

“LE PASSEUR D’EAU” D’EMILE VERHAEREN

A la confluence d’une nouvelle E(s)th(ét)ique

MARIA DE JESUS CABRAL
FCT / Universidade Aberta
mariajesu@gmail.com

Résumé

Dans l’itinéraire poétique d’Emile Verhaeren, “Le Passeur d’eau”, ainsi que la série des *Villages illusoires*, apparaissent à bien des égards comme des poèmes de transition, entre la première “Trilogie noire” toute empreinte du pessimisme schopenhauerien, et la nouvelle E(s)th(ét)ique “sociale” ouverte par les *Campagnes hallucinées*. Nous nous proposons dans cet article de mettre en évidence comment la thématique de l’eau – transversale dans l’œuvre verhaerenienne – associée à l’effort quotidien du *passeur* et à l’énergie humaine acquiert une dimension largement symbolique. L’eau, reflet de la création où le geste du batelier au gouvernail de sa barque et celui du poète ne font qu’un, relaient de façon prégnante la poétique et l’éthique, configurant une œuvre “follement” tournée vers l’avenir, au moment charnière de l’éveil des Lettres Belges.

Abstract

In the poetic itinerary of Emile Verhaeren, “Le Passeur d’eau” – as in the entire series of *Villages Illusoires*, appears in many ways as a transitional poem, between the first “Black Trilogy”, marked by the schopenhauerian pessimism, and the new ethic-aesthetic of *Campagnes hallucinées*. In this article we propose to show how the water theme – recurring in the Verhaerenian work – associated to the daily effort of “*passeur*” and to the human energy and to hope always renovated, acquires a mainly symbolic dimension. Water, the reflect of creation where the boatman’s gesture at the wheel of his small boat and the poet become one, reconciling in an inseparable way the poetics and ethics, representing a work “*follement*” turned towards the future, in the pivotal moment of awakening of Belgian literature.

Mots-clés: Verhaeren, Symbolisme, Schopenhauer, éthique, eau, “passeur”

Keywords: Verhaeren, Symbolism, Schopenhauer, ethics, water, “passeur”

L'homme est la source qu'il cherche.

Stéphane Mallarmé

“Je n’ai conçu que deux trilogies dans mon œuvre, la première (*Soirs – Débâcle – Flambeaux*), la seconde (*Campagne – Villes et Aubes*). Les *Villages illusoires* vivent d’une vie à part – toute de symbole”, peut-on lire dans une lettre du 22 décembre 1903 du poète belge Emile Verhaeren à son condisciple et ami allemand Stefan Zweig (Verhaeren, 1996: 121).

Malgré cette précision méta-poétique de l’auteur, les *Villages illusoires* (Verhaeren, 1895) apparaissent souvent rattachés à la série des *Campagnes hallucinées* dont la publication les précède de deux années. S’il est vrai qu’Albert Mockel, le grand théoricien du symbolisme belge, y contribua dès son essai *Un poète de l’énergie. Emile Verhaeren. L’homme et l’œuvre* (Mockel, 1917), en signalant des analogies entre les deux recueils, de successives lectures biographisantes de l’œuvre ont fait de celle-ci l’image privilégiée de l’évolution personnelle de l’auteur, traversée par une alternance “cyclothymique de ‘crises’ sociales et morales”, comme le constate Paul Aron dans son ouvrage de référence *Les écrivains belges et le socialisme* (Aron, 1985: 191). Cette perplexité est exprimée par plusieurs commentateurs, notamment Christian Berg qui ouvre sa “Lecture” des *Villages illusoires* aux éditions Labor (Berg, 1985) en évoquant le poids des “fables” de la “crise morale” et de la “guérison” dans la réception critique des deux célèbres trilogies verhaereniennes.

Revenons au propos fort assertif énoncé par le poète: “les *Villages illusoires* vivent une vie à part – toute de symbole” (Verhaeren, 1996: 121). C’est dans cette lignée que nous nous proposons, dans le cadre restreint de cet article, de mettre en évidence les procédés de symbolisation mis en œuvre dans “Le passeur d’eau”- poème liminaire du recueil – qui nous semble pouvoir tracer un filon symbolique entre deux importants moments de la création poétique de Verhaeren. Nous nous référons au passage de la *première trilogie*, communément désignée comme “trilogie noire”¹, et la *seconde trilogie* – souvent qualifiée de

¹ La phase “noire” correspondrait, selon certains critiques, à un temps qui est aussi de crise personnelle et religieuse associée notamment au deuil de ses parents. L’utilisation de cet adjectif fait pourtant aporie – comme toute généralisation péremptoire – quand on parcourt les poèmes car, par-delà une propension évidente au pessimisme de tonalité schopenhauerienne – ce qui les rapproche avant tout de l’idéalisme philosophique et esthétique de la littérature fin-de-siècle – on peut en dégager déjà les images hallucinées et toutes empreintes du lyrisme visionnaire du poète des *Campagnes*. L’on peut constater notamment dans la série des *Flambeaux noirs* les élans et l’énergie libertaire caractéristique du poète flamand. “Librement fiévreuse”, pour reprendre le mot de Gourmont dans son “masque” du poète, se manifeste aussi la trilogie des *Soirs* du point de vue formel. Mallarmé – qui en reçut un des 100 exemplaires – ne manquera pas d’en saluer la nouveauté d’un vers sorti “de la vieille forge, en fusion et sous tous ses aspects, jusqu’à [s]’ allonger même en fin de strophe hors de sa mesure de rigueur” (lettre du 22 janvier 1888 in Mallarmé, 1969: 162).

"sociale"², que les motivations idéologiques ou personnelles de nature sentimentale³ s'avèrent insuffisantes à expliquer⁴.

"Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge" (*Les Villes tentaculaires*)

Notre hypothèse semble par ailleurs corroborée par les recherches de Jacques Marx qui, dans son ouvrage intitulé *Verhaeren, biographie d'une œuvre* (Marx, 1996) a suggéré que ce poème – préalablement publié dans *La Société nouvelle*, en 1893 – aura été à la source de toute la série des *Villages illusoires*. Il se situe donc à un point médiateur entre deux grandes phases de la production poétique verhaerenienne. Il s'agit là d'une première phase, plus égotique et pathogène, où nous découvrons un poète en proie à un pessimisme fin-de-siècle créant des intersections marquantes avec la philosophie pessimiste de Schopenhauer⁵. La funeste devise qui ouvre le premier poème des *Débâcles* ("Dialogue") reflète bien l'idée schopenhauerienne que la douleur est consubstantielle à la vie:

... Sois ton bourreau toi-même;
N'abandonne le soin de te martyriser
À personne, jamais. Donne le seul baiser
Au désespoir; déchaîne en toi l'âpre *blasphème*;
Force ton âme, éreinte-la contre l'écueil
(*Les Débâcles*, Verhaeren, 1994:105)

Ces quelques vers résonnent de ce que Schopenhauer avait proclamé dans ses *Douleurs du monde*⁶: "Habituez-vous à considérer le monde comme un lieu de pénitence, comme une colonie pénitentiaire" (Schopenhauer, 1990: 28).

Ainsi la poésie de cette première trilogie abonde-t-elle en paysages morbides, la mort et le néant apparaissant comme le seul horizon possible. La violence des images doit transposer "que la souffrance seule est réelle" pour reprendre Schopenhauer (Schopenhauer, 1990: 38): "Les soirs crucifiés sur l'horizon les soirs / Saignent, dans leurs marais leurs douleurs et leurs plaies" ("Humanité", *Les Soirs*, Verhaeren, 1994: 47).

² Voir à ce propos l'"Introduction" de Jacques Marx au tome II de la *Poésie Complète – Les Campagnes hallucinées, les Villes tentaculaires* (Verhaeren, 1997).

³ La rencontre de l'artiste Marthe Massin que le poète épousera en août 1891 tiendrait là aussi lieu de balise symbolique, ouvrant une époque de grande vitalité créatrice qui s'étend jusqu'à 1895.

⁴ Paul Aron, notamment, se démarque sur ce point mettant plutôt en avant le rôle symbolique joué par la ville – "lieu alchimique de la transformation du moi" – sur le sujet poétique, jusqu'à proposer la désignation "trilogie de la médiation" (Aron, 1985: 189-193).

⁵ Voir l'article de Christian Berg "Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n°34, 1982, pp. 119-135.

⁶ Publié en France en 1880 par Jean Bourdeau.

Ce penchant masochiste se doublera d'un sentiment de révolte et de déraison qui s'intensifie à la vue de la ville "d'émeute et de tocsin" et l'incite à verser dans l'outrance décadente:

ô mon âme folle de vent
Hagard, mon âme énormément désorbitée,
Salis-toi donc et meurs de ton mépris fervent!
Voici la ville en or des rouges alchimies,
("Les Villes", *Les Flambeaux noirs*, Verhaeren, 1994: 185)

A l'image de ses contemporains et plus viscéralement peut-être, en raison de sa sensibilité toute rebelle, Verhaeren a ressenti la douloureuse fragilité et l'instabilité d'un monde en rapide mutation, que le fracas de l'industrialisation, le progrès nerveux de la science et de la technique et les bouleversements sociaux subséquents rendaient de plus en plus menaçant. On se souvient par exemple du fiel et de l'amertume déversés par le protagoniste d'*A Rebours* à la fin du roman – "Eh! Croule donc, société! Meurs donc, vieux monde!" – projection même du sentiment de haine vis-à-vis d'un siècle hideux, en manque d'idéalisme que l'on retrouve au cœur de l'œuvre de Huysmans⁷.

Mais s'il est vrai que l'œuvre de Verhaeren, surtout celle de sa première trilogie s'assortit d'une vision pessimiste fin-de-siècle propre à la génération décadente, elle n'en constitue pas moins un fil de chaîne qui permet au poète de "s'évader hors de l'autophilie douloureuse", comme l'a bien observé Christian Berg (Verhaeren, 1985: 187) un tel élan permettant, toujours selon ce critique, "une survie par métamorphose" (*ibid.*).

Aussi la *seconde trilogie* consolide-t-elle un mouvement de sortie hors de soi, voire une projection du sujet poétique à l'altérité du monde environnant, dans un rapport de sens et de fusion, le tout projeté dans un décor d'inquiétante étrangeté propre à la littérature belge⁸:

Et par les quais uniformes et mornes,
Et par les ponts et par les rues,
Se bousculent, en leurs cohues,
Sur des écrans de brumes crues,
Des ombres et des ombres.

Un air de soufre et de naphte s'exhale,
Un soleil trouble et monstrueux s'étale;

⁷ Voir à ce sujet Marc Smeets (Smeets, 2003).

⁸ Comme l'a bien montré Eric Lysøe (2003).

L'esprit soudainement s'effare
Vers l'impossible et le bizarre;
Crime ou vertu, voit-il encor
Ce qui se meut en ces décors,
Où, devant lui, sur les places, s'élève
Le dressement tout en brouillards
D'un pilier d'or ou d'un fronton blafard
Pour il ne sait quel géant rêve?

(*Les Villes tentaculaires*, “L'âme de la ville”, Verhaeren, 1997: 207)

La phrase suivante, écrite par Mallarmé à propos des *Campagnes hallucinées* nous semble formuler clairement combien sont à présent indissociables le geste artiste et le geste humain dans leur ambition commune de faire apparaître la forme dans sa différence ontologique: “Vous êtes arrivé à cette heure, dans la vie de l'artiste, qui est la parfaite, où ce qu'il fait et lui ne sont qu'un” (Mallarmé, 1981: 91-92).

En fait, ce geste essentiel par lequel l'homme et l'œuvre s'affrontent et se confondent peut répondre à la dichotomie entre les “trilogies” qui se rejoignent dans une des caractéristiques – des valeurs – premières du symbolisme: l'œuvre poétique remplit une fonction aussi bien créative qu'analytique. Le “Livres, selon la célèbre formule de Mallarmé, est explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves”⁹, et il revient au langage poétique – autrement dit “ramené à son rythme essentiel” – de manifester les *analogies* entre “les mots et les choses”, comme le définira plus tard Michel Foucault.

S'il est vrai que “rien ne se fixe de la vie fugitive, ni joie éternelle, ni impression permanente, ni enthousiasme durable ni résolution élevée”, pour reprendre Schopenhauer (Schopenhauer, 1990: 40), il n'est pas moins vrai que “l'on ne peut se passer d'Eden”, selon le mot de Mallarmé. La littérature est alors conçue comme une réaction idéaliste face au monde: “le fait et le monde deviennent uniquement prétexte à idée / [...] / que rêves de notre cerveau” – affirme à son tour Verhaeren dans son texte sur Khnopff, intitulé “Un peintre symboliste” (Verhaeren, 1928: 113-114).

Et cela d'autant plus que Verhaeren n'hésite pas, dans le même texte, à considérer Mallarmé comme “le Maître du symbolisme”.

⁹ Nous citons un extrait d'une lettre de novembre 1886 à l'italien Vittorio Pica, où Mallarmé énonce sa conception de la littérature. Le texte sera publié le 27 novembre de la même année dans la *Gazzetta Letteraria* sous le titre “I Moderni Bizantini: Stéphane Mallarmé” (*Correspondance*, III, 1969: 73 et notes), avant d'être repris dans *Divagations*: “Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le vrai culte moderne, un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves...” (Mallarmé, 1998: 399).

**“Sous l’eau du songe qui s’élève, / Mon âme a peur, mon âme a peur”
 (“Reflets”, *Serres chaudes*, Maeterlinck)**

Il n’y a rien d’étonnant à ce que l’imaginaire d’un poète flamand, qui reste un nomphare du Symbolisme dans son expression française¹⁰, apparaisse si profondément marqué par les paysages de sa mère-patrie de fleuves et de rivières – côtoyant la mer, pays de l’ “Escaut des Nords – vagues pâles et verts rivages” qu’il a célébré dans *Toute la Flandre* (1904-1911). Forte de sa situation d’entre-deux, “entre la France ardente et la grave Allemagne”, comme il l’a écrit dans le même recueil, son œuvre s’identifie et se nourrit originairement du substrat flamand qui est le sien¹¹. Et c’est au cœur même de cette mixité culturelle que se forge un “poète puissant et complexe, entièrement personnel” (Ghil, 1923: 90), salué par Mallarmé, Gourmont ou Paul Valéry, entre autres.

Le thème de l’eau, récurrent dans l’œuvre de Verhaeren, traverse de manière féconde *Les Villages illusoires*. Des quinze poèmes du recueil, deux se réfèrent à des professions de l’eau (“Le passeur”; “Les pêcheurs”); et dans les poèmes intercalaires, consacrés aux éléments naturels (“La pluie”, “La neige”, “Le vent”) l’eau apparaît souvent associée à des images d’exubérance et de vie, en faveur d’un mouvement tout en fluidité – qui est aussi celui de la vision intérieure, renouvelée par le mouvement de l’écriture. Ainsi, dans le poème “La pluie”:

La longue pluie
Fine et dense comme la suie.
La pluie – et ses fils identiques
Et ses ongles systématiques
Tissent le vêtement,
Maille à maille, de dénûment...
 (“La pluie”, *Les Villages illusoires*, 1985: 119)

La forme métonymique infléchit une personnification qui se précise, prenant à la fin du poème une connotation dysphorique (“de longs fils gris/ avec ses cheveux d’eau, avec

¹⁰ Pour tenter de dessiner une identité du Symbolisme, il faut ouvrir les frontières de cette désignation et découvrir un mouvement qui, dans son histoire comme dans son esthétique ou dans ses représentants, aime le préfixe inter-: *interrègne*, *intersection*, *interaction*, *intermédiaire*, *intemational*. Loin des systèmes clos ou confinés, le Symbolisme se constitue, tel un large éventail, d’une multiplicité de poètes et d’artistes issus de cultures différentes. Leur apport au mouvement est significatif et considéré comme un ferment de rénovation. Mallarmé a incarné cet esprit *exotopique*. Aspect traité dans mon livre *Mallarmé hors frontières. Des défis de l’œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Cabral, 2007).

¹¹ Des sentiments dont témoignent également ses critiques d’art à *l’Art Moderne* et sa collaboration à l’aventure éclectique et cosmopolite des XX et de la subséquente *Libre Esthétique* (1883-1914). Voir Charles Maingon (Maingon, 1984). Sur la place d’avant-garde de la Belgique artistique à la fin du XIX^e siècle nous renvoyons au Catalogue de l’Exposition *La Belgique dévoilée de l’impressionnisme à l’expressionnisme* (2007) qui offre un raccourci de l’hybridité caractéristique de *La Libre Esthétique*.

ses rides”) traduisant une impression léthargique de l'espace environnant (“la longue pluie, / des vieux pays / Eternelle et torpide!”).

Si cette prédilection pour la thématique de l'eau¹², plus ou moins directement nourrie des origines du poète, est remarquable dans l'œuvre verhaerenienne, “Le passeur d'eau” se distingue par la configuration particulière qu'y acquièrent les procédés de *symbolisation*, *d'allégorisation* et de *mythification*, trois notions piliers du symbolisme.

Rappelons quelques titres des poèmes des *Villages*: “Le passeur d'eau”, “Les pêcheurs”, “Le meunier”, “Le menuisier”, “Le sonneur”, “Le forgeron”. Il s'agit de titres référentiels bien ancrés dans la réalité sociale et humaine des villages annoncés dans le titre – quoique l'adjectif *illusoires* opère dès lors un retournement de la perspective vers l'intériorité, vers cette “cité de l'intérieur”¹³.

En fait, à mesure que l'on avance dans la lecture, l'on s'aperçoit que ces travailleurs villageois se révèlent sous une perspective idéaliste, qui sous-tend la conception symboliste du recueil. C'est le forgeron “dont le rêve dort en sa tête”, c'est le meunier qui sent “passer et fermenter le monde”, le “menuisier du vieux savoir” ou ce “cordier visionnaire” s'essayant à déchiffrer l'infini... Leur labeur caractéristique se double ainsi d'une quête de connaissance du monde qui n'est pas directe ou rationnelle mais intuitive et visionnaire. En les transposant à la hauteur du mythe – “Chronos / se profile / derrière le fossoyeur; à travers le geste des cordiers transparaît celui, éternel, des Parques ou des Nornes” observe justement Christian Berg (Verhaeren, 1985:188) – le poète résout la dualité entre le sensible et l'intelligible, entre l'homme et l'univers, (ré)affirmant la primauté du monde “idéal” représenté dans l'œuvre d'art. Le poète a lui-même commenté son souci et ses présupposés idéalistes:

J'ai recherché dans les *Villages illusoires*, à créer des symboles non pas avec des héros mais avec des gens tout simples et ordinaires. Pour éviter le terre-à-terre et le quotidien, je m'appliquai à grandir leurs gestes et à mettre ceux-ci d'accord avec l'espace et les éléments...¹⁴

La présence de nombreux paradoxes – c'est la “science d'entêté” du menuisier, le geste absurde et aliénant du sonneur qui “sonne si fort” qu'il “n'a pas bougé” ou “les horizons des autrefois” du blanc cordier – suggère bien le drame foncier de la condition de l'homme, poursuivant un rêve d'absolu, condamné à sombrer dans cet inexorable qui constitue “le

¹² On ne peut manquer d'évoquer encore le très beau poème “La Lys” (*Toute la Flandre*) tout en harmonies sonores et rythmiques: “Lys tranquille, Lys douce et lente / Dont le vent berce, aux bords, les herbes et les plantes, / Vous entourez nos champs et nos hameaux, là-bas, / De mille et mille méandres, / Pour mieux tenir serrée, entre vos bras, / La Flandre.”

¹³ Nous faisons allusion au sous-titre du livre *Éleusis*, de Camille Mauclair (*Causeries sur la cité intérieure*), publié en 1894.

¹⁴ Lettre de Verhaeren publiée dans le *Mercure de France*, t. CIV, n° 385, 1er juillet 1913. Citée d'après C. Berg, “Lecture...” (Emile Verhaeren, 1985: 194).

fond de notre vérité humaine”, comme l’a écrit Maeterlinck dans la “Préface” de 1901 à son *Théâtre*.

L’une des caractéristiques de cette nouvelle perspective est qu’elle est idéaliste, détournée de tout rapport à la réalité immédiate, au profit d’une expression analogique, éminemment subjective, selon le principe-clé du “mystère dans les lettres” énoncé par Mallarmé dans son poème-critique.

Dans un passage de ses *Impressions*, le poète écrit: “le Symbolisme restaure la subjectivité” (Verhaeren, 1927: 116), pour affirmer la nécessité de dépassement de la réalité et de toute conception imitative de l’art, à l’encontre de l’objectivité parnassienne et naturaliste. Cela équivaut à “peindre l’effet” au détriment de “la chose”, pour reprendre un postulat de Mallarmé, défini dès la genèse de son œuvre et actualisé sous la notion de “divine transposition... du fait à l’idéal”¹⁵.

“Homme, tout affronter vaut mieux que tout comprendre. – la vie est à monter, et non pas à descendre” (E. Verhaeren, “Les Rêves”, *La Multiple splendeur*)

“Le passeur d’eau” s’accorde à ce programme. La grandeur héroïque, quasi surhumaine du personnage homonyme est mise en évidence dès les premiers vers par la manière dont les images s’enchaînent, suggérant un cycle permanent – le caractère itératif et presque intemporel de son labeur est en outre allongé par le complément circonstanciel de temps et le verbe à l’imparfait, révélant l’action dans sa réalisation: “Le passeur d’eau, les mains aux rames¹⁶, / A contre flot, depuis longtemps, / Luttait, un roseau entre les dents.” Une fréquence à laquelle il faut ajouter l’utilisation tout aussi remarquable de verbes chargés d’énergie, tissant un réseau lexical de l’effort, qui combine force et douleur. Ainsi, le passeur “luttait” – le rejet du verbe est significatif de la résistance du personnage – “s’acharnait” (v. 10), “travaillait si fort” (v. 21), “battait et mordait” (v. 41). Ces formes verbales traduisent le contact physique, tout charnel du passeur avec l’eau, intensifié par la force visuelle et sensitive de la troisième strophe qui *déploie* tout le mouvement corporel de celui qui affronte courant et tempête en un expressif “ploiement de torse en deux”, sous le regard animisé mais statique de la nature, dont il émane une étrange impression d’indifférence:

Les fenêtres, avec leurs yeux,
Et le cadran des tours, sur le rivage,
Le regardaient peiner et s’acharner,

¹⁵ Comme il l’a écrit dans son *Hommage* à “Théodore de Banville” (1892), repris dans *Divagations* (Mallarmé, 1998: 156).

¹⁶ Nous suivons le texte reproduit dans le recueil *Les Villages illusoires* (Verhaeren, 1985: 115-117).

En un ploiment de torse en deux
Et de muscles sauvages.

Le rapport tenace – “quelqu'un d'airain” – et fusionnel du passeur avec sa barque sur l'eau “dans tous ses états” laisse entendre que le personnage ira bravement au bout de son entreprise, sans halte et sans repos – le poète recourt à la répétition du segment “le courant chassa” pour bien marquer la force de l'eau et la résistance du passeur.

Alors vraiment, le poète a “cédé l'initiative aux mots” et tout est mouvement, tout est énergie. Mouvement de la nature en furie, du corps du batelier mais aussi de “*celle*”, mystérieuse silhouette errante, qui “tord” les bras et “*tend*” la tête. Remarquons, à cet égard, à côté de la puissance dynamique des verbes, l'interposition valorative des adverbes, encore intensifiés “plus follement” (v. 18), “si fort” (v. 22). Cette force verbale, qui tend parfois à l'exagération chez Verhaeren est peut-être un des traits les plus marquants de la phraséologie du poète.

Et pourtant, ces élans épiques du passeur qui mène son voyage avec le courage aguerri d'un navigateur d'antan, vont prendre un tout autre sens par l'intervention d'une présence insolite, créant une ambiguïté fondamentale. En effet, dès la seconde strophe, surgit une étrange voix de plus en plus pressante, qui interpelle le passeur. Son aura ensorcelante la rapproche des légendaires sirènes:

Mais celle hélas! qui le hélait
Au-delà des vagues, là-bas,
Toujours plus loin, par-delà des vagues,
Parmi les brumes reculait.
[...]
Dans les brumes, hurlait, hurlait,
La tête effrayamment tendue
Ver l'inconnu de l'étendue.

La répétition du timbre ouvert [e] associé au jeu de sonorités [a] et [y] crée un effet sonore proche de l'écho qui intensifie graduellement l'emprise de cet appel – on peut observer la répétition à valeur hyperbolique du fragment “qui le hélait”, revenant trois fois, comme le crescendo dramatique “hélait / hurlait, hurlait”. Cet appel *mystérieux* a le pouvoir de susciter le passeur, créant un mouvement rapide, de va-et-vient frénétique et convulsif de celui qui s'obstine à ramer “si fort / que tout son corps craqua d'efforts”.

Ce qui frappe aussi dans ce poème, c'est l'indéfinition de cette force ambiguë surgie à travers le pronom “celle”, qui plus est accompagné de l'interjection “hélas”, bémolisant cette apparition d'une note dysphorique, dès la seconde strophe. On ne trouve,

textuellement, le co-référent de cette cataphore qu'à la onzième strophe (le poème en comporte quatorze). Le rejet de l'épithète "lamentable", parallèlement à la connotation mortifère de l'adjectif "froids", apporte une tonalité défaillante qui contraste avec l'énergie du début du poème:

Ses vieux regards hallucinés
 Voyaient les loins illuminés
 D'où lui venait toujours la voix
 Lamentable, sous les cieus froids.

Cette voix, que faisaient deviner les formes verbales "hélait" et "hurlait", on sait qu'elle s'adresse au passeur, dès la seconde strophe, par la présence du complément d'objet direct "le". Mais d'où vient-elle? De qui provient-elle? D'une femme dont les bras (v. 18) puis la tête (v. 36) seraient des sortes de métonymies? Rien ne le précise. Une hallucination auditive, analogue aux hallucinations visuelles du passeur, peut-être? Car cette étrange traversée prend rapidement un caractère hallucinatoire, comme le suggèrent progressivement les adjectifs "fiévreux", "fou", "fol" et "halluciné"; le substantif "*dérive*", à tonalité rimbaldienne. La vision des "loins illuminés" (v. 42-43) renvoie indubitablement l'itinéraire du passeur du côté de l'imaginaire. Le rythme, soutenu par les vers libres, les allitérations et les assonances, est le rythme du mouvement corporel, d'avance et de recul du passeur dans un combat inégal, d'autant plus qu'il perd successivement le gouvernail, puis une rame, puis la seconde – faibles adjuvants en une si terrible entreprise!

C'est à un très curieux renversement en effet que l'on assiste à la fin du poème. C'est un tableau bien plus statique et un rythme bien plus lent, voire atonique, avec une prédominance d'assonances nasales puis de sons graves dans la dernière strophe – [k], [t] – comme pour traduire la fatigue physique et psychique du passeur. L'illusion évanouie, enfin rendu à l'immobilité, le passeur se trouve toujours sous le regard altier de ces étranges fenêtres à yeux – peut-être les matières élémentaires bordant les rivages – liant de façon étroite le concret et l'abstrait:

Les fenêtres et les cadrans,
 Avec des yeux béats et grands
 Constatèrent sa ruine d'ardeur,
 Mais le tenace et vieux passeur
 Garda tout de même, pour Dieu sait quand,
 Le roseau vert, entre ses dents.

Dans cette fin de poème, Verhaeren revient au début et met en relief le motif du roseau – le geste premier du passeur était de lutter “à contre flot / un roseau vert entre les dents”. Il est symptomatique qu’après un voyage hallucinatoire, dont on ne sait s’il est l’effet du délire (“son cœur trembla de fièvre”) ou d’une vision (“il n’avait pas quitté le bord”), le passeur n’ait pas abandonné son roseau. La symbolique du roseau est ici exemplaire. Communément associé à la ténacité et à l’effort de l’homme, il est aussi symbole de la pensée, selon le célèbre aphorisme pascalien, “l’homme est un roseau pensant”. Il peut aussi être assimilé à l’écriture si on se souvient qu’il figure, dans la tradition égyptienne, le métier du scribe.

Ces acceptions sont toutes présentes dans le poème et forment un réseau allégorique qui s’accorde, en fin de compte, aux lignes de force qui ont acheminé ce bref parcours dans la poésie verhaerenienne.

Accordée d’une vision pessimiste et nihiliste d’un monde en perpétuelle transformation, dont la *traversée* est une somme de souffrances et de tourments imposés par des forces obscures qui “ne cessent de brandir leur fouet” – pour reprendre Schopenhauer (Schopenhauer, 1990: 29) –, la poésie d’Emile Verhaeren a ceci d’exemplaire qu’elle ne constitue pas le lieu d’utopiques élans vers un “anywhere out of the world” – qui meuvent nombre de ses contemporains – mais elle devient l’espace d’un affrontement artiste qui puise son originalité dans l’imaginaire flamand de ses origines. A rebours de toute perspective “réaliste”, le poète met en oeuvre une esthétique analogique, éminemment subjective – en syntonie avec la visée symboliste – mais sensorielle, attaché au concret, à la réalité humaine et sociale de son temps, jusqu’à en traduire les pulsions les plus instinctives.

La subjectivité verhaerenienne si typiquement visionnaire, son rapport charnel à l’objet esthétique, la force pulsionnelle qui rythme son vers “selon un génie humain” comme l’a écrit Mallarmé dans son “Toast”, trouve une configuration toute particulière, en ce sens qu’elle est allégorisée par ce *passeur d’eau*, divisé, qui plus est, entre des attitudes opposées – entre quête/mouvement et enquête/quétude – qui, tour à tour, le défient et le repoussent, le contraignent et l’effraient.

Ces deux tendances, que l’on a dégagées plus haut de son œuvre, montrent le *passage* d’une phase plus introvertie et égotiste, “pathogène”, à une phase plus extrovertie, qui est déjà “d’ouverture de la conscience au monde”, selon le mot de Paul Gorceix (Verhaeren, 2002: 34), allégoriquement présentes dans la thématique du poème, que le titre-symbole annonçait déjà. Une transition qui se résout, dans l’œuvre du poète, par une forte correspondance entre l’esthétique et l’éthique, entre le geste artiste et la fonction analytique, toute spirituelle, que l’on retrouve chez les écrivains de cette époque – et qui rejoint le projet du Livre mallarméen “explication orphique de la terre, seul devoir ou jeu littéraire par excellence” (Mallarmé, 1998: 373-374).

C'est dans un essai de Verhaeren sur le peintre James Ensor son compatriote et indéfectible complice, que nous trouvons la citation qui nous semble refléter le mieux l'inséparabilité entre l'éthique et la poétique dans son œuvre – et qui en fait toute sa modernité: "Le culte de l'Art va de pair avec l'exercice de la plus haute spiritualité. Chez le peintre, le poète a reconnu une extraordinaire résistance à tout enfermement" (Verhaeren, 1980: 119).

"Une extraordinaire résistance à l'enfermement" c'est ce qu'allégorise, finalement, le Passeur d'eau, affirmant la primauté de la vision sur la vue, dans une quête inlassable de connaissance, "le roseau entre les dents"; une quête qui, si elle ne dénoue pas les grandes énigmes, permet du moins d'appivoiser un coin "d'Éden" – dans l'espace de la page.

Avant de rendre la barre à d'autres *passseurs*, qui voudront bien prendre le relais de la représentation, suivant un sens non univoque ou pré-orienté, tel le cours de l'eau. *Au seul souci de voyager...*

Bibliographie

- ARON, Paul (1985). *Les écrivains belges et le socialisme, 1880-1913: L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*. Bruxelles: Labor, coll. Archives du futur.
- BERG, Christian (1982). "Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel". In: *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n°34, 1982, pp. 119-135.
- BERG, Christian (1985). "Lecture". In: Émile Verhaeren. *Les Villages illusoires; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Bruxelles: Labor, coll. Espace Nord, pp. 186-200.
- CABRAL, Maria de Jesus (2007). *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*. s.l.: Rodopi.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1988). *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter.
- GHIL, René (1923). *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*. Paris: Crès.
- GOURMONT, Rémy de (1923). *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris: Mercure de France, 7^e édition.
- GOURMONT, Rémy de (2002). *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques. Promenades littéraires*. Bruxelles: Académie de Langue et de Littérature françaises, coll. "Histoire Littéraire" (rééd.).
- LYSØE, Eric (2003). *La Belgique terre de l'étrange*. Bruxelles: Labor, coll. "espace Nord", vol. I et II.
- MAETERLINCK, Maurice (1999). *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles: Éditions Complexe, tome I.
- MAINGON, Charles (1984). *Emile Verhaeren critique d'art*. Paris: Nizet.
- MALLARME, Stéphane (1998). *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*. Paris: Gallimard, coll. NRF.
- MALLARME, Stéphane (1969). *Correspondance, III (1886-1889)*. Édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard.
- MALLARME, Stéphane (1981). *Correspondance, VI (1893 -1894)*. Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris: Gallimard.
- MARX, Jacques (1996). *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- MAUCLAIR, Camille (1894). *Éleusis. Causeries sur la cité intérieure*. Paris: Perrin.
- MOCKEL, Albert (1917). *Un Poète de l'Énergie, Émile Verhaeren, l'œuvre et l'homme*. Paris: La Renaissance du Livre, Paris.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1990). *Douleurs du monde. Pensées et fragments*. Trad. de l'allemand par Jean Bourdeau. Paris: Ed. Rivages.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2007) *La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme*. William Hauptman (org.). Lausanne: Editeurs Fondation de l'Hermitage, Milan: Editions 5 Continents.
- SMEETS, Marc (2003). *Huysmans l'inchangé: Histoire d'une conversion*. Amsterdam: Rodopi, coll. "Faux Titre".
- VERHAEREN, Emile (1928). *Impressions*. 3^e série, Paris: Mercure de France.
- VERHAEREN, Emile (1980). *James Ensor*. Bruxelles: Jacques Antoine.
- VERHAEREN, Emile (1985). *Les Villages illusoires; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Préface de Werner Lambersy; lecture de Christian Berg. Bruxelles: Labor, coll. Espace Nord.
- VERHAEREN, Emile (1994). *Poésie complète 1 – Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten. Bruxelles: Labor, coll. "Archives du Futur".
- VERHAEREN, Emile (1996). *Correspondance générale I. Emile et Marthe Verhaeren-Zweig. Correspondance (1900-1926)*. éd. F. van de Kerckhove, Bruxelles: Labor.

- VERHAEREN, Emile (1997). *Poésie complète 2 – Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten, Bruxelles: Labor, coll. "Archives du Futur".
- VERHAEREN, Emile (2002). *De Baudelaire à Mallarmé*. Introduction de Paul Gorceix, Bruxelles: Editions Complexe.