

Les paysages aquatiques des symbolistes belges ou les «paysages de l'âme»

Da Lisca, Caterina

Universitat Pompeu Fabra, cdalisca@gmail.com

Resumen

Las representaciones del agua son omnipresentes en la literatura francófona de Bélgica fin-de-siècle. Para los simbolistas no se trata de poner en relieve una armonía paisajística o un fenómeno natural, pues hacen hincapié en ese elemento natural para otorgarle valores originales y diferentes de los que se atribuyen en los movimientos anteriores. El Barroco, por ejemplo, se centra en los efectos de ilusión que produce el agua ; la prosa y la poesía reflejan el mundo al revés con una naturaleza retórica. El Romanticismo aboga por la expresión de los paisajes-estado de alma caracterizados por el océano indomable, el mar agitado, los lagos o los ríos todopoderosos. El Simbolismo privilegia las superficies tranquilas y las profundidades acuáticas ; a través de estas, el sujeto lírico se proyecta hacia la búsqueda del ideal y la exploración de un « otro mundo » : el universo del alma y la fuente de los sueños. Así, establece una correspondencia entre el referente líquido, su doble interior, a la vez que recurre a las visiones oníricas que se producen delante de los espejos acuáticos. Todo esto se acompaña de las narrativas míticas, la experimentación de la imaginación creadora y la evolución del concepto de paisaje. A finales del siglo XIX, los escritores abandonan la representación positivista y mimética del mundo para crear paisajes íntimos, los « paisajes del alma », investigan el potencial de la mirada y de la actividad onírica. Más concretamente, exploran los paisajes acuáticos (naturales o urbanos), las cosmogonías, los mitos y los personajes legendarios asociados al agua y crean a la vez nuevas imágenes artificiales. Nos proponemos explorar algunas de estas cuestiones y presentar ciertas singularidades paisajísticas que aparecen en las obras de Gilkin, Le Roy, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe et Verhaeren.

Palabras clave : Simbolismo ; literatura francófona de Bélgica ; paisajes acuáticos.

Résumé

Les représentations de l'eau sont omniprésentes dans la littérature belge francophone fin-de-siècle. Ce n'est pas pour mettre en valeur un simple décor paysager ou un phénomène naturel que les symbolistes insistent sur cet élément ; c'est pour en faire un sujet littéraire plein de valeurs originelles et différentes de celles véhiculées par les mouvements antérieurs. Le baroque, par exemple, se centre sur les effets d'illusion engendrés par l'eau ; la prose et la poésie reflètent le monde renversé et une nature rhétorique. Le romantisme prône l'expression des paysages-états d'âme caractérisés par l'océan indomptable, la mer agitée, les lacs ou les rivières puissantes. Le symbolisme privilégie les surfaces calmes et les profondeurs aquatiques ; à travers ces dernières le sujet lyrique s'étale vers l'exploration d'un « autre monde », celui de l'âme et de la source des rêves. Il établit une correspondance entre le référent liquide, son double intérieur et l'image chargée de l'exprimer en recourant aux rêveries éveillées qui se produisent devant les miroirs des eaux. Cela va de pair avec la reprise des récits mythiques, l'expérimentation de l'imagination créatrice et l'évolution du concept de paysage. À la fin du XIX^e siècle, les écrivains abandonnent la représentation positiviste et mimétique du monde pour créer des paysages intimes, « les paysages de l'âme », tout en exploitant les potentialités du regard et de l'activité onirique. Ainsi, ils explorent les paysages aquatiques (naturels ou urbains), les cosmogonies, les mythes et les personnages légendaires associés à l'eau, tout en créant également des images artificielles. Nous allons approfondir ces questions et découvrir quelques singularités paysagères chez Gilkin, Le Roy, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe et Verhaeren.

Mots-clés : Symbolisme ; littérature belge francophone ; paysages aquatiques.

Abstract

Representations of water are omnipresent in Belgium's French-language literature at the end of 19th century. Symbolist poets do not emphasize this element to set up a simple landscape or a natural phenomenon, they rather make it a literary subject full of original values, different of those conveyed by the earlier movements. Baroque, for example, focuses on the effects of illusion created by water ; prose and poetry reflect a world turned upside down and a rhetorical nature. Romanticism promotes a concept of nature as an expression of soul-scapes characterized by the indomitable oceans, rough seas and powerful lakes or rivers that the man could not control. Symbolism favours calm surfaces and depths water ; in those the lyrical subject can drown in its the quest for the absolute and explore of « another world », the one of the soul, where all dreams are from. It establishes a connection between the liquid referent, its inner double, in a manner that generates dream-like visions that can only occur in front of bodies of water. This practice is connected to mythical literature, the experiments of a creative imagination and the evolution of the concept of landscape. At the end of the 19th century, writers abandon the positivist and mimetic representation of the world to create more intimate landscapes, called « landscapes of the soul », exploring the potential of observation and dreams. Thus, they also explore aquatic landscapes (natural and urban), cosmogonies, myths and legendary characters associated with water, and they create artificial images. We will explore these issues and discover some original landscape by Gilkin, Le Roy, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe and Verhaeren.

Keywords : Symbolism ; Belgium's French-language literature ; aquatic landscapes.

1. Le paysage aquatique comme « paysage de l'âme »

Le célèbre syntagme « Le paysage est un état d'âme » que nous retrouvons dans *Lune naissante sur le bord de la mer* de Caspar David Friedrich (1820) et dans le *Journal Intime* de Henri-Frédéric Amiel (1846) caractérise le paysage comme *ethos affectif* qui se réduit au « grand instinct de la nature ». Cette passivité contemplative se transforme en dynamisme spirituel à l'époque décadente et symboliste, quand le reflet devant le miroir des eaux et le regard narcissique du sujet se mettent au service de l'expérience esthétique et de l'imagination créatrice. Pendant son discours au *Salon de 1859*, Baudelaire nous rappelle que « si l'assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache » (Baudelaire, 1956 : 167-68). À partir de ce moment, l'expression artistique du paysage devient la mesure subjective de la nature.

Parmi les paysages naturels que nous retrouvons dans la production littéraire belge fin-de-siècle, nous soulignons l'énorme présence des représentations de l'eau associées aux « paysages de l'âme ». À travers une étude comparative des principaux ouvrages de Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Max Elskamp, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Théodore Hannon, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren et Max Waller¹, nous avons tâché de découvrir les raisons pour lesquelles l'élément liquide est tellement omniprésent. Le « paysage de l'âme » est toujours là, gravé dans les paysages telluriques (agricoles ou urbains), les cosmogonies, les mythes, les divinités antiques et les créatures légendaires qui peuplent les milieux aquatiques² ou encore dans des images artificielles tout à fait singulières.

Les paysages aquatiques se subjectivent et perdent leur physicité au bénéfice du regard de celui qui les contemple³. Ainsi, nous voyons s'imposer la figure du poète rêveur qui, près des surfaces calmes, plonge dans les profondeurs de son âme

¹ Nous faisons référence à notre thèse de doctorat *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*, soutenue en 2015 à l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

² Femme-fée, reine dans le château, femme fatale, androgyne, dormeuse, femme morte, Ophélie et chevelure flottante, Vénus, Salomé, Hérodiade, Mélusine, Léda et Narcisse sont des personnages repris par décadents et symbolistes et utilisés pour mettre en place le « drame aquatique ». Ce dernier est une locution avancée dans notre thèse ; elle fait référence au drame solaire de Müller et Cox et à la « tragédie de la nature » dont parle Mallarmé dans *Dieux antiques* (1880). Elle vise à mettre en relation les figures de l'univers liquide avec l'élément du feu et d'autres thèmes subordonnés qui émergent du corpus symboliste.

³ Voir à cet égard *L'esthétique du paysage* de François Paulhan. Le critique insiste sur le fait qu'un paysage est une conception du monde sentimentale et intellectuelle.

tout en la rendant tangible à travers des paysages, des personnages ou des objets nouveaux. Il n'est évidemment pas question de les présenter tous ici. Nous mettrons en évidence quelque aspect relevant du dispositif des yeux et du reflet dans l'eau, la singularité des paysages nordiques et des images artificielles telles que l'« aquarium mental », la « boule de verre », la « serre chaude », le « verre ardent », le « cristal bleu », la « cloche à plongeur », « la cabine de reflets » ou la « fenêtre-œil ».

2. Sentiment du paysage et paysage de l'âme : l'importance du regard et du reflet

D'après Herman Parret, le sentiment du paysage est « la projection sentimentale et imaginative du *felix aestheticus*, qui, entouré de lieux de nature et d'artifice, entouré du *genius loci*, réalise phoriquement ses virtualités subjectives » (Parret, 2008). Cette définition nous convient pour résumer l'expérience esthétique (la *mise-en-paysage* comme poétique) du sujet lyrique fin-de-siècle. Le paysage n'est pas une réalité en soi séparée du regard qui le contemple.

