



# « LE PASSEUR D'EAU » D'EMILE VERHAEREN

*L'appel d'une poésie nouvelle*<sup>1</sup>  
Maria de Jesus Cabral<sup>2</sup>

**RÉSUMÉ :** Dans l'itinéraire poétique d'Emile Verhaeren (1855-1916), « Le Passeur d'eau » – ainsi que toute la série des *Villages illusoires* – apparaît à plusieurs égards comme poème de transition, entre les premières œuvres du poète – la célèbre « Trilogie noire » toute empreinte du pessimisme schopenhauerien – et la poésie « sociale » des *Campagnes hallucinées*, nouveau pan d'une œuvre dorénavant ouverte à une humanité en pleine « révolution ». En partant d'une annotation de l'écrivain, l'article se propose d'analyser comment la thématique de l'eau, source de vie, associée à l'effort quotidien du *passeur*, à l'énergie humaine et à l'espoir sans cesse renouvelés, acquiert une dimension fortement 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, associe de façon prégnante la poésie et l'éthique, configurant une œuvre « follement » tournée vers l'avenir, au moment charnière du premier grand essor de la littérature et des arts en Belgique francophone.

**MOTS-CLÉS :** Verhaeren, Symbolisme, eau, passeur, poésie.

---

<sup>1</sup> Texte issu d'une intervention au colloque « L'eau, miroir des Lettres Belges » (CELBUC, Universidade de Coimbra, avril 1999), repris (avec des modifications) sous le titre « Le Passeur d'eau d'Émile Verhaeren : à la confluence d'une nouvelle esthétique », in Maria Hermínia Amado Laurel, Lénia Marques (éds.), *La Mer... dans tous ses états. Carnets, Revue Électronique d'Études Françaises*, Univ. d'Aveiro, p. 55-68.

<sup>2</sup> Maria de Jesus Cabral est professeur de langue et littérature françaises (XIXe/XXe) et enseigne actuellement à l'Université de Lisbonne. Auteur du livre *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Oeuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Rodopi, 2007) issu de sa thèse de doctorat, elle a publié plusieurs travaux consacrés aux questions poétiques, théâtrales et de lecture à partir des œuvres d'écrivains de langue française et portugaise associés au Symbolisme (Mallarmé, Maeterlinck, Duchosal, Castro, Pessoa...).



## “LE PASSEUR D’EAU” DE ÉMILE VERHAEREN – O APELO DE UMA NOVA POÉTICA

**RESUMO:** No itinerário poético de Émile Verhaeren (1855-1916), “Le Passeur d’eau” [O barqueiro] – assim como toda a série de *Villages illusoires* [Aldeias ilusórias] – aparece, sob vários aspectos, como um poema de transição, entre as primeiras obras do poeta – a célebre “Trilogia negra” impregnada pelo pessimismo schopenhauriano – e a poesia “social” de *Campagnes hallucinées* [Campos alucinados], nova etapa de uma obra doravante aberta a uma humanidade em plena “revolução”. Partindo de uma anotação do escritor, este artigo pretende destacar como a temática da água, fonte de vida, associada ao esforço cotidiano do *barqueiro*, à *energia* humana e à esperança sempre renovados, adquire uma dimensão fortemente simbólica. A água, reflexo da criação na qual o gesto do barqueiro ao leme de sua embarcação e o poeta tornam-se um só, articula de maneira evidente a poética e a ética, configurando uma obra “loucamente” voltada para o futuro, no momento-chave do primeiro grande crescimento da literatura e das artes na Bélgica francófona.

**PALAVRAS-CHAVE:** Verhaeren, Simbolismo, água, barqueiro, poética.

« 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 », écrit Emile Verhaeren en décembre 1903 à son condisciple et ami Stefan Zweig (VERHAEREN, 1996 : 121).

Malgré cette précision de l’auteur, le recueil *Les Villages illusoires* (1895) apparaît souvent rattaché à la série des *Campagnes hallucinées* publiée deux ans auparavant. S’il est vrai qu’Albert Mockel, le grand théoricien du symbolisme, y contribua dès son essai *Un poète de l’énergie. Emile Verhaeren. L’homme et l’œuvre* (Mockel, 1917), en signalant des similitudes entre les deux livres, de successives approches biographisantes ont fait de l’œuvre l’image privilégiée de l’évolution personnelle de l’écrivain, traversée par une alternance « cyclothymique de ‘crises’ sociales et morales », ainsi que le constate Paul Aron (Aron, 1985 : 191). La même perplexité est exprimée par d’autres commentateurs ; Christian Berg débute sa « Lecture » des *Villages illusoires* aux éditions Labor (1985) en soulignant le poids des « fables » de la « crise morale » et de la « guérison » dans la fortune critique des deux trilogies.

Reprenons le propos du poète : « les *Villages illusoires* vivent une vie à part – toute de symbole ». C’est le chemin que je propose d’explorer avec « Le Passeur d’eau » – poème liminaire du recueil – qui me semble pouvoir articuler d’un lien symbolique deux importants moments de la création poétique de Verhaeren. Je me réfère au passage de la première trilogie – communément désignée comme



« trilogie noire »<sup>3</sup>, et la *seconde trilogie* – dite « sociale »<sup>4</sup>, dont les motivations idéologiques, ou personnelles<sup>5</sup> restent à discuter<sup>6</sup>.

## LE PASSAGE

L'hypothèse semble étayée par Jacques Marx qui, dans *Verhaeren, biographie d'une œuvre* (1996), suggère 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 la confluence de deux moments majeurs de la production poétique de Verhaeren. Le premier, plus égotique et pathogène, est celui d'un poète en proie à un pessimisme fin-de-siècle, conversant de près avec la philosophie pessimiste de Schopenhauer<sup>7</sup>. Un singulier effet de négation se crée effectivement dès le premier poème des *Débâcles* (« Dialogue ») pour affirmer 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)

Cette ouverture fait résonner le recueil du côté des *Douleurs du monde*<sup>8</sup> de Schopenhauer : « Habituez-vous à considérer le monde comme un lieu de pénitence, comme une colonie pénitentiaire » (Schopenhauer, 1990 : 28). Ainsi,

---

<sup>3</sup> La phase « noire » correspondrait, d'après 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 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 hallucinées*. L'on peut constater notamment dans la série des *Flambeaux Noirs* les élans et l'énergie libertaire caractéristique du poète. « Librement fiévreuse », pour reprendre le mot de Gourmont dans son « masque » du poète, se présente aussi la trilogie des *Soirs* du point de vue formel. Mallarmé – qui reçut un des 100 exemplaires – ne manquera pas de souligner 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).

<sup>4</sup> Voir l'« Introduction » de Jacques Marx au tome II de la *Poésie Complète - Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires* (1997).

<sup>5</sup> La rencontre de l'artiste Marthe Massin que le poète épouse en août 1891 tiendrait aussi lieu de balise symbolique, ouvrant une époque de grande vitalité créatrice qui s'étend jusqu'à 1895.

<sup>6</sup> Paul Aron par exemple met 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).

<sup>7</sup> Voir l'article de Christian Berg « Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel » (Berg, 1982, p. 119-135).

<sup>8</sup> Publié en France en 1880 par Jean Bourdeau.



les poèmes de cette première trilogie déclinent-ils un sans nombre d'images et motifs morbides créant un univers où « la souffrance seule est réelle » (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)

Ce trait masochiste se double d'un sentiment de révolte et de déraison qui s'intensifie à la vue de la ville « d'émeute et de tocsin » et verse 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 d'une sensibilité toute *rebelle*, Verhaeren a ressenti les tourments d'un monde en rapide mutation, que l'industrialisation, le progrès nerveux de la science et de la technique et les bouleversements sociaux rendaient de plus en plus accablant. On se souvient par exemple de l'amertume déversée par le protagoniste d'*A Rebours* à la fin du roman – « Eh! Croule donc, société! Meurs donc, vieux monde! » – projection même du sentiment ambivalent de désenchantement et d'idéalisme qui rythme l'œuvre de Huysmans.

Mais s'il est vrai que l'œuvre de Verhaeren, celle surtout de sa première trilogie, décline un pessimisme fin-de-siècle propre à la génération décadente, elle ne constitue pas moins un ressort qui permet au poète de « s'évader hors de l'autophilie douloureuse », comme l'a bien observé Christian Berg (*in* Verhaeren, 1985 : 187), dès lors qu'un tel élan permet « une survie par métamorphose » (*ibid.*).

Aussi la *seconde trilogie* consolide-t-elle un mouvement de sortie hors de soi, voire une ouverture du sujet poétique à l'altérité du monde environnant, dans une démarche qui re(n)verse l'obstacle en moyen :

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 ;



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)

Le commentaire de Mallarmé à propos des *Campagnes hallucinées* suggère bien à quel point sont alors indissociables l'artiste *et* l'homme : « 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 résoudre la dichotomie entre les « trilogies » qui se rejoignent dans une des caractéristiques – des valeurs – premières du symbolisme : la fonction autant créative que réflexive de la poésie. Comme chez Mallarmé, et avant lui Baudelaire, *poète et critique* se rejoignent pour transposer, au moyen du langage poétique, autant les choses ressenties – « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » (Mallarmé, 1995 : 206) – que les choses pensées. De manière ou d'autre, c'est toujours les *rappports*, ce qui passe et ce qui se passe entre « les mots et les choses » qui intéresse le geste et la réflexion<sup>9</sup>. Si « rien ne se fixe de la vie fugitive, ni joie éternelle, ni impression permanente, ni enthousiasme durable ni résolution élevée », pour reprendre l'expression de Schopenhauer (1990 : 40), il ne reste pas moins que « l'on ne peut se passer d'Éden », selon le vœu de Mallarmé. La littérature est alors conçue comme une ré/action idéaliste face au monde : « le fait et le monde deviennent uniquement prétexte à idée [...] et n'apparaissent que rêves de notre cerveau » écrit Verhaeren dans son article sur Khnopff, tout en brandissant une valeur capitale du Symbolisme : la subjectivité (Verhaeren, 1928 : 113-114).

## DE L'ICI ET DE L'AILLEURS

Il n'y a rien d'étonnant à ce que l'imaginaire du poète belge *et* nom-phare du Symbolisme dans son expression française<sup>10</sup> apparaisse si profondément

<sup>9</sup> Ce que semble aussi retenir la formule-titre de Michel Foucault dans le livre homonyme.

<sup>10</sup> Le Symbolisme est un mouvement qui dans son moment comme dans évolution ou ses représentants convoque le préfixe inter : *inter*règne, *inter*section, *inter*action, *inter*médiaire, *inter*national. Il se moule difficilement dans la logique de l'histoire de la littérature – déterminée par les principes de chronologie, de catégorie, voire de généalogie. Mallarmé est « symboliste » dans les années 1860 et le mouvement tire la cohérence et l'extension de son projet d'une multiplicité de poètes et d'artistes « franco-étrangers » dont la culture est un ferment de





imprégné des paysages flamands de fleuves et de rivières, rythmé par ce pays de l'« Escaut des Nordes – 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 », son œuvre se nourrit du substrat originaire qui est le sien<sup>11</sup>. Et c'est au cœur même de cette mixité culturelle que se forge un « poète puissant et complexe, entièrement personnel » (Ghil, 1923 : 90), aussi reconnu par Mallarmé, Gourmont ou Paul Valéry, entre autres.

Le thème de l'eau, récurrent dans l'œuvre du poète belge, 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, dessinant un parcours tout en fluidité – qui est aussi celui de la vision intérieure, transmuée en écriture. Ainsi, dans « 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  
Pour les maisons et les enclos,  
Des villages bris et vieillots :  
(« La pluie », *Les Villages illusoires*, 1985 : 119)

La forme métonymique infléchit une personnification qui gagne à la fin du poème une connotation dysphorique (« de longs fils gris/ avec ses cheveux d'eau, avec ses rides ») traduisant une impression léthargique des lieux environnants (« la longue pluie, / des vieux pays/ Eternelle et torpide ! »).

Si la prédilection pour la thématique de l'eau<sup>12</sup>, plus ou moins directement nourrie par les origines du poète, est bien marquée dans toute l'œuvre, « Le Passeur d'eau » se distingue par les procédés de *symbolisation*,

---

rénovation, jusqu'à pouvoir inverser la proposition : un Symbolisme *en mouvement*. Le réseau franco-belge est sur ce point exemplaire (Cabral, 2007).

<sup>11</sup> Dont témoignent également ses critiques d'art à *l'Art Moderne* et sa participation au cercle éclectique et cosmopolite des XX – puis *Libre Esthétique* (1883-1914). Voir Charles Maingon, *Emile Verhaeren critique d'art* (1984). Sur la place d'avant-garde de la Belgique artistique à la fin du XIXème siècle voir le Catalogue de l'Exposition *La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme* (2007).

<sup>12</sup> On ne peut manquer d'évoquer, le très beau poème célébrant la rivière qui traverse le Nord de la France et de la Belgique, jusqu'à Gand, « La Lys » (*Toute la Flandre*) tout en harmonies sonores et rythmiques. En voici un extrait : « 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. »



d'allégorisation et de mythification, mis en œuvre en parfaite concordance avec les idées symbolistes.

Parcourons l'index 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, annoncée au seuil du livre ; l'adjectif « illusoires » invite pourtant bien à un retournement du regard vers l'intérieur. Il s'agit alors moins de fixer la réalité que de suggérer une vision symbolique par laquelle elle devient *invention*, sans autre lieu réel que celui du « cerveau » – comme le prônait Verhaeren dans l'extrait cité plus haut. Sur ce point encore, l'écrivain dialogue de près avec la sensibilité littéraire fin de siècle, privilégiant le *mental* au détriment de l'instrumental, ce que *réfléchit* le très beau poème de Georges Rodenbach, « Aquarium mental » (*Les Vies encloses*), et que l'on retrouve tout aussi bien dans le livre *Eleusis*, de Camille Mauclair, sous-titré *Causeries sur la cité intérieure*.

En fait, poursuivant dans la lecture, ces travailleurs villageois se révèlent sous une perspective idéaliste, qui sous-tend la conception 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 un « cordier visionnaire » s'essayant à déchiffrer l'infini, chez qui on pourrait reconnaître Hermès le messager... Leur labeur quotidien se double ainsi d'une quête de sens par-delà la réalité, qui n'est plus directe et objective mais intérieure et visionnaire. En les transposant à la hauteur du mythe – « Chronos /se profile/ derrière le fossoyeur ; à travers le geste des cordiers transparait celui, éternel, des Parques ou des Nornes » observe Christian Berg (Verhaeren, 1985 :188) – Verhaeren dépasse la dualité entre le sensible et l'intelligible, entre l'homme et l'univers, réaffirmant la primauté du monde récréé par l'œuvre d'art et son langage tout en *liberté*<sup>13</sup>. Le poète a commenté son vœu *idéaliste*<sup>14</sup> :

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...<sup>15</sup>

La présence de nombreux paradoxes – la « science d'entêté » du menuisier, le geste absurde et aliénant du sonneur qui « sonne si fort » qu'il « n'a pas bougé »

<sup>13</sup> « On est lassé...des alexandrins passant tous en même uniforme pareils à des élèves de lycée... Plus de liberté que diable ! Autant de sentiments, autant de rythmes et de tournures... En un mot : composer non point sur le patron des lois exposées dans les lexiques et les dictionnaires, mais en écoutant la musique intérieure » (Verhaeren, 1928 : 123).

<sup>14</sup> Comme l'observe Gourmont, il s'agit pour les symbolistes d'opérer « la symbolisation de l'idée au moyen de héros imaginaires » (Gourmont, 2002 : 120).

<sup>15</sup> Lettre de Verhaeren publiée dans le *Mercur de France*, t. CIV, n° 385, 1er juillet 1913. Citée d'après C. Berg, « Lecture... » (in Verhaeren, 1985 : 194).



ou « les horizons des autrefois » du blanc cordier – suggère bien le drame foncier de la condition de l’homme, poursuivant un rêve d’absolu, et condamné à sombrer dans l’essentielle inexorabilité – ce « fond de notre vérité humaine », que rappelle Maeterlinck dans la « Préface » de 1901 à son *Théâtre*.

L’une des caractéristiques de cette nouvelle perspective artistique est qu’elle est *idéaliste*, sans véritable souci de lien à réalité immédiate, au profit d’une expression analogique, éminemment subjective, qui devient *transposition*, selon le principe-clé énoncé par Mallarmé dans un célèbre poème-critique<sup>16</sup>. Dans un passage de ses *Impressions* Verhaeren écrit : « le Symbolisme restaure la subjectivité » (Verhaeren, 1927 : 116), pour rejeter toute servitude vis-à-vis d’une conception imitative de l’art – que perpétuaient notamment les esthétiques parnassienne et naturaliste ; le geste artiste doit ainsi *élever* l’objet de la réalité à cette « existence d’art », que postule « Crise de Vers ». C’est cette existence-là qui permet la *réinvention* du poème, et celle de sa lecture.

### TOUT AFFRONTER VS TOUT COMPRENDRE

« Le passeur d’eau » s’accorde à ce programme. La portée héroïque quasi surhumaine du personnage est mise en évidence dès les premiers vers, par l’enchaînement des images et par l’énergie du geste, suggérant un mouvement continu ; le caractère itératif et presque intemporel de son labeur est en outre porté par le complément circonstanciel de temps et par l’imparfait :

Le passeur d’eau, les mains aux rames,<sup>17</sup>  
A contre flot, depuis longtemps,  
Luttait, un roseau entre les dents.

Une fréquence à laquelle il faut ajouter l’utilisation de verbes pleins de vigueur, tissant un réseau sémantique de l’effort, qui combine force et douleur. Ainsi, le passeur «luttait»– le rejet du verbe est significatif de la résistance du rameur – qui par ailleurs « 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 le torrent, 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 « ploiment de torse en deux » et ces « muscles sauvages » dans le cadre animisé mais statique de la nature, dont il émane une impression d’étrange indifférence :

<sup>16</sup> Principe qui trouve sa plus parfaite expression dans les toiles d’un Gustave Moreau, qui semblent tout droit sorties du rêve ou de l’imagination.

<sup>17</sup> Les citations renvoient à *Villages illusoires* (Verhaeren, 1985 : 115-117).





Les fenêtres, avec leurs yeux,  
Et le cadran des tours, sur le rivage,  
Le regardaient peiner et s'acharner,  
En un ploïement de torse en deux  
Et de muscles sauvages.

Le rapport tenace – « quelqu'un d'airain » – et fusionnel du passeur avec sa barque sur l'élément laisse entendre que le personnage ira bravement au bout de son entreprise, sans halte et sans repos – la répétition du segment « le courant chassa » souligne bien 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, en passant, à côté de la dynamique des verbes, l'interposition des adverbes, encore intensifiés « plus follement » (v. 18), « si fort » (v. 22). Cette puissance verbale, poussée souvent à l'hyperbole et au néologisme chez Verhaeren est peut-être l'un des traits les plus marquants de la manière du poète.

Et pourtant ces élans épiques du batelier, qui mène son voyage avec le courage aguerrri 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 sirènes légendaires :

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  
Vers l'inconnu de l'étendue.

La fréquence 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* ébranle le rameur, se répercutant en un mouvement rapide, de va-et-vient furieux et convulsif, « si fort/ que tout son corps craqua d'efforts ».

Ce qui frappe aussi c'est l'indéfinition de cette présence ambiguë surgie par 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). Conjugée à l'épithète « lamentable », et à la forme adjectivale « froids », cette voix apporte une tonalité dépressive, 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 figurations métonymiques ? 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 résonance rimbaldienne. La vision des « loins illuminés » (vv. 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 !

La fin du poème opère un renversement fondamental. 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, occlusifs et sourds dans la dernière strophe – [k], [t] – comme pour traduire la fatigue entre échec et élan du passeur. L'illusion évanouie, enfin rendu à l'immobilité, il 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 dans une fusion empreinte de mysticisme :

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 motif du début et met en relief le 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 finalement s'assimiler à l'écriture si on se souvient que dans la tradition égyptienne il figure le métier du scribe. Ces acceptions sont toutes présentes dans ce poème et forment un réseau allégorique qui s'accorde, somme toute, à la manière intense et contradictoire de « *plonger à s'y perdre dans la vie contradictoire – mais enivrante* » (« Les Forces tumultueuses »).

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 (1990 : 29), le geste d'Emile Verhaeren a ceci de particulier qu'il ne se constitue pas en utopiques essors vers un « *anywhere out of the world* » – qui meuvent nombre de ses contemporains – mais il devient ressort d'un affrontement artiste qui puise son originalité dans l'imaginaire flamand de ses origines. À rebours du descriptivisme, le poète opère une poétique de l'analogie, et un rapport à la réalité éminemment subjectif – en syntonie avec la visée symboliste – mais en mode sensoriel, attaché au concret, à la réalité humaine et sociale de son temps, dans un rapport de fusion et d'échange réciproques.

La subjectivité de Verhaeren est un acte vivant qui emporte tout son être dans un rapport charnel à l'écriture, conférant à son vers une force pulsionnelle, quasi instinctive. Le (dé)placement est ici très singulier : il écrit « selon un génie humain » comme l'a judicieusement observé Mallarmé dans son « Toast » (Mallarmé, 2003 : 688)<sup>18</sup>. Elle s'exprime dans ce poème par un partage entre extériorité et intériorité, partage allégorisé par ce passeur d'eau, divisé entre l'expérience sensible et la sphère symbolique, forces qui tour à tour le défient et le repoussent, l'effraient et l'émerveillent.

Ces deux tendances de son œuvre, mentionnées plus haut, montrent le *passage* d'une phase plus introvertie et égocentrée, « pathogène », à une attitude plus extrovertie, qui est déjà « d'ouverture de la conscience au monde », selon le mot de Paul Gorceix (*in Verhaeren*, 2002 : 34), ce que véhicule également l'analogie des métiers via le terme de *passeur*. Une transition qui se résout, dans l'œuvre du poète, par une forte correspondance entre le poétique et l'éthique, à la fois geste d'individuation et geste d'universalité pour qui accepte de « questionner d'impatience [...] la possibilité d'autre chose », ce qui au fond rejoint le projet spirituel du Livre mallarméen (Mallarmé, 2003 : 67). Dans une page de Verhaeren sur James Ensor son compatriote et indéfectible complice artistique, il est cette citation qui reflète bien l'inséparabilité entre éthique et poétique dans son œuvre, pleine d'échos sur notre actualité : « Le culte de l'Art va de pair avec l'exercice de

<sup>18</sup> Écrit pour le Banquet Verhaeren à Bruxelles (22 février 1896).



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 que transpose et transporte jusqu'à nous ce Passeur d'eau, de lieu incertain sur la carte de Flandres, puisque *illusoire*, affirmant la primauté de la vision sur la vue, une quête de sens, « le roseau entre les dents », qui, si elle ne dénoue pas les grandes énigmes, permet de vérifier que le langage signifie, et avec lui, l'homme. Avant de le rendre à d'autres *passeurs*, qui voudront bien prendre à leur tour le gouvernail et chercher leur chemin dans le fascinant voyage de la lecture par lequel « *aujourd'hui* n'est seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais *sort du temps*, comme général, avec une intégrité lavée ou *neuve*. » (Mallarmé, 2003 : 221).

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

---

A.A.V.V. *La Belgique dévoilée de l'impressionnisme à l'expressionnisme* (catalogue de l'exposition). Lausanne : Editeurs Fondation de l'Hermitage ; Milan : Editions 5 Continents, 2007.

ARON, Paul. *Les Écrivains belges et le socialisme, 1880-1913: L'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*, Bruxelles : Labor, « Archives du futur », 1985.

BERG, Christian. « Le Lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes belges et les impostures du réel ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, n° 34, 1982, p. 119-135.

CABRAL, Maria de Jesus. *Mallarmé hors frontières. Des Défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam/New York : Editions Rodopi, « Faux Titre », 2007.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Éd. revue et corrigée. Paris : Robert Laffont /Jupiter, 1988.

GHIL, René. *Les Dates et les Œuvres, Symbolisme et poésie scientifique*. Paris : Crès, 1923.

GOURMONT, Rémy de. *Le Livre des Masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. 7<sup>ème</sup> édition. Paris, Mercure de France, 1923.



\_\_\_\_\_. *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques, Promenades littéraires*. Bruxelles : Académie de Langue et de Littérature françaises, « Histoire Littéraire », 2002.

HUYSMANS, J. K. *Às Auessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.

MAETERLINCK, Maurice. *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Éd. établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles : Éditions Complexe, tome I, 1999.

MAINGON, Charles. *Emile Verhaeren critique d'art*. Paris : Nizet, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I et II, 1998, 2003.

\_\_\_\_\_. *Correspondance, Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris, Gallimard, « Folio-Classique », 1995.

\_\_\_\_\_. *Correspondance*, III (1886-1889). Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *Correspondance*, VI (1893 -1894). Éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, 1981.

MARX, Jacques. *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1996.

MOCKEL, Albert. *Un Poète de l'énergie, Émile Verhaeren, l'œuvre et l'homme*. Paris : La Renaissance du Livre, 1917.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Douleurs du monde. Pensées et fragments*. Trad. de l'allemand par Jean Bourdeau. Préface et notes de Didier Raymond. Paris : Ed. Rivages, 1990.

VERHAEREN, Emile. *Impressions*. 3<sup>e</sup> série. Paris : Mercure de France, 1928.

\_\_\_\_\_. *James Ensor*. Préface de Michel Rôdent. Bruxelles : Jacques Antoine, 1980.

\_\_\_\_\_. *Les Villages illusoires ; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Préface de Werner Lambersy ; lecture de Christian Berg. Bruxelles : Labor, Espace Nord, 1985.





\_\_\_\_\_. *De Baudelaire a` Mallarmé´*. Introduction de Paul Gorceix. Bruxelles : Editions Complexe, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poésie complète 1 – Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux Noirs*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten. Bruxelles : Labor, « Archives du Futur », 1994.

\_\_\_\_\_. *Correspondance générale I. Emile et Marthe Verhaeren-Zweig. Correspondance (1900-1926)*. Éd. F. van de Kerckhove. Bruxelles : Labor, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poésie complète 2 – Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*. Édition critique établie et présentée par Michel Otten. Bruxelles : Labor, « Archives du Futur », 1997.