

Judyta ZBIERSKA – MOŚCICKA
Université de Varsovie, Pologne

L'ESTHETIQUE SYMBOLISTE SELON CHARLES VAN LERBERGHE

Cité par d'éminents commentateurs du symbolisme français (et francophone)⁴¹, le Belge Charles Van Lerberghe reste notamment le père méconnu d'un chef-d'œuvre tardif de la poésie symboliste, *La Chanson d'Ève* (1904). Il est révélé au public par Georges Rodenbach qui en 1886 signe, dans *La Jeune Belgique*, un article enthousiaste où il présente « Trois nouveaux poètes : Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy et Maurice Maeterlinck ». L'article est accompagné, dans le cas de Van Lerberghe, par la publication de l'un de ses poèmes publiés entre 1884 et 1885, *Qui patiuntur*.

De ces débuts prometteurs émergent laborieusement les poèmes des *Entrevues* (1898), *La Chanson d'Ève* (1904) ainsi qu'une dizaine de contes publiés entre 1889 et 1910 qui se trouvent réunis en volume de *Contes hors du temps*, seulement en 1931, soit 25 ans après la mort du poète. Le tout est encadré par deux pièces de théâtre étonnamment différentes : un drame symboliste *Les Flaireurs* (1889), rapproché souvent de *L'Intruse* de Maeterlinck, et une comédie satirique *Pan* (1906). Une œuvre rare donc, longuement mûrie, polie et parcimonieusement distillée le long des années révèle un artiste méditatif qui se fait de la littérature une idée élevée et sainte. Se tenant à distance de la joyeuse vie artiste, avare d'opinions tranchantes proclamées à haute voix, Van Lerberghe fait figure d'un poète modèle qui incarne toutes les apories du symbolisme. Dès ses premiers pas en littérature Van Lerberghe est à la recherche d'une forme d'expression qui saurait traduire une idée fuyante, une image fugace ou une émotion qui s'étirole. Ballotté entre la poésie et la prose, remâchant à l'infini les questions majeures soulevées par ses confrères, Charles Van Lerberghe aboutit à élaborer une doctrine esthétique aussi représentative du symbolisme que pleine de contradictions et d'inconséquences.

Ses articles critiques ne sont pas nombreux, à peine quelques textes consacrés à l'actualité littéraire ou artistique⁴². Ils ont l'air d'être autant de moyens de se faire remarquer dans le milieu littéraire, aussi peu efficaces que l'était l'écrivain lui-même dans ce domaine. La correspondance et le Journal⁴³, plus intimes et, partant, mieux raccordés à la personnalité de Van Lerberghe, s'avèrent beaucoup plus éloquents. Ses idées sur le Beau, sur l'impersonnalité dans l'art ou sur la forme y sont examinées et argumentées avec beaucoup plus d'audace.

La Confession de poète reste, parmi les publications de presse de Van Lerberghe, la plus complète profession de foi artistique de l'écrivain. Publiée en mars

⁴¹ Entre autres M. Décaudin, A. Fontainas, G. Michaud, J. Paque.

⁴² Cf. la bibliographie à la fin de l'article.

⁴³ Trois ensembles de lettres sont ici interrogés : les lettres à Albert Mockel, poète et théoricien belge du symbolisme avec lequel Van Lerberghe correspond régulièrement entre 1887 et 1906, les lettres à Fernand Séverin, poète belge et ami du poète, enfin les lettres à Gabrielle Max, une poétesse belge dont Van Lerberghe était discrètement amoureux. L'autre source, après la correspondance, est le *Journal intime* inédit, rédigé régulièrement entre 1889 et 1906.

1890, elle est une réponse à l'enquête menée par Edmond Picard, rédacteur en chef de *L'Art moderne*, auprès de trois poètes : Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren et Charles Van Lerberghe.⁴⁴

Quoique formulée relativement tôt, avant ses principales publications littéraires, la *Confession* exprime les idées de Van Lerberghe qui ne changeront guère avec le temps. L'écrivain s'excuse d'ailleurs de l'imperfection et de l'insuffisance de sa réponse, effet de son expérience encore faible en matière de création littéraire :

« Et d'abord, il faut bien que je sois bref sur ce sujet, n'ayant presque rien publié, ensuite parce que je ne pourrais vous caractériser en moi, et en un état encore latent, qu'une des forces de cet art byzantin et hermétique, tout de raffinement de nuances d'aujourd'hui, dont une conception plus générale, plus synthétique, vous détourne un peu, je crois, et dont, dans tous les cas, il ne peut être question ici. » (VAN LERBERGHE, *L'Art moderne*, 1890).

On voit bien que Van Lerberghe s'abstient de porter un jugement sur l'art de son temps. Les qualificatifs « byzantin » et « hermétique », tout significatifs qu'ils soient, ne nous renseignent pas beaucoup sur ses rapports avec le symbolisme. Van Lerberghe ne se hâte pas d'adopter une attitude nette envers le mouvement symboliste qui cependant bat son plein : les manifestes prolifèrent, les œuvres répondant aux exigences nouvelles se multiplient, les commentaires, les critiques, les adhésions et les refus se succèdent.⁴⁵ Impliqué dans le jeu symboliste, ne serait-ce que par l'amitié qui le lie avec Mockel, principal théoricien du mouvement en Belgique, il reste pourtant réticent. Est-ce l'incompréhension, ou peut-être l'indifférence ? Quelle est l'attitude de l'écrivain envers les principes fondamentaux de l'esthétique symboliste : musicalité, suggestion, synthèse des arts ? Comment définit-il le symbole ? Et comment se définit-il lui-même par rapport au symbolisme ? Autant de questions qui demandent une analyse approfondie des propos critiques de Van Lerberghe.

La dernière des questions que nous nous posons concerne la manière dont l'écrivain « se sert » du symbolisme en tant que mouvement nouveau-venu sur la scène littéraire. La pratique fréquente de bien des écrivains débutants est de s'allier au courant nouveau, ce qui, en principe, doit leur assurer une entrée immédiate dans la littérature. Henri de Régner, dans sa réponse à l'*Enquête* de Jules Huret, relève judicieusement cet aspect du symbolisme, comme d'ailleurs de toute autre école nouvellement éclos. « Selon lui », relate Huret, « ce qu'on appelle École symboliste doit plutôt être considéré comme une sorte de refuge où s'abritent provisoirement tous les nouveaux-venus de la littérature [...] » (HURET, 1901 :

⁴⁴ Picard leur pose trois questions : « Comment concevez-vous votre art ? Qu'est pour vous l'Art en général ? Quel rapport voyez-vous entre votre art et celui du voisin ? ».

⁴⁵ *La Wallonie*, principal organe du symbolisme en Belgique, paraît depuis quatre ans. C'est là que sont publiées les principales œuvres représentant l'esthétique dominante. C'est là qu'apparaissent des manifestes, soit sous forme d'œuvres, soit sous forme d'articles critiques qui, comme celui de Mockel commentant le *Pro arte* d'Edmond Picard, d'un simple compte rendu se transforment en une véritable profession de foi. Dans cet article, paru dans *La Wallonie* d'octobre 1886, Mockel définit le symbolisme en l'opposant à l'art social prôné par Picard. C'est l'une des premières définitions du symbole à l'époque.

91). Après Henri de Régnier, c'est André Fontainas qui, dans ses *Souvenirs du symbolisme*, affirme que le symbolisme en tant que groupement littéraire n'est autre chose qu'un « signe de ralliement » (FONTAINAS, 1991 : 23).

Van Lerberghe est loin de considérer le symbolisme comme un élément privilégié de la stratégie littéraire.

« En littérature, je n'ai jamais été de ceux qui se remuent, écrit-il en 1893. Pour beaucoup, c'est le moyen d'arriver. Je n'ai jamais considéré la littérature comme le moyen d'arriver à quoi que ce soit. C'est pour cette raison que les mouvements de jeunes me laissent parfaitement indifférent. Ce qui manque le plus à beaucoup de ces jeunes, c'est la dignité et la conscience artistique. Un peu moins de vanité, un peu plus d'orgueil. » VAN LERBERGHE, *Journal*, 1893 : 290-291)

Se tenir à l'écart, loin de ce qu'il appelle « poussière et tapage » est pour lui un idéal de la vie d'artiste. Il déclare ouvertement, en traitant cet aveu comme une « profession de foi », qu'il « ne désire nullement être connu ; nulle part. Chercher un petit ou un grand succès à Paris [lui] semble absurde. » (VAN LERBERGHE, 1986 : 188).

La musicalité est le premier des problèmes discutés par les poètes de l'époque qui laisse Van Lerberghe perplexe et méfiant. Albert Mockel vient justement d'accueillir à *La Wallonie* l'équipe des *Écrits pour l'art* avec, en tête, René Ghil, fondateur de la très controversée théorie symbolique-instrumentiste⁴⁶. L'animateur de *La Wallonie* se fait d'emblée défenseur de la musicalité en poésie et plusieurs de ses articles doivent servir cette cause. C'est à maintes reprises qu'il débat le problème de la musicalité avec Van Lerberghe qui ne partage pas l'enthousiasme de son ami pour les conceptions de Ghil et se plaint de voir dans certains des poèmes mockeliens l'inspiration par trop évidente de l'instrumentisme.

Ce n'est pas uniquement la théorie de Ghil qui ne convainc pas Van Lerberghe⁴⁷. Toute tentative de musicaliser le poème lui paraît fautive et vaine. « Je ne comprends pas grand-chose à toutes ces théories musicales. On est musical d'instinct... ou on ne l'est pas », écrit-il à Mockel en juin 1889 (VAN LERBERGHE, 1986 : 95).

Les arguments qu'oppose Van Lerberghe aux conceptions de Mockel en matière de la musicalité poétique concernent aussi la synthèse des arts. Dans une lettre fortement polémique d'août 1889, en discutant les principales idées de son ami, il écrit : « les mots, ayant des significations pour la plupart en dehors de toute couleur ou musique, étant des abstractions, ne peuvent se fondre avec les arts de couleur et de musique [...] ». Se servant de l'exemple du poème en prose de Mockel, *Vers vous voici falloir*, Van Lerberghe essaie de montrer la différence essentielle qui existe entre *la sensation* et *l'âme*. Ainsi, pour rendre l'atmosphère qui, s'épanouissant dans l'esprit du poète, « chante et vibre », il ne suffit pas de

⁴⁶ Les poètes des *Écrits pour l'art* rejoignent *La Wallonie* en juin 1887. Selon Hermann Braet, c'est à partir de ce moment que *La Wallonie* commence à jouer le premier rôle dans le mouvement symboliste. Sur les conflits au sein de la revue liés à l'apparition des « instrumentistes », ainsi que sur les critiques adressées à la théorie de Ghil, voir H. Braet, *L'Accueil fait au symbolisme en Belgique. 1885-1900*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.

⁴⁷ Mockel lui-même finira d'ailleurs par la rejeter.

recourir aux procédés stylistiques tels que « des phrases longues, des mots éculés, des tournures cent fois connues ». Van Lerberghe s'insurge contre l'emploi trop ostensible des procédés formels qui, à son avis, détournent l'attention du fond. Effectivement, c'est sur un procédé formel que Mockel construit son poème en prose. Des figures de répétition – assonance, allitération, homéotéleute, reprise insistante et constante des mots – constituent le tissu même du texte. Selon Van Lerberghe, un tel mode d'expression aboutit uniquement à présenter la sensation et non pas à communiquer « ce quelque chose qui fait l'enivrement des œuvres de Moreau, Wagner, Baudelaire, Puvis de Chavannes [...] : l'âme, *ce qui est au-delà de la sensation* dans ces œuvres, au-delà des couleurs, de la musique et des formes. » (VAN LERBERGHE, 1986 : 109-110)

Poursuivant son argumentation, il indique que c'est l'image et non pas le mot qui constitue l'essentiel de la littérature, tout comme la couleur dans la peinture et le son dans la musique. Chacun de ces arts doit rester autonome, car les moyens dont ils disposent – image, son, couleur – se suffisent à eux-mêmes et n'ont pas besoin de chercher des moyens auxiliaires (VAN LERBERGHE, 1986 : 110). Ainsi, en littérature, le meilleur exemple de cette auto-suffisance est le fait que les poèmes réussis ne perdent rien dans la traduction. Il existe une sorte de langue universelle qui les rend lisibles en dehors de leur forme et qui se situe précisément dans l'image. Pour terminer cette réflexion sur l'essence de la littérature qui est, en même temps, un réquisitoire contre la fusion des arts, Van Lerberghe affirme que ce n'est pas « l'imagination qui agonise, mais uniquement la poésie, dans sa forme. » (VAN LERBERGHE, 1986 : 111)

Ce refus de la synthèse des arts révèle une certaine incohérence. Tout en prônant l'autonomie des domaines artistiques, dans sa propre définition de la littérature, Van Lerberghe ne cesse pas de recourir à la peinture ou au dessin. Dans son article de 1889 sur Maeterlinck, on le voit rapprocher le domaine poétique du domaine pictural. En 1891, il écrit à Mockel : « [...] vous exprimez vos visions par la musique; moi, je les dessine. » (VAN LERBERGHE, 1986 : 144)⁴⁸ Dans son *Journal*, en 1892, il souligne le caractère complémentaire des arts, en insistant sur la primauté de la littérature : « Dessiner, peindre ce n'est que saisir les formes et les couleurs, un des états de la matière; décrire c'est saisir l'âme des choses et sa propre âme en elles. » (VAN LERBERGHE, *Journal*, 1892 : 223) Une année plus tard, toujours dans le *Journal*, en caractérisant son tempérament artistique, il avoue :

« En dessin je suis de nature un impressionniste – en littérature aussi. Les détails des choses m'échappent, je ne saisis que les ensembles et les impressions générales. Mes dessins sont tous fantastiques : un jeu d'ombre et de lumière. Exactement ma poésie. » (VAN LERBERGHE, *Journal*, 1893 : 251)

Lors de son séjour à Londres, en 1898, il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande*. Les impressions qu'il communique à Mockel confondent la littérature et la peinture : « En effet, c'est du Burne-Jones, du Gustave Moreau et du

⁴⁸ En 1900, il écrit à Severin : « Pour moi, vous le savez, un poème est avant tout un dessin, une composition plastique que *je vois*. » (VAN LERBERGHE, 1924 : 177).

Memling en paroles. Un songe enchanté ! » (VAN LERBERGHE, 1986 : 217) Enfin, en 1900, dans une lettre à Gabrielle Max où il explique les coulisses du travail littéraire, il recourt, comme dans l'article sur les *Serres chaudes* de Maeterlinck, à un rapprochement entre la peinture et la littérature : « Je veux dire qu'à mon avis, l'écrivain, et je parle ici surtout du prosateur, doit se mettre devant son sujet comme le peintre devant son modèle. » (VAN LERBERGHE, 1954 : 52) Suit un parallèle entre le métier d'écrivain et les peintres tels que Ruysdaël ou les primitifs.

La pénétration de la peinture ou du dessin dans la réflexion de Van Lerberghe sur la littérature n'étonne pas si l'on prend en considération l'intérêt qu'il porte aux arts plastiques. La *Confession de poète* révèle les choix de Van Lerberghe en cette matière. Bien qu'à la différence de certains de ses confrères belges – Émile Verhaeren, Georges Eekhoud, Eugène Demolder ou Camille Lemonnier – il ne pratique pas la critique d'art, il consacre beaucoup de place à la peinture dans ses lettres et dans son Journal dont le cinquième et le sixième tomes sont presque entièrement remplis des notes qu'il prend lors de ses visites dans des villes et des musées d'Allemagne et d'Italie.

Sa réticence vis-à-vis de ce qui est dans l'air du temps se fait voir aussi dans ses goûts artistiques. Tout comme l'étiquette du « symbolisme », celle des *Vingt*⁴⁹ le rend méfiant. « Comme toujours c'est forcé, voulu, affecté, poseur, tapageur surtout. [...] » (VAN LERBERGHE, 1924 : 13), écrit-il à Séverin, en avril 1892, à propos d'une exposition des *Vingt*. Il diffère sensiblement d'Émile Verhaeren qui affiche un enthousiasme inconditionnel pour les nouveautés présentées par les *Vingtistes*. Van Lerberghe ne partage pas non plus l'admiration de Verhaeren pour les œuvres d'Ensor ou de Toorop. Il ne perçoit pas, comme lui, l'importance, dans la « renaissance belge », d'un groupement comme celui des *Vingt*. Il ne cherche dans l'art contemporain que ce qui convient à son idéal de la Beauté, trouvé déjà chez des maîtres anciens : Botticelli, Van Eyck, Memling, Rembrandt ou Rubens. Parmi les contemporains, seuls les peintres qui ont réussi à communiquer le rêve retiennent son attention : Burne-Jones, Moreau, Monet, Greenaway.

Bien que le terme « symbolisme » n'apparaisse pas dans la *Confession*, les précurseurs, les représentants et les maîtres du mouvement y sont bien présents : Stéphane Mallarmé, Barbey d'Aurevilly, Jules Laforgue, Edgar Allan Poe, René Ghil, Francis Poictevin et, avant tout, Charles Baudelaire.

C'est à travers *L'Idéal* et *L'Invitation au voyage* de Baudelaire que Van Lerberghe définit l'idéal de la Beauté auquel il aspire dans son œuvre. Car l'art qu'il apprécie est « une expression particulière du surnaturel ou du divin dans la vie, un moyen de communication avec la beauté absolue. » (VAN LERBERGHE, 1890) Dans sa définition de l'art, l'écrivain se réfère à la notion de « fantastique imaginaire », qu'il appelle dans la *Confession de poète* « fantastique imaginaire », et à celle de « fantastique réel » proposée, en 1887, par Edmond Picard⁵⁰. Van

⁴⁹ Les *Vingt* (*Le Cercle des XX*), le plus important des groupes artistiques belges, fondé en 1883 par l'avocat et mécène d'art Octave Maus. Parmi les *Vingtistes* on retrouve : James Ensor, Fernand Khnopff, Théo Van Rysselberghe. Le *Cercle* est dissous en 1893 et, en 1894, remplacé par « La Libre Esthétique » qui organise des expositions jusqu'en 1914.

⁵⁰ Le terme apparaît dans *Le Juré* (Bruxelles, V^oe Monnom, 1887). Picard fait la distinction entre « le fantastique imaginaire », propre au romantisme et au symbolisme, et « le fantastique réel » qui doit

Lerberghe, optant pour le « fantastique imaginaire », que Picard juge périmé, reconnaît que les limites qui séparent les deux « fantastiques » sont mouvantes, notamment pour un esprit flamand qui lui paraît particulièrement susceptible de saisir les bizarreries de la réalité. Il avoue d'ailleurs qu'il franchit bien souvent les limites entre ces deux « régions » du fantastique, et les œuvres qu'il a conçues jusque-là le prouvent. Les proses, à ce qu'il dit, relèvent des régions « plutôt fantastiques, réelles et concrètes », tandis que les vers se réclament des « régions plutôt merveilleuses, imaginaires, presque abstraites. » (VAN LERBERGHE, 1890) Comme cette deuxième région l'attire davantage, Van Lerberghe en précise le caractère :

