

## LA MISE EN SCÈNE DE L'ESTHÈTE CHEZ RODENBACH ET D'ANNUNZIO : LECTURE COMPARÉE ET INFLUENCES PHILOSOPHIQUES

J. Delvaux

*École supérieure des Arts Saint-Luc  
Liège, Belgium*

В данной статье предлагается сравнение между творчеством Ж. Роденбаха и Г. Д'Аннунцио с точки зрения представленности фигуры эстета в отношении к городу и к женщине. Оба автора живут в эпоху, когда «городам-музеям» (Брюгге или Венеции) угрожает индустриализация. Показано влияние, оказанное на них работами Шопенгауэра и Ницше.

This article proposes a comparison between Rodenbach and D'Annunzio with regard to the figure of the esthete, in his relations with the city and the woman. The two authors share a time in which “cities museums” (Bruges or Venice) are threatened by industrialization. They are marked by the respective influences of Schopenhauer and Nietzsche.

*Ключевые слова:* спасительная миссия эстета; индустриализация; высота эстета и архитектуры; город и ментальный ландшафт; соблазнительная женщина; вдохновляющая женщина.

*Key words:* saving mission of the esthete; industrialization; height of the esthete and architecture; city and mental landscape; tempting woman; inspiring woman.

Le thème des rapports entre Rodenbach et D'Annunzio n'a pas encore été énormément traité. En repartant d'un article de Van Nuffel [1], le comparatiste L. Curreri exhorte à s'engager dans cette voie et identifie un “*Vittoriale des Flandres*” chez le premier [2, p. 21], par allusion au “*Vittoriale des Italiens*” du second. Il se limite toutefois à cette exhortation, à laquelle nous voudrions répondre en nous centrant sur la figure de l'esthète dans ses liens avec la ville et les images féminines. *Le carillonneur* (1897) et *Il fuoco* (1900) servent ici de références principales, même si toute recherche concernant ces deux auteurs garde en fond naturel des œuvres aussi significatives que *Bruges-la-Morte* (1892) et *Il piacere* (1885).

En cette charnière des XIXe et XXe siècles, comme le souligne R. Lallemand, la ville se métaphorise en littérature : “*Les maisons en sont les mots. Les pavés en sont les points (...)*” [3, p. 17]. *Et même si D'Annunzio fera de l'aviation et de la modernité de nouvelles muses une dizaine d'années plus*

tard, *Il fuoco* partage encore avec Rodenbach la hantise de l'urbanisation, que chante Verhaeren dans *Les villes tentaculaires* (1895) : tous deux *magnifient l'esthète sous le défi commun de défendre les villes-musées, Bruges d'un côté, et Venise de l'autre*. Deux règnes de silence et de pierres sont ainsi déployés à travers les alliages propres des éléments primordiaux (l'eau et la pluie du *mythe du nord*, ou le feu du couchant), et en référence à des palettes précises (les traditions picturales flamandes chez Rodenbach, et Giorgione ou Véronèse chez D'Annunzio). Des deux côtés, le recours aux images est éloquent, et l'une des premières est celle de la féminité, conçue tantôt comme un moteur de création, tantôt comme hantise absorbante, qui peut exposer l'esthète au risque de se détourner de ses vocations.

Enfin, et même si nous ne pouvons l'explicitier exhaustivement dans le cadre de cet article, la prise en compte des horizons philosophiques devrait permettre d'affiner l'approche comparative. Rodenbach contribua à introduire Schopenhauer en Belgique, et en retint un certain pessimisme de fond ainsi que l'importance dévolue à l'art. Il est également marqué par toute une philosophie du décentrement de la perception et par la désappropriation du réel à travers les reflets [4, p.123], dont le thème est omniprésent dans la pluie, les labyrinthes et les canaux de Bruges. En ce qui concerne D'Annunzio, il a à l'époque du *Fuoco* découvert Nietzsche depuis environ huit ans, et le substitue aux inspirations qu'il a puisées chez Tolstoï ou Dostoïevski, les jugeant désormais trop engourdis ou “*évangéliques*” [5, p. 501]. Il retient entre autres du philosophe sa conception de l'art comme auto-dépassement et stimulation des énergies instinctives, qu'il célèbre dans une proximité païenne avec la nature et un festival de couleurs, torrides.

Déployé en trois parties distinctes (*Le rêve, L'amour, L'action*), ainsi qu'un triptyque de Van Eyck, *Le carillonneur* met en scène Joris Borluut, architecte officiel de sa ville. Celui-ci souhaite protéger Bruges contre les politiques locales qui prônent un développement commercial et touristique, et projettent notamment la construction d'un port nouveau : cette réouverture de la ville risquerait d'aller à contresens de ce qui la protégea de l'industrialisation, à savoir l'ensablement historique du Zwin. Chez Rodenbach, la beauté de la ville et sa disposition à offrir un espace réservé et mystique sont bien liées à une forme de *mort* de celle-ci.

L'esthète Borluut s'adonne à la rénovation d'édifices ainsi qu'au jeu du carillon, auquel il accède par un concours. En le logeant dans le beffroi, Rodenbach l'émancipe des expériences communes de l'espace et du temps, tout comme Schopenhauer puisa lui-même chez Kant l'identification de la liberté dans l'art à une émancipation du champ “*pathologique*” d'expérience, c'est-à-dire de ce qui se laisse déterminer par le corps. “*Flûte de pierres*” logée dans les brumes, le beffroi tient un rôle central et sacralisé, tout comme la chevelure

de *Bruges-la-Morte* ; l'ascension tortueuse de ses escaliers joue en ce sens un rôle d'initiation et de rédemption pour accéder à la pleine lumière. D'une part, le beffroi peut être espace positif de conquête et de domination : Borluut “*se vit grand, dominant la ville, comme si la tour était son juste socle*” [6, p. 66]. D'autre part, il peut revêtir une fonction de refuge et de relativisation, notamment par rapport aux problèmes que Borluut connaît avec sa femme Barbe.

Chez D'Annunzio, l'esthète Stelio veut célébrer l'héritage latin de Venise et s'adresse à la foule depuis le surplomb du Palais ducal, dominant la rage de celle-ci qui ambitionne un temps de mettre le feu aux “*vieilles architectures*”. Sa gloire est plus triomphante et pompeuse que l'esthète de Rodenbach, qui n'emportera aucune admiration de la foule. Stelio représente une figure du surhomme dannunzian qui, contrairement aux Sperelli, Hermil, etc. des autres romans *réussira* : d'abord, il s'agit ici d'un créateur au plein sens du terme (un poète), même plus que *Le carillonneur* ; ensuite, sa grandeur sait respecter ses moments de doute et une forme d'ascétisme dans la jouissance, tout comme Zarathoustra appelait à un désir actif de l'envers et l'endroit des choses. Loin de l'austérité de Rodenbach, dont la Bruges porte l'empreinte de la Contre-Réforme, l'union triomphante de l'art et de la vie est célébrée sous inspiration païenne, et comme un enthousiasme enfantin pour la vie jaillissante : “*La grande métamorphose du rite dionysiaque, la frénésie de la fête sacrée devenant la créatrice inspiration du poète tragique, était figurée dans cette ambiance musicale. Le souffle ardent du dieu thrace avait donné la vie à une forme sublime de l'Art (...)*” [7, p. 87].

Il suffit de se rappeler l'avant-propos de *Bruges-la-Morte* pour saisir combien la ville n'intéresse pas tant Rodenbach pour ses aspects matériels et réalistes que pour sa personnalité, et le dialogue, créateurs d'images, qu'elle instaure avec le personnage. La ville peut être espace absorbant, de confiance, de médisance, de trahison parfois. Même si *Le carillonneur* n'investit pas toujours Bruges au même niveau d'intériorité, ou en tout cas pas comme espace affectif total (un épisode se passe par exemple en dehors d'elle, à la Procession de Furnes), il la dépeint aussi le plus souvent en tant que rêve ou monde de symboles (par exemple en confrontant les tours religieuses et civiles).

Cette sensibilité symboliste au paysage mental se retrouve également chez D'Annunzio, et se pose en alternative aux traitements naturalistes (même si l'auteur italien put procéder à de tels traitements en d'autres périodes) : *Il piacere* par exemple célèbre “*une secrète correspondance, une affinité mystérieuse*” et une “*merveilleuse puissance de rêve*” [8, p. 221], créatrice des choses : “*Brume incertaine d'où émergeraient des images sans nom, sans contour, mutilées*” [8, p. 275]. Et la Venise du *Fuoco* célèbre également les alliances de la pierre, du feu et de l'eau sous les signes d'un envoûtement de ses

palais, qui promettent de mieux résister à la corruption du temps que les édifices du *Carillonneur*. Comme le résume Lorenzini, Venise, s'y déploie “comme un solide tissu connectif acoustique et visuel (...) sous l'effet de tonalités que l'on pourrait dire féminines” [9, p. 144].

Si *Le carillonneur* ne présente pas une identification de la femme et de la ville aussi saillante que *Bruges-la-Morte*, elle est tout de même présente à travers son beffroi : celui-ci contient chacune des cloches que Borluut reliera à l'image de Barbe (la femme sensuelle et violente) ou de Godelieve (la femme chaste), et l'ascension de ses tortueuses marches en compagnie des précitées représentera chaque fois un passage-clé de la relation. Quant à D'Annunzio, il assimile dès le début du *Fuoco* la ville et la femme en tant que “tentatrices mystérieuses, lasses d'avoir trop vécu, lourdes de trop nombreuses amours, et destinées à tromper son attente » [7, p. 36].

