

La ville intérieure dans l'oeuvre de Georges Rodenbach

(The *interior city* in the works of Georges Rodenbach)

(La *ciudad interior* en la obra de Georges Rodenbach)

Mendes Coelho, Paula

Universidade Aberta, Rua Escola Politécnica, 147-1250, Lisboa.
Portugal.

BIBLID [1132-3310 (1996-1997), 5-6; 83-89]

Resumen

En este artículo, a partir del tema obsesivo de la ciudad que domina la obra de G. Rodenbach (poesía, prosa, teatro), se analizan las redes de correspondencias que desembocan en una poética de la clausura, enlazándose con un modelo de ciudad ideal que se refiere a las estructuras más arcaicas de nuestro imaginario colectivo.

Palabras clave : Simbolismo belga, imaginario de la ciudad.

Résumé

Dans cet article, en partant du thème obsessionnel de la ville qui domine l'oeuvre de G. Rodenbach (poésie, prose, théâtre), on analyse les réseaux de correspondances qui vont aboutir à une poétique de la clôture, épousant un modèle de ville idéale qui renvoie aux structures les plus archaïques de notre imaginaire collectif.

Mots clés : Symbolisme belge, imaginaire de la ville.

Abstract

Starting from one of the dominant issues (the city) in the works of G. Rodenbach (poetry, novel, drama) we discuss the networks of correspondence which lead to a poetics of closure, corresponding to the model of an ideal city linked with the most ancient structures of our collective imagery.

Key Words : Symbolism, city imagery.

La forme, mais surtout l'idée, de la ville a longtemps été dominée par les notions de centre, de limite, par la notion de sacré qu'un espace fermé et clos renforce, par le rapport dialectique entre le féminin (la spirale, le cercle) et le masculin (la ligne droite, les angles, la verticalité...). Forme circulaire ou carrée, peu importe, ce qui importe c'est l'espace sacralisé et clos, signifiant intimité et protection en même temps que la totalité psychique dans une perspective junguienne.

Or, c'est la grande rupture du XIXe siècle, provoquée par la révolution industrielle, qui va mettre en cause toutes ces notions. Ainsi, il est fort possible que l'importance de la ville dans l'oeuvre des symbolistes belges, contrairement à celle des symbolistes français, soit en grande partie due au fait qu'en Belgique, les bouleversements causés par la révolution industrielle ont été plus radicaux et sentis, donc, de manière plus profonde qu'en France. Il était en effet encore possible dans ces petites villes flamandes de dominer visuellement l'espace de la ville dans sa totalité.

C'est donc à partir de ces images fondatrices de la symbolique urbaine, correspondant aux traits essentiels du réseau de significations inhérents à l'idée de ville, en tant qu'une des plus importantes représentations mythiques communes à toutes les grandes civilisations, que l'oeuvre de Georges Rodenbach acquiert une dimension particulière.

L'auteur du best-seller *Bruges-la-Morte*, le poète régionaliste des pittoresques vieilles villes flamandes, devient surtout le poète par excellence de la ville intérieure.

En effet, c'est la rupture avec les formes et l'équilibre antérieurs que Rodenbach veut nier en évoquant obsessionnellement une ville figée dans le Moyen Âge. Il veut ignorer l'explosion de la ville extra-muros, cette excroissance contre-nature qui signifie le retour au monde chaotique que la ville niait à ses débuts.

Et on détecte peu à peu dans toute son oeuvre un modèle cohérent et structuré qui renvoie à l'unité organique de la ville, à l'archétype médiéval, un modèle de ville idéale. Il ne s'agit évidemment pas d'une construction conceptuelle raisonnée comme celle des villes idéales de Ruskin, Morris ou Camillo Sitte, qui critiquaient également les conséquences de la révolution industrielle, proposant le retour à un stade idéal à partir de l'étude du Moyen Âge. Il s'agit plutôt d'une architecture imaginaire.

En parcourant toute l'oeuvre de Rodenbach on peut déceler un mouvement qui aboutit à la négation de la ville réelle. On peut établir un parcours qui correspond à une quête simultanée et parallèle (connaissance de soi/connaissance de la ville), la première étape étant une expérience périphérique où le sujet prend contact avec les faubourgs, espace équivoque au hasard construit qui s'oppose à l'espace fini, édifié, du centre. Cet espace vital va être banni de l'expérience du sujet et pratiquement de l'oeuvre du poète (dans un mouvement de clôture qui aboutira à l'aquarium mental), parallèlement à une autre auto-mutilation: la mer, l'eau vive de la mer, qui va aussi disparaître de son oeuvre, mais non de son imaginaire, comme on le verra plus tard dans *Le Carillonneur*.

On peut trouver un mouvement semblable dans *Bruges-la-Morte*. À côté d'une Bruges mythique et morte, dans un décor réaliste aux constantes

références toponymiques, où Hugues et l'actrice se trouvent et se perdent, apparaît une Bruges vivante, avec ses faubourgs connotés une fois de plus par le péché. Une lutte sans merci va les opposer...

On parle beaucoup à propos de ce roman de statut incertain, d'ambiguïté à plusieurs niveaux. On parle de ce réalisme qui romprait la magie de l'univers poétique... on parle d'une fin, ambiguë elle aussi... échec d'un idéal?... crime passionnel?...

En fait, la ville vivante doit disparaître avec la disparition de celle qui la symbolise. Ce sont les cheveux de l'épouse morte/Ophélie-Ville Morte qui étranglent Jane, le double, le mirage, qui vient de l'extérieur. Il faut que Bruges étrangle ce qui vit en elle, pour pouvoir redevenir *Bruges-la-Morte*.

On peut dire que l'alternance entre le discours symboliste et le discours réaliste, la fin du roman finalement dépourvue d'ambiguïté, découlent directement de cette lutte entre la ville vivante et la ville morte.

Après le succès de *Bruges-la-Morte*, Rodenbach, un des seuls poètes symbolistes à avoir essayé le genre narratif, reprend la même thématique de manière encore plus obsessionnelle (la lutte se situant cette fois à plusieurs niveaux), allant jusqu'au point de choisir comme protagoniste un architecte, et ceci dans un roman qu'on qualifie de réaliste. Avait-il besoin d'essayer une dernière arme, la représentation réaliste, pour faire passer le message qui l'obsédait?

Le résultat est cependant un peu différent. À une intrigue réaliste se superpose plus que jamais un traitement symbolique de la problématique de la ville. Ici, contrairement à *Bruges-la-Morte*, où l'élément étranger et dangereux venait de l'extérieur, c'est à l'intérieur même de la ville que se trouve le potentiel rival de la ville morte, la contamination: c'est l'église de Saint-Sauveur qui, au centre même de la ville, sert de simulacre au mariage adultère entre Joris et Godelieve, celle-ci plus dangereuse que Barbe, l'étrangère; ce sont les béguines qui ont disparu et sont remplacées par des gargouilles, êtres équivoques, aux masques de luxure couvée; les cygnes ont disparu; l'image d'Ophélie est brièvement évoquée, mais sa charge symbolique a diminué. Au protagoniste, vaincu, Bruges allant s'ouvrir à la mer, il ne reste que le refuge en haut du beffroi, symbole d'une totalité qu'il voudrait atteindre en même temps qu'il lui donne la possibilité de dominer la ville qui en bas lui échappe.

C'est de là-haut que personnages et lecteurs ont pour la première fois une vision d'ensemble sur la ville (*sur le paysage circulaire de la ville (...)* *la mer du Nord tout au bout miroite*). Vision centrée du beffroi qui émerge de la Grand-Place, au centre de la ville: vision sur un paysage circulaire, entouré par l'eau de la mer, mais une eau maternelle, pas une eau

pénétrante. Seulement le beffroi lui aussi est contaminé, obligeant Joris à redescendre précisément dans les faubourgs qui avaient été abandonnés au début du parcours. À Joris, il ne reste que la mort célébrée en rituel en haut du beffroi, mort aussi par étranglement, à l'aide d'autres cheveux, ceux de la corde de la cloche qui annonce le temps, dans une dernière tentative pour le suspendre et l'arrêter...

Si dans *Bruges-la-Mort*, c'était la ville morte qui étranglait l'élément étranger, identifié avec la ville vivante, dans *Le Carillonneur* c'est la ville vivante, ouverte à l'eau de la mer, qui élimine Joris, élément devenu étranger.

Ainsi, pas d'échappatoire possible, la vie finit par avoir le dernier mot...Seule la ville intérieure peut résister...peut devenir éternelle...

Ne pouvant lutter contre la réalité, le poète va la transformer.

C'est surtout dans l'oeuvre poétique que la ville intérieure émerge. Rodenbach part des éléments réels des villes flamandes, dans un processus mental d'abord conscient - il parle de sites recomposés qu'on eût dit oubliés (*X, Paysages de Ville, Le Règne du Silence*) - auquel se superpose un processus inconscient. C'est dans *Le Règne du Silence* (1891) que le mouvement de fermeture du sujet, de l'eau, de la ville va devenir plus évident. C'est au fil de son âme que vont glisser les figures qui peuplent les décors de sa ville intérieure (*Ici chemine un bruit de cloches [...] / Puis je reflète un pont debout sur des bruits d'eau*). Le lieu ici devient un je permettant l'analogie âme/eau recluse, à laquelle va se superposer l'analogie âme/ville.

Le poète élimine, sélectionne...C'est une ville close, protégée des contaminations avec l'extérieur, resacralisée en quelque sorte, qu'il aimerait éterniser. Par exemple dans son dernier recueil de poèmes *Le Miroir du Ciel Natal*, les faubourgs sont brièvement évoqués mais ils sont parcourus cette fois par d'étranges processions de réverbères; les maisons prient à genoux dans l'eau; les robes des béguines ont remplacé les remparts de la ville devenus désormais nuls..., autant d'images à travers lesquelles Rodenbach essaie de faire perdurer le caractère sacré de la ville.

Quant aux éléments du décor, les figures exclusivement féminines décorporisées (les femmes en mante, par exemple, deviennent tout simplement les mantes...), les cygnes, les jets d'eau, les nénuphars... apparaissent unis dans une même souffrance, un même repliement, une même clôture.

Cependant l'immobilité, le refus du développement par la contention, par l'élimination de la vie, va être contrarié par quelque chose d'instinctif, de pulsionnel. À travers la redondance des images, des métaphores, à travers leurs contaminations surtout, la matière inerte se transforme en

matière vivante, les êtres vivants se dévitalisent. Le recours à l'animisme, à l'anthropomorphisme - cloches qui se transforment en béguines, cygnes qui se transforment en communiantes -, les procédés de solidification et dissolution - son qui se transforme en fleur et en métal, son qui se transforme en pierre et qui se liquéfie...-, permettent à Rodenbach de tisser entre les éléments du décor et son âme un réseau invisible qui lie les choses entre elles et son âme à l'univers.

Il y a une conjugaison très particulière entre les éléments réels de l'univers flamand (beffrois, béguines...) et les éléments caractéristiques d'une imagerie symboliste (cygnes, jets d'eau, clair de lune, miroirs...) lesquels, dans le contexte réel flamand, ne provoquent aucune surprise à première vue...

En effet, pas de symboles inattendus, paradoxaux (comme dans l'oeuvre de Maeterlinck ou Elskamp)... C'est la manière dont tout se conjugue, l'utilisation que Rodenbach fait des correspondances, qui est singulière.

Par exemple, le capital métaphorique sous-jacent à l'identification poète/cygne, capital plus qu'épuisé, est ici réactivé et porté aux ultimes conséquences... Le cygne est en effet l'emblème alchimique du mercure, il signifie donc mouvement, mobilité, capacité d'adaptation. Or dans la poésie de Rodenbach, il sert de lien entre presque tous les éléments de la ville, et entre ceux-ci et le poète.

En faisant l'analyse du réseau de correspondances tissé tout au long de l'oeuvre entre le sujet et les éléments de la ville, ainsi que celle des processus qui sous-tendent ces correspondances, on aboutit à une constellation symbolique (où l'eau joue évidemment un rôle essentiel), qui associe le cygne, le jet d'eau, la lune, le miroir... qui renvoie aux cheveux d'Ophélie...

Or, à l'image d'Ophélie on peut associer celle de Narcisse (le cygne, le jet d'eau, condamnés à la contemplation d'eux-mêmes), un désir érotique qui est endormi, en repos...

Quant à la lune et aux jets d'eau, il semble y avoir un jeu entre eux. Un jeu amoureux, visant une approche entre les principes actif et passif, entre le masculin et le féminin. Ainsi la lune file les jets d'eau (VII, *Les jets d'eau, Le Miroir du Ciel Natal*). Mais cette rencontre est impossible, car le symbolisme inhérent à la lune fileuse renvoie à une introversion, et son travail répétitif et circulaire mène à une impasse spéculaire.

Gilbert Durand renvoie à propos de l'ophélisation à un sentiment d'insatisfaction, de non-accomplissement, qui se manifeste dans des images de mutilation. Pour lui le complexe d'Ophélie se double d'un complexe d'Osiris ou d'Orphée.

Ophélie, la Ville Morte, ne doit pas disparaître. Le poète prétend la momifier pour la rendre éternelle:

Les canaux, pareils à des étoffes tramées [...]

Et le frêle tissu des flottantes fumées

S'enroulent en formant des bandelettes d'eau

Et de brouillard, autour de la pâle endormie [...]

(XXV, *Du Silence, Le Règne du Silence*)

Georges Rodenbach se montrait assez critique par rapport aux nouveautés formelles, se déclarant ouvertement contre le vers libre, par exemple. Il préférait la comparaison à la métaphore (même si c'était pour suggérer...). Cependant, ce qui pourrait être considéré comme un processus moins riche peut avoir une explication précisément dans l'univers poétique sous-jacent à sa ville intérieure. Car, s'il est vrai que le terme de comparaison *comme*, se situant entre la différence et l'identité, a pour but d'équilibrer, en évitant la tautologie, ce qui se passe, c'est que derrière un décor de silence et de mort que l'on prétend représenter, il y a en fait un univers poétique tellement mouvementé, le réseau de correspondances est tellement tautologique que les comparaisons servent non seulement à équilibrer, mais surtout à freiner un peu le mouvement, voire le vertige.

Quant aux alexandrins, essentiellement utilisés par Rodenbach, ils fonctionnent comme des sortes de canaux rectilignes qui emprisonnent l'eau mais servent surtout à fixer, à momifier la ville, pour qu'elle demeure immuable.

Et il est significatif à ce propos que dans le dernier recueil de poèmes, *Le Miroir du Ciel Natal* (1898), où le poète utilise pour la première fois le vers libre, il continue à écrire en alexandrins les poèmes qui se réfèrent explicitement à la ville.

C'est donc en évoquant exclusivement et obsessionnellement la ville médiévale, en évoquant Bruges (et non pas Gand...), avec sa forme circulaire et murée, même si c'est par l'eau de ses canaux, avec son centre bien défini par le beffroi, que Rodenbach, en luttant pour que l'équilibre primordial ne soit pas rompu, touche à ce qu'il y a de plus archaïque et essentiel dans notre imaginaire collectif. Le poète régionaliste des vieilles villes flamandes acquiert ainsi une dimension universelle.

C'est cette ville, dont Rodenbach refuse obstinément l'ouverture, qui donne une cohérence à son oeuvre, devenant paradigmatique de sa poésie, de son univers symbolique, de sa problématique individuelle.

Refus de la ville, refus de cet organisme vivant qu'elle est en réalité...
Refus de la vie comme dans toutes les utopies...

...Cependant Ophélie ne meurt jamais, elle ne peut pas mourir, car ses cheveux se nouent comme un feuillage

Qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin, se ramifie.