Pour les symbolistes, il s'agit d'abord de renouveler sa perception ainsi que de mettre en doute la figuration du réel. Le paysage, entendu comme la partie de territoire telle qu'elle s'offre à la vue, n'est plus seulement à regarder passivement mais il est à réinventer et à projeter. À cette époque, les images intérieures du sujet (rêves, rêveries) sont extériorisées sous forme artistique de paysages telluriques, de mythes et de personnages légendaires près de l'eau, de cosmogonies ou d'espaces aquatiques clos. Les différents paysages ne font que projeter les images oniriques du « je » au regard mouvant. D'après Rodenbach, les yeux sont des « fenêtres d'infini » et l'œil « un glauque aquarium d'eau somnolente » d'où s'entrevoit un : « Paysage qui change à tout instant : pensées /[...] /Corpuscules dans le fond de l'être blottis ;/Embryons de projets, vagues germes de rêves,/Émergeant d'on ne sait quel abîme mental,/Qui montent jusqu'à l'œil en assomptions brèves/Et viennent animer cet écran de cristal »⁴.

Le point de départ de l'artiste est constitué par les impressions qui lui viennent de la contemplation de l'eau tranquille mais il supprime la réalité matérielle que ces impressions renferment pour les transposer sur le plan abstrait : « Le monde ne m'intéresse qu'en tant qu'il me réfléchit » dit Verhaeren, qui glorifie le paysage « non pour lui-même, mais parce qu'à certains moments d'exaltation, il ne me semble être que mon propre prolongement »⁵. L'âme du paysage liquide miroite le paysage de l'âme et vice versa. Le perceptif devient affectif. À travers l'expérience individuelle du paysage physique, il s'agit pour les écrivains de repenser les eaux qui entament la frontière séparant le dehors et le dedans de l'observateur.

Le dispositif de l'eau (comme *cogitatum*) joue de l'éclatement et de la variation des points de vue, il est à la fois outil de figuration abstraite et mode de pensée en images. C'est dans le champ du *visuel* et du *reflet* que se situent les recherches des symbolistes, d'ailleurs influencées par la philosophie de Schopenhauer. D'après lui, le reflet des objets dans l'eau est « la chose la plus réjouissante au monde » (Schopenhauer, 1978 : 257), parce qu'il permet d'observer l'objet réel et son image inversée. Christian Berg revient vers cette idée et souligne que « La beauté étrange qui émane du reflet dans l'eau serait donc à attribuer à l'amplification du principe de causalité perçue par l'entendement du spectateur » (Berg, 1982 : 120). Les artistes commencent à jouer de ce *mundus inversus* en laissant de côté les modèles et les codes de représentation traditionnels. Ainsi, le miroir (surfaces lisses de l'eau, fenêtres, cristaux ou verres) ne serait que la transposition moderne des parois nacrées de la grotte qui permet d'appréhender l'espace intime. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on ne se trouve plus devant la mimesis de la nature mais face à un univers de symboles que chacun peut déchiffrer selon sa sensibilité et sa perspective :

Chaque homme rêve le monde
Selon sa propre puissance.
Le monde est sa connaissance
Plus ou moins haute et profonde.

Se connaître afin de voir

⁴ Nous renvoyons au poème tout entier : RODENBACH, Georges (1916). « Le Voyage dans les Yeux ». *Les vies encloses*. Paris : Fasquelle ; p. 141-182 [1896].

⁵ C'est la réponse de Verhaeren à un article que Tancrède de Visan lui consacra. VISAN, Tancrède de (1911). « Émile Verhaeren et la suggestion pathétique », article repris dans son livre *L'attitude du lyrisme contemporain*. Paris : Mercure de France. La citation de la lettre figure en note, p. 89-90.

Le secret de l'univers
A la fois un et divers,
C'est la fleur du grand savoir.

Une même force, en somme,
Vit dans toute créature.
Le noyau de la nature
N'est-il pas au cœur de l'homme ?
(Gilkin, 1899 : 73- 74).

