

Représentations du monde imaginaire dans la poésie symboliste

Recherche proposée par
Chérif Abdel Moneim Bahnassi EL JITTMAA(*)

Résumé :

Dans l'imaginaire symboliste de Laforgue, Maeterlinck, Corbière et Verhaeren, le soleil et la lune sont bien plus que des astres célestes. Ils sont des symboles puissants et multiformes, qui éclairent les aspects contrastés de l'existence humaine. Le soleil, loin de représenter une lumière purement positive, peut être une force écrasante, une lumière trop vive qui démasque la souffrance et la vanité de la vie. La lune, quant à elle, est souvent associée à l'isolement, à la fragilité, à l'inaccessible, et parfois à une forme de fatalité ou de contemplation mélancolique.

Ces deux astres incarnent une dynamique de tension entre des opposés - lumière et obscurité, vie et mort, espoir et désespoir - qui est au cœur de l'expérience symboliste. Par leur intermédiaire, ces poètes interrogent le sens de la vie, l'éphémérité de l'existence humaine, et la quête d'une vérité plus profonde, inaccessible, qui réside peut-être dans les zones d'ombre du monde.

المستخلص:

في الخيال الرمزي لدى لافورغ، مايترلينك، كوربيير وفيرهارين، لا تمثل الشمس والقمر مجرد أجسام سماوية. بل هما رمزان قويان ومتعدد الأوجه، يضيئان الجوانب المتناقضة للوجود البشري. فالشمس، بعيداً عن تمثيل الضوء الإيجابي الخالص، يمكن أن تكون قوة قمعية، ضوءاً ساطعاً يكشف عن معاناة الإنسان وعبثية الحياة. أما القمر، فيتم ربطه في كثير من الأحيان بالعزلة، والضعف، والمستحيل، وأحياناً بالمصير أو التأمل الحزين.

هذان الجسدان السماويان يجسدان ديناميكية التوتر بين الأضداد - الضوء والظلام، الحياة والموت، الأمل واليأس - وهي جوهر التجربة الرمزية. من خلالهما، يتساءل هؤلاء الشعراء عن معنى الحياة، وزوال الوجود البشري، والسعي وراء حقيقة أعمق، غير قابلة للوصول، قد تكمن في مناطق الظل في العالم.

الكلمات المفتاحية: لافورج، مايترلينك، كوربيير، فيرهارين، الشعر، الرمزية، الخيال، الشمس، القمر، ما وراء الطبيعة، الخفايا.

(*) Maître de conférences à la Faculté des Lettres

Introduction :

La poésie symboliste, qui émerge à la fin du XIX^{ème} siècle en France, se distingue par un profond désir d'explorer des réalités invisibles, mystiques et intérieures. Le symbolisme oppose une vision plus matérialiste et réaliste du monde, en cherchant à représenter l'invisible, l'indicible et l'émotion pure à travers des symboles et des métaphores. Dans ce contexte, les scènes du monde imaginaire sont au cœur de cette quête poétique. Ces scènes reflètent des univers oniriques, spirituels, et souvent déroutants, où l'imaginaire dépasse la réalité et permet une immersion dans des territoires inconnus de l'âme humaine.

En effet, le symbolisme est une tendance difficile à cerner et à comprendre. Comme il est bien connu, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Rimbaud n'ont pas véritablement fait partie, ou à peu près pas pour certains, d'une école ou d'un mouvement symboliste. D'après quelques exégètes, Jules Laforgue est poète anachronique, « postmoderne »¹, il est un inclassable. Chez Émile Verhaeren, l'on repère des éléments poétiques expressionnistes d'avant-garde. Mais, la critique littéraire a la certitude d'affirmer que Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Jules Laforgue et Tristan Corbière sont tous des poètes de l'éphémère, poètes abstraits qui restent isolés dans une austérité des plus strictes, s'efforçant d'exprimer l'aspect non-familier, insolite et fugace de la vie.

De prime abord, l'univers lyrique symboliste semble basé sur des chimères et des illusions, mélangées dans une confusion qui incite l'esprit et le bouleverse, présentant un cadre et un contour vaporeux qui devient le décor même de ce spectacle magnifique de vie. Le goût de l'éphémère et du fugitif encourage les poètes de la fin de XIX^{ème} siècle, début de XX^{ème} siècle à produire des images poétiques dans lesquelles les fluidités subtiles et irréelles du symbole tournent résolument le dos à la réalité, naguère si appréciée et si vénérée, le poète affirmant maintenant un violent désir d'évasion et d'égarement. Il remontera du signe, de l'apparence, au noumène, à ce qui reste et dure par-derrière ce qui s'écoule, à l'invisible et au mystère.

¹ Bernard Vilbert, *J'ulule à la lune, orgue falot dans Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Sedes, 2000, p.92.

À vrai dire, ce qui change dans la poésie symboliste est l'attitude du poète envers le monde. Étrangement et confusément, il sent le désir d'inventer une autre tradition, différente et distincte des paramètres² spatiaux temporels et des procédures rhétoriques classiques. Le créateur moderne réussit à atteindre une duplicité en ce qui concerne le temps. En effet, cette déloyauté à l'égard du récepteur est relative puisque le poète exprime et communique sa visée et ses idées parfois par l'histoire mythique et humaine, à travers le cauchemar, grâce aux sensations.

Les frontières de la littérature ne concernent plus l'environnement commun. Les symbolistes adoptent et prennent souvent une position de "localisation relative" dans les situations impliquant l'espace. Le monde de la poésie symboliste est construit au-delà de quotidien, au-delà de l'espace familial, au-delà de la tradition. C'est une région inconnue dans laquelle mot, décor, chaos, nuit, mort se confondent et se mêlent. Ici commence « le domaine » de l'incompréhensible, de l'insondable, des non formes, de la chaleur étouffante de *Serres Chaudes*, l'on se trouve également aux *Bords de la Route*³ (Émile Verhaeren), ici la lune de Jules Laforgue remplace le " soleil mort " :

« Tiens, l'univers

Est à l'envers »⁴

Aux vers précédents, les mots de Pierrot sonnent en synthétisant ainsi la perception du nouveau monde. C'est un monde où les individus ne sont que des marionnettes insignifiantes d'une force implacable, captifs d'un destin qu'ils ne saisissent pas et face auquel personne ne peut agir. Un monologue où celui qui

² La modification des figures phonologiques (particulièrement dans la rime et le rythme) étonne soit par sa complexité, soit par sa simplicité ou même, dans certains cas, par son abandon. La même tendance peut être identifiée dans la restructuration des niveaux lexicologiques (particulièrement la métaphore et la métonymie).

³ Chez Émile Verhaeren, l'individu se situe au-delà des conventions, de la vie réelle. C'est " l'existence de la borne " qui le conduit. Dans ce sens-là, de la séparation de la matière, Gilbert Durand (*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 11^{ème} éd., 1997) considérait que : « Systématiquement, la lumière et les ténèbres s'opposent en formant les deux pôles de l'univers poétique : être et non-être... absence et présence... ordre et désordre », p.69.

⁴ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Complainte de Lord Pierrot*, texte présenté et commenté par Pierre Reboul, Paris, coll. " Lettres françaises ", 1981, p.197.

parle se moque de lui-même, ainsi que du langage qui cherche à se faire trop noble, trop raffiné, ridiculement éloquent.

Le connecteur en registre familier « Tiens » perd sa finalité impérative et s'empare d'une valeur phatique en vue de générer une relation d'affectif avec le récepteur qui est pris pour témoin aux multiples dérivations de construction du monde. La relation de paronymie qui se développe à l'intérieur du syntagme bipolaire « univers... à l'envers » traduit phonétiquement une allitération nasale [æ] / [a], signe itératif de la dérive, et symboliquement la contiguïté monde / chaos.

Cette étude vise à mettre en évidence la construction de l'imaginaire poétique symboliste dans la poésie de Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Jules Laforgue et Tristan Corbière, suivant les invariants poétiques : l'image obsédante du soleil et de la lune chez Jules Laforgue, la poésie mise sous le signe double du soleil et du sommeil⁵ chez Tristan Corbière, l'univers clos qui échappe aux lois naturelles (dans *Serres Chaudes* de Maurice Maeterlinck) et la vie multiple du monde (*Les villes Tentaculaires* d'Émile Verhaeren). La géographie poétique symboliste ne se contente pas de décrire le monde, elle l'explore et le dévoile à lui-même, cherchant à être l'expression de l'inconnu et l'image d'un territoire mystérieux.

La géographie poétique symboliste ne se contente pas de décrire le monde, elle l'explore et le dévoile à lui-même, cherchant à être l'expression de l'inconnu et l'image d'un territoire mystérieux.

Il est à noter que dans la poésie symboliste, l'univers tangible devient le symbole d'un monde parallèle à l'espace poétique, un territoire dominé par des signes mystérieux, on évoque une constante, la « réalité illusoire » du décor poétique, un espace artificiel qui remplace les coordonnées du réel. Le corpus des textes choisis reflète et présente les racines et les phénomènes de la poésie du « quotidien

⁵ Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, *L'Imaginaire du texte*, Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, 1997. L'auteur définit (p.37) « le monde jaune » (*Les Amours Jaunes*, Tristan Corbière, Paris, Gallimard, 1953) à partir du soleil tout puissant qui transfère toute sa richesse au monde dans lequel l'or est l'attribut principal. L'ambivalence de l'univers poétique (le jour et la nuit se confondent dans une " Sombre lucidité ! Clair-obscur") fonde le monde sur une structure oxymore qui traduit la nature du sommeil - il est paradoxal car il tient sa signification du soleil qu'il veut pourtant nier...

spectaculaire ». À ce propos, Christopher New définit ce concept grâce à l'idée de littérarité qui « assure, par médiation textuelle, la sortie de l'espace réel »⁶ parce que la littérature et la poésie, en particulier, ne peuvent pas être dissociées de la fiction et de l'imaginaire.

En vue de passer dans les coulisses du processus de création du monde lyrique, le chemin d'analyse va suivre des couches imaginaires, des noyaux thématiques qui définissent une partie de la substance poétique symboliste et qui trouvent comme représentation les zones abscones de l'univers: le soleil, le pays éblouissant et aveuglant d'Apollon (dieu solaire au regard clair qui indique et enseigne à l'humanité la mesure et l'ordre , la spiritualité et la sagesse), l'espace hallucinant de la lune (la rêverie nocturne, le symbole de tranquillité et du sommeil).

Les créateurs symbolistes revendiquent le privilège de poursuivre le fluide, le devenir et de pénétrer d'emblée au centre des choses et des êtres. Les sensations se fondent, les formes se défont, se dissolvent dans l'atmosphère autour de ces étages qui viennent de fusionner.

Tout d'un coup, le récepteur est mis devant la scène tournante d'un monde dynamique, éblouissant, saisi en plaine genèse et aussi riche de substance, un monde dans lequel le mot « symbole » trouve son admirable sens primitif et s'empare de nouvelles valeurs : « objet coupé en deux dont aucune des parties n'a de valeur en soi, mais dont les deux moitiés reconstituées prouvaient jadis l'amitié et ouvraient l'hospitalité... L'amitié du mystère. L'hospitalité de l'infini...»⁷

Ce travail lie cette poétique de l'espace surtout au sens primaire du mot « Symbolisme » et non pas seulement au mouvement littéraire en son essence. Il vise à découvrir les images poétiques principales, ces formes symboliques qui définissent et articulent le monde lyrique : les mystères de l'univers, les thèmes de l'automne, la langueur des soirs, les images de la lune, de l'eau - mer ou fleuve - et

⁶ Christopher New, *Philosophy of literature*, Rudledge, 2000, p.40.

⁷ J. - H. Bornecque, *Rêves et réalités du Symbolisme...* - dans *Autour du Symbolisme* - études réunies par Pierre-Georges Castex, "Revue des sciences humaines", 1957, p.23. Il s'agirait donc d'un moyen d'expression indirecte ou "oblique".

de son « rythme monotone », les cloches de verre sans son, les senteurs étranges. Les archétypes poétiques deviennent ainsi des forces fondamentales, des véritables « bases » capables d'appréhender et d'expliquer un certain réel. On va considérer la capacité d'une image ou d'une réalité à devenir un symbole, comme c'est le cas pour le symbolisme solaire ou lunaire, par exemple.

En s'appuyant sur les travaux de Gaston Bachelard, il est question de mettre en évidence des constantes partagées au sein du schème herméneutique, notamment l'importance de l'imaginaire, à travers différentes approches (Mircea Eliade, Jean-Pierre Richard⁸ ou Gilbert Durand) concernant sa mise en œuvre. On s'efforce également de déchiffrer, au sein même de ce schéma herméneutique qui les unit, d'autres schémas qui, tout en permettant leur identification, servent à mettre en lumière les différenciations qui singularisent ces épistémologies dans ce domaine.

I - Le soleil dans la symbolique du mouvement symboliste :

« L'or possède les vertus dilatées du soleil, il est goutte de lumière ; spécialement le soleil ascendant ou levant, sera donc par ses multitudes surdérminations, de l'élévation et de la lumière, du rayon et du doré, l'hypostase par excellence des puissances ouraniennes.»⁹

Dans les vers de Jules Laforgue, l'invariante poétique de la lune est présentée par un monde marqué par différence et discordance, tout comme « Le sanglot de la Terre »¹⁰, évoqué grâce aux « ... montagnes de nacre et des golfes d'ivoire...» (*Climat, Faune et Flore de la Lune*¹¹) - un chaos de nuages et de vapeurs, une nébuleuse avec astre incandescent au centre, « encore moins défini que celui où notre vieux soleil promenait son spleen quand les mondes terrestres s'en séparaient

⁸ J.-P. Richard est conduit par le souci de mettre en rapport l'acte créateur de l'écrivain avec l'expérience sensible du monde induite chez ce dernier, donnant toute son importance à la résonance esthétique de cette écriture.

⁹ Gérard Durand cité par del Lanza Vasto, *Commentaires des évangiles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p.137.

¹⁰ Avant d'écrire *Le Sanglot de la Terre*, volume des poèmes cosmiques et philosophiques, Jules Laforgue se confesse dans *Mélanges Posthumes ; Pensée Et Paradoxes*, Paris, Forgotten Books, 2018. " Ce livre sera intitulé Le Sanglot de la Terre. Ce seront les sanglots de la pensée, du cerveau, de la conscience de la terre", p.25.

¹¹ Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Climat, Faune et Flore de la Lune*, op.cit., p.170.

déjà »¹². L'univers de Jules Laforgue est caractérisé soit par des scènes lunaires inhospitalières, soit par des images d'une terre en dérive, balayée par des phénomènes climatiques tels que les pluies ou par les vents. Toutefois, l'apparition du soleil bienfaisant est surprise dans toute sa grandeur, mais toujours faisant référence aux images de douleur et de supplice : le sang devient une constante qui accompagne l'apparition du soleil, signe d'une naissance douloureuse :

«... le Soleil qui, saignant son quadrigé,

Cabré s'y crucifie...» ou «...le soleil en son sang se vautre...»¹³

Il est à noter que les succédanés de la lune « blanc médaillon¹⁴ ... fatal phare¹⁵ ... astre lavé par déluges... halo ravagé¹⁶ ... bloc de topaze¹⁷... œil de chat¹⁸... » sont uniquement des quêtes de la part du poète de son propre reflet, un désir de trouver la paix initiale et de la récupérer. Daniel Grojnowski considère l'image de la Lune comme un arrière-fond nocturne, qui se divise et se fragmente en une multiplicité d'associations dont elle est à la fois le générateur et le transformateur - l'image poétique est organisée autour de l'astre qui devient un *centrum mundi* symbolique. Il indique que « le mot LUNE envoie par anagramme l'entité NULE, de même que RIEN dissémine NIER. Par la synonymie et par la métaphore, le lexique de L'Imitation de Notre-Dame la Lune diffuse les variantes de non-être.»¹⁹

En effet, Jules Laforgue perçoit le monde sélénite comme un lieu où se trouve et stagne l'inconscient et où le « moi » de chacun de nous s'irrigue et s'abreuve ; c'est une réduction à l'état primitif et larvaire de l'univers. Uniquement, le monde lunaire représente le fondement de la non-existence, du néant - « miroir mort », dit le poète - parce qu'on s'y découvre en « dehors » de la réalité. Sa fonction se justifie en tant

¹² A., James Hiddleston, *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1998, p.56.

¹³ Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Complainte de l'orgue de Barbarie*, op.cit., p.64.

¹⁴ Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Litanie*, op.cit., p. 165.

¹⁵ Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Clair de Lune*, op.cit., p.168.

¹⁶ Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Complainte des Voix*, op.cit., p.37.

¹⁷ Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Complaintes des nostalgies préhistoriques*, op.cit., p.74.

¹⁸ Jules Laforgue, *Les complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Un Mot de Soleil*, op.cit. p.163.

¹⁹ Daniel Grojnowski, *Poétique du Rien*, Revue Littéraire «Europe n° 672», mai 1985, p.59.

qu'instance subjective, déformante - un alter ego du poète ou du monde, superposé dans un motif dualiste, concentrant tous les sens de la poéticité, modelant l'univers référentiel en harmonies ou disharmonies expressives.

Le « miroir » de Jules Laforgue sort de la sphère narcissique et se dirige vers le registre de la contemplation. Il cache quand même une sorte de narcissisme cosmique. Par une poétique multiple, il définit (l'œil visionnaire, la lumière, le ciel, le rêve et le sommeil) qui dépasse et annule toute idée de réel du monde dans un solennel spectacle cosmogonique. Le paradoxe est l'absence de tout reflet, le miroir transforme le monde en matière de la mort, une expression du désespoir qui recrée l'absurde du monde à l'envers.

Comme l'univers de Maurice Maeterlinck, le monde de Jules Laforgue connaît, le signe du " dedans ²⁰ " - *Le Sanglot de la Terre* (un espace où l'empathie avec les éléments terrestres fonctionne et se considère comme unique principe régulier de l'existence) - et le stigmatisme du " dehors " - *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (où tout demeure à l'état d'ébauche, de projet inachevé parce que l'univers de la lune n'a pas la puissance calorique pour s'accomplir et se réaliser pleinement). C'est tout simplement une « imitation ».

Le poète devient une présence du dehors, cherchant en vain à trouver refuge dans un " petit coin " ou un " petit intérieur ". Il se trouve toujours " dehors " et son décor n'est que « le monde, la Terre, la Lune, les étoiles, le grand dehors de l'univers qui lui donne un peu le frisson. Poète cosmique, qui ne peut pas échapper à la ville - une cité qui ressemblerait à une vaste province, quand on passe de quartier à quartier...»²¹. La poétique de Jules Laforgue se caractérise par un désir inouï de retour aux sources et l'aquarium, la rêverie sur la Lune, la dérive ou l'immersion n'en sont que des signes frappants.

À ce propos, il ne faut pas laisser sous silence le rôle de l'ésotérisme dans la poésie symboliste. Charles Morice citait à cet égard : « les sciences occultes

²⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'Espace*, Paris, PUF, 1957 - chap. La Dialectique du Dehors et du Dedans, p.191 : « Précisément, la phénoménologie de l'imagination poétique nous permet d'explorer l'être de l'homme comme l'être d'une surface, de la surface qui sépare la région du même et la région de l'autre.»

²¹ Jacques Gaucheron, *Laforgue au singulier*, Revue Littéraire «Europe n° 672», op.cit., p.5.

constituent un des principaux angles de l'art. Tout vrai poète est d'abord un initié. La lecture des grimoires éveille en lui des secrets dont il avait eu toujours connaissance virtuelle »²². De son côté, Pierre Reboul pense que dans les *Complaintes*, les soirs sont liés à l'idée d'exil et la mettent en valeur - des " *soirs d'exil* " (*Préludes*) et des " *rites exilants des soirs* " dans *Complaintes de l'Orgue de Barbarie*). Si le coucher du soleil « fait le beau », c'est parce que cette dimension esthétique relève d'une ironie tragique, qui expose et projette sur l'horizon tout entier le portrait glorieux du père au moment même de sa disparition. Et c'est ce que révèle la première strophe de la *Complainte des condoléances* : le soleil a revêtu la triste image de « don Quichotte malgré sa gloire esthétique »²³. Les vers de la *Complainte sur certains temps déplacés* (qui précède celle des « *condoléances au Soleil* ») le disent sur le « monde burlesque »²⁴ :

«Le Soleil est mirobolant
Comme un poitrail de chambellan
J'en demeure les bras ballants »²⁵

Jules Laforgue instaure l'ambivalence structurale des strophes, la variation du rythme, s'intéresse à la reprise du matériau lexical et aux effets de bouclage, c'est-à-dire à la volonté de marquer la conclusion du texte en renvoyant à son début, tout en indiquant un changement, celui qui s'est produit dans le temps du discours poétique, dont le poème conserve la trace. Visiblement connotés de point de vue poétique, les vers, pris séparément, semblent dispersés par une puissante force centrifuge dans des nombreuses directions et registres imaginatifs : l'unicité solaire, le fabuleux baroque et la surprise. Ils sont des hiérarchies de comparaison des noms et des adjectifs, des variantes de la multiplicité qui fusionnent et qui se confondent - la comparaison semble un instrument prêt de démonter et d'assembler à la fois ces formes sémantiques.

²² Cité par Alain Mercier, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, Paris, Nizet, 1969, p.252.

²³ Pierre Loubier, *À propos du motif solaire dans les Complaintes*, revue Vortex n° 3, 2001, p.43.

²⁴ Idem

²⁵ Jules Laforgue, *Les complaintes. L'imitation de Notre-Dame la Lune, Complainte sur certains temps déplacés*, op.cit. p.124.

Le terme « couchant » apparaît dans des contextes variés (au moins dix, selon Pierre Reboul²⁶), lesquels sont construits autour d'images évoquant l'angoisse et l'agonie d'un soleil marqué par l'effondrement, la maladie et la mort. Dans *Complainte des condoléances au Soleil* et *Complainte des grands pins dans une villa abandonnée*, la thématique du deuil se développe au sein du motif solaire²⁷ omniprésent, dans « l'univers imaginaire, érotique, libidinal de Laforgue »²⁸. Les exégètes évoquent le symbole de la crucifixion du père, qui se transforme en un miroir de celle du fils, représentant ainsi un reflet de la rivalité œdipienne. D'où l'impératif de se libérer (" se délivrer ") de l'extase afin de se consacrer à la stérilité lunaire : " L'Extase du Soleil, peuh !" ²⁹). La sexualité lunaire, considère Pierre Loubier, « serait alors une forme de retour à une double stérilité, celle de la Lune (la mère) et celle du soleil gelé (le père) »³⁰.

Chez Tristan Corbière, la poétique de l'espace se construit fondamentalement autour de l'astre suprême, l'opposition planétaire - au soleil répond la lune - traduit le concept de « coincidentia oppositorum »³¹. Le monde est le résultat d'un singulier « polemos », il est, dans le même temps, désordre et contemplation, abandon et construction, errance et demeure, jouissance et privation. En effet, « *La*

²⁶ " Mais les lacs éperdus des longs couchants défunts / Dorlotent mon voilier dans leurs plus riches rades, / Comme un enfant malade..." (Complainte à Notre-Dame des Soirs, p.59) ; " Seul - Le Couchant retient un moment son Quadrigé / En rayons où le ballet des moustiques danse, / Puis, vers les trois fumants de la soupe, il s'afflige..." (Complainte d'un certain dimanche, p.75) ; " Un couchant mal bâti suppurant du livide " (Complainte d'un autre dimanche, p.76), " Un couchant des Cosmogonies ! / Ah ! Que la Vie est quotidienne... / (Complainte sur certains ennuis, p.109) ou " Le couchant de sang est taché / Comme un tablier de boucher ; / Oh ! qui veut aussi m'écorder ! " (Complainte sur certains temps déplacés, p.124).

²⁷ " Le soleil est représenté comme le temps dans l'espace, victime d'un ' va et vient giratoire " (p.137) où le " demi deuil " (p.149) : " il faut procéder d'abord par demi-deuils " s'adresse uniquement à sa moitié vivante. Le poème relève d'une rhétorique de l'affect. La mort du soleil et le deuil du soleil ne sont que des miroirs de la mort et du deuil du mot lui-même - une sorte de filiation, mais en même temps, un refus du modèle solaire, paternel." Pierre Loubier, *À propos du motif solaire dans les Complaintes*, op.cit., p.44.

²⁸ Reboul, Pierre, *Laforgue*, Paris, Hatier, 1960, p.68.

²⁹ Dans la Complainte de Notre-Dame des Soirs. " L'Extase du soleil, peuh ! La Nature, fade / Usine de sève aux lymphatiques parfums. / Mais les lacs éperdus des longs couchants défunts / Dorlotent mon voilier dans leurs plus riches rades, / comme un ange malade... / Ô Notre-Dame des Soirs, / Que je vous aime sans espoir !", la fonction du soleil est de dissiper les brumes du sommeil et de l'oubli pour inciter le jeune homme à un bilan qui porte à la fois sur le présent de l'énonciation (le réveil dans la chambre), sur le passé récent (l'agitation de la veille), sur le futur (la mort)." Pierre Loubier, op.cit., p.59.

³⁰ Idem

³¹ Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1994 et *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1987. L'auteur considère que les pôles opposés s'attirent pour effacer les contraires et pour établir l'harmonie initiale du monde.

nuit blanche » est la représentation de ce mélange des contraires. Les alliances les plus remarquables sont néanmoins celles qui correspondent à une fusion instable de termes antithétiques comme :

«... la nuit blanche

Pluvieuse comme un dimanche...»³²

Aux vers ci-dessus, la comparaison propose une alternance adjectivale (*blanche* / *pluvieuse*) surprenante confirmée par l'association du nom « dimanche » à l'adjectif qualificatif « pluvieuse » et par l'examen de la ponctuation, étant donné que le vers se conclut par une ponctuation marquée (des points de suspension. Des transferts de sens peuvent enfin s'opérer à l'occasion d'une rupture de construction. La comparaison devient un élément discursif inter thématique ayant pour objet de rapprocher deux groupes nominaux afin de mettre l'accent sur le parallélisme. L'adverbe « comme » indique ici une rupture nette et définitive entre le comparant et le comparé.

Toujours soucieux du « régime nocturne et diurne » du monde, en vue d'utiliser les termes de Gilbert Durand³³, Tristan Corbière veut traduire en langage poétique ce jeu des mirages qui change la nuit en jour et la lumière en ténèbres où l'image poétique envoie vers un monde fictif, incomplet, construit en hâte, comme une ébauche qui regroupe des fantômes universelles désorganisées :

« Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !

Il n'est plus de nuits, il n'est plus de jour !...»³⁴

À l'intérieur de l'apposition métonymique, la fonction conative du message (rarement employée dans le discours poétique) s'accomplit (« *enfant, voleur d'étincelles*»). Le processus de dédoublement de la voix du poète (qui devient émetteur et récepteur à la fois du message, l'enfant n'étant qu'un masque de soi-même) lui permet d'objectiver la trame stylistique du poème, tout en restant dans

³² Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes, Insomnie*, Paris, Gallimard, 1953, p.56.

³³ Gilbert Durand, op.cit., p.69 : « On peut dire qu'il n'y pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique automne.». Le monde connaît donc une existence duale, fondée sur un régime nocturne et un autre diurne.

³⁴ Tristan, Corbière, *Les Amours Jaunes, Rondel*, op.cit., p.77.

le domaine d'un langage allusif. Le verbe abandonne la technique linéaire, il se méfie des sentences décisives, il n'énonce pas, il évoque. Ce mélange temporel uniformise les images, le monde n'est plus dominé ni par le pouvoir solaire, ni par le mystère de la nuit.

Autrefois, le poète préférait au plein soleil, la lumière naissante, crue, aveuglée, les aubes où la nature se laisse voir dans une harmonieuse et insolite confusion et où les créatures se mettent à se réveiller. Son refus de se soumettre passivement aux spectacles du monde se traduit et se manifeste souvent par des amples prises sur le réel, des métamorphoses, des personnifications admirables de l'espace :

« C'est très parisien dans les rues
Quand l'aurore fait le trottoir... »³⁵

L'argot (l'expression verbale « faire le trottoir ») s'associe aux artifices de style - la métonymie (" l'aurore ") et le superlatif en registre colloquial (« très parisien ») pour suggérer l'ambivalence : l'image des aubes (le soleil qui naît à l'horizon) et le lexique citadin. Pour le poète, la nature est une présence tellement extérieure qu'il se passe presque de son témoignage. À l'exemple ci-dessus, il faut voir une expression, un frémissement intérieur extériorisé. La nature est réduite à un état d'âme mais non dans le sens où une âme serait identifiée dans le paysage. C'est un monde reconstruit, mais ce n'est pas un monde imaginé de toutes pièces. Il perd toujours les détails de son monde ou laisse toujours quelques détails cachés :

« Avez-vous vu la Nuit, et le Sommeil ailé
Papillon de minuit dans la nuit envolé ? »³⁶

Aux vers précédents, l'interrogation rhétorique centrée sur la fonction conative du langage (le pronom personnel « vous ») maintient et renforce l'impression de jeu discursif - il ne révèle jamais, mais au contraire, il cache et n'avoue rien. Le changement à l'intérieur de la même catégorie morphologique (le transfert du nom commun en nom propre « Nuit », « Sommeil ») et même la répétition du substantif (vu dans deux hypostases et contextes : « nuit » ! « Nuit »), qui pourrait laisser

³⁵ Tristan, Corbière, *Les Amours Jaunes*, vol. *Sérénade des Sérénades - Idylle Coupée*, op.cit., p.102.

³⁶Tristan, Corbière, *Les Amours Jaunes*, vol. *Raccrocs - Litanie du Sommeil*, op.cit., p.97.

l'impression de redondance, ne fait qu'accentuer le goût du poète pour les subtilités sémantiques et pour le mystère.

L'orientation du texte vers les principes du fugitif - le lexique qui s'inscrit dans la sphère du provisoire (ailé, papillon, minuit - moment de passage, envolé) - transmet et traduit un refuge qui permet l'ascension, la méditation de la verticalité. Et puisque le détail d'une chose peut symboliser un nouveau monde, Tristan Corbière veut multiplier les nuances de l'univers nocturne, imaginé comme une mosaïque - « le papillon de minuit ». Son monde n'a plus « la couleur de la nuit »³⁷, mais celle d'un kaléidoscope nocturne où la vie et la mort s'entrelacent, où l'existence se métamorphose en néant, où les couleurs réelles n'existent pas depuis longtemps.

La genèse du monde poétique symboliste s'accomplit autour du soleil (source de la vie, de la lumière, de la chaleur), le point d'équilibre d'un univers inconstant qui se change et change d'attributs à chaque instant. Selon Enid Starkie, la projection de ce point lumineux sur le décor qui comprime l'espace ennuyeux de la serre, dans la poésie de Maurice Maeterlinck ou sur « l'océan symbolique des rêves celtes chez Jules Laforgue » équivaut à la Création, le Soleil devenant l'axe central de toute orientation future.

En effet, l'ordre de cet échafaudage lyrique est bien établi, le ciel d'abord où les poètes abominent « *l'extase du soleil* » - *Complainte à Notre-Dame des Soirs* - (astre qui sait qu'il va mourir³⁸ et qui, en attendant l'instant suprême, périt chaque soir, geste itératif qui cache en soi le rythme ancestral du monde), ensuite la terre, le territoire d'innombrables drames et des bonheurs éphémères, et, à la fin, l'eau, l'essence qui efface les altérités et les incertitudes.

De prime abord, le Symbolisme perçoit les mondes poétiques en matière organique, les univers meurent, puisqu'ils vivent. Métaphoriquement, on peut concevoir la mort céleste, à travers trois symboles : la désintégration (un astre se

³⁷ Hugues Laroché, op.cit., p.79.

³⁸ " Le soleil est mort, tout nous abandonne / La terre, si bonne / s'en va ..." (Complainte de l'automne monotone).

brisant sous l'impact d'un choc), la mort lente (associée à l'envahissement des ténèbres et à la pétrification) et l'embrasement par le feu (symétrique de la noyade dans le Déluge). Les poètes obsédés du froid, du gel et de l'eau se rattachent à une rêverie plus primordiale, celle des Ténèbres.

Jules Laforgue semble tantôt pratiquer la quotidienneté des supplices solaire « dans une haine vengeresse, tantôt les subir, dans une sorte de masochisme universel. Chaque soir, le grand astre célèbre son Vendredi saint, regardant son sang couler dans le ciel. Si le soleil est, à la fois, vie et promesse de mort, la lune, astre mort, attire pitié et sympathie... »³⁹. Le poète dépeint une Terre agonisante, avec des montagnes dépouillées, des arbres dégénérés ⁴⁰ sous un Soleil en déclin.

À ce propos, le végétal se recule et régresse vers le minéral, tandis que les derniers hommes luttent contre l'envahissement du froid et de la stérilité lunaire. Tout d'un coup, la contemplation de la pierre et de la « montagne nue » décale la perception vers le registre des mouvements de respiration ample, dilatés sur l'échelle du géologique. Le dos courbé de la montagne est gigantesque, construit par l'agglutination des roches, la planète entière articulant solidaire ses « boucliers » minéraux.

Inévitablement, les stylisations débouchent vers l'archétype, elles sont facilement à reconnaître, comme l'assimilation anthropomorphe des « piliers » - les montagnes, les arbres, les colonnes des bâtiments - avec ses silhouettes humaines. C'est d'une tentative de fracturer le code du labyrinthe du monde.

Le poète, à la fois fasciné et obsédé par la fragilité du monde, se trouve pris entre l'effroi du néant et l'appel du repos, adoptant une attitude plutôt passive. C'est à partir d'une nostalgie maternelle que naissent, chez ce poète de la « nébuleuse mère », son attrait pour la mort et son désir de percer les mystères du surréalisme. Jules Laforgue, particulièrement dans *Marche funèbre de la terre*, se tourne vers l'enfance du monde et son état originel. Cependant, s'il avait à tout recommencer,

³⁹ Pierre Reboul, op.cit., p.26 : " Pareil à tout héros solaire mourant, l'astre se débat, et jamais Soleil n'a paru plus vivant que dans cette agonie. La vie palpite au centre et rassemble ses forces pour un suprême éclat : un âpre jet de souffre ".

⁴⁰ Symbole de la vie élémentaire.

il déclinerait l'idée. La véritable terreur réside justement dans le fait que cela puisse recommencer. L'idée de la Renaissance des mondes, qui offre une forme de consolation à certains, ne suscite chez lui que dégoût, lassitude, désespoir et un sentiment d'extinction.

Le soleil et la lune, ces étoiles pacifiques et placides dans leur obéissance et servitude aux lois - ou bien agonisantes, deviennent et se transforment en des invariables poétiques du monde illusoire de Laforgue. La relation antinomique haine amour contre et pour le soleil qui parcourt et sillonne les vers de Jules Laforgue démontrent une attirance particulière pour la force solaire qui rapproche sa poétique, tout comme celle d'Émile Verhaeren de la force poétique expressionniste.

Selon Maurice Maeterlinck, la relation entre l'individu et le pouvoir de la lumière se situe dans le domaine du discontinu. Dans *Offrande obscure*, l'abandon devant Ra est total, tout l'univers avec ses innombrables phénomènes est « *noyé au soleil* », un symbole de vénération sans limites, tandis que dans *Vous avez allumé les lampes*, le poète enfermé dans la serre semble incapable de prendre le rayon de lumière qui pourrait éclairer ses angoisses et dissiper ses chimères. L'univers entier lui est étrange et hostile. Même s'il éprouve des amertumes déchirantes, ce « monde désir » demeure pour lui un espace interdit, une zone défendue :

« Je vois le soleil par les fentes

Ouvrez les portes du jardin !

Les clefs des portes sont perdues

Il faut attendre autre jour »⁴¹

Aux vers précédents, le nom « porte » qui occupe une position centrale offre grâce à la répétition (actualisation) l'image d'un axe conçu comme un liant entre l'individu et l'espace. Le monologue tragique dynamisé par la forme verbale d'impératif « ouvrez » présente et somme des vertus de cri existentiel. La *fente*, variante du gouffre qui attire les désirs d'échappement et qui aspire la conscience, construit une image synonyme de l'instant présent.

⁴¹ Maurice Maeterlinck, *Poèmes complets, Vous avez allumé les lampes*, Paris, coll. "La Renaissance du Livre, 1965, p.53.

Aussi, le poète se sert de la technique « anti sentimentale » de la description en vue de mettre en lumière l'incipit du poème : Le titre cible et pointe une atmosphère névrotique et transmet la crainte de l'ère du vide et du simulacre, la sensation du corporel menaçant l'univers extérieur et de la férocité des objets.

Également, la présence inconditionnée du prénom personnel déictique « *je* » divise le monde entre « *moi* » et « *les autres* », deux modes d'existence ayant beaucoup de différences et qui ne se ressemblent pas. Le rapport entre le poète et le monde réel s'établit en particulier grâce aux sens dont la vue est privilégiée. Ce « *je vois* » itératif montre bien l'absence de tout contact concret. Le soleil est apparence, il ne fait plus partie de la réalité, parc que le poète se retrouve exilé dans un espace qui le transforme dans un éternel prisonnier privé de tout et condamné à une amertume sans fin (« les fentes » deviennent des extensions sémantiques du refus et de l'interdit).

En réalité, le désespoir naît et découle du manque de contact avec le diurne. Il existe une autre dimension de la transfiguration lumineuse : l'effacement du monde dans un éclair, symbole du Néant. Autrefois, les anciens rêves dualistes n'attendaient de chaque force opposée - Soleil noir contre Soleil lumineux - que d'être soit défaits par l'autre, soit fusionner avec lui dans le chaos d'une nouvelle création. Le désir de plonger en lumière est estompé par l'interdiction, le monde qui l'emprisonne lui refuse le plaisir calorique.

Cet exemple de Maurice Maeterlinck contient et renferme trois mots-clefs - *les fentes, les clefs et les portes* dont la valeur sémantique renvoie à un territoire clos qui enferme en lui, en le serrant fort, le désir d'expérimenter, de connaître, d'évader... Derrière le voile transparent, derrière ce rêve attendri de la vie vigoureuse du monde extérieur, le poète perçoit l'émergence du printemps, tout en sachant qu'il doit patienter jusqu'à un autre jour pour s'échapper et se libérer de sa prison et de son isolement : « Il faut attendre un autre jour ».

En ce qui concerne la poétique de Tristan Corbière, elle se situe aux antipodes et les préfère aux autres. Le poète montre une véritable obsession pour l'image du soleil couchant, mettant en scène, obstinément, la mort de l'astre (" *le soleil est*

noyé, c'est le soir dans le port " - Le Bossu Bitor), comme un symbole du drame solaire de l'incapacité et de la stérilité. La tombée de la nuit s'accomplit dans la mer, un mélange d'essences qui uniformise le décor et le rend sans différences. Dans *Cri d'aveugle*, le poète semble incapable de supporter la lumière. Le poème évoque une nuit des Walpurgis, en décrivant un festin des striges vampires :

« Je vois des cercles d'or
Le soleil blanc me mord »⁴²

À l'exemple ci-dessus, le soleil est réduit, schématisé, en se retrouvant à l'état d'ébauche, de simple figure géométrique qui a perdu ses forces symboliques, mais qui a gardé le dynamisme énergétique. L'épithète suggestive " *blanc* " en occurrence avec la force verbale de " *mordre* " contribue à dévoiler la relation violente qui s'établit entre le poète " *aveuglé* " par l'intensité du soleil et l'impact de la lumière sur la rétine.

Si chez Maurice Maeterlinck, le rapport avec la lumière solaire se distingue par la distance, l'inachèvement du contact (les rayons évitent le monde jardin et l'éclat du soleil favorise une trajectoire linéaire), chez Tristan Corbière, la lumière est mise sous le signe de l'agression, le dynamisme circulaire de l'astre décrivant l'omnipotence du soleil.

Une autre image est proposée dans *Paris diurne* où la stylisation du symbole solaire se retrouve dans le reflet du banal : le tableau du " *soleil nourricier* " ⁴³, où l'astre est imaginé comme une " *immense casserole où le Bon Dieu fait cuire ... l'éternel plat du jour* " tandis que dans *Duel aux camélias*, le poète voit, comme dans une peinture naïve, le soleil " *ferrailler* " contre les touffes. Indifféremment du masque qu'elle affiche, la lumière devient, en effet, un spectacle permanent dans la poésie de Corbière, un décor nécessaire pour l'accomplissement des scènes diurnes du monde imaginaire, un de ses phénomènes frappants.

⁴² Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes, Cri d'aveugle*, op.cit., p.85.

⁴³ Hugues Laroche, op.cit., p.51.

De son côté, Émile Verhaeren ne se contente pas d'être le spectateur passif de la nature et de la naissance douloureuse du soleil. Il réussit le contact que Maurice Maeterlinck désirait, en devenant un principe actif du calorique, il plonge en lumière comme dans une mer infinie, en cherchant puissance et énergie, partageant avec les autres sa « joie

D'avoir plongé le corps dans l'or et dans la soie
... du soleil superbe »⁴⁴

Les deux vers précédents contiennent un rituel d'exaltation d'un puissant paganisme mettant en valeur, au niveau métaphorique, les facultés symboliques de l'astre et, au niveau stylistique, les images intenses qui approchent le texte de la poésie expressionniste. La poésie d'Émile Verhaeren reste constamment déchirée entre le mystère et la compréhension, entre le silence et la parole, entre mobilité et immobilité, entre la vie et la mort. Il est possible de distinguer et de repérer deux phases successives dans son œuvre poétique.

Dans la première phase, le mystère du monde est éprouvé de façon extatique, dionysiaque (le verbe dominant, « voir », exulte et enchante les sens - « je vois », répète le poète). Dans la deuxième phase, l'univers lyrique est envahi par une « tristesse métaphysique », marquée par la résignation face à l'impossibilité de tout connaître, un chagrin devant la difficulté de tout comprendre. Les paysages sont des reflets de son état d'esprit qui arrive à ordonner la réalité - pays ensoleillés et clairs, baignade symbolique en lumière, purification par la chaleur bienfaisante. Poète solaire, il charge la matière poétique de la brillance et de l'incandescence de l'astre :

« Dans le soleil
Tout ce qui vit au beau jardin vermeil
Ingénument nous anime
Et nous,
Nous aimons tout »⁴⁵

⁴⁴ Émile Verhaeren, *Poèmes Choisis, Les heure d'après-midi*, Bruxelles, Édition des Artistes, 1965, p.99.

⁴⁵ Émile Verhaeren, *Poèmes Choisis, XVI*, op.cit., p.113.

En contemplant l'exemple ci-dessus, on trouve que la reprise (répétition lexicale) du pronom personnel " nous " (complément d'objet direct et sujet) suggère un transfert sémantique : des rapports empathiques individu / nature. C'est une réconciliation avec le monde, une fusion avec les éléments qui affirment la capacité de l'astre du jour à ancrer le monde dans sa merveille, à préserver l'univers dans l'harmonie et l'équilibre. La sensation de lumière définit la conscience de l'existence même. La métaphore centrale est la lumière, l'essor vital, l'ivresse des sensations, l'osmose avec la lumière de la genèse.

En ce qui concerne Jules Laforgue aussi, le soleil incarne pour lui la vitalité, l'éloge de l'équilibre, de la forme parfaite, surprise parfois dans des décors cosmogoniques où la dynamique est un principe obligatoire. La mort de la terre fait agrandir le culte du soleil, le pouvoir de l'astre incandescent et entraîne des changements fondamentaux dans l'ordre cosmique, la tendre musique des sphères devenant une de deuil. Le lecteur est conduit au cœur d'une spirale dans un labyrinthe où se dresse le décor. Une magnifique image paraît au bout du parcours,

« O, convoi solennel des soleils magnifiques
 Nouez et dénouez vos vastes masses d'or
 Doucement, tristement, sur des graves musicales
 Menez le deuil très lent de votre sœur qui dort »⁴⁶

Les vers précédents de Laforgue portent une image qui découvre une poétique conceptuelle, qui veut dire stylisation, technicité, abandon de la sphère de la référence et passage vers le possible existentiel, l'irréel. Le goût pour le discours magistral est révélé grâce aux adjectifs néologiques superlatifs (" *magnifique, vaste grave* "), à l'élément prédicatif supplémentaire (" *très lent* ") et à l'utilisation de l'euphémisme (" *qui dort* "). Le ton est solennel, sa profondeur étant soutenue et renforcée par l'apparition des interjections affectives et des images poétiques fantaisistes, fondées sur des couples des contraires qui couvrent des zones

⁴⁶ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Marche funèbre de la mort de la terre*, op.cit, p.67.

distinctes de point de vue morphologique : verbale, adverbiale et nominale (" nouez / dénouez, doucement / tristement, deuil / sommeil ").

L'exclamation oratoire est un instrument utilisé dans la partie introductive, avant de céder la place au développement du poème, plus axé sur la réflexion. Toutefois, elle sert aussi de relance, un moyen de capter à nouveau l'attention du lecteur ou de conclure, en laissant ce dernier face à une réponse évidente.

Dans le décor d'un univers solaire multiplié, la mort de la terre devient le prétexte d'un mouvement cosmique insolite où les planètes s'enchaînent comme des simples éléments de décor, des figurants dans le grand spectacle du passage terrestre. Ce Soleil agonisant provient d'encore plus loin : de l'angoisse originelle du crépuscule, lorsque l'humanité naïve pensait voir le Soleil perdre son sang vital et doutait de sa réapparition.

Parfois, le principe dynamique disparaît et l'apathie solaire est transmise à la terre : " le blanc soleil de juin amollit les trottoirs " (*Sieste éternelle*). La métaphore du " soleil blanc " couvre les zones symboliques différentes dans la poésie symboliste. Chez Jules Laforgue, elle suggère une sorte de paralysie universelle, tous les éléments souffrent d'une léthargie de longue durée, tandis que dans les vers de Tristan Corbière, sa force transforme tout en cendre - c'est le soleil qui mord. L'univers entier semble gîter, en attendant le coucher symbolique du soleil :

« Ce soir, un soleil fichu gît au haut du coteau

Gît sur le flanc comme un crachat d'estaminet

Sur une litière de jaunes genêts

De jaunes genêts d'automne »⁴⁷

On trouve que Laforgue enfonce et pousse les limites de l'expérience poétique dans le registre de l'existence ordinaire (lexique du quotidien, parfois de l'argot). Se définissant lui-même implicitement, le poète se montre inlassablement en quête du mystère de la vie, un investigateur des secrets de ce monde et de l'au-delà du contingent, à la recherche de l'absolu. Les formes poétiques se caractérisent par la

⁴⁷ Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes, L'Hiver qui vient*, op.cit., p.111.

clarté et la simplicité absolue et aspirent à l'essentiel. L'hendiadyin qui est une figure consistant à exprimer une idée par deux syntagmes reliés (" *sur le flanc...*, *sur litière...* "), insinue un rythme intérieur qui soutient le sémantisme du verbe "gîter".

En général, la matrice stylistique de l'image solaire⁴⁸ retrouve dans la poésie symboliste le sens primitif de la lumière de la genèse. Émile Verhaeren récupère ses énergies latentes dans l'or du " *soleil superbe* ", Tristan Corbière et Jules Laforgue sont des témoins du spectacle renouvelable et incessant de la lumière, les vers de Maurice Maeterlinck surprennent le désir du poète d'atteindre la chaleur symbolique du soleil. Ils croient tous à la capacité poétique du lecteur. Le récepteur doit être éprouvé, pris à témoin, provoqué dans son âme, interrogé sur sa propre réalité pour comprendre l'existence. Ils cherchent à rendre l'univers dans lequel on se trouve lors de la création plus tangible. La poésie symboliste devient alors un spectacle en miniature, un espace réduit aux dimensions de notre univers mental, qui invite le lecteur à un voyage sans fin à l'intérieur de lui-même.

Le soleil, « héros éponyme » du monde, tourne autour des symboles qui lui sont associés : vie, lumière, chaleur, feu, passion... Ces représentations s'intègrent dans l'image d'une bénédiction ou d'une fertilisation. Mais avec le soleil, c'est l'arrivée de la lumière qui chasse l'ombre. Les doutes, les angoisses et les illusions se dissipent, ne laissant place qu'à la vérité. À travers le soleil, l'initié retrouve sa réalité intérieure. En définitive, le Soleil représente une rencontre avec soi-même, une révélation lumineuse où tout devient clair, où aucune question ne reste sans réponse. Tout est éclairé, tout est conscient, l'initié se connaît lui-même et atteint la fin de sa quête.

Ce double visage du soleil, à la fois royal et dégradé, « picaresque et falot », reflète bien l'ambivalence de l'image paternelle : le soleil « fait le beau », mais il n'est en réalité qu'un « bellâtre ». « Mais il correspond également à la dualité intrinsèque de l'astre, qui le fait indéfiniment alterner entre jour et nuit, sa vie et sa mort, son triomphe et sa chute, ses Levers et ses Couchants, moitié de la Terre éclairée et " autre moitié " où il se montre défaillant.»⁴⁹

⁴⁹ Pierre Loubier, op.cit., p.45.

II - La lune dans la symbolique du mouvement symboliste :

Il est à noter que dans l'imaginaire poétique, la **lune** joue le rôle d'une métaphore plastique suggérant l'ardeur et l'aspiration à un au-delà de spiritualité ; elle représente les rythmes biologiques, la connaissance indirecte, froide. En effet, sa lumière n'est qu'un reflet de celle du Soleil et dans cette nouvelle disposition des couches symboliques, la Lune elle-même n'est qu'une réflexion, une " *imitation* " (selon Jules Laforgue) de l'ordre diurne. « La vie nocturne, le rêve, l'inconscient, la lune sont autant des termes qui appartiennent au domaine mystérieux du double. »⁵⁰

Chez Jules Laforgue, plus encore que chez les autres poètes, la lune devient une toile de fond obligatoire de la réalité poétique, le « témoin des temps primitifs »⁵¹. Le poète obéit à l'omniprésence de la lune, à son apparition obsédante, hallucinante. Daniel Gronjnovski constate dans la poésie de Laforgue le désir de connaître la plénitude de la " vie fœtale ou des organismes de structure rudimentaire " ⁵². Bien que les *Complaintes* puisent leur poésie dans le quotidien, le poète choisit l'incohérence et se dirige vers elle, modifiant ainsi le topos poétique classique du ciel.

Comme affirme le symbole du titre du recueil, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, les vers de Laforgue cherchent dans l'image " sélénite " le culte de la virginité. La pale lumière lunaire définit et traduit par excellence l'innocence de ce monde fictif. Le paysage chez Laforgue est « *mouillé de clair de lune* ⁵³ » « *vagabonde* ⁵⁴ », des couchants flamboyants de soleil, des « *couchants des cosmogonies* ⁵⁵ » et, quoique « la lune, en son halo ravagé » (*Complainte des Voix*) ne soit qu'un œil tout rayonnant, dans les nuits infinies, c'est elle qui bénie les insomnies.

⁵⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1993, p.591.

⁵¹ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Feuilles volantes*, op.cit., p.79.

⁵² Daniel Grojnovski, op.cit, p.61.

⁵³ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Spleen des Nuits de Juillet*, op.cit., p.120.

⁵⁴ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Complainte de la lune*, op.cit., p.117.

⁵⁵ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Complainte sur certains ennuis*, op.cit., p.109.

Également, *Hôpital*, le poème de Maurice Maeterlinck, garde le même stigmate insomniaque en indiquant ses caractères ; lorsque l'éclat de la lune envahit et pénètre dans la salle, les hallucinations des malades se changent et s'adoucissent. L'astre est venu pour soulager et refaire le monde imaginaire des ceux qui souffrent, mais le résultat est inquiétant, l'incohérence et l'absurde dominant dans des images chaotiques concrétisant une vague dispersion - un festin dans une forêt vierge, des plantes sur un glacier ou une végétation exotique dans une grotte de glace.

La lune et la nuit représentent l'imagination perturbée née du subconscient. De manière plus générale, la lune incarne les angoisses, les doutes, les peurs et les interrogations face à l'incertitude, aux situations stagnantes, ainsi qu'aux souffrances et aux malheurs humains. Elle symbolise l'indéfini, l'imprécis. La poésie symboliste tire et puise dans les mystères lunaires, féeriques et brumeux la source d'une audace d'imagination et de rêve, la source d'une audace expressive non familière ni pour les poètes ni pour les lecteurs en même temps.

Le verre constitue l'élément fondamental du décor, une barrière qui s'interpose et sert d'intermédiaire entre le poète et le monde extérieur. La séparation est brutale : le poète reste dedans, abandonné. Une nuit sans fin avale l'exilé et le dévore (" nuit sans fin "- *Serre chaude*). La tristesse de la nature éclaircit et transpose artistiquement l'âme de Maurice Maeterlinck où demeurent le désert et l'effroi. Conduit par un découragement las et d'un chagrin grandissant, le rythme se brise et se casse. Chaque strophe se ferme en elle-même, un monde déshumanisé, décomposé, est reconstruit dans un spectre de couleurs qui la ferme comme dans un vase de cristal. Le cri du poète reste sans écho. Le ton pur, lyrique, jaillit même de ce noir et incurable désespérément.

Également, on peut repérer, dans la création poétique de Maurice Maeterlinck, comme dans les vers de Jules Laforgue, l'image du " *baptême lunaire* " qui se produit et s'accomplit en tant que rituel initiatique :

« Mets de la lune dans ton vin

Lune, consomme mon baptême ! »⁵⁶

« Lune, coule dans mes vaines ! »⁵⁷

Le symbolisme aquatique (baptême, déluge) conduit et envoie à l'idée de " séparation des eaux ", une tentative de purification grâce aux cérémonies initiatiques. La métaphore de la lune fluide traduit un cérémonial païen où l'astre est invoqué comme déesse pour soutenir avec sa force les rythmes vitaux. Si Verhaeren exprime son enivrement et crie son exaltation d'avoir plongé dans lumière du soleil, en mêlant sa chair avec les sèves de la Genèse, Jules Laforgue connaît, de sa part, l'extase de la fusion de son sang avec la flamme de la lune, une variante symbolique de l'eau bénie. C'est une sorte d'illumination qui envahit son être et qui perturbe ses sens, une présence comme d'au-delà qui ne passe jamais inaperçue.

Si dans le poème *Jeux*, Jules Laforgue avoue même une obsession pour l'image de la lune, attirance maléfique dont il ne trouve pas remède, dans *Complainte du Temps et de sa commère l'Espace*, il reprend réexplore le thème organiciste du mélange corporel / lunaire, en le faire passant sous le filtre de la puissance solaire dans un mouvement de soumission totale, pour associer l'image du *moi* à la prolifération des cellules :

« Indissolubles nuits aux orgues vaniteux

De nos proses à Soleil où toute cellule

Chante-moi, moi, puis s'éparpille, ridicule »⁵⁸

Dans le groupe nominal, Jules Laforgue combine, aux vers précédents, la puissance solaire aux rythmes de la nuit, renversant l'idée d'unité (le sens de l'adjectif " *indissolubles* ") au profit de l'image de la dispersion du syntagme verbal (" *s'éparpille* ").

Tout comme chez Jules Laforgue, dans les vers de Verhaeren le clair de lune exhibe les tentations (*Tentations*, Verhaeren); c'est l'heure des grandes

⁵⁶Jules Laforgue, *Les Complaintes, Petits mystères*, op.cit., p.77.

⁵⁷ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Nuitamment*, op.cit., p. 93.

⁵⁸ Jules Laforgue, *Les Complaintes, Complainte du Temps et de sa commère l'Espace*, op.cit., p. 103.

découvertes, de l'initiation dans les mystères de l'existence nocturne, de tentative de connaître l'inconnu et de réaliser l'irréalisable. Quand...

« La lune éparsse dans l'herbe
Faucher la nuit aux horizons »⁵⁹

À l'exemple ci-dessus, les rythmes vitaux ralentissent, les sons s'estompent, on assiste à la genèse du nouveau monde, différent sûrement du monde habituel. Le spectacle de la diffusion de la lumière retrouve la même trace de dispersion (le verbe " éparsse ").

À travers le poème ayant pour titre *Oraison*, on partage avec le poète Maurice Maeterlinck la sensation de matérialisation de son âme sous l'effet lunaire, et, en même temps, sa désillusion, parce que la stérilité de l'astre renvoie à un décor triste où seuls les ombres peuvent vivre. L'esprit, matérialisé, aux " *frêles mains de cire* ", « *arrose un clair de lune las* » (l'astre est aussi personnifié), « *un clair de lune où seuls naissent / Les ombres tristes de ses mains* ».

La déception du poète, suggérée par les déterminants " las, seuls, tristes ", trahit une relation privilégiée avec le dynamisme du monde. Le poète attend de la nuit une vie active des essences, il espère sentir les pulsations de l'existence nocturne. Malheureusement, les ombres qui sévissent la nuit ont dévitalisé le monde et l'ont déraciné. La scène est vide. C'est pareil à un désert. Rien n'y apparaît. Tout est dévasté.

Si dans *Serre d'ennui*, la lune devient une sorte de moulage protecteur pour le nouvel univers, celui de la serre, en recouvrant les vitrages et les vastes végétations « dont l'oubli nocturne s'allonge », dans *Cloches de verre*, au contraire, c'est elle qui s'affaiblit et qui a besoin de protection, abritée à son tour par des vitres. Cette dualité (*protégé - protectrice*) de la lune suggère l'inconstance et la fragilité d'un astre que l'imaginaire poétique traditionnel croyait tout-puissant et garantissait protection.

⁵⁹ Émile Verhaeren, *Poèmes Choisis, Offrande obscure*, op.cit., p.141.

Signalons que la naissance de la nuit est surprise en toute sa splendeur dans le volume *Les Heures claires* d'Émile Verhaeren. Le registre change, la lune surveille l'univers tout entier, l'enfermement est remplacé par le dynamisme des éléments :

« Le ciel en nuit s'est déplié
Et la lune semble veiller
Sur le silence endormi
Sur les lacs du paysage ami,
Qu'elle angoisse, la goutte d'eau
Qui tombe d'un roseau
Et teinte, et puis se tait dans l'eau »⁶⁰.

Par l'abondance des conjonctions (et, que...) et des prépositions (sur, de, dans...), la suite périodique complexe marque, aux vers précédents, des territoires distincts dominés par une présence nominale qui devient centre de gravitation du rythme et des thèmes : « ciel, lune, silence, lacs, goutte, roseau, eau ». Les noms coupent le texte en sept séquences (correspondant à chaque vers) qui organisent le texte autour des invariants poétiques (images-clés).

Le ciel est le symbole d'une carte immense qui s'ouvre pour dévoiler l'image énigmatique de la lune qui vient de naître. En effet, il n's'agit pas d'une confrontation qui se produit au sein de ces vers, mais, au contraire, d'une relation intime et fascinante : « *la lune se tait dans l'eau* ». Le rapprochement entre ces deux essences symboliques (aquatique et lunaire) est de courte durée, mais révèle le rôle prédominant de l'eau dans cette éclosion répétée et dans cette renaissance. Elle représente la mémoire du miroir, le double reflété de l'astre ; elle garde le mystère de la création.

Également, on trouve que la représentation aquatique est illustrée par des images audibles. L'allitération " l " (*ciel, déplié, lune, semble, silence, lacs, elle* - tous des mots-clés qui renvoient poétiquement au changement du décor) suggère l'image acoustique de la naissance du nouveau cadre lunaire, représentation poétique qui invoque la première nuit du monde et la concrétise.

⁶⁰ Émile Verhaeren, *Poèmes Choisis*, IV, op.cit., p. 72.

Il est à noter que le recueil *Les heures du soir* d'Émile Verhaeren présente sur l'arrière-fond de l'image féerique de la lune toute dorée le spectacle du monde éphémère, toujours en opposition avec la permanence cosmique :

« Le soir tombe, la lune est d'or. [...] »

Et j'ai compris alors que dans le jardin las

Où vont passer les vents ainsi que des cohortes ?

Tu as voulu fleurir une dernière fois

Notre jeunesse qui repose là

Morte »⁶¹

En restant dans le cadre du poème, Émile Verhaeren n'hésite pas à fonder et à structurer ses phrases poétiques en utilisant l'antithèse sémantique (jardin las / fleurir), ce qui confirme une écriture de type argumentative. Une poésie de la négation qui conteste l'ordre de l'existence aléatoire se construit de paradoxes et d'illogismes, dans une formule des poèmes rebelles qui augmente le drame du moi et qui fraye la voie devant des contradictions absolues. L'accomplissement de l'amour est conditionné par l'atmosphère nocturne. L'épithète chromatique " d'or ", comme déterminant inconditionnel du nom " lune " désigne une réalité poétique qui régénère et qui renouvelle l'image nocturne.

Aux vers ci-dessus, on trouve que le texte se subdivise en deux séquences poétiques ; la première fixe l'image sur l'axe spatio-temporel, surprenant la dominante chromatique " la lune est d'or ", alors que la deuxième descend dans le registre humain, de l'expérience personnelle, en vue d'invoquer le regret passéiste du poète. La scène bucolique des troupeaux qui passent, le son du vent à travers les branches, l'image de l'amour qui éclore en nuit et, finalement, le tableau angoissant de la jeunesse morte, tout rappelle les rituels de passage et le met en valeur. Dans ces images symboliques, le poète aspire à la pureté du ton : surprenant, parfois interrogatif (" *Où vont passer les vents ainsi que des cohortes ?* ") il veut trouver la réponse à ses interrogations.

⁶¹ Émile Verhaeren, *Poèmes choisis*, VII, op.cit., p. 121.

Concernant Tristan Corbière, le passage vers une autre réalité, vers un monde magique, atemporel, se réalise à travers le sommeil. Comme symbole de la nuit qui amène l'amnésie de tout ce qui est diurne et la tranquillité, il est l'antidote du monde solaire. Les derniers poèmes Tristan Corbière sont caractérisés par des images qui mêlent l'art naïf aux métaphores d'une expressivité insolite ; la lune scintilla et brille à travers les ouvertures du chapeau, " *bête et vierge comme une pièce de cent sous* " (*Bohème de chic*) ou dans *À la mémoire de Zulma* :

« Elle était riche de vingt ans
Moi j'étais jeune de vingt francs
Dans une infidèle nuit de printemps
La lune a fait un trou dedans
Rond comme un écu de cinq francs »⁶²

Tristan Corbière se trouve impliqué dans un dialogue amplifié du monde, une ouverture vers le large existentiel, où domine l'attitude ironique et ludique. Les étapes se consomment de manière concentrique, dans un triangle des positions et des états poétiques afférents, groupés dans des séries nominales (*ans, francs, nuit, lune...*) et pronominales (*elle, moi*), où le verbe copulatif " être " ("*était riche, j'étais jeune,*") suggère un certain sentiment d'inachèvement.

À la mémoire de Zulma de Tristan Corbière se distingue par plusieurs " infractions " qui mettent en valeur et soulignent un rejet manifeste de l'héritage classique : des incisives, des enjambements de la césure, des expressions mystérieuses qui contribuent à un processus de "désécriture". La représentation de la lune comme trou suggère la magie de l'astre - elle ne fait pas partie du décor habituel, comme si elle venait d'un territoire inconnu et son image ne serait qu'un collage qui peut devenir un schéma de représentation capable de modeler toutes les situations ultérieures. Ce jeu devient ainsi le paradigme du dynamisme ludique. C'est à partir de cet axe double que s'organisent les vers, autour d'une *disparition / réapparition* fondamentale, originaire pour ainsi dire, et fondatrice, dont le " montage du scénario " prend des formes diverses.

⁶² Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes, À la mémoire de Zulma*, op.cit., p.131.

Nul doute que le monde lunaire de Tristan Corbière est un jeu composé d'image et de mots. L'astre est descendu dans le lexique familial, assumant sa nouvelle image qui se signale et que se différencie en profondeur des autres images de la poésie symboliste. La lune n'est plus *déesse*, n'est plus *maîtresse*, elle est un " *trou* " ironique, mais tellement symbolique. Un trou est absence, mais une absence qui est la conséquence d'une trop forte présence ; la lune est un paradoxe, une présence *in absentia*, tout comme le vers de Corbière : « *Je suis là, mais absent* ».

La compréhension du monde est conceptuelle, se réfère à un archétype, la lune suggère le centre de l'univers, principe masculin et féminin à la fois. Le tableau gigantesque du monde est maîtrisé par la lumière qui accorde des pouvoirs magnifiques aux souffrances, des prolongements aux rêves et à l'inconscient, des contours aux pensées, aux éclats des eaux ou aux endroits déserts infinis. C'est pour cela que le jugement de l'espace terrestre va être réalisé par le spectre lunaire.

Si dans la poésie de Jules Laforgue, l'astre de la nuit est souvent représenté sous le symbolisme du cercle qui maintient en soi une goutte du mystère de la genèse du monde, chez Tristan Corbière, le *trou* devient un signe de carence, de manque " farouche " d'un fondement vital. Le jeu de mots, les inversions sémantiques et les personnifications complètent le registre stylistique de l'atmosphère nocturne. Le poème titré *Paysage mauvais* change la perspective et amène l'astre dans l'espace humain ; le portrait de la lune se banalise, elle vit en effet une existence insipide, comme une romantique incurable, elle « *avale de gros vers pour passer la nuit* ». C'est un changement décisif de vision : la force de la nuit s'exerce et l'astre, trop faible, se soumet et subit à ses lois.

Les derniers poèmes découvrent, pour la première fois chez Tristan Corbière, le tableau traditionnel, de la lune féerique, maîtresse de la nuit, métamorphosée grâce aux figures (personnifications et métaphores) :

« La lune plaque en métal clair

Les découpures du vent sombre »⁶³

⁶³ Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes, Le Crapaud*, op.cit., p.155.

La lune est aussi imaginée comme un "...*blanche nénuphar, tour ivoirine*" dans le poème de *Litanie*. Peut-être que la lune chez Laforgue offrirait une image similaire si le poète n'était attiré en particulier par la représentation dynamique de l'astre, comme celle de la lune galopant à travers les nuages noirs avec une grande intensité (*La lune en détresse*). La paix du repos nocturne se miroite et brille dans les images de nature - chez Émile Verhaeren, le prolongement en une heureuse quiétude trouve le correspondant en un port calme et lointain ou en un lac profond. La lune domine l'espace et le tutelle, elle répand tranquillité et sommeil, elle donne un éclat hallucinant aux surfaces aquatiques, arrose l'air d'une poussière argentée, aphrodisiaque :

« L'heure est bonne, l'heure de la fatigue
 La lune avec ses yeux distraits
 Se regarde glisser vers les marais
 Le fleuve au loin sommeille entre ses digues
 Tandis que les grands vents, avant la nuit
 Au long des routes monotones
 Rentrent lassés de l'infini »⁶⁴

La répétition évite l'entassement des références et des détails, elle conduit le poème vers l'idée finale, ayant pour fonction de mettre en parallèle et d'articuler l'opposition entre l'ordre diurne et nocturne ; elle offre par conséquent la possibilité de renforcer le pouvoir d'argumentation du poème. Les termes personnifiés (la lune, le fleuve et les vents) font partie d'une poétique de la nature. Le mélange de la lumière et de l'eau est suggéré et reflété comme un mystérieux embrassement, une mystique passion des éléments, une étrange communication.

À vrai dire, Émile Verhaeren n'est pas un peintre des formes, mais un peintre de l'éclat, un artiste dont l'univers visuel, dynamique est dominé et guidé par la lumière, le symbole même de la transformation. Il n'est pas un poète lunaire, même pas un poète nocturne ; il fait de la poésie de la nuit une échelle imaginaire vers la lumière.

⁶⁴ Émile Verhaeren, *Poèmes choisis, Le Repos*, op.cit., p. 89.

La lumière de la lune n'est pas uniquement un élément chromatique, mais essence dont la beauté est célébrée et glorifiée avec une ferveur du langage qu'on ose nommer néo platonique. L'image de la lune est associée à une lévitation mentale qui semble annuler les lois de la gravitation. Elle devient un élément indispensable dans la construction du contexte poétique de tous les temps. Dante va accomplir sa destinée avec Béatrice sur la lune, la première étape du Paradis. C'est aussi le chemin d'Astolfo (*Orlando Furioso*). L'association de l'image de la lune avec la douleur éclate chez Tagore : « *Lune, tu éveilles des vagues de larmes dans l'océan de ma tristesse.* »

En somme, trois principes fondamentaux sont mis en valeur pour accomplir le grand passage diurne / nocturne : la lune, le fleuve et les routes (par extension) et, à chaque fois, ils sont accompagnés des déterminations qui suggèrent une sorte de lassitude universelle " distrait, somnolent et monotones ". Après le bouleversement diurne, les " forces tumultueuses " de la nature ont trouvé le repos. « Tout est doux et profond dans cette mort éphémère »⁶⁵ dit Starkie, quand le monde reconquiert l'âme et la berce en son sommeil interrompu et intermittent. Astre qui grandit, rétrécit, apparaît et disparaît, dont l'existence est régie par la loi universelle du devenir, de la naissance et de la mort... la lune vit une histoire pathétique, semblable à celle de l'homme... mais sa mort n'est jamais absolue.

Conclusion :

Selon Émile Verhaeren, les motifs poétiques n'ont pas de présence solitaire. Et l'étude de ces motifs exige et requiert un processus de déduction abstraite dans un contexte d'interférences (le soleil et la lune associés en tant que motifs à une rêverie stellaire, modelant le décor de la mort). Les effigies planétaires continuent de fasciner les poètes et d'ordonner leur imaginaire et le langage à la fois, réécrivant et réinventant la référence, découpant l'élément significatif, concentrant et fortifiant le discours (par le processus métaphorique ou de métonymie). Entre la terre, la lune et le soleil, il existe une sorte d'isomorphisme, une transcendance qui a des répercussions dans l'imagination matérielle des créateurs.

⁶⁵ Enide Starkie, *Les Sources du Lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*, Paris, Boccard, 1927, p.222.

Le coucher de soleil figure la scénographie d'un monde inventé, artificiel. Les poètes symbolistes attirent la mort du langage poétique " positif " par des paradigmes dissonants, des " catégories négatives " : préfixes marquant la négation ou la privation (*in-* : *inextirpable*⁶⁶, *indéfinis*, *indécis* ; *ir-* : *irremplaçable*, *mal-* : *malheureux*), adverbes de restriction (*seulement*, *juste*) ou par la segmentation de l'énoncé (*profondeur - transcendent*) : " nuit, désert profond "... et " il fait nuit ". En effet, la déstructuration sémantique de l'énoncé en direction sens / non-sens (" *À moi tout seul je fris, / Moi, va-nu-pieds, j'en ris* " - *Bohème de chic*, Tristan Corbière) exprime les efforts déployés par les poètes moderne afin de bien maîtriser tous les registres linguistiques (même le vocabulaire apoétique).

Une concentration maximale des formes artistiques correspond aux astres, en tant qu'éléments concentrant la matière universelle avec des implications méta textuelles : souvent, la première strophe fournit le contour du premier terme du symbole et la deuxième prépare et élabore le cadre général, en matière subjective. La rêverie planétaire trouve, comme dans le cas du motif aquatique, sa tonalité dans des consonnes et des mots elliptiques, qui expriment la suggestion des dissonances.

Parmi les configurations discursives du poème, l'on trouve des motifs de " migration ". Le symbolique du soleil ou de la lune transgresse et dépasse l'idée de temporalité et de passage. Le titre du poème *Offrande obscure* peut être compris et interprété comme un oxymore grâce à l'abolition sémantique partielle des termes. D'ailleurs, le soir n'est pas une séquence temporelle transitoire, mais le moment où le présent et le passé se rencontrent et se confondent, le temps verbal annule le temps objectif ; le passage du poