

Images breugheliennes dans *Les Marais* de Dominique Rolin*



Joanna Pychowska

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
jpychow@up.krakow.pl

Reçu le 20-03-2013/ Évalué le 05-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Dominique Rolin, femme écrivain de plusieurs romans et essais, a été également dessinatrice. A travers l'analyse de son premier roman, *Les Marais* (1942), nous essayons de montrer l'influence de la peinture flamande, plus particulièrement celle de Breughel l'Ancien, sur le style de l'auteur, en nous focalisant sur quelques motifs communs de la littérature et de la peinture, à savoir les paysages et les autoportraits. Nous soulignons également la présence du jeu d'ombres et de lumière dans ce roman ainsi que des références à l'esthétique de la laideur, si caractéristique du réalisme magique dans la littérature belge.

Mots-clés : Dominique Rolin, Breughel, littérature-peinture

Breugheliennes images in *Les Marais* of Dominique Rolin

Abstract

Dominique Rolin, the author of a number of novels and essays, was also a respected illustrator. On the basis of her first novel, *Les Marais* (1942) [The Swamps], we would like to depict the influence of Flemish painting (in particular Pieter Brueghel the Elder) on Rolin's style. We emphasize several motifs which are common to literature and painting, namely landscapes and self-studies. We also highlight the chiaroscuro effects, as well as numerous affiliations with the aesthetics of ugliness, which was typical for magic realism, widely present in Belgian literature.

Keywords: Dominique Rolin, Pieter Breughel l'Ancien, letters-painting

La littérature et la peinture mènent depuis toujours un dialogue déterminant ainsi que le créateur qui « touche à la nature profonde de ces deux arts » (Bergez, 2004 : 42). Toutes les deux proposent un redoublement de la réalité, beaucoup plus que la sculpture et la musique qui, elles, ont un nombre de sujets communs limité. « C'est par cette capacité commune à présentifier le réel dans le miroir de l'œuvre que littérature

* Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

et peinture se rejoignent le plus profondément » (Bergez, 2004 : 42). D'autre part, ni la figuration plastique ni le mot ne peuvent être confondus avec le réel - le célèbre « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, ou « le mot chien ne mord pas » de Wilkenstein (Bergez, 2004 : 45) - toutes les deux recourent à des modes, différents, il faut le préciser, de symbolisation. Pourtant, « la représentation visuelle entretient avec son objet un rapport analogique [...] tandis que le langage est fait de signes littéralement abstraits par rapport à ce qu'ils désignent, et dont la valeur symbolique est imposée au lecteur par le système de la langue » (Bergez, 2004 : 45). Cependant, aussi bien la littérature que la peinture « donnent à voir », toutes les deux représentent et signifient. Elles partagent également des lieux communs.

Dominique Rolin, décédée il y a à peine quelques mois, le 15 mai 2012, auteur de 29 romans, plusieurs nouvelles et essais a écrit dans un de ses essais intitulé *Le désir de Vermeer* qu'elle a présenté au colloque de la Séduction, à Bruxelles, en 1986 : « L'Abbaye de la Cambre où nous sommes en ce moment [...] est pour moi le lieu d'un retour tout à fait insolite. Il y a très longtemps, dans ces mêmes locaux lumineux et tranquilles, je suivais le cours d'illustration du livre, et c'était une façon prudente de me préparer au texte. » (Rolin, 1991 : 139). Effectivement, la littérature et la peinture sont presque indissociables dans son œuvre. Illustratrice, formée aux Arts Décoratifs de Bruxelles, pendant plusieurs années elle fait des dessins pour *Les Nouvelles Littéraires*, avec son second mari-sculpteur, Bernard Milleret. Ils illustrent, tous les deux, des nouvelles et des romans publiés en feuilletons. D. Rolin a réalisé également beaucoup de portraits, « [...] quand je m'intéresse à quelqu'un, j'ai envie de le dessiner. » (Rolin, 2002 : 83), avoue-t-elle, en écrivain déjà âgée. Dans *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer Latour* (2002) l'écrivain raconte son « apprentissage » en peinture :

Très tôt, mes parents m'ont emmenée dans les musées en Belgique, et j'ai été d'abord impressionnée par les tableaux des primitifs flamands comme Hans Memling, les frères Van Eyck dont le génial Jan, Gérard David, Rogier Van der Weyden, dit de La Pasture, Hugo Van der Goes le Gantois, Dirk Bouts. Le noyau de mon écriture se trouve là. [...] J'ai aussi tout de suite été fascinée par la cruauté de l'univers d'un Jérôme Bosch ou la magie de Breughel l'Ancien. J'en trouvais des correspondances partout autour de moi, dans les passages et sur les visages des gens que je croisais dans les rues... J'ai eu très naturellement des dons pour le dessin. (Rolin, 2002 : 125) [...] Je suis donc visuelle, et le monde de la peinture a été capital pour moi. (Rolin 2002 : 126) [...] Breughel c'est ma race, toute ma jeunesse ! Cette dureté, cette sévérité, ce ciel bas et les étangs transformés en patinoire, j'ai vu ça tous les jours d'hiver de ma jeune vie (Rolin, 2002 : 127).

« Breughel m’habite » (Sautel, 2002 : 72), dit-elle dans une autre interview.

Les Marais, son premier roman, paru chez Denoël en 1942, commence sa longue carrière littéraire. Le roman a été tout de suite bien reçu, aussi bien par la critique que par certains écrivains et il s’est vraiment avéré à l’époque comme « un coup de maître » (De Haes, 2006 : 6). La liste des noms d’auteurs évoqués à la parution de ce premier livre de D. Rolin, auxquels les critiques font allusion est longue : Rimbaud (pour son style poétique), Dostoïevski (son nom revient plusieurs fois dans les critiques), Julien Green d’*Adrienne Mesurat*, Hellens de *Melusine*, Maeterlinck, Rilke, Kafka, Moravia, Faulkner, Selma Lagerlof, Andersen et même Virginia Woolf de ses premiers écrits. Robert Poulet, quatre jours après la parution du dernier feuillet de *Des Marais*, fait déjà une critique élogieuse du roman en écrivant : « [...] voilà le plus sensationnel début que je connaisse, dans l’histoire des lettres belges contemporaines » (1941) et il ajoute que le livre, selon lui, appartient « à ce ‘réalisme magique’ qui semble de plus en plus [...] l’expression naturelle de la féerie moderne, le langage même de notre temps » (1941). Tandis que Fieschi (1942) parle de l’atmosphère fantastique du roman. *Les Marais* connaîtront plusieurs rééditions, dont celle de 1943 (Paris, Denoël) qui est accompagnée de trente et un dessins de l’auteur.

Dans « l’Avant-propos » des *Marais*, ajouté à la publication de 1991, intitulé « Lettre imaginaire à l’auteur de ce livre », Dominique Rolin, s’adresse à son double « de l’autre côté du gigantesque miroir » (Rolin M, 1991¹ : 11) et présente ainsi les personnages du roman :

[...] *Ils se haïssent autant qu’ils s’adorent. Ils ne se regardent jamais. Ils sont uniquement sauvés de leurs obsessions par la permanence d’une fantasmagorie ténébreuse qui les autorise à flotter au long des jours et des nuits : Jérôme Bosch et Breughel ainsi que la magique atmosphère de ton pays de naissance sont là pour te seconder.* (M, 10).

Le lecteur attentif cherchera donc des rapports entre l’écrivain belge et ses compatriotes-peintres de l’époque reculée de quelques siècles.

Nous allons nous focaliser sur quelques motifs communs de la littérature et de la peinture, ce seront surtout les paysages et les autoportraits. Par ailleurs, nous soulignerons le dialogue créateur entre littérature et peinture au sein même de l’écriture de Dominique Rolin : à savoir l’inspiration picturale qui dans *Les Marais* passe surtout par l’écriture du pictural et l’écriture picturale. Par l’écriture du pictural nous comprenons des références au titre, effet de cadrage, de points de vue et de construction (ébauche, fresque, esquisse, caricature). L’écriture picturale apparaîtrait « [...] lorsque la littérature intériorise à tel point le tableau qu’elle le transforme en style » (Bergez, 2004 : 192).