Les symbolistes postulent que le paysage n'est pas une grille de signes construite à priori mais une image susceptible de s'arracher au principe de reconnaissance par l'abstraction, pourtant à chaque fois différente. Le spectateur en saisit l'âme (ensemble de signes polysémiques qui « correspondent » les uns avec les autres au sens baudelairien) et la recompose par les vertus du dispositif littéraire, en mettant au centre de la question le point de vue subjectif privé du corrélat matériel et doué de la synesthésie (Rimbaud, Verlaine). En conséquence, les correspondances miroitantes aboutissent à l'ambivalence des mots ; seule l'allusion peut résoudre l'évocation toujours imprécise du langage et balancer l'effet d'absence que l'image produit (Mallarmé). La dialectique entre le sujet qui regarde et l'objet regardé s'enrichit du mouvement du regard lui-même qui, à son tour, cherche à saisir le reflet de l'âme et le transforme en paysage onirique. Parmi « Des forêts de symboles », le poète se promène « Au jardin rêvé (au milieu duquel) croît un arbre de vitrail » (Gilkin, 1892 : 23). C'est justement ici que se situe la véritable innovation des artistes belges francophones : les apports de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Huysmans, Régnier, Gide, Mirbeau, Mallarmé s'amplifient chez Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Gilkin, Le Roy donnant une impulsion extraordinaire à la genèse des paysages de l'âme⁶. La poésie surgit du reflet : « Car nul ne sait, comme cette âme étrange,/Du seul reflet d'un sourire lointain, /Faire éclater, en un céleste songe,/[...]/Où des reflets en des flammes se changent,/Où la lumière devient un chant » (Van Lerberghe, 1898 : 14).

3. Paysages nordiques et âme flamande

Il n'est pas difficile d'entendre pourquoi les eaux calmes et dormantes du Nord s'avèrent une substance emblématique pour les écrivains belges, surtout si prenons en compte la géographie et l'influence culturelle de la tradition picturale flamande⁷. Par leurs propriétés plastiques et oniriques, ces eaux sont un instrument idéal du va-et-vient entre la forme et l'informe qui rend compte de la morphologie des espaces et qui revient vers la question de l'état naturel et de l'artifice poétique. Une fois les limites déterminées et la surface des étendues dépassée, le sujet lyrique questionne la notion de frontière et de fond. Pressentir l'ineffable et le suggérer est le manifeste programmatique des symbolistes : « Âmes et flammes, toutes ensemble/Ailes et fleurs entrelacées,/Je cherche au fond de mes pensées/Des paroles qui vous ressemblent », écrit Van Lerberghe dans son poème *Ineffabilité* (Van Lerberghe, 1898 : 125). De son côté, Maeterlinck nous rappelle comment l'observation du monde est relative et illusoire. Une fois appréhendées depuis l'intérieur, les choses sont transposées en acte de création et transcendées dans le tissu poétique : « Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire : et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu » (Maeterlinck, 1908 : 172).

Or, en ce qui concerne l'innovation des auteurs belges tels que Van Lerberghe, Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Le Roy ou Eekhoud, ils font du paysage flamand un tempérament contemplatif-mystique et un style pictural-psychologique marqué du sceau indélébile de la réalité. Dit autrement, le procès d'écriture n'efface pas totalement les traits du monde organique, de sorte qu'il conserve une partie de l'identité paysagère sans convertir le paysage en pure idée. Les ouvrages

⁶ Dans son étude sur *L'Originalité du symbolisme belge* (2007) Otten rappelle que celui-ci jouit d'une ampleur chronologique et d'une thématique bien plus amples que le phénomène culturel français.

⁷ L'intérêt croissant des Primitifs flamands (Van Eyck, Van der Weyden, Van der Goes, Memlinck, Brueghel, Rembrandt) pour la géographie et la cosmographie est un élément déterminant dans le développement de la peinture du paysage comme genre autonome au XVI^e siècle. Auparavant, les peintres intégraient des paysages à des peintures religieuses ou officielles qui servaient de prétexte à la représentation de la nature. L'influence des maîtres flamands sur les symbolistes belges est bien connue. Voir à ce propos le livre édité par Paul Gorceix *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*.

des symbolistes belges sont chargés d'une tonalité qui, bien qu'elle soit transfigurée sur le plan subjectif ou onirique, se rapporte toujours à l'âme de Flandre. Les canaux immobiles, la Mer du Nord plate ou les villes crépusculaires et endormies sont le symbole de l'âme qui rêve : « Et la ville de mes mille âmes/dormez-vous, dormez-vous ;il fait dimanche, mes femmes/et ma ville dormez-vous ? » (Elskamp, 1892 : 13). En plus d'alimenter l'imaginaire des thèmes nordiques, d'extraire la quintessence, le climat et les couleurs des territoires flamands, les symbolistes expérimentent des formes innovatrices qui s'approchent de ce que Novalis nommait la « romantisation du réel », concept vers lequel reviendra Maeterlinck (Maeterlinck, 1895 : 209). D'après Jean-Marie Klinkenberg :

On peut dire que la Flandre nordique du mirage littéraire, c'est d'abord un paysage, c'est ensuite un tempérament psychologique, c'est enfin une stylistique. Le paysage tout d'abord. Tout de lourdeur et d'humidité, il incline à l'humilité et à l'effort, tandis que les brumes aident les fantômes du rêve à se former. Mais l'horizontalité dans laquelle mer et plaine se confondent est aussi le lieu où vient perpendiculairement se ficher la transcendance (Klinkenberg, 1991 : 106).

De son côté, Eekhoud se livre aux exaltations presque panthéistes de l'âme flamande⁸, notamment dans *Le Cycle Patibulaire* (1892), le cycle qui continue la période des contes inaugurée par les *Kermesses* (1883) et les *Nouvelles Kermesses* (1887). Ainsi, « il sentit battre son grand cœur pour cette terre austère et stérile où règne la bruyère aux vastes horizons de mélancolie » (Bladel, 1922 : 7). L'âme est une étendue miroitante, une « plaine en l'Infini couchée » (Le Roy, 1907 : 80), une surface prolifique sur laquelle se reflètent les images dépourvues de la pesanteur matérielle :

Ne plus être qu'une âme au cristal aplani
Où le ciel propagea ses calmes influences ;

[...]

Douceur ! C'est tout à coup une plainte de flûte
Qui dans cette eau de notre âme se répercute ;

[...]

Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame ;
Puis je reflète un pont debout sur des bruits d'eaux
Et des lampes parmi les neiges des rideaux...
Que de reflets divers mirés au fil de l'âme !
(Rodenbach, 1891 : 149).

Le « je » lyrique cueille l'essence des univers superficiels et profonds tout en maintenant la relation avec le référent (paysage nordique) ; nous songeons aux poèmes contenus dans *Les apparus dans mes chemins* (1891) de Verhaeren et tout particulièrement à *Les lointains*, où il parle de « Mon âme/Au long des eaux qui vont au Nord » (Verhaeren, 1891 : 22), mais aussi au recueil *La guirlande des dunes, Toute la Flandre* (1907).

Les paysages telluriques de Flandre, ainsi que les descriptions de la Mer du Nord, sont constamment repris par les écrivains de l'époque pour en faire la *mise-en-paysage* de leur âme. En ce qui concerne le milieu marin, il s'agit souvent d'une mer calme ou dormante, comme dans *La Légende d'Yperdamme* (1896) d'Eugène Demolder : « Et nous partîmes sur les vagues au repos [...] je ne sais quel enchantement avait été versé dans mes yeux, mais le paysage, tantôt âpre et colère, s'était fondu en un grand calme, un calme étrange [...] » (Demolder, 1896 : 10).

De manière plus générale, l'histoire de la littérature belge francophone nous renseigne sur une constance mythique (l'eau dans tous ses états ou personnifications) qui, en plus d'être un détonateur d'idéal, est aussi une manifestation de cette âme paysagère dont le cœur du poète essaie de saisir les formes pour ensuite les déformer et les doubler avec celles de son espace intérieur.

⁸ « Le Cycle jouit plus intensément de la terre. [...] Le jardin qui est toute la Flandre, se fait le séjour radieux du poète ». BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance, p. 46.

4. L'identité ville-âme

Outre la nature, l'environnement urbain et l'architecture des villes nordiques (maisons reflétées dans les canaux labyrinthiques, ponts sur les eaux dormantes, tours et cathédrales dans la brume, brouillards du soir) témoignent de la symbiose entre « le cœur de l'homme » et le monde ontologique ; il suffit de penser à *La morte* de Verhaeren, *La chanson du Carillon* (1911) de Lemonnier, *Bruges-la-morte* (1892) ou *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach. À propos de ces derniers romans, Paul Gorceix entrevoit le « reflet et verticalité » comme *leitmotiv* emblématique (Gorceix, 1994 : 14). L'identité ville-âme et la perspective aérienne sont l'axe central de ces narrations ainsi que d'autres textes symbolistes. En ce qui concerne tout particulièrement l'œuvre rodenbachienne, elle se trouve sous le signe du spectacle crépusculaire des villes mortes, « des maisons closes dans le silence » et des « cygnes blancs dans les canaux ». Dans le déroulement de son écriture, les images urbaines, cosmogoniques ou artificielles s'appellent et se superposent. Chez lui, les correspondances miroitantes –villes endormies, canaux aplatis, aquarium glauque, œil vitré, âme lunaire– rebondissent autant dans la prose que dans la poésie. Son univers intérieur miroite comme les canaux de la ville morte, les larmes des yeux, les vitres de fenêtres ou les murs de verre : « C'est un aquarium qui montre à nu, le mieux, / Dans son eau compliquée, entre des murs de verre, / Le cœur de l'Eau, scruté par l'angoisse des yeux, / Là, vraiment net et sûr, le cœur de l'Eau s'avère ! » (Rodenbach, 1891 : 69). Philippe Forest récupère à ce propos la locution d'« exactitude magique » déjà utilisée par Stéphane Mallarmé et il écrit :

L'âme du poète est aquarium ou bien canal ou encore cygne et le texte ne semble rien d'autre que le trop prévisible développement de cette équation [...] il convient, non d'isoler chacun de poèmes de Rodenbach, mais de les appréhender dans la continuité organique et comme insécable que compose chaque ouvrage. De texte à texte, les liens sont si étroits, le réseau d'ensemble si cohérent et si calculé que briser ces liens, défaire ce réseau condamne l'œuvre à un éparpillement fatal où s'évanouit sa logique profonde. [...] C'est pourquoi dans les trois grands recueils de la maturité, il (Rodenbach) semble n'avoir pas voulu que les textes qui se succèdent jouissent d'une individualité qui, de manière irrémédiable, nuirait à l'unité de l'ensemble (Forest, 1993 : 12).

L'œuvre de Rodenbach constitue donc un tout répétitif, un monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes. *Le Règne du Silence* (1891) *Bruges-la-Morte* (1892), *Le Voile* (1893), les contes *Le Musée des Béguines* (1893), *Les vies encloses* et *Le Miroir du ciel natal* (1898) parlent du silence, du recueillement, d'une âme qui se contemple. Poète intimiste et cosmogonique, Rodenbach utilise des titres assez suggestifs comme « Le Cœur de l'eau » ou « La Tentation des nuages » (Rodenbach, 1891). Outre l'eau stagnante et close, sa prose et sa poésie abondent de pluie, de brume et de brouillard. Tous ces états contribuent à liquéfier le paysage ; ainsi, dans *Bruges-la-Morte* nous lisons :

Bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables (Rodenbach, 1977 : 21).

C'est le soir... il bruite, d'une petite pluie qui s'étire, s'accélère, lui épingle l'âme (Rodenbach, 1977 : 69).

[...] le brouillard – qui apparaît comme une diffusion inquiétante de l'univers vers l'homme – s'insinue même dans l'âme. Brume flottante qui s'agglomère ! Il sentait le brouillard contagieux lui entrer dans l'âme aussi, et toutes ses pensées estompées, noyées, dans une léthargie grise (Rodenbach, 1977 : 71).

La création d'un climat nordique spécifique est l'élément clef qui polarise l'intérêt de tous les symbolistes belges. L'imaginaire de l'eau est surtout relié aux cosmos de la mélancolie et de la femme. L'assimilation de Bruges à la femme disparue provoque ce que Bachelard a appelé l'ophélisation de la ville (Bachelard, 1979 : 121-122), une diégèse qui est au cœur de l'imagination créatrice mais aussi des récits d'inspiration mythique de l'époque. Pour en conclure, comme

nous pouvons le lire dans *Les villes du symbolisme*, l'imaginaire urbain symboliste se convertit dans la poétique de l'âme (Quaghebeur, 2007).