En dépit des difficultés de parcours, la femme chez D'Annunzio peut être moteur d'inspiration, “le merveilleux instrument de l'art nouveau, la divulgatrice de la grande poésie” [7, p. 69] ; en même temps, c'est elle qui précipitera les surhommes qui ne « réussiront pas ». Chez Rodenbach, elle peut être inspiratrice sublime et sacrée, ou dangereuse tentation de la chair, deux traits qui s'exprimaient déjà dans la nuance de ressemblance entre la défunte de *Bruges-la-Morte* (qui en quelque sorte faisait de son veuf un poète) et Jane Scott. Dans *Le carillonneur*, Barbe et les pensées charnelles qu'elle suscite détournent un temps Borluut de son amour pour la ville, et la rencontre avec Godelieve ne se réalisera pas suffisamment que pour offrir l'image d'une femme qui relancerait l'esthète. Quant à la condamnation de la chair effrénée chez Rodenbach, elle serait un élément étranger à l'univers de D'Annunzio si on l'envisage sous un sens chrétien. Mais qu'en matière d'effets, l'esthète en arrive à oublier l'art comme philosophie première, voilà qui serait inacceptable !

Tout en signalant des deux côtés la force de mise en scène de la femme à travers l'œuvre d'art, annonçons tout l'intérêt que présenteraient une double investigation biographique, et une lecture de la fin du *Carillonneur* sous un angle schopenhauerien, aux antipodes du monde dannunzien.

## Références

1. Van Nuffel O. J., Gabriele D'annunzio nel Belgio // Atti del Convegno internazionale di studio. – Venezia, 1963. – 346 p.
2. Currery L. Silenzi, solitudini, segreti. – Roma, Bonanno, 2011. – 456 p.
3. Lallemand R. Discours inaugural à Quaghebeur, M. (dir.) // Les villes du symbolisme. – Bruxelles : Peter Lang, 2007. – 132 p.
4. Berg C. Le Iorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel // Cahiers de l'Association internationale des études françaises – 1982. – N° 34. – P. 12.

5. Tosi G. D'Annunzio découvre Nietzsche // *Italianistica* 2, 3. – Milano : Marzorati Editore, 1973. – P. 481–513.
6. Rodenbach G. *Le carillonneur*. – Paris : éd. du Boucher, 1963. – 213 p.
7. D'Annunzio G. *Le feu* (trad. G. Hérelle), titre original : *Il fuoco*. – Paris : Calmann-Lévy, 1963. – 156 p.
8. D'Annunzio G. *L'enfant de volupté* (trad. G. Hérelle), titre original : *Il piacere*. – Paris : Calmann-Lévy, 1895. – 112 p.
9. Lorenzini N. *Les villes de l'imaginifico de D'Annunzio Quaghebeur* // М. (dir.), *Les villes du symbolisme*. – Bruxelles : Peter Lang, 2007. – 198 p.

*УДК 811.133.1*

## **СПЕЦИФИКА УПОТРЕБЛЕНИЯ ВРЕМЕННЫХ ФОРМ В РОМАНЕ «ПОСТОРОННИЙ» АЛЬБЕРА КАМЮ**

**Г. Т. Демидов**

*Белорусский государственный университет  
Минск, Республика Беларусь*

В статье рассматривается специфика употребления временных форм в романе «Посторонний» Альбера Камю. Анализируется отличность употребления “le passé composé” (прошедшего сложного времени) и “le passé simple” (прошедшего простого времени) в тексте произведения. Толкуется смысловое различие прошедшего сложного времени и прошедшего простого времени, стилистический оттенок их использования. Результаты исследования полезны для изучающих французскую литературу студентов высшей школы.

The article deals with the specifics of the use of time forms in the novel "The Stranger" by Albert Camus. The difference between the use of “le passé composé” (the past complex time) and “le passé simple” (the past simple time) in the text of the work is analyzed. Interpreted semantic distinction of “the past complex time” and “the past simple time” and stylistic connotation of their use. The results of the study are useful for students of higher education studying French literature.

*Ключевые слова:* Альбер Камю; роман «Посторонний»; «le passé composé» (прошедшее сложное время); «le passé simple» (прошедшее простое время); литературный дискурс.

*Key words:* Albert Camus; novel "The Stranger"; “le passé composé” (past complex time); “le passé simple” (past simple time); literary discourse.

При анализе художественного своеобразия и исследовании нарративных стратегий в литературном произведении необходимо