Le roman *Les Marais* commence, au II^e chapitre, d'une façon très traditionnelle, par la présentation d'une famille bourgeoise, avec les parents et leurs cinq enfants, à l'occasion du repas de noces de Polenka, la fille aînée de la famille Tord. Grâce à la technique de l'encadrement (caractéristique de l'écriture du pictural) le lecteur peut voir un immense salon dans lequel des invités se déplacent, ils « restaient tous debout, appuyés contre les murs, des chambranles des portes, les embrasures des fenêtres [tandis que] toute la famille Tord se tenait réunie dans un coin [...] » (M, 38). Pourtant, le narrateur omniscient prête très souvent sa voix à Alban, le fils aîné, qui regarde la famille et les invités d'un œil attentif et réprobateur. (D. Rolin pratique souvent, en peintre parfait, la technique de l'anamorphose, c'est-à-dire « la déformation d'une image selon l'angle de vision adoptée » (Bergez, 2004 : 53).

Alban examina longtemps son beau-frère, et lorsque leurs regards se rencontrèrent par inadvertance, il lui décocha une grimace qui voulait signifier un sourire. Bran ressemblait à un enfant touché par l'âge : son visage avait gardé une certaine mollesse de contours propre à l'enfance, mais la peau était fripée au front et aux yeux, non parce que la vie lui avait révélé de douloureux détours, mais parce qu'elle s'était installée en lui [...] et qu'elle s'était mise à le chiffonner, à le grignoter. Elle avait touché les yeux de Bran et les avait tachés d'une légère ternissure. Elle avait forcé son grand corps à se voûter (M, 40).

La fin du repas de noces prend des allures, toujours dans l'optique d'Alban, grotesques, les gens sont présentés comme des marionnettes grimaçantes: « Alban remarqua qu'ils mangeaient tous avec rapidité, en levant haut leurs coudes, ce qui tenait lieu d'animation. Certains même lançaient leurs bras en l'air d'une manière inconsidérée en un geste qui ne correspondait à rien » (M, 47). Cette scène évoque « ces tableaux de Jérôme Bosch, de Pieter Breughel ou Francis Bacon qui fascinent toujours Dominique Rolin, où corps difformes créent une ambiance fantastique, d'une violence singulière qui semble révéler le plus profond des secrets, l'ultime vérité humaine, celle de la vie qui pousse à la cruauté », souligne Ghigny (2008 : 255).

Quelle différence avec *Les noces villageoises* de Breughel ! Pourtant un autre tableau de celui-ci nous vient à l'esprit, à savoir *La lutte entre le Carnaval et le Carême*. Une danse folle de Polenka, ivre, dans le silence des visages tristes des convives, rappelle plus la « danse macabre » que la joie de la jeune mariée. En scrutant ainsi les gens D. Rolin, par l'intermédiaire d'Alban, nous introduit dans le monde des réalités fantastiques, et le monde fascinant et terrifiant de Bosch et Breughel. « Il faut dire que mes premiers chocs autour des visages, je les dois d'abord à la peinture, celle des primitifs flamands » (Rolin, 2002 : 81), explique d'ailleurs l'auteur. Et ainsi qu'Alban

fut frappé d'une brusque clarté intérieure [...]. Il remarqua que chacun portait en soi sa mort future, bien structurée, mais bien enveloppée d'une défroque de vie,

comme la chair qui enveloppe le squelette. Chacune de ces morts futures était particulière à l'être qu'elle habitait. Par exemple, celle de Bran était un peu endormie, celle de Mme Tord avait un crâne d'oiseau, celle de M. Tord était petite et timide, mais présente, malgré tout (M, 40).

Le tableau de P. Breughel, *Le triomphe de la mort*, avec sa vision apocalyptique nous vient à l'esprit. D'après D. Rolin, l'inspiration de Breughel « est plutôt celle du mal que celle du bien » (Rolin, 2002 : 129). L'auteur considère que les Belges (elle-même y compris) ont hérité de Bosch, Breughel et d'autres, cette sorte de « cruauté », un peu enfantine, « viandeuse » (Rolin, 2002 : 51). Elle avoue : « [...] j'ai une sorte de tendance à l'horrible (*rires*) et une prédilection morbide pour la monstruosité. » (Rolin, 2002 : 104), mélangée pourtant avec cet humour spécifiquement belge : « Si vous regardez à la loupe un tableau de Breughel, il y a à la fois ces trognes pleines de paillardise et cette conscience profonde de l'horreur de l'existence humaine qui entraîne les rires » (Rolin, 2002 : 68). Ainsi, juste après l'enterrement de Barbe, « le petit papillon de la famille » (M, 85) Tord, nous assistons à une scène à la fois terrifiante et grotesque :

Le curé et son compagnon partirent en dernier lieu. Au moment où, bras dessus, bras dessous, ils atteignirent le coin de la rue, le petit homme chauve ivre mort devint vert et tomba sur le trottoir, aussi raide qu'un bâton séché. Le curé se pencha sur lui et se mit à pleurer. Tout chancelant de chagrin, il courut jusqu'au presbytère [...]. Il en ressortit en poussant une brouette (M, 111).

D'autre part, D. Rolin, semble être obsédée, comme André Gide, par les miroirs, doubles d'elle-même. « Le miroir [dit-elle] ouvre un espace extraordinaire [...]. C'est d'ailleurs étonnant de se voir hors de soi-même, comme si l'on avait un deuxième être [...]. On se regarde dans le miroir et on se dit, mais qui est-ce ? » (Rolin, 2002 : 171). « Oui, [dit-elle encore judicieusement] le miroir est un outil de 'réflexion' et de réflexion dans l'espace-temps » (Rolin, 2002 : 174). Le reflet dans le miroir serait donc, par cette relation entre l'intérieur et l'extérieur, une quête de vérité intérieure - ce qui nous fait penser à l'autoportrait, dans la peinture, ou à « l'autodésignation ». Les personnages des *Marais* se contemplant ou plutôt, nous dirions se cherchent, beaucoup dans les miroirs (Ghigny, 2008 : 230). Leur solitude existentielle est poignante. Ludegarde, cette fille qui essaie désespérément de se révolter contre le joug bourgeois parental se scrute dans le miroir, s'y examine, se parle (faute d'âme-sœur) : « Ludegarde avait suspendu un miroir en face d'elle, de telle façon que, lorsqu'elle était étendue sur son lit, elle s'y voyait entièrement reflétée » (M, 57). Au moment de quitter la maison « [e]lle s'arrêta devant son miroir et s'examina de la tête aux pieds » (M, 131) tout en parlant à son double du miroir. Tandis qu'à l'auberge « [...] elle surprit son image dans les glaces qui couvraient le mur en face d'elle ; elle ne se reconnaissait pas » (M, 137). Cependant arrivée chez M. Ramage « Ludegarde s'approcha d'un miroir monumental

[...]. Elle s'examin[e] dans le miroir » (M, 143) et prend conscience de la façon dont elle est vue par M. Ramage². D'autres fois, le miroir jouant le rôle de la mise en abyme (effet aussi bien picturale que littéraire) 'permet' aux personnages d'anticiper sur leur propre avenir. Ludegarde, comme Alice au pays des merveilles, 'entre' dans le miroir et se voit chez M. Ramage en train de poser ; ou bien elle se 'retrouve' toute vieille, ridée, à côté de son mari-Ur. Mag, la fiancée d'Alban, qui ne vit que dans les rêves d'amour, s'arrête devant les miroirs et « [à] la vue de son reflet, elle recevait un léger choc au cœur et se prenait à sourire devant ses cheveux blonds [...] » (M, 116), la beauté de « sa jeune poitrine de nymphe » (M, 116) l'illusionne. Alban, en revanche, « s'examinait dans les miroirs pour essayer de retrouver les traces de son adolescence, sans y parvenir. » (M, 73). Le reflet lui renvoie son autoportrait, avec « une bouche gonflée de sang », « de belles dents pointues » et « sa peau [qui] se plissait [quand il riait] dans la dépression des joues » (M, 73). Mais le miroir peut aussi renvoyer une image déformée, devenir un « miroir sorcier » (Rolin, 2002 : 173). Ludegarde parcourt les rues, après avoir quitté la maison, comme si elle se promenait avec le miroir de Stendhal qui reflète « [...] les visages qui la dépassaient. [...] Les visages étaient verdâtres, un peu hagards ; certains riaient d'un rire aigu et convulsé. D'autres s'allongeaient, comme vus au travers d'un miroir déformant » (M, 134). C'est un monde de « monstres » (Ludegarde a présenté sa famille à Ur : « nous sommes des monstres » (M, 121)), venus directement des tableaux de Bosch, de Goya mais aussi de ceux de Breughel pour qui la foule était plus importante que les individus. Le miroir sorcier beaucoup plus monstrueux, menaçant apparaît encore dans deux autres scènes, celles du grenier où

[...] se dressait un immense miroir rongé de lèpre. A mesure que la petite Barbe avançait, son reflet atrophié, pâli, surgissait en dansant dans le miroir. Quand elle s'arrêta, le reflet s'arrêta aussi, si proche que les deux fronts se touchèrent. La petite Barbe du miroir avait une peau verdie, couverte de plaies. La vraie petite Barbe se mit à rire (M, 46).

Après plusieurs années Alban remonte au grenier,

allant à la rencontre de son [Barbe] image obscurément jaillie du fond du haut miroir lpreux. On eût dit que le miroir avait gardé sur son eau l'empreinte d'un cadavre [...], aux orbites rongées [...], un visage, dont les yeux fermés pleuraient des larmes noires. Les bras étaient crispés contre le corps, comme si des liens les y attachaient, et les mains étaient tordues par une vieille souffrance. A la place des cheveux avait poussé une végétation noirâtre qui mangeait le front et les joues [...] (M, 198).

En plus du réalisme magique, nous voyons dans ces deux fragments la dénaturation, la défiguration du portrait - la spiritualité s'alliant facilement, comme nous le rappelle Bergez (2004 : 97), avec la monstruosité - et une esthétique de la laideur, bien présente dans la tradition flamande et espagnole : Bosch, Breughel, Velázquez, Goya. « La ville,

la banlieue, non déterminées, où évolue l'inquiétante tribu, pendent vers la réalité de tous les jours ou bien se mettent à grimacer comme les reflets qui renvoient les glaces déformantes, selon que le tordisme ou la tordité s'en éloigne ou s'en rapproche. » (Poulet, 1941).

Cependant il est intéressant de remarquer que seule Carina ne se cherche pas narcissiquement dans le miroir, elle n'a pas besoin de 'posséder' son image reflétée. Cette fille aux yeux « énormes, purs et sombres comme des lacs, [aux] cheveux frémiss[ant] comme les buissons [qui ressemble] au paysage de la campagne » (M, 30) et qui habite dans la forêt, dans une 'chaumière' bachelardienne (en réalité dans une ferme délabrée), avec « la chaleur de l'âtre [et] des flammes dansantes » (M, 181) est présentée comme un être de la nature, qui vit en dehors du temps, qui n'appartient pas à ce bas monde. C'est pour cela qu'elle doit mourir. Souvenons-nous que Breughel a présenté à plusieurs reprises la futilité de l'existence humaine, son insignifiance et soulignait la nécessité de vivre en accord avec la nature (Hagen, 2005 : 55).

Revenons aux exemples de l'écriture du pictural et de l'écriture picturale dans *Les Marais*. La scène où Ludegarde, la sœur « complice » d'Alban, se tient à la fenêtre de l'auberge, un matin, après sa fugue de la maison, donne un de ces exemples : la fille ouvre la fenêtre et regarde au-dehors. Le paysage prend l'allure d'une image picturale, bien structurée : « [...] une succession de champs dévalait jusqu'à l'horizon. Il y avait des carrés de blé, une rivière de blé, des lacs de blé brillant sous le soleil, coupés par des étendues des pâturages unis. » (M, 139). Le jeu de la couleur dorée (le blé) et de lumière (le soleil) nous introduit dans le thème pictural par excellence que constitue la lumière et qui est omniprésent chez D. Rolin. Ces jeux de lumière et d'ombres dans plusieurs scènes du roman miroitent comme des peintures impressionnistes ou bien se rapprochent des effets de lumière, contrastés avec la grisaille, très présents également chez Breughel l'Ancien. En voici quelques exemples. En pleine matinée, durant le repas de noces de Polenka, le sombre salon, aux « lourds rideaux de chaque fenêtre [que Mme Tord] avait fait clore » (M, 39) est éclairé par « un lustre de cristal » (M, 39) et les invités tiennent « entre leurs doigts la bougeante topaze de leur verre de liqueur » (M, 38), tandis qu'Alban joue avec la lumière, faisant entrer le soleil-vie, au sein de cette « lumière artificielle [qui] creusait les visages d'ombres dures » (M, 39). La lumière vivante ne pénètre pas dans la maison Tord. D. Rolin fait souvent contraster le dehors et le dedans, le dehors étant associé à la lumière, au soleil, à la liberté et le dedans à l'obscurité, à l'emprisonnement. La petite Barbe, la cadette de la tribu Tord (5ans), morte accidentellement, qui comprend plus de choses que tous les adultes, explique un jour : « Dehors, il y a du soleil, et dans la maison, il n'y a pas de soleil » (M, 67). Même dans le grenier, son royaume, règne « une étrange odeur » (M, 43) et le plancher est couvert « d'une verte floraison de moisissure [...] » (M, 43). L'école de Ludegarde et

d'Alban est vue par ce dernier³ comme un monstre provenant tout droit des tableaux de P. Breughel intitulés *Les gros poissons mangent les petits*, et *Dulle Griet* : « [...] un haut bâtiment aussi sinistre et douloureux qu'un immense immeuble mangé par un incendie. A travers les fenêtres grillagées on voyait remuer des ombres indécises. Les garçons s'y engouffraient, ignorant qu'ils pénétraient dans la gueule d'un monstre. » (M, 19). Alban préfère la nature à la culture et la promenade, en dehors de la ville, sous « une voûte d'arbres [où il se sent] inondé d'une somptueuse lumière verte » (M, 21). Cette lumière qui, avec le bleu et l'or du ciel, transporte le garçon dans un monde meilleur, et transforme les collines, à ses yeux, en des êtres humains où « des centaines d'immenses anges aux ailes déployées étaient assis au sommet de monts neigeux [...] » (M, 24). Il touche proprement l'absolu, « [l]'avenue monta, monta, comme si elle accédait au ciel » (M, 23). A un autre moment il aperçoit « [...] des lignes qui faisaient monter la terre vers le ciel [...] » (M, 174). Ludegarde, a vécu le même sentiment mystique dans son vagabondage en dehors de la ville, « [l]a route s'enfonçait dans le ciel tout proche, charriant d'innombrables étoiles » (M, 136). Dans les paysages de D. Rolin, revient souvent la fusion de la terre et du ciel. Breughel l'Ancien pratiquait la même technique.

Ce jeu d'ombres et de lumière est visible durant toutes les promenades d'Alban et d'autres personnages : l'opposition entre la noirceur de la nuit et la lumière de la lune, des étoiles est souvent accentuée. Dans le parc, Alban et Mag se promènent sur « une grande pelouse, argentée comme un lac sous la vague lueur qui tombait du ciel » (M, 51) ; dans « la nuit brillante [la forêt] s'éclaira et des blancheurs s'allongèrent entre les troncs, pareilles à des rayons [la lune] scintillait » (M, 100) et « l'herbe ruissel[ait] de perles » (M, 101). Il arrive que du paysage évoqué émane de l'énergie et que la nature apparaisse comme « une symphonie de force » (M, 77) et engendre l'« ivresse » (M, 77) ou bien soumet les promeneurs à « l'emprise d'un étrange, inquiétant charme » (M, 101) sous « le ciel hostile » (M, 100). A d'autres moments le paysage acquiert des qualités visuelles, tactiles, gestatives et apparaît au lecteur comme une scène complète, une image, un tableau, une vraie symphonie de lumière, d'ombres et de sons :

Les sombres allées des arbres étaient parcourues par la ruée d'un vent mugissant. En levant la tête, Alban et Mag virent la voûte épaisse formée par les cimes des arbres si agitée qu'elle ressemblait à la surface d'un océan furieux. Les feuillages violents montraient leur chair retournée, argentée comme l'écume de cet océan céleste (M, 76).

Parfois le ciel était un lac d'une candeur tranquille et obscure ; la clarté matinale sourdait de ses profondeurs même, avec lenteur, noyant l'éclat des étoiles ; longtemps les arbres, les buissons, le repli des vallons retenaient encore le sommeil, restaient mouillés de nuit. Mais peu à peu, la domination du ciel les obligeait à céder : Alban voyait soudain les arbres s'ouvrir pour mieux dissoudre les ombres qu'ils protégeaient ; les vallons et les flancs de la colline se soulevaient, s'étiraient, et les ombres rampaient

un moment encore avant de s'évaporer. Les bois devenaient soudain plus lumineux encore que le ciel, et secouaient dans la brise des milliers d'étincelles et de chants d'oiseaux. Une brume radieuse flottait d'abord comme l'écharpe abandonnée d'une déesse, puis montait et s'évanouissait parmi la gloire du soleil levant (M, 176)⁴.

Néanmoins aussi bien Ludegarde qu'Alban, après avoir découvert qu'il existe un dehors lumineux, reviennent comme attiré par une force fatale, dans la maison « noire, étranglée » (M, 189) des Tord.

La présence de Breughel l'Ancien est donc perceptible dans l'œuvre de D. Rolin de différentes manières, elle est évoquée aussi bien par les thèmes que par le style. Breughel y habite.

Pour conclure nos réflexions, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur deux personnages du roman, à peine mentionnés jusqu'ici, à savoir M. Tord et M. Ramage, deux artistes ratés, qui, nous semble-t-il, jouent un rôle médiateur et représentent des images inversées de l'idéal esthétique de D. Rolin.

M. Tord, ce tyran autoritaire de la famille, fait son entrée dans le roman « revêtu de sa vieille robe maculée d'encre de haut en bas » (M, 17). Nous apprenons ensuite qu'il s'enferme chaque jour dans son bureau « sanctuaire » (M, 32) pour 10 heures, pour y écrire « une énorme étude » (M, 191). À sa mort la famille retrouve « une liasse de feuilles vierges, sauf la première sur laquelle s'étalait seulement un titre : 'Essais de synthèse sur l'évolution morale des peuples', et au-dessus du titre : 'Voici l'humble contribution d'un amateur'. Et puis, plus rien. Des piles et des piles de feuilles vierges. ». (M, 191) Serait-ce le complexe de la feuille blanche, un sentiment de création ratée, impossible ?...

M. Ramage, ancien ami de M. Tord, de même âge, de même taille qui « se croyait des dons de peintre » (M, 64) est présenté comme « un mauvais peintre » (M, 83), incapable de saisir l'essentiel du visage peint.

Les Marais nous semblent s'inscrire dans la technique de la mise en abyme : roman réussi, illustré de dessins qui parle de l'impossibilité de l'écriture et d'un peintre raté.

Bibliographie

- Bergez, D. 2004. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin.
- Eco, U. 1999. *Czytanie świata*. Kraków : Instytut Nauk o Literaturze Polskiej.
- Fieschi, [P. A.]. 1942. « Chronique des Romans », *Nouvelle Revue française*, n°343, p. 364-368.
- Hagen, R.M., R. (traduction polonaise Tomczyk, E.). 2005. *Pieter Bruegel Starszy*. Warszawa : Taschen/Edipresse Polska S.A.
- Poulet, R. 1941. « Les lettres françaises. Feuilleton du 20 février : Dominique Rolin : *Les Marais* (in Cassandre). Henri Davignon : *La maison picarde* (Ed. Durandal). Edmond Picard : *Synthèse de*

l'antisémitisme (Ed. De la Phalange) », *Le Nouveau Journal*.

Rolin, D. 2002. *Plaisirs. Entretiens avec Patricia Boyer de Latour*. Paris : Gallimard.

Rolin, D. 1991. *Un convoi d'or dans le vacarme du temps*. Paris : Ramsay/de Cortanze.

Rolin, D. 1991. *Les Marais*. Paris : Gallimard.

Rolin, D. 2008. *Les marais*. Préface de Frans De Haes. Lecture de Laurence Ghigny. Bruxelles : Luc Pire.

Sautel, N. 2002. « Une mystique de l'écriture », *Magazine littéraire*, n°459, p. 70-72.

Notes

1. Le sigle M dans la suite de notre article
2. Le miroir, comme nous le rappelle Umberto Eco (1999 : 75-80), nous permet de nous voir comme dans le regard des autres.
3. Nous y percevons l'esthétique de l'anamorphose.
4. Cette description évoque l'éveil du jour « impressionniste » dans *Un Mâle* de Camille Lemonnier, écrivain-critique d'art et artiste du XIX^e siècle.