5. Les espaces clos où l'âme plonge

À côté des espaces ouverts, nous retrouvons un riche éventail d'images telluriques closes (paysages et objets artificiels) qui renvoient également à l'univers intérieur et l'activité onirique. Nous songeons par exemple à l'aquarium de Rodenbach : « L'aquarium où le regard descend et plonge/Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon,/Mais dans sa profondeur, son infini de songe,/Sa vie intérieure, à nu sous la cloison./Ah ! plus la même, et tout autre qu'à la surface » (Rodenbach, 1891 : 188-189). Mais chez lui le renfermement dans une boule de verre double l'immersion ; il utilise à propos l'expression « Ame sous marine »⁹. Pour le poète belge, dans l'eau profonde « s'ouvre un divin domaine :/tout le royaume glauque de l'Inconscience ». Parmi les images du repliement intérieur associées à l'univers aquatique figurent la « cabine de reflets » :

Dans une cabine de miroir, à bord d'un migrateur vaisseau, avec son image en voyage, vivre ! [...]. Sans que le corps ne bouge, aller et parcourir l'univers tout en gardant l'intensité d'une toujours même chambre étincelante et merveilleuse, dont la porte défendrait le rêve de toute intrusion du dehors, excepté de la lumière ! [...] Combien l'aimerais-je ainsi, me créant des paysages inédits, dans cette cabine de reflets, sous toutes les latitudes de la terre (Verhaeren, 1891).

On retrouve cette condition de clôture et de repli sur soi dans la figure de la « Serre chaude » de Maeterlinck (*Serres chaudes*, 1889). Paul Gorceix remarque que « L'image de la serre entraîne elle-même, par analogie, l'éclosion d'autres images, qui se répondent en écho [...] telles la cloche à plongeur, l'aquarium, l'hôpital ou la forêt » (Gorceix, 1997 : 11) et qui sont à leur tour reliées à la sémantique de l'eau. Le poète qui se réfugie dans la profondeur des rêves y trouve une atmosphère miroitante et transparente qui lui permet d'entrevoir ses espaces intérieurs. Otten remarque que chez Maeterlinck « toute vision n'est jamais qu'une entrevision qui s'opère à travers quelque chose, que ce soit le « verre ardent » de la serre, le « cristal bleu » de la cloche à plongeur, l'eau trouble et glauque, ou tout autre intermédiaire » (Otten, 1962 : 130). L'univers aquatique clos est un microcosme qui peut être exploré grâce aussi à sa transparence, ainsi « L'aquarium où l'eau « s'est enclose » devient l'image archétypale de la subconscience » (Gorceix, 2006 : 175). Ce monde liquide entouré de vitres, ce « verre ardent »¹⁰ est le spectacle de l'âme : « Je vois des songes dans mes yeux ;/Et mon âme enclose sous verre,/Éclairant sa mobile serre,/Affleure les vitrages bleus./Ô les serres de l'âme tiède,/Les lys contre les verres clos,/Les roseaux éclos sous leurs eaux », Maeterlinck, 1889 : 81). Dans cet univers de reflets et de correspondances, tout ralentit jusqu'à s'immobiliser, le paysage aquatique enserré dans l'aquarium semble figé pour l'éternité. L'âme ensommeillée qui vit dedans, en plus d'être suspendue dans un non-temps, nage dans une myriade de reflets, comme nous le confirme *L'aquarium* de Verhaeren :

Le beau rêve et silencieux que ce glauque aquarium de mes pensées, parmi de gemmes bulbeuses, nageantes ! Bloc d'eau massive, qui s'illustre d'une vie soudaine de lueurs et de pierres. Un flot remue-t-il ? -Dites, alors quelles agitations de miroir en cette armoire, où -topazes colossales- les feux réverbérés des lustres et des lampes semblent, depuis des siècles, en des écrans dormir ! Sommeil de bijoux les yeux ouverts [...]. Et toujours mes pensées, lentes en ce cristal de fluidités nageantes, songent (Verhaeren, 1895 : 92).

Ces représentations aquatiques parlent de l'imagination créatrice (d'un double paysage), de l'activité onirique, de l'inconscient du poète, de la force dominante de l'homme sur son environnement, des perspectives à double sens (dehors-dedans, fini-infini ; sujet qui regarde-sujet qui peut être regardé) et des distorsions des formes. Elles font recours au

⁹ C'est le titre d'un poème recueilli dans *Les Vies encloses*.

¹⁰ C'est le titre d'un poème recueilli dans *Serres chaudes*.

dispositif du regard, les yeux se tournent vers un espace qui ne s'élargit pas en surface (plan horizontal) mais qui se creuse dans les profondeurs de l'eau (plan vertical) ou dans les espaces clos.

Conclusion

Pour conclure, qu'il emprunte les milieux naturels, les espaces urbains ou les images artificielles, l'emploi des eaux dormantes dépasse toute conception imitative de la nature et du motif esthétisant pour transmuter le paysage de l'âme, paysage que les symbolistes belges travaillent tout particulièrement.

Les quelques représentations de l'eau que nous venons d'énumérer prouvent son emploi diffusé et varié parmi les artistes de fin-de-siècle qui vise, en dernière instance, à détourner de la réalité immédiate au profit de l'expression analogique éminemment subjective. Pour reprendre un postulat de Verhaeren, « le Symbolisme restaure la subjectivité ».

La progressive évolution des paysages aquatiques vers la construction littéraire des paysages de l'âme se réalise donc dans le contexte d'une réinterprétation de la nature et d'une réécriture des mythes et des cosmogonies, des images nouvelles, ainsi que d'une conception onirique du symbole linguistique.

Références bibliographiques

- BACHELARD, Gaston (1979). *L'Eau et les rêves*. Paris : Corti.
- BAUDELAIRE, Charles (1956). « *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, « Le paysage ». *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- BERG, Christian (1982). « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel » dans *Cahiers de l'AIEF*, Le Kremlin Bicentre, Année 1982, Vol. 34, n°1, p. 119-135.
- (1989). « Schopenhauer et les symbolistes belges » dans Henry, Anne. *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance.
- DA LISCA, Caterina (2015). *Ces eaux que l'on dit dormantes. Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*. Tesis doctoral. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra. <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/286732>> [Consultée le 10 septembre 2016]
- DEMOLDER, Eugène (1896). *La Légende d'Yperdamme*. Paris : Mercure de France.
- ELSKAMP, Max (1892). *Dominical*. Anvers : Buschmann.
- FOREST, Philippe (1993). « L'exactitude magique de Georges Rodenbach » dans *Nord. Revue de critique et de création littéraires du nord*, Lille, Juin 1993, n°21, p. 11-21.
- GILKIN, Iwan (1892). *Ténèbres*. Bruxelles : Deman.
- (1899). *Le cerisier fleuri*. Paris : Fischbacher.
- GORCEIX, Paul (1994). « Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité » dans Frikx, Robert et Gullentops, David (éds.). *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*. Bruxelles : VUB Press, p. 9-18.
- (1997). « Maeterlinck symboliste : le langage de l'obscur » dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Bruxelles, n° 1-4, p. 8-13.
- (1998). *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*. Bruxelles : Complexe.
- (2006). *Georges Rodenbach : 1855-1898*. Paris : Champion.
- LE ROY, Grégoire (1907). *La Chanson du pauvre*. Paris : Mercure de France.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1991). « La génération de 1880 et la Flandre » dans Weisgerber, Jean et al. *Les avant-gardes littéraires en Belgique*. Bruxelles : Labor.
- MAETERLINCK, Maurice (1908). *Le trésor des humbles*. Paris : Mercure de France.
- (1889). *Serres chaudes*. Bruxelles : Lacomblez.
- (1895). *Les Disciples à Saïa et les Fragments de Novalis*. Bruxelles : Lacomblez.

- MALLARME, Stéphane (1880). *Dieux antiques*. Paris : Rothschild.
- OTTEN, Michel (1962). « L'écrivain » dans AAVV. *M. Maeterlinck 1862-1962*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- (2007). « L'Originalité du symbolisme belge » dans Quaghebeur, Marc et al. *Les villes du symbolisme. Actes du colloque de Bruxelles, 21-23 Octobre 2003*. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- PARRET, Herman (2008). « Le sentiment de paysage », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2008. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3418> [Consultée le 10 septembre 2016].
- PAULHAN, François (1931). *L'esthétique du paysage*. Paris : Alcan.
- QUAGHEBEUR, Marc et al. (2007). *Les villes du symbolisme. Actes du colloque de Bruxelles, 21-23 octobre 2003*. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- RODENBACH, Georges (1916). *Les vies encloses*. Paris : Fasquelle.
- (1891). *Le règne du silence : poème*. Paris : Charpentier.
- (1977). *Bruges-la-Morte*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1978). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF.
- VAN LERBERGHE, Charles (1898). *Entrevisions*. Bruxelles : Lacomblez.
- VERHAEREN, Émile (1891). *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Lacomblez.
- (1891). *La Cabine*. Paris : La Société Nouvelle.
- (1895). *Les Villages illusoires*. Bruxelles : Deman.
- (1907). *La guirlande des Dunes. Toute la Flandre*. Bruxelles : Deman.
- VISAN, Tancrede de (1911). *L'attitude du lyrisme contemporain*. Paris : Mercure de France.