« Je la conçois un peu comme un Éden, un jardin fermé, voilé d'ombres et sans frissons, à peine encore terrestre et où vivrait seule, à côté de créatures de rêve, la Nature artificielle et lumineuse en elle-même [...] » (VAN LERBERGHE, 1890)

Un peu plus loin, il ajoute à cette définition un élément de plus, la Joie, qui constitue pour lui la condition *sine qua non* de la Beauté. Dans une note de son Journal intime, datant de la même année que la *Confession*, Van Lerberghe reconnaît :

« J'ai toujours aimé la Joie dans l'Art, c'est-à-dire le Bonheur, le Soleil, les fleurs, toutes les choses heureuses et belles, le côté splendide des choses, la Beauté m'a toujours semblé heureuse. [...] J'ai toujours cherché dans l'Art un émerveillement. » (VAN LERBERGHE, Journal, 1890 : 35-36)

La Beauté, toute joyeuse qu'elle soit, « non pas au sens vulgaire », n'en demeure pas moins froide et quelque peu hautaine, « impassible » comme dit Van Lerberghe. « Ce que je cherche exclusivement, c'est la Beauté », écrit-il à Séverin, le 18 octobre 1897, « et encore une certaine beauté à la grecque, je veux dire qui peut sembler inexpressive et froide. » (VAN LERBERGHE, 1924 : 93) Cette exigence d'impassibilité s'ajoute à celle du mystérieux, car la Beauté, selon Van Lerberghe, doit être « toujours plus ou moins voilée ». Dans la même lettre à Séverin, il ajoute :

« [...] parmi les règles d'art que j'ai toujours observées, il y a celle d'Edgar Poe, reprise par Baudelaire, « qu'il n'y a pas de beauté sans une certaine étrangeté », sans un certain mystère ».

Le caractère fugitif est le dernier élément qui complète la définition de la Beauté selon Van Lerberghe. Le titre de son premier recueil poétique, *Entrevisions*, insiste sur cet aspect fugace, insaisissable et ineffable de la Beauté. Dans la lettre à Séverin déjà citée, il explique à son ami le poème *Psyché* que celui-ci n'avait pas compris. Le poème reflète à son avis « la tendance de tous

se nourrir non plus du merveilleux, mais de la réalité psychologique complexe qui se manifeste par des troubles de toute sorte. On y voit bien s'accuser l'intérêt porté par les écrivains belges à des déséquilibres mentaux qui deviennent, à l'époque, l'objet privilégié de recherches scientifiques. Éric Lysoe, dans *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme* (Paris, Nizet, 1991), remarque que, deux ans avant Picard, Jules Claretie parle du « fantastique vrai » (*Préface* à Jules Lermina, *Histoires incroyables*, 1885) qu'il comprend de la même manière que Picard son « fantastique réel ».

[ses] vers, de toute [sa] vision d'art : un balbutiement, un murmure d'extase devant la beauté entrevue dans une soudaine lumière – et puis perdue [...]» (VAN LERBERGHE, 1924 : 93).

D'une manière générale, l'idéal que Van Lerberghe se fait de l'art et de la beauté est, d'après ses expressions, un « idéal britannique ». Celui-ci est le plus pleinement incarné dans les portraits de « jeunes filles, presque des enfants ». Van Lerberghe apprécie cet idéal sur les toiles de Kate Greenaway et des primitifs flamands, sur le visage de l'ange du *Couronnement de la Vierge* de Botticelli, dans les poèmes de Laforgue ou chez Burne-Jones. La puberté qui en émane, « mêlée de perversité et d'ingénuités, de troubles et de rêves, de précocité singulière » (VAN LERBERGHE, 1890), attire Van Lerberghe qui accepte de voir dans ce penchant « maladif » une tendance propre à l'époque. « Mais comment ne pas être de son temps, et n'en pas subir les maladies ? » (VAN LERBERGHE, 1890)⁵¹

Van Lerberghe est conscient d'une contradiction entre son idéal de l'art – ordonné et serein – et ses admirations qui vont vers « des œuvres signalées comme exceptionnelles et malades, même comme produites pas des situations anormales d'esprit. » (VAN LERBERGHE, 1890) Aux Balzac et aux Hugo, écrivains universels, il préfère les Laforgue ou les Baudelaire, écrivains exceptionnels. Et ce sont justement ces « écrivains d'exception » qui figurent parmi les maîtres à penser de Van Lerberghe. Une note de son Journal intime, datée de 1889, où il énumère ses « maîtres les plus admirés » témoigne de la constance de ses choix. Parmi les noms d'écrivains – car on y trouve aussi des peintres et un philosophe – on découvre Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Laforgue, Flaubert, Baudelaire, Tolstoï, Poe, Barbey d'Aurevilly, Hood et Poictevin.

De tous ces artistes, Stéphane Mallarmé est l'un des plus vénérés. La lecture de son *Après-midi d'un faune*, en 1886, marque une étape décisive dans l'itinéraire artistique de Van Lerberghe, au point de provoquer chez lui « une révolution littéraire », comme il le dit lui-même dans son Journal. « Les anciens dieux furent renversés de leur pinacle, sauf Baudelaire », écrit-il (VAN LERBERGHE, Journal, 1889 : 126). Van Lerberghe restera fidèle à Mallarmé jusqu'à la fin. En 1903, il voit toujours en lui un régénérateur de la poésie. C'est lui et Arthur Rimbaud qui, à ses yeux, ont « prévu une beauté nouvelle et un absolu renouvellement d'images que nul n'a encore réalisés... » (VAN LERBERGHE, 1924 : 295).

Quant aux autres écrivains de la liste, leur place dans la vie artistique de Van Lerberghe n'est pas moins importante que celle de Mallarmé. Quoique rares, les références à leurs œuvres ou à leurs noms témoignent de sa profonde estime. Ainsi, Villiers de l'Isle-Adam reste pour lui non seulement l'auteur modèle de contes (VAN LERBERGHE, 1986 : 60), mais aussi « l'être d'élite, le sublime poète, l'Homme [...] royalement au-dessus de toute vulgarité » (VAN LERBERGHE, Journal, 1889 : 77). Edgar Allan Poe demeure, à ses yeux, un évocateur exceptionnel de paysages qui deviennent « des paysages d'âmes » (VAN LERBERGHE, Journal, 1889 : 41). Les *Histoires extraordinaires*, et

⁵¹ Cf. sur l'image de la féminité altérée (androgyné, adolescente, femme-enfant) l'ouvrage de F. GRAUBY, *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.

notamment *La Chute de la Maison Usher*, figurent parmi ses lectures de chevet. Jules Laforgue enfin qu'il appelle « poète de génie » (VAN LERBERGHE, 1986 : 184), lui inspire le titre de l'un des contes, *Immoralité légendaire*.

Dans la liste des écrivains que Van Lerberghe considère comme exceptionnels surprend l'absence de Lautréamont. Il connaît pourtant déjà *Les Chants de Maldoror*, à l'époque de la *Confession*. L'opinion sur cette œuvre qu'il exprime dans son Journal est on ne peut plus enthousiaste :

« Lu un livre génial : *Les Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont. Le génie sur les derniers confins de la folie. [...] Un style noir, corrosif, pestilentiel et phosphorescent, une phrase incisive, brève et d'acier dans le sarcasme et dans la voix de l'ange jusqu'aux lyres célestes. [...] Pour être un génie, il faut être malade, un dégénéré. » (VAN LERBERGHE, Journal, 1889 : 31-32)

On voit bien que les réticences que Van Lerberghe manifeste vis-à-vis du mouvement symboliste ne sont que superficielles. Sans entrer ouvertement dans le sillage du symbolisme, l'écrivain en subit les influences et les tentations. Admiratif devant les « dieux » de l'époque – Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Poe, Villiers –, sensible aux rêveries des peintres symbolistes, s'il refuse la musicalité, un des principes-clés de l'esthétique nouvelle, c'est par haine de l'excès plutôt que par conviction profonde de la fausseté de cette théorie. Le symbolisme, il le voit moins dans les procédés formels tels que la musicalisation du mot ou le vers-libre que dans l'image et dans l'appel au rêve.

« Je suis le plus nettement et le plus profondément symboliste des trois » (VAN LERBERGHE, Journal, 1891 : 229), écrit-il dans son Journal en confrontant sa propre poésie à celles de Maeterlinck et de Le Roy. Six ans plus tard, en octobre 1897, dans une lettre à Séverin, il reprend cette idée : « Il y a peu de symbolistes aussi enracinés que moi » (VAN LERBERGHE, 1924 : 92). Sans donner de définition précise du symbole ou du symbolisme, il en donne les linéaments.

Pour Van Lerberghe, il est une synthèse que permet le regard attentif et tendre porté sur la réalité. Il est une image dans laquelle se perpétue, transfigurée et transformée en idée, la parcelle de l'univers perçue par un poète-spectateur. « Je n'aime que les idées. La vie ne m'intéresse que comme idées et symboles » écrit-il à Séverin, le 29 novembre 1898 (VAN LERBERGHE, 1924 : 119). Ce regard dirigé vers la réalité, qui n'est que rarement une réalité matérielle, n'est jamais direct : « Vous l'avez vu », écrit-il au même en 1897, « je ne parle jamais des choses qu'indirectement, par allégories vagues, par suggestions. Pour moi, le monde extérieur est une féerie dont je suis le spectateur assez calme. » (VAN LERBERGHE, 1924 : 92)

Certaines de ses remarques laissent croire qu'être symboliste s'opposerait pour lui à être naturaliste ou réaliste. C'est notamment ce caractère « ensommeillé » de sa manière de voir qui lui ôte la possibilité de bien voir et, par conséquent, de rendre fidèlement la réalité. Il constate qu'il « ferai[t] un mauvais romancier naturaliste. Mes yeux sont de si drôles de fenêtres, toujours embuées, et mon âme s'y met si rarement ! » (VAN LERBERGHE, 1986 : 141). Et en 1899, écrivant à

Séverin, il se déclare « incapable de faire une description originale » et pourtant c'est une faculté indispensable dès qu'on se veut réaliste. « Je vois très mal et synthétiquement, à travers ou à côté, au-dessus ou en-dessous. » (VAN LERBERGHE, 1924 : 132-133)

Van Lerberghe penche donc du côté d'un regard synthétisant et embrumé qu'il oppose au regard immédiat, analytique et strictement référentiel des réalistes. Le caractère imprécis et vague du regard porté sur le monde, dont il parle dès 1890, sera complété, logiquement, par un autre trait, à savoir l'obscurité. En 1901, il écrit à Séverin :

« Le petit monde où se meut ma pensée est précisément un monde qui ressemble aux Limbes. Il n'y fait jamais très clair et ce qui y vit ressemble toujours à des ombres. Comment pourrais-je exprimer avec clarté des choses que je ne conçois qu'indistinctes et ne fais qu'entrevoir dans un « lumineux brouillard » ? [...] D'ailleurs je trouve que cette clarté et cette compréhensibilité qu'on exige de la poésie est plutôt du domaine des sciences que de la poésie. [...] l'obscurité est mon élément. » (VAN LERBERGHE, 1924 : 266-267)

Comment ne pas voir, dans cette déclaration, la leçon de Stéphane Mallarmé qui, en 1891, répondant à l'enquête de Jules Huret, affirmait : « Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets. » (HURET, 1901 : 61)

Comme chez Mallarmé, l'obscurité se manifeste dans l'œuvre de Van Lerberghe d'abord dans la façon de percevoir la réalité et ensuite dans la manière de la présenter. Van Lerberghe avoue d'ailleurs son « émerveillement » pour Mallarmé en tant que « créateur d'images en raccourci et de symboles » (VAN LERBERGHE, 1986 : 95)⁵². Rien d'étonnant s'il s'efforce d'adapter la méthode mallarméenne à sa propre poésie, ne serait-ce que sur le plan de la théorie pure. L'exigence de l'obscurité est une conséquence logique d'une autre nécessité dont parle Van Lerberghe dans sa définition de l'art. Il suffit de rappeler le besoin de mystère qu'il croit indispensable pour qu'il y ait beauté en art.

Aussi imprécis, voire obscur, qu'il soit, le regard symboliste n'en est pas moins déterminé dans ses objectifs. La réalité qu'il embrasse c'est d'abord une réalité profonde des choses et non pas leur apparence superficielle ; c'est l'essence plutôt que la globalité. « Je remarque combien il est indifférent au poète de connaître ou de ne pas connaître la raison des choses [...]. Méditer sur les êtres qui peuplent la mer ne nous gâterait-il pas à la longue la simple, la belle Idée de la Mer », note-t-il dans son Journal en 1892. (VAN LERBERGHE, *Journal*, 1892 : 229)

Mais cette « essence » doit donner, en fin de compte, une image générale des choses, celle qui saura les signifier complètement. Au lieu de particulariser, le regard symboliste généralise. Van Lerberghe précise cette idée en expliquant à Gabrielle Max la notion de l'impersonnalité dans l'art :

⁵² Il faut, croyons-nous, considérer les « images en raccourci » et les symboles comme synonymes. C'est ainsi que Van Lerberghe comprend le mot « symbole ».

« Impersonnaliser l'Art, c'est lui enlever son caractère individuel, passer, c'est le situer dans un milieu plus reculé, plus largement humain. Toute figure idéale est abstraite. Ce qui importe ce n'est pas telle personne humaine, mais la personne humaine. » VAN LERBERGHE, 1954 : 26-27)

Poursuivant l'essence des choses, le général dans le particulier, Van Lerberghe fuit l'incident. Il manifeste une indifférence complète face à l'individuel ou l'anecdotique. Un événement ou un personnage isolés n'attirent son attention que s'ils sont porteurs d'une vérité générale, dépassant ainsi le cadre du concret dans lequel ils évoluent.

Pour terminer l'analyse de la *Confession de poète*, dans laquelle, rappelons-le, Van Lerberghe devait donner sa définition de l'art, citons celle qu'on trouve dans une lettre à Albert Mockel. Formulée en 1897, elle ne présente plus ce caractère officiel et quelque peu sophistiqué de la « confession publique », mais résume, en toute simplicité, le véritable sens que revêt pour lui la création artistique.

« Laissez-moi faire une profession de foi. Je considère [...] que la grande joie de l'art, c'est de traduire sa pensée en langage, de créer la forme de sa pensée et que la grande récompense, c'est le sentiment intime, qu'on a quelquefois, d'y avoir réussi. Je crois que c'est encore d'apprendre, par ce moyen très délicat et très noble, à se connaître soi-même et les autres, et le monde qui vous entoure – et surtout de s'élever. Puis, mais déjà plus lointainement, il y a la joie d'être agréable à quelques âmes amies, ci et là; de leur plaire, joie déjà frelatée ; d'en être admiré, joie décidément gâtée par trop d'égoïsme. » (VAN LERBERGHE, 1986 : 188)

Notre présente analyse n'épuise pas toute la problématique esthétique qui animait les écrits critiques ou intimes de Van Lerberghe. Deux aspects au moins en sont absents, qui dépassent le cadre de cet article. Ainsi conviendrait-il de citer ses opinions sur l'impersonnalité dans l'art, sur la simplicité comme catégorie esthétique ou sur la forme – autant de questions qui rapprochent la pensée esthétique lerbergienne de celle de Flaubert dont il était un lecteur attentif et admirateur fidèle. Sa correspondance et son Journal abondent aussi en réflexions sur la prose, forme qui occupait à l'époque du symbolisme une position bien incertaine et qui, en dépit des déclarations, attirait les symbolistes-poètes jurés. Dans le cas de Van Lerberghe, l'œuvre en prose couvre dix-huit ans, soit, pratiquement, toute la période de son activité littéraire. Et bien que quantitativement elle l'emporte sur la poésie, Van Lerberghe ne cesse pas de se définir essentiellement comme poète et de garder face à la prose une attitude méfiante.

Quoique dispersées dans divers articles de presse, dans les lettres et dans les notes du Journal intime, et par là privées d'ordonnance et d'achèvement, les réflexions critiques de Van Lerberghe finissent par donner une image riche et dynamique d'une esthétique. On le voit doué d'une conscience artistique fort lucide,

connaissant ses propres faiblesses et sachant sauvegarder son autonomie tout en puisant dans la bouillante vie littéraire de l'époque. Ses hésitations et ses doutes font de lui un représentant typique du symbolisme, période pour laquelle la recherche artistique constitue une raison d'être.

BIBLIOGRAPHIE

- BRAET Herman (1967), *L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique, 1885-1900. Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symboliste*, Bruxelles, Palais des Académies.
- CLOUARD Henri (1950), *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel.
- DÉCAUDIN Michel (mai 1982), Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge ?, *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*.
- FONTAINAS André (1991), *Mes souvenirs du symbolisme*, Bruxelles, Labor.
- GRAUBY Françoise (1994), *La création mythique à l'époque du Symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet.
- HURET Jules (1901), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Eugène Fasquelle.
- LYSØE Éric (1991), *Les Kermesses de l'étrange ou le conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet.
- MICHAUD Guy (1947), *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet.
- PAQUE Jeannine (1989), *Le symbolisme belge*, Bruxelles, Labor.
- RODENBACH Georges (juillet 1886), Trois nouveaux poètes : Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, *La jeune Belgique*.
- VAN LERBERGHE Charles, Journal intime inédit, 7 cahiers : 1/ 1861-1889, 2/ 1889-1891, 3/ 1891-1894, 4/ 1891-1894, 5/ 1894-1899, 6/ 1899-1900, 7/ 1900-1901, 8/ 1902-1906 (Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature).
- VAN LERBERGHE Charles (mai 1889), Un poète gantois. *Mon cœur pleure d'autrefois, La Wallonie*.
- VAN LERBERGHE Charles (juillet 1889), Maurice Maeterlinck. *Serres chaudes, La Wallonie*.
- VAN LERBERGHE Charles (mars 1890), Confession de poète, *L'Art moderne*.
- VAN LERBERGHE Charles (janvier 1891), Étude littéraire : M. Fernand Séverin, *La Société nouvelle*.
- VAN LERBERGHE Charles (avril 1894), L'Uomo sano, *Revue-Journal*.
- VAN LERBERGHE Charles (1924), *Lettres à Fernand Séverin*. Avec une notice biographique par Fernand Séverin. Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- VAN LERBERGHE Charles (1954), *Lettres à une jeune fille*. Avant-propos et notes de Gustave Charlier. Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- VAN LERBERGHE Charles (1986), *Lettres à Albert Mockel (1887-1906)*. Édition établie, présentée et annotée par Robert Debever et Jacques Detemmerman. Preface de Rolan Mortier. Bruxelles, Labor.

ABSTRACT

Aesthetics of symbolism by Charles Van Lerberghe

Aesthetic doctrine of Charles Van Lerberghe, the Belgian poet, reveals a vast array of issues baffling both the French and Belgian symbolists. Definitions of beauty and symbol, presented in the article and discussions on the synthesis of arts underscore aesthetic reflection, full of hesitation, doubts and contradictions so characteristic for the period.