d'autres raisons, à abandonner le pays quelques années plus tard. Lors de ces conférences réalisées à Gand, à Anvers et à Liège, le poète « revendique les droits de l'art jeune et libre » (vol. II, p. 157) au moyen de la lecture de textes de Picard, Lemonnier, Verhaeren, Giraud et Waller, écrivains qu'il considère comme l'avenir des lettres belges. Dans le deuxième cas, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort du poète André Van Hasselt pour lequel *La Jeune Belgique* organise un rassemblement au cimetière de Laeken, Rodenbach s'occupe du discours honorifique. D'un côté, il fait l'éloge du défunt, le remerciant d'avoir posé les jalons de la littérature belge du XIXe siècle, car sans son travail de précurseur, les jeunes écrivains seraient confrontés à un chemin encore plus épineux. De l'autre côté, il déplore à nouveau la passivité de l'État et il assure que « notre pays n'a pas l'enthousiasme de ses artistes » (vol. IV, p. 130), de sorte que les représentants de la littérature de l'époque se contentent de poursuivre le legs transmis par leurs aînés. Rodenbach plaide pour une reconnaissance, quoique tardive, de l'œuvre de ce poète qu'il oppose aux romantiques français ayant connu la gloire de leur vivant. Finalement, il profite de son intervention pour mettre en valeur l'harmonie, les images et la beauté des strophes de Van Hasselt et le couronner ainsi comme un « vrai artiste » (vol. IV, p. 130).

En outre, Rodenbach profite des conférences (aussi bien les siennes que celles des autres) et des rencontres littéraires pour lire des extraits de ses créations poétiques, qui font éventuellement l'objet d'un commentaire, voire d'une critique dans *La Jeune Belgique*. Par exemple, la participation du poète au Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles au cours de laquelle il donne « un aperçu du mouvement littéraire qui s'opère dans notre pays » (vol. I, p. 111) est brièvement mentionnée, mais malheureusement le contenu de son intervention n'est pas détaillé au-delà de ce constat. En revanche, le chroniqueur nous annonce que Rodenbach a lu les « plus charmantes pièces » (vol. I, p. 111) de ses recueils *Les Tristesses* et *La Mer élégante*, tout comme « des triolets inédits sur les cabarets de Flandre » (vol. I, p. 111), qui paraîtront malgré tout dans le volume suivant de la revue sous le titre « Un Cabaret flamand » (vol. II, pp. 16-19). La lecture d'un dernier poème imprégné « d'un souffle flamand » (vol. I, p. 111), dont nous ignorons le nom, finit par consacrer Rodenbach comme « un talent spécial, mièvre, délicat, exquis et personnel » (vol. I, p. 111) qui mérite toute l'attention des lecteurs. Par ailleurs, la page

141 du premier volume fait mention d'une conférence de l'auteur sur la Belgique, « pays de l'indifférence littéraire, [où] les œuvres passent sur nous sans que nous tournions la tête, et l'oubli les enterre ». Les vers d'une « exquise mièvrerie » (vol. 1, p. 141) récités lors de cette rencontre sont finalement comparés aux compositions du parnassien François Coppée, admiré par Rodenbach tout au long de sa carrière.

Il nous semble également pertinent de relever trois conférences données par Georges Rodenbach, dont deux ne reçoivent dans la revue qu'une annonce, tandis que la troisième est commentée en quelques lignes. Les deux premières sont intitulées respectivement *Les Jeunes Belgique* (vol. III, p. 212) et *Les Poètes intimistes* (vol. IV, p. 582), mais l'absence de compte rendu nous empêche d'en connaître le contenu. Pour sa part, la troisième conférence, prononcée le 19 janvier 1886 au Cercle Artistique et Littéraire, porte sur la *Poésie contemporaine*. Les rédacteurs de la critique correspondante affirment que Rodenbach a exposé le mouvement littéraire « depuis Hugo et Baudelaire jusqu'aux fumistes Déliquescents » (vol. V, p. 163), rappelant ainsi la vénération du poète pour les deux maîtres du XIXe siècle parallèlement à son aversion pour les membres du courant décadentiste. Enfin, ils le félicitent pour le succès remporté et évoquent à nouveau sa capacité de toucher son public, tout en affirmant que le discours « avait beaucoup d'esprit et d'éloquence » (vol. V, p. 163).

Afin de clore ce chapitre nous considérons intéressant de signaler la singulière absence de mention des conférences sur le *Pessimisme* que Rodenbach a réalisées successivement en 1882, 1885, 1886, 1887 et 1888, en dépit du fait qu'elles aient été partiellement publiées dans la revue fondée par Fernand Brouez, *La Société Nouvelle* (1884–1897). Fortement influencé par les cours du philosophe français Elme-Marie Caro auxquels il assiste à Paris en 1878, Rodenbach se sent attiré par les idées pessimistes qui pèsent sur la société fin de siècle. Selon lui, le pessimisme « sort de notre état social comme la floraison naturelle et vénéneuse » (Rodenbach dans Maes, 1952, p. 137), c'est pour cela qu'en résulte « tout naturellement une littérature pessimiste » (Rodenbach dans Maes, 1952, p. 137) à laquelle il participe de manière directe, puisqu'il fait preuve d'une sensibilité « vouée à la tristesse et obsédée par la mort » (Sarot, 1995, p. 4), principalement dans son œuvre poétique. Ce qui explique le passage sous silence de ces conférences est, d'après Maes, le fait que les Jeunes Belgique « opposent de la résistance au courant démoralisateur » (1952, p. 133). Malgré l'omission de certaines interventions

qui nous semblent aujourd'hui dignes d'étude, la décision de ne pas les reprendre nous paraît tout aussi représentative du fonctionnement de la revue. D'une part, la limite de pages par numéro ne permettrait pas de retranscrire ou de critiquer toutes les productions orales et écrites des collaborateurs ; d'autre part, la ligne de pensée du journal restreint bien évidemment la publication de textes qui ne s'accordent pas à ses idées. Nous pouvons conclure que, bien que toutes les données sur ses conférences ne soient pas rassemblées dans *La Jeune Belgique*, cela n'enlève rien au fait que Rodenbach était un « activiste littéraire » (Howlett, 2020, p. 8) motivé par son intérêt pour la renaissance de la littérature belge d'expression française ainsi que pour le maintien de la langue pure.

4.2 CONTRIBUTION INDIRECTE DE RODENBACH À LA JEUNE BELGIQUE

Après avoir étudié la participation directe de Georges Rodenbach à *La Jeune Belgique*, nous allons maintenant nous pencher sur sa contribution indirecte. Bien que nous ayons déjà présenté quelques-uns des commentaires réalisés par divers collaborateurs du journal sur certaines de ses conférences et de ses textes, nous nous concentrerons ici sur les critiques littéraires de facto, c'est-à-dire celles qui visent à apporter une opinion subjective à l'analyse de l'œuvre poétique. Cette section sera divisée en deux parties organisées chronologiquement : dans un premier temps, nous analyserons les critiques publiées pendant ses années de collaboration à *La Jeune Belgique* (de 1881 à 1887) ; dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les commentaires reçus après son départ du journal en 1887, coïncidant avec son arrivée à Paris, son ouverture à de nouvelles influences et l'alignement de ses idées avec d'autres revues de l'époque.

4.2.1 ENTRE 1881 ET 1887, RODENBACH EN BELGIQUE

Dans cette première section nous aborderons les critiques et commentaires que reçoivent les cinq premiers recueils poétiques de Rodenbach parus aussi bien avant la création de *La Jeune Belgique* que simultanément à sa contribution en tant que collaborateur habituel. Nous les rassemblerons dans le but d'offrir une vision générale, quoique subjective, du contenu et des formes de ces ouvrages.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous aimerions faire une incise dans l'intention de fournir une image aussi complète que possible de la présence de Rodenbach dans cette

revue. Nous constaterons donc qu'au-delà de la critique dont ses œuvres ont fait l'objet, des poèmes lui ont été dédiés et des chroniques ont été effectuées retraçant les affaires judiciaires dans lesquelles il est intervenu en tant qu'avocat. Parmi ces poèmes, il convient de souligner « Soir » de Georges Khnopff (vol. III, p. 230), frère du peintre que nous avons évoqué précédemment ; « L'Adoration littéraire » d'Émile Verhaeren (vol. IV, pp. 313-315), un hommage à Victor Hugo un jour après son décès en 1885 ; et « Dernière visiteuse » de Grégoire Le Roy (vol. V, p. 180), qui aborde le sujet de la mort « bien-aimée », « douce » et « chère », d'un style romantique et pessimiste similaire à celui de Rodenbach. Pour ce qui est de son travail d'avocat, nous avons notamment connaissance d'un procès qui eut lieu à la suite d'une pièce de théâtre à laquelle avait assisté, entre autres, Max Waller le 24 avril 1886. Ayant exprimé son mécontentement au moyen de sifflets, ce dernier avait été dénoncé, puis arrêté par la police et accusé d'avoir perturbé le déroulement de la pièce. Cet incident, qui est loin d'être lié à l'œuvre poétique de l'auteur, se révèle curieux, amusant et intéressant, car il nous permet d'observer une facette bien distincte d'un Rodenbach capable d'utiliser un langage ironique, sérieux et convaincant pour la défense (et l'acquittement) de son collègue dans ce contexte juridique.

Nous nous attarderons ensuite sur les critiques des collaborateurs qui rendent compte de l'actualité littéraire et reviennent sur l'œuvre, l'évolution et la figure du poète, à commencer par son premier recueil poétique, *Le Foyer et les Champs*, publié en 1877. Cet ouvrage, où l'on retrouve « des pastiches de Coppée » (Maes, 1952, p. 46), ne connaît pas un grand succès, sauf pour la presse catholique éprise de son « charme naïf » (Maes, 1952, p. 47) qui lui accorde plusieurs pages dans ses journaux. Plus tard, dans le troisième volume de *La Jeune Belgique*, Max Waller exprime son incapacité à être ému par ces premiers poèmes. Il accuse ainsi Rodenbach d'avoir utilisé « des désespoirs qu'[il] n'avait pas eus et des larmes qu'[il] n'avait pas pleurées » (vol. III, p. 253) pour composer des vers « médiocres » (vol. III, p. 253). Cette absence de sincérité lui est à nouveau reprochée dans son deuxième recueil *Les Tristesses* (1879), que Waller considère « factices » (vol. III, p. 254) et affectées à la suite de son désir de se fondre dans les cercles artistiques parisiens dominés par l'esprit mélancolique de rigueur. Le créateur de *La Jeune Belgique* se dirige à Rodenbach avec une dure franchise lorsqu'il assure : « Tu te mettais des oignons – de jacinthe [*sic*], si cela peut te faire plaisir – dans les yeux et tu pleurais sans savoir pourquoi des désillusions chimériques, toi le plus naïf et le plus croyant ! »

(vol. III, p. 254). Cependant, Waller en détache deux poèmes qui méritent, selon lui, une reconnaissance spéciale. Il s'agit du « Coffret » et des « Absentes », des pièces dans lesquelles prévaut le souvenir de « deux anges blonds, tes sœurs, parties comme deux colombes dans le mystère de la mort » (Waller, vol. III, p. 255), qui est à l'origine de strophes d'une douleur mûrie, où la tendresse fraternelle est traversée par le passage du temps. Il est à remarquer que le « Coffret » avait déjà été publié et commenté dans le premier volume de *La Jeune Belgique*, dans la chronique de Waller intitulée *Nos poètes* (pp. 314-316), où il introduisait Eekhoud, Hannon et Rodenbach aux lecteurs. Dans ce reportage, Georges Rodenbach est loué pour sa « délicatesse subtile, faite toute de grâce et de mièvrerie » (Waller, vol. I, p. 314), qu'il applique aux « scènes de pénombre [...] où vibre une émotion, où nage une rêverie » (Waller, vol. I, p. 314).

Comme l'énonce Maes, le fil conducteur qui relie *Les Tristesses* avec les deux recueils suivants, *La Mer élégante* (1881) et *L'Hiver mondain* (1884), est formé par les thèmes baudelairiens tels que « la femme triste, [le] pouvoir évocateur des parfums [et les] correspondances » (1952, p. 148), qui établissent une continuité au niveau du contenu des poèmes en dépit de leur évolution formelle. Tout d'abord, *La Mer élégante* est proche de l'esthétique réaliste en raison de la présentation de scènes postérieurement décrites par Waller en ces termes : « Il y donne une suite d'aquarelles aux couleurs vives, ruisselantes de soleil, parfumées de senteurs marines. Il découpe d'une main d'artiste des silhouettes adorablement élégantes qui se détachent avec un chatolement sur l'horizon immense » (vol. I, p. 316). L'évocation sensorielle présente dans ce recueil rapproche l'auteur des tendances parisiennes fin de siècle qu'il avait côtoyées peu avant de se consacrer à son écriture, « épris déjà d'un idéal d'art nouveau » (Waller, vol. III, p. 257). Sa fixation sur certains thèmes, en particulier celui de la femme, nous permet d'apercevoir sa récurrence obsessionnelle qui reviendra dans ses ouvrages postérieurs. La représentation et la conséquente dénonciation de « la comédie humaine sur fond de plage » (Berg, 2013, p. 162) prend comme protagonistes les baigneuses de la mer du Nord, transformant ce recueil en un « keepsake » (Waller, vol. I, p. 316), à savoir un livre-album souvent offert en cadeau au XIXe siècle. Le poète observe d'un regard tendre et doux les activités des femmes, les bourgeoises tout comme les mondaines, des personnages délicats et sensibles que Waller assimile à l'auteur lui-même : « elles aiment, elles souffrent, elles sont toi ! » (vol. III, p. 257). Cette souffrance dont il fait mention puise dans la tristesse que nous savons déjà intrinsèque à Rodenbach et qui se reflète dans l'opinion de ses collègues,

pour qui ce « petit chef d'œuvre de mélancolie » (D, vol. I, p. 111) « traduit des goûts de distinction et de modernité » (Verhaeren, 1899, p. 14). En effet, Waller coïncide sur cette dernière idée, puisqu'il applaudit le caractère neuf et moderne de *La Mer élégante*, d'où émane un certain « parfum élitiste » (Berg, 2013, p. 261).

Ensuite, *L'Hiver mondain*, dont de nombreux fragments ont été publiés dans *La Jeune Belgique* avant la parution du recueil en 1884, se perçoit comme la continuation de *La Mer élégante* puisqu'il tourne autour de thématiques semblables et qu'il s'inscrit également dans le courant réaliste (rappelons qu'il intègre dans l'épigraphe la définition du réalisme des Goncourt). Cependant, au-delà de la tendance dans laquelle ce recueil peut s'insérer, nous proposons de considérer Rodenbach comme le fait Théodore de Banville dans *La Jeune Belgique* après avoir lu *L'Hiver mondain* : « Vous voulez être réaliste ? À votre aise ; mais ce qu'il y a de plus certain, c'est que vous êtes un poète » (vol. III, p. 331). À côté des formes réalistes, l'auteur démontre une prédilection pour les thèmes chers aux décadents que l'on retrouvera plus tard dans son *magnum opus*, tels que « les intermittences de l'amour et du désir, les teintes fanées, les miroirs, [...] les chambres closes » (Berg, 2013, p. 163) et les jeux de ressemblances, ce qui prouve que l'univers rodenbachien semble déjà bien établi. Max Waller, quant à lui, trace un parallèle entre les deux ouvrages à partir de la tristesse qui s'en dégage, bien que cette fois-ci le sentimentalisme ait, selon lui, des accents plus affectés. Il exprime ainsi son point de vue : « Tu mets des rubans à tes mélancolies et tu revêts ta tristesse d'une robe Pompadour. [...] Mais c'est encore la mélancolie, c'est toujours la tristesse, ce sont éternellement les regrets de la chose attendue et qui ne se montre pas » (Waller, vol. III, p. 257). Giraud, par ailleurs, attribue sa délicatesse sentimentale au fait qu'il ait grandi entouré de femmes dont la présence a imprégné de *féminité* ses vers, pour autant que l'on considère la sensibilité comme un trait essentiellement féminin. « Cette tendresse qui vient de la femme, elle chante partout, à mi-voix, dans tes vers », assure Giraud (vol. V, p. 239) dans une déclaration qui va dans le même sens que celle de Banville lorsqu'il qualifie ce recueil d'« exquis, délicat [et] raffiné » (vol. III, p. 331).

Dans *La Jeunesse blanche* (1886), Rodenbach penche pour un style aux résonnances parnassiennes, tel que le confirment ses contemporains et ses critiques postérieurs. Giraud suggère indirectement que le Parnasse est un mouvement quelque peu passé de mode lorsqu'il félicite Rodenbach d'avoir « épousseté un peu les toiles

d'araignées qui [le] déshonorent » (vol. V, p. 236), tandis que Maes va plus loin en louant la fraîcheur insufflée par les formes fluides qui situent ses vers dans un « heureux équilibre entre la rigidité parnassienne et la mollesse excessive des premiers symbolistes » (1952, p. 148). Rodenbach ne suit pourtant pas uniquement cette tendance, comme nous l'avons déjà indiqué, puisqu'il se laisse influencer par la pensée pessimiste tout en suivant ses propres inclinations. *La Jeunesse blanche* semble confirmer son « originalité définitive » (Verhaeren, 1899, p. 14), dans la mesure où l'intention du poète de faire correspondre ses émotions aux éléments présents se traduit par l'évocation de paysages gantois qui renferment les souvenirs de son adolescence tout en dégageant un parfum de mélancolie. Selon Maes, l'auteur réussit à établir des correspondances dans ce monde enveloppé de mysticisme :

Les images de l'enfance de Rodenbach, les images de son pays, dessinées avec une amoureuse précision, un relief accusé, se prolongent en émotions, en troubles de la sensibilité. Tout ce que Rodenbach saisit, tout ce qu'il peint est en lui, et ne se détache pas de lui. (1952, p. 147)

Nous retrouvons ici l'idée que nous avons déjà mentionnée à plusieurs reprises : l'état animique du poète transperce ses textes. Dans ces vers, les personnages, les paysages et les objets s'accordent à ses émotions, surtout lorsqu'il s'agit d'éléments d'inspiration autobiographique. Giraud assimile ses strophes « à des miroirs magiques qui gardent fidèlement les images du passé » (vol. V, p. 239), une comparaison qui s'aligne parfaitement sur l'univers mis en place par Rodenbach. Pour sa part, l'écrivain français Marcel Fouquier lui reproche « quelques lourdeurs, quelques impropriétés d'expression » (vol. V, p. 441), faisant allusion aux répétitions et aux néologismes, malgré son admiration manifeste pour la singularité des images « neuves, inattendues » (Waller, vol. V, p. 488) que contiennent les vers destinés à « ravir les poètes » (Fouquier, vol. V, p. 442). Finalement, le dernier aspect que nous voudrions souligner de ce recueil « plein de beautés » (Waller, vol. V, p. 488) correspond au refuge du poète dans l'art, son enfermement volontaire dans une tour d'ivoire afin d'échapper aux adversités et aux déceptions du monde réel. La consolation propre du dandy qu'il y retrouve mène Giraud à exprimer son désir de voir se concrétiser « une promesse de dédain encore plus écrasant et de passion encore plus silencieuse » (vol. V, p. 240).

Les derniers poèmes de Rodenbach qui font l'objet d'une critique dans *La Jeune Belgique* pendant ses années de collaboration appartiennent au *Livre de Jésus*. Il s'agit

d'un volume écrit entre 1887 et 1888 mais publié de manière posthume à l'exception d'une sélection d'extraits parus au préalable dans certaines revues. Décrit comme une « véritable surprise littéraire » (vol. VI, p. 40) par l'équipe de *La Jeune Belgique*, ces vers de forme parnassienne s'éloignent du style antérieur du poète de par le fait que sa propre voix s'efface pour laisser place à un ton impersonnel. Sa subjectivité ne disparaît cependant pas complètement car la figure protagoniste de Jésus « porte les cravates de M. Rodenbach, a son geste, son accent, sa taille [...] » (vol. VI, p. 175) et même sa position critique lorsqu'il entreprend de dénoncer les vanités humaines à partir d'une perspective résolument pessimiste.

Les critiques que l'on retrouve dans *La Jeune Belgique* nous permettent d'étudier son entrée en littérature, bien que celle-ci semble avoir été discrète, et d'analyser ses avancées, ses erreurs et ses réussites. Même si le talent du jeune poète se développe peu à peu, nous remarquons que certains des traits caractéristiques du monde rodenbachien qui nous sont familiers, tels que l'intérêt pour les espaces intérieurs, les peines de cœur ou l'intimité nostalgique des scènes familiales, s'étaient déjà manifestés dans sa poésie initiale. L'un des aspects sur lesquels nous aimerions insister est le soutien dont jouit Rodenbach au cours de la période de temps qui précède et coïncide avec son attachement à la revue, contrairement aux commentaires majoritairement négatifs qu'il recevra après son départ et sur lesquels nous nous pencherons à présent.

4.2.2 APRÈS 1887, RODENBACH À PARIS

Dans cette seconde et dernière section, nous observerons le changement de ton des critiques, dont la sévérité augmente avec le temps, sans oublier de les contextualiser avec les ouvrages successifs de Rodenbach. Comme nous le verrons plus loin, leur apparition dans *La Jeune Belgique* n'est pas systématique, certains titres étant simplement passés sous silence.

Nous commencerons par examiner de plus près le départ de Rodenbach en remontant jusqu'à sa dernière mention dans le sixième volume, moment où il était encore lié à la revue. Dans un article publié en 1887, l'équipe de *La Jeune Belgique* se défend des accusations parues dans les pages de leur concurrent *La Wallonie*, qui avait assuré « fort injustement que nous oublions, négligeons et répudions Georges Rodenbach et

Émile Verhaeren » (vol. VI, p. 361). Ce fait nous laisse entrevoir que la relation entre les deux poètes et la revue s'est considérablement refroidie. La diminution des apparitions de Rodenbach dans le volume VI va de pair avec son rapprochement d'Edmond Picard, un juriste socialiste passionné d'art. Celui-ci défend un art social dans une revue dont il est le cofondateur, *L'Art moderne* (1881-1914), en opposition avec la théorie de l'art pour l'art que prônent les Jeunes Belgique. Rodenbach, qui avait collaboré à son cabinet d'avocat quelques années plus tôt et avait ainsi noué des liens plus étroits avec lui, continue d'assister à ses dîners littéraires à titre personnel, sans les collaborateurs de *La Jeune Belgique*, à l'exception de Lemonnier et de Verhaeren (Maes, 1952, p. 150). Peu après, Rodenbach abandonne définitivement sa toge d'avocat pour assumer le rôle de secrétaire de rédaction du *Progrès*, revue conservatrice dans laquelle il publie des chroniques littéraires et des articles en « lien avec les orientations politiques du journal » (Aron, 2017, p. 50) avant de s'installer à Paris en janvier 1888. Là-bas, il devient le correspondant du *Journal de Bruxelles* tandis qu'il tente de « s'éloigner des querelles littéraires, tout en les chroniquant » (Howlett, 2020, p. 9).

Au cours des premières années postérieures à son départ, *La Jeune Belgique* lui consacre des critiques favorables. Celles-ci décrivent l'évolution de la poésie de Rodenbach, en soulignant les éléments nouveaux qui vont de pair avec une fidélité inébranlable aux paysages de ses origines. Par exemple, Giraud met en relief ses « évocations nostalgiques des petites villes endormies du pays natal », ainsi que ses « confidences d'amour murmurées à peine » (vol. VII, p. 171), des images déjà bien ancrées dans l'imaginaire rodenbachien mais qu'il a su exprimer au moyen d'un vocabulaire renouvelé et de « rimes inattendues » (vol. VII, p. 173) dans le recueil *Du Silence* (1888). Tout cela lui vaut d'être comparé à un « disciple du modernisme baudelairien, [un] poète des élégances féminines [...] et des boulevards bruxellois, [qui aurait] retrouvé les accents des primitifs » (vol. XIII, p. 242), en référence aux œuvres picturales des peintres flamands dans une nouvelle mention de ce dialogue entre la peinture et la littérature. Cependant, le recours aux « mots inutiles et [aux] locutions redondantes » (vol. VII, p. 173) lui est souvent reproché, comme nous pouvons l'apprécier dans la critique du *Voyage dans les yeux* (1893), recueil dans lequel Rodenbach « étudie les mille manières dont le soir descend dans les vitres, ou les innombrables métaphores que peut inspirer une eau captive dans un aquarium de serre » (vol. XVI, p. 106). Ces répétitions qu'avait déjà soulignées Picard dans *La Jeunesse*

blanche sont en effet l'une des « défaillances » (Maes, 1952, p. 140) du poète, si immergé dans son monde particulier que les images évoquées finissent par causer une impression de déjà-vu. Au moment de critiquer ses publications, *La Jeune Belgique* prétend accorder le même traitement à ses qualités qu'à ses défauts, étant donné que « Ni les rubans, ni les éloges de la presse parisienne ne modifieront [leur] attitude » (vol. XIII, p. 101).

Même si les commentaires positifs se poursuivent, les critiques négatives liées à sa figure publique ne cessent pour autant d'augmenter. À la suite de la représentation du *Voile* à la Comédie Française en mai 1894 (ce qui lui permet de devenir le premier auteur belge à avoir une pièce au répertoire), Rodenbach déclenche une réelle polémique lorsqu'il déclare être né à Bruges, ville où se déroule ce drame en vers. Si les honneurs qui lui sont accordées en France suscitent déjà des réactions hostiles de la part de ses compatriotes, son rattachement factice à la ville de Bruges fait l'objet d'ironies et de moqueries telles que la suivante : « M. Rodenbach, depuis qu'il est à Paris, a jugé utile d'être né à Bruges, et la ville de Tournai, où naquit pour les Belges le poète du *Voile*, n'a pas protesté » (vol. XV, p. 123). Le sentiment de trahison que ressentent les Jeunes Belgique à l'égard de « ce triste exilé » (vol. X, p. 228) qui chante sa patrie mais n'éprouve aucun remords à l'abandonner ni à réinventer ses origines, ne fait qu'accroître la sévérité des critiques envers sa pièce de théâtre. De même, *Le Carillonneur*, paru dans les pages du *Figaro* en 1897, reçoit de durs commentaires le qualifiant de « vulgaire roman d'amour » (vol. XVI, p. 106) dans lequel la surabondance de métaphores recherchées dissimulerait un vide structurel. Après avoir défendu la pureté de la langue française aux côtés de *La Jeune Belgique*, il est à présent accusé par celle-ci de s'être adonné au « charabia décadent, [aux] pataquès symbolistes et [aux] idiotismes provinciaux » (vol. XVI, p. 262) qui ont défigurés sa prosodie traditionnelle précédente. En effet, ses tentatives de renouvellement et d'adaptation aux tendances croissantes sont condamnées par la revue qui voit en elles des manifestations d'hypocrisie qui tournent à la maladresse. Le recueil inspiré par le pessimisme schopenhauerien *Les Vies encloses* (1896) en serait un exemple. Pour Maurras, ces formes ont conduit Rodenbach à « imagine[r] un nouveau moyen d'être mauvais d'une façon recherchée et curieuse, d'écrire mal, de rythmer de travers avec mille soins délicats » (vol. XV, p. 92). Ce livre qui « n'est pas écrit, il est baillé » (vol. XV, p. 123), est décrit par Giraud comme un monument à l'ennui profond, où l'enchaînement de métaphores soporifiques dépourvues d'intérêt infligerait au lecteur de véritables souffrances. Nous aimerions faire ici une

incise afin de rappeler qu'il s'agit d'opinions subjectives qui sont loin d'offrir une vision unanime puisqu'elles sont fortement conditionnées par le programme de la revue. Par conséquent, il serait intéressant de réaliser une brève étude comparative des commentaires prononcés dans un sens ou dans l'autre dans le but d'obtenir une idée plus complète de l'accueil de ses œuvres. Sur ce point, à côté de l'extrême ennui suscité par *Les Vies encloses* auprès des Jeunes Belgique, ce recueil surprend Maes par la richesse de ses « analogies insoupçonnées et originales » (1952, p. 250) qui travaillent « la poésie du subconscient » (1952, p. 240). Pareillement, Pâque le décrit comme un ouvrage symboliste dans lequel l'eau recluse représente l'aquarium mental du poète, c'est-à-dire l'âme renfermée dans son monde propre (1989, p. 64). À Paris, devenu « symboliste sans le prétendre » (Howlett, 2020, p. 9), Rodenbach se retrouve soudainement critiqué par ses anciens collègues, bien qu'ils conservent une reconnaissance sincère envers son œuvre précédente. Notons que les mentions de Rodenbach ne s'interrompent qu'au moment où *La Jeune Belgique* cesse d'exister en 1898, ce qui démontre la continuité de sa présence dans la sphère littéraire francophone de la fin de siècle.

Avant de clore ce chapitre, nous aimerions mettre l'accent sur l'absence de toute allusion à *Bruges-la-Morte*, tant dans les analyses que dans les articles et les annonces de la revue. Il semblerait que ce roman poétique, qui est resté en association directe avec l'auteur et la ville dans l'imaginaire collectif, n'ait pas eu le même effet sur les rédacteurs de *La Jeune Belgique*. Cependant, ce n'est pas le seul ouvrage qui soit passé sous silence dans les pages du journal, puisque d'autres titres de moindre importance tels que *L'Art en exil* (1889), *Le Règne du silence* (1891) et *La Vocation* (1895) seront également omis. Le cas du tout dernier recueil de Rodenbach, à savoir *Le Miroir du ciel natal* (1898), est différent puisqu'au moment de sa publication la revue s'était déjà dissoute, quelques mois à peine avant le décès de l'auteur le jour de Noël de l'an 1898. Malgré ces omissions, parmi lesquelles celle de *Bruges-la-Morte* est indéniablement la plus surprenante, le relevé des articles et chroniques concernant Rodenbach que nous avons tenté de compiler et d'analyser brièvement dans ce mémoire, nous donne un aperçu de la réception de sa production littéraire et de ses agissements en dehors de *La Jeune Belgique*.

5. CONCLUSION

Cette fin de siècle complexe, où les courants artistiques s'entremêlent et les écrivains s'inspirent l'un de l'autre, se reflète dans la figure de l'auteur autour duquel s'articule ce mémoire. En outre, le contexte historique de la Belgique joue un rôle déterminant dans la mentalité du jeune Rodenbach, qui prône une littérature « vraie » à une époque où l'État tente de contrôler la scène littéraire en commandant des créations littéraires qui s'inscriraient dans le cadre de ses idées nationalistes. Nous avons vu comment l'influence constante d'une France toujours à l'avant-garde des mouvements en Europe provoque un double effet sur les groupes de jeunes artistes belges dont fait partie Rodenbach. D'une part, ils tentent d'imiter leurs grands référents et entretiennent des relations amicales avec les nouveaux représentants du pays voisin. D'autre part, ils choisissent de maintenir une certaine distance sur la base de caractéristiques identitaires telles que l'indépendance récente de l'État belge, ou la spécificité des paysages et de la culture flamandes (rappelons que si les auteurs écrivent en français, langue officielle et littéraire, la plupart d'entre eux sont originaires de Flandre). De cette manière, ils visent à donner un nouveau sens à cette « littérature nationale », qui devient une littérature actuelle, renouvelée, intéressée par le mouvement, le changement et l'échange, où les créateurs sont des écrivains qui voient dans l'art un moyen d'expression leur permettant d'atteindre un niveau de sensibilité supérieur. C'est surtout à travers la poésie, genre le plus utilisé dans cette poursuite d'un idéal, que les artistes s'engagent dans des processus d'introspection. Ce retrait volontaire favorise la création d'une voie d'accès à leurs préoccupations et visions les plus profondes qu'ils concrétisent sous forme d'art. Le poète, transmetteur d'un message de plus en plus cryptique, se présente comme intermédiaire entre le monde matériel et celui des idées, des émotions.

Nous avons observé, dans le contexte de l'effacement de frontières entre les divers courants et genres, que le langage poétique se répand. Georges Rodenbach, artiste aux multiples facettes, en est le parfait exemple. Acclamé principalement pour son roman poétique *Bruges-la-Morte*, il démontre à travers ses contributions à *La Jeune Belgique* que ce langage lyrique, soigné et raffiné lui est propre. Poète, romancier, dramaturge, critique, chroniqueur, conférencier et avocat, il construit son identité littéraire au moyen d'un langage reconnaissable qui devient, parmi d'autres aspects, le fil conducteur de sa production totale. Par ailleurs, à l'aide de critiques contemporaines ainsi que postérieures,

l'on perçoit une évolution dans son œuvre. L'homogénéité de son travail n'est pourtant pas à confondre avec la platitude, puisque la pratique, les lectures, les rencontres, les erreurs et les réussites se traduisent par une progression qui est le fruit de l'apprentissage d'une vie. Malgré les variations dans les formes et les thèmes, nous avons pu constater que Rodenbach manifeste une prédilection pour les sujets plus classiques tels que l'amour et la perte, mais qu'il introduit des éléments associés à l'esthétique décadente (à laquelle il ne cesse de se montrer réticent, bien qu'on lui trouve des liens en raison de son pessimisme intrinsèque). En effet, la tristesse qui imprègne la production écrite de l'auteur se voit reflétée dans certains éléments récurrents du décor tels que les miroirs, les canaux, les brumes, les maisons en pierre ou à travers de personnages-objets, qui semblent soupirer à l'unisson en accord avec les sentiments du poète. La répétition de ces images obsessionnelles qui définissent le monde rodenbachien nous permet de distinguer son empreinte personnelle. Bien que celles-ci puissent lasser quelque peu à la longue le lecteur assidu, étant donné qu'elles se maintiennent au fil du temps mis à part quelques subtiles modifications, il est cependant clair que l'œuvre de Rodenbach illustre à la perfection l'atmosphère mélancolique de la fin de siècle, lui octroyant ainsi son statut de figure de référence pour cette époque.

Dès ses premiers pas dans le monde littéraire, avant même de rejoindre *La Jeune Belgique*, Rodenbach manifeste une sincère admiration pour les romantiques, rapprochant volontairement ses formes des leurs jusqu'au point de subir des accusations de plagiat. Il en va de même pour sa relation avec les parnassiens français. Cependant, sa présence dans les cercles artistiques parisiens, qui a facilité son contact avec des auteurs de l'importance de Mallarmé, influence aussi bien sa pensée que son style. Les nouvelles tendances font leur entrée progressive dans l'esprit de Rodenbach, qui finit par s'ouvrir aux changements malgré son reniement antérieur. Son admiration pour l'œuvre pionnière de Baudelaire à travers ses différentes phases a pour résultat l'établissement de correspondances, la recherche d'une signification cachée au-delà du sens premier ou la croyance en la transposition des arts, c'est-à-dire l'interaction entre les différentes disciplines artistiques dans un processus de création qui aurait à l'origine un même sujet ; sans oublier le recours à des symboles et des topoï récidivants tels que la femme, l'amour fatal ou l'ennui. Toutes ces sources viennent alimenter l'inspiration de Rodenbach, qui applique ses idées théoriques à sa propre création et obtient ainsi un ensemble harmonieux. Nous avons constaté qu'il conserve une place privilégiée sur la scène littéraire de la fin du XIXe siècle

grâce à sa production abondante et variée, ainsi qu'à ses contributions régulières dans les revues de langue française comme *La Jeune Belgique*, qui aident à diffuser les idées des auteurs ainsi qu'à les rapprocher d'un public de plus en plus intéressé par l'actualité artistique. Non seulement ses contemporains lui témoignent-ils leur confiance et leur affection, mais Rodenbach exercera également une influence sur les jeunes générations postérieures, notamment celle des intimistes belges (Maes, 1952, p. 256).

Pour conclure, il faut souligner que grâce au travail incessant d'auteurs déterminés tels que Georges Rodenbach, la nouvelle littérature belge est prise en considération sur le plan international. Certes, elle est souvent assimilée à la littérature française puisqu'elle utilise la même langue d'expression et s'inscrit tout comme elle dans les divers courants de l'époque, mais elle présente des caractéristiques uniques qui la distinguent et la rendent digne d'être étudiée en accordant une attention particulière à ces spécificités.

Après avoir étudié la figure de Rodenbach et sa participation à la revue *La Jeune Belgique* dans le cadre de ce mémoire, nous observons qu'il demeure néanmoins certaines questions auxquelles il serait possible de répondre dans un prolongement de notre travail. Par exemple, nous pourrions nous attarder plus longuement sur ses rapports avec les peintres de son temps, rechercher plus minutieusement les traces de *Bruges-la-Morte* dans son œuvre antérieure ou postérieure, insister sur sa *belgitude* à travers l'image de la Belgique reflétée dans sa poésie, ou encore explorer sa participation à d'autres journaux, tels que le *Figaro*. Si nous nous concentrons sur *La Jeune Belgique*, nous pourrions, d'une part, mettre l'accent sur l'apport d'autres grands auteurs, parmi lesquels nous trouvons tout particulièrement intéressants Maurice Maeterlinck ou Émile Verhaeren, en établissant une relation avec leur œuvre en dehors de la revue. D'autre part, il serait intéressant de nous pencher sur les femmes auteurs qui ont également participé à la reconnaissance des lettres belges, à l'instar de Marguerite Van de Wiele. Comme nous pouvons le constater, il existe encore de nombreux sujets sur lesquels de futures recherches pourraient être menées en vue d'apporter de nouvelles approches sur le moment littéraire de la Belgique de la fin du XIX^e siècle.

6. BIBLIOGRAPHIE

Aron, P. (1988). « La Jeune Belgique et la modernité littéraire », in R. Lubas-Bartoszyńska (Éd.), *La Jeune Belgique et La Jeune Pologne*, Études monographiques de l'École Normale Supérieure de Cracovie, 69-81.

<http://hdl.handle.net/2013/ULB-DIPOT:oai:dipot.ulb.ac.be:2013/101410>

Aron, P. (1990). « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone ». *Écriture*, (36), 83-91.

<https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/102954/5/rencontrespeintresecrivains.pdf>

Aron, P. (2017). « Émile Verhaeren, collaborateur du *Progrès* (1886-1887) ». *Textyles*, 50-51. <http://journals.openedition.org/textyles/2756>

Berg, C. (2013). *L'automne des idées : symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique* (K. Gyssels, Éd.). Louvain : Peeters.

Bergen, V. (2020). « Bruxelles au 19e vue par les écrivains ». *Le Carnet et les Instants*. <https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/01/28/van-wassenhove-bruxelles-la-ville-vue-par-des-ecrivains-du-xixe-siecle/> [Consulté le 5 avril 2023]

Bertrand, J.-P. (1999). *Le monde de Rodenbach*. Bruxelles : Labor.

Biron, M. (2018). « Quaghebeur (Marc), Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone, tome I – L'engendrement (1815-1914) ». *Textyles*, 52, 159-161. <https://doi.org/10.4000/textyles.2821>

Boutique Bob. (2017, 22 janvier). *ACTU-TV Marc Quaghebeur parle de Georges Rodenbach* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Gv17jvqrJcA>

Compagnon, A. (s.d.). *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/georges-rodenbach/> [Consulté le 20 juin 2023]

Duhamel, J. (2022). « D’hier à aujourd’hui. Le roman historique en Belgique ». *Le Carnet et les Instants*.

<https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/le-roman-historique-en-belgique/> [Consulté le 13 avril 2023]

Georges Rodenbach. (2005). Poesies.net.

<https://www.poesies.net/georgesrodenbach.html> [Consulté le 24 mai 2023]

Goffin, J. (2017). « Charles de Coster : Ixelles, mon amour ». *Le Carnet et les Instants*.

<https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/charles-de-coster-ixelles/> [Consulté le 25 avril 2023]

Hanse, J. (1962). « Vanwelkenhuyzen (Gustave). Vocations littéraires [compte-rendu] ». *Revue belge de philologie et d’histoire*, 40(3), 934-935.

https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1962_num_40_3_2435_t1_0934_0000_2

Hanse, J. (1964). *La Jeune Revue littéraire et La Jeune Belgique. Tables générales des matières* (C. Lequeux). Académie Royale de Langue et de Littérature françaises.

<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015073545116>

Howlett, M.-V. (2020). « Préface : Le glas des illusions ». In G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (7-20). Paris : Gallimard.

Janes, N. (2016). « L’exposition de 1900 à travers des cartes publicitaires », *L’histoire par l’image*. <https://histoire-image.org/etudes/exposition-1900-travers-cartes-publicitaires> [Consulté le 15 août 2023]

La Jeune Belgique, Bruxelles, 1^{er} décembre 1881 – 25 décembre 1897.

<https://catalog.hathitrust.org/Record/000052618>

Laude, P. (1990). *Rodenbach. Les décors de silence : essai sur la poésie de Georges Rodenbach*. Bruxelles : Labor.

Le Ray, G. (2019, 17 janvier). « Fernand Khnopff : L'idée d'un idéal ». *Le Blog de Gallica*.

<https://gallica.bnf.fr/blog/17012019/fernand-khnopff-lidee-dun-ideal?mode=desktop>

[Consulté le 15 août 2023]

Lérot, V. (2019, 8 janvier). « L'envoûtant Fernand Khnopff ». *Litterae Meae*.

<https://litteraemeae.wordpress.com/2019/01/08/lenvoutant-fernand-khnopff/>

[Consulté le 21 août 2023]

Llovet, J. (2012). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelone : Ariel.

Maes, P. (1952). *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Gembloux : J. Duculot.

<https://bruges-la-morte.net/rodenbach/>

Moréas, J. (1886, 18 septembre). « Le Symbolisme ». *Supplément littéraire du Figaro*, 12(38), 150-151. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f3.item>

Paigneau, D. (2020). « La poétique de la ville de Georges Rodenbach ». *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 44(4), 5-15.

<https://doi.org/10.17951/lsmll.2020.44.4.5-15>

Paque, J. (1989). *Le symbolisme belge*. Bruxelles : Labor.

Peylet, G. (1994). *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*. Paris : Vuibert.

Peyre, H. (1974). *Qu'est-ce que le symbolisme ?*. Paris : Presses Universitaires de France.

Portrait de Georges Rodenbach – Lucien Lévy-Dhurmer. (2023, 12 mai). Musée d'Orsay.

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-georges-rodenbach-18099> [Consulté le 22 août 2023]

Rodenbach, G. (1880). *La Belgique (1830-1880)*. Bruxelles : Office de publicité – A. N. Lebègue et Cie.

Rodenbach, G. (1895, 15 avril). « Paris et les petites patries ». *La Revue encyclopédique*. Repris dans *Évocations* (1924), La Renaissance du Livre.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1417367s.r=évocations%20rodenbach?rk=21459;2>

Rodenbach, G. (1899). *L'Élite*. Paris : Bibliothèque-Charpentier.

Rodenbach, G. (2020 [1892]). *Bruges-la-Morte*. Paris : Gallimard.

Sarot, L. (1995). « Georges Rodenbach ». *Dossiers Littérature Française de Belgique*, 44(4).

https://www.servicedulivre.be/sites/default/files/georges_rodenbach.pdf

Sasin, E. (2022). « La crise psychique dans *Les Vies encloses* de Georges Rodenbach ». *Acta Universitatis Lodziensis*, 17(1), 169-179.

<https://doi.org/10.18778/1505-9065.17.1.14>

Stead, E. (2000). « Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles ». *Textyles*, 17-18, 55-72. <https://doi.org/10.4000/textyles.1321>

Symbolisme. (s.d.) In *Le dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 11 décembre 2023. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbolisme/76059>

Torre, E. de la (2013). « La mer, lieu de représentation de la femme chez Georges Rodenbach et Théodore Hannon ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 28, 277-291. http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2013.v28.40221

Vandemeulebroucke, K. (2013). « La construction de la Flandre et du personnage flamand dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach ». *Revue de littérature comparée*, 347, 267-282. <https://doi.org/10.3917/rlc.347.0267>

Verhaeren, E. (1893). « La ville ». In *Les campagnes hallucinées* (7-11). Bruxelles : Edmond Deman. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82492p/f11.item>

Verhaeren, E. (1899, 28 janvier). « Georges Rodenbach ». *Revue encyclopédique*. In J.-P. Bertrand (1999), *Le monde de Rodenbach* (11-25). Bruxelles : Labor.

Zumkir, M. (2020). « Camille Lemonnier, le premier et le dernier des écrivains belges ». *Le Carnet et les Instants*.

<https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/04/20/saenen-camille-lemonnier-le-zola-belge-deconstruction-d-un-poncif-litteraire/> [Consulté le 4 avril 2023]

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Barbey d'Aurevilly, J. A. (1985 [1874]). *Les Diaboliques* (P. Glaudes, Éd.). Paris : Le Livre de Poche.

Baudelaire, Ch. (1964 [1857]). *Les Fleurs du mal*. Tours : Flammarion.

Fournier, A. (2019 [1913]). *Le grand Meaulnes*. Paris : Univers Poche.

Gide, A. (2013 [1911]). *Isabelle*. Barcelone : Gallimard.

Hugo, V. (2002 [1856]). *Les Contemplations*. Paris : Le Livre de Poche.

Huysmans, J.-K. (1984 [1884]). *À rebours*. Saint-Amand : Gallimard.

Maeterlinck, M. (2021 [1892]). *Pelléas et Mélisande*. Fédération Wallonie-Bruxelles : Espace Nord.

Maeterlinck, M. (2022 [1909]). *L'Oiseau bleu*. Fédération Wallonie-Bruxelles : Espace Nord.

Maupassant, G. (1983 [1881]). *La Maison Tellier* (P. Wald Lasowski, Éd.). Paris : Le Livre de Poche.

Polet, G. (2022). *Petit éloge de la Belgique*. Barcelone : Gallimard.

Rimbaud, A. (1989 [1873]). *Une saison en enfer*. Manchecourt : Flammarion.

Sand, G. (2019 [1839-1840]). *Pauline* (M. Reid, Éd.). Barcelone : Gallimard.

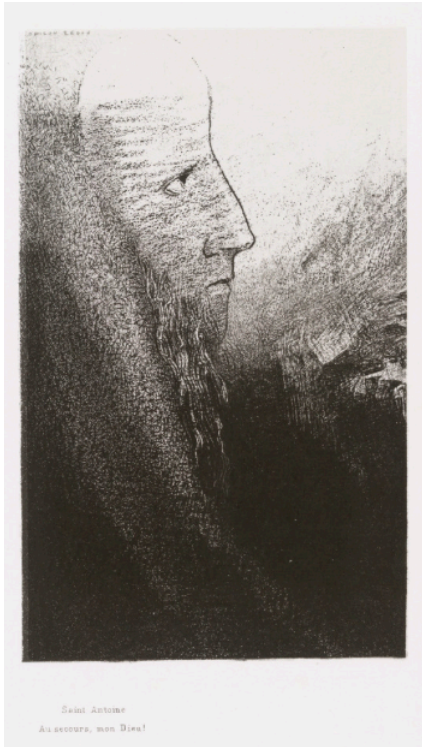
Verlaine, P. (2017 [1874]). *Romances sans paroles*. Paris : Libro.

Wilde, O. (2009 [1890]). *El cuadro de Dorian Gray*. Madrid : Cátedra.

Zola, É. (2021 [1867]). *Thérèse Raquin* (R. Abirached, Éd.). Barcelone : Gallimard.

7. ANNEXES

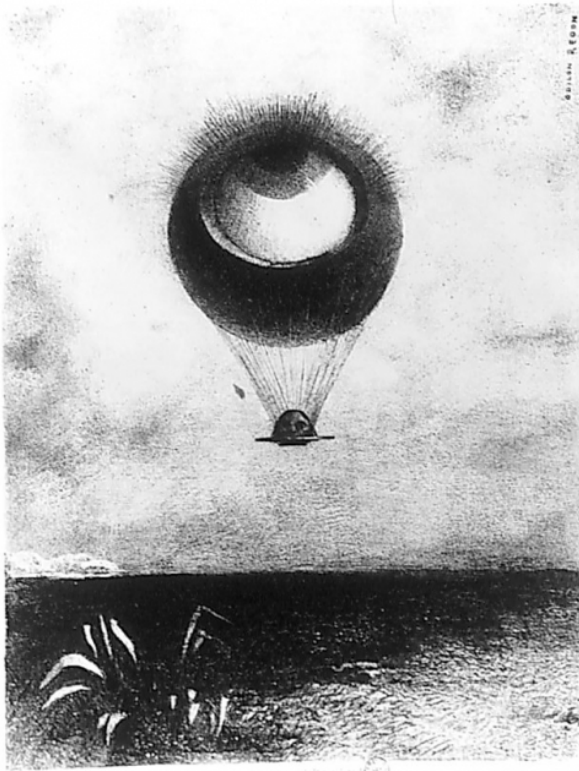
1)



La Tentation de Saint Antoine, Redon (1896)



La Tentation de Saint Antoine, Redon (1896)



L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'Infini, Redon (1882)

2)



Fleur du marécage, une tête humaine et triste, Redon (1885)

« **Le rire** »

Sinistrement, sous un halo
De ciel, où la lune voyage,
Elles s'ouvrent au bord de l'eau,
Fleurs humaines du marécage,
Les tant mornes têtes, le soir.
La brume tombe et le vent tangué
Un souvenir « d'allez-y voir »
Larme soudain leur face exsangue,
Et lentement, tout lentement,
Elles dansent au bout des branches,
Au rythme lent du flot dormant,
Masques blêmes et mines blanches,
Gilles, Pierrots, Crispins, Lindors,
La vieille joie et le vieux rire,
Les vieux refrains, les vieux décors,
Bouches de bois et dents de cire
Hélas ! dans le demi-jour faux
Du crépuscule mortuaire,
Zébré de brusques coups de faux,
Figures d'ombre et de suaire,
Et de trépas silencieux,
Dont la lune rêveuse et sombre,
Chaque soir vient fermer les yeux,
Avec ses mains de nacre et d'ombre.

Les soirs, Verhaeren (1888)

3)



La Poésie de Mallarmé, Khnopff (1895)

« À la nue accablante tu »

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mâât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.

Poésies, Nouvelle Revue Française, Mallarmé (1892)

4)



D'après Joséphin Péladan. Le Vice suprême, Khnopff (1885)



Istar, Khnopff (1888)

5)



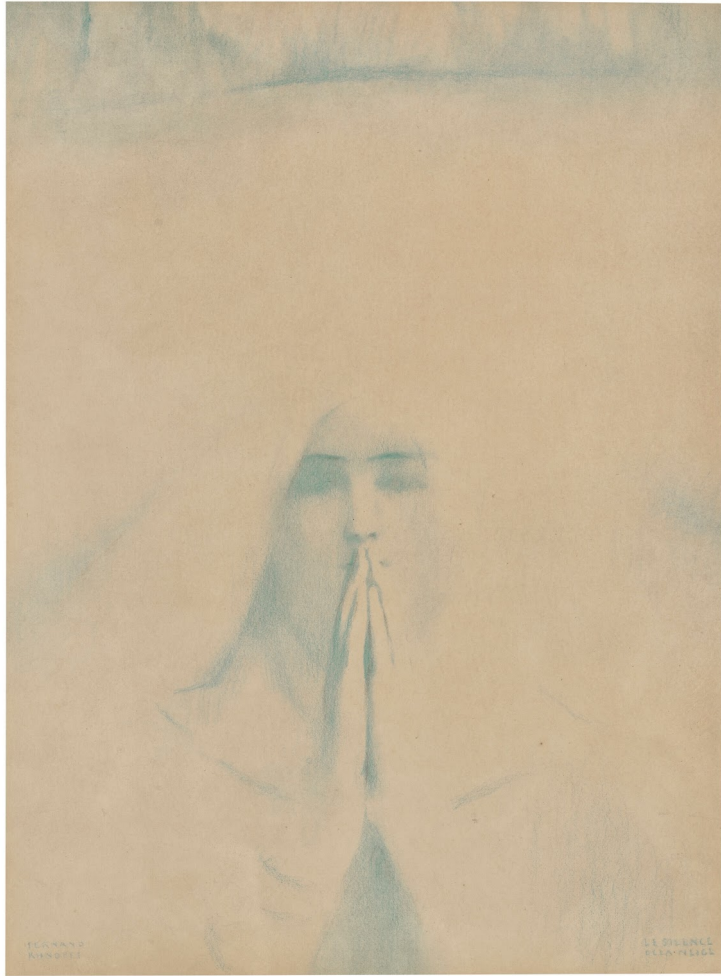
D'après Flaubert. La Tentation de Saint Antoine, Khnopff (1883)

6)



Le Masque au rideau noir, Khnopff (1892)

7)



Le Silence de la neige, Khnopff (1916)

8)



I lock my door upon myself, Khnopff (1891)

9)



Avec Georges Rodenbach. *Une ville morte*, Khnopff (1889)

10)



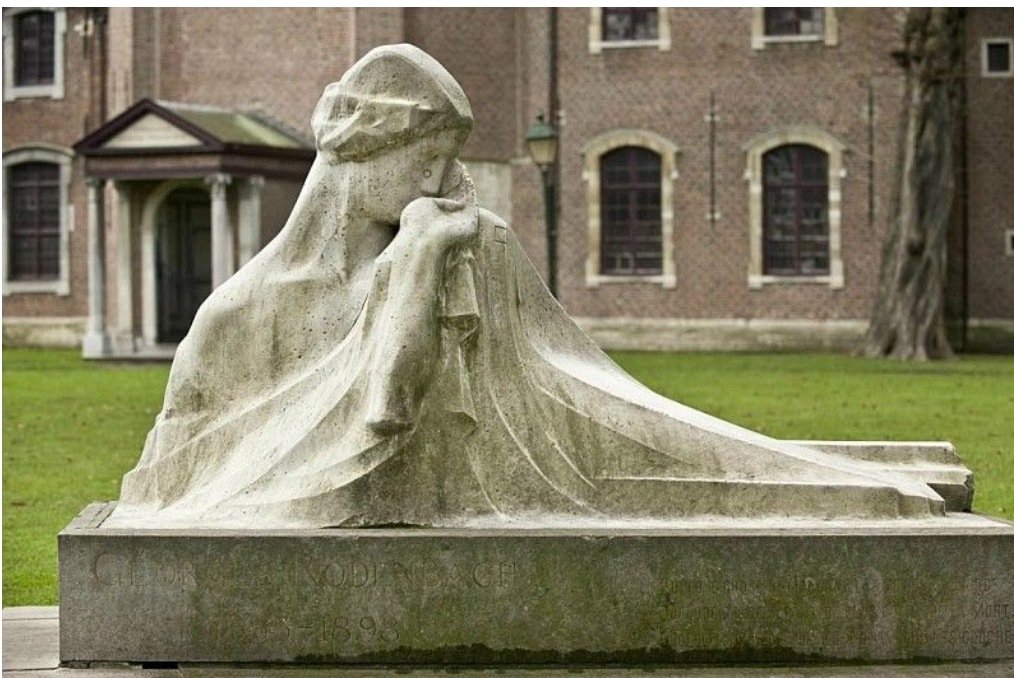
Frontispice pour *Bruges-la-Morte*, Khnopff (1892)

11)



Une ville abandonnée, Khnopff (1904)

12)



Monument à Georges Rodenbach, Minne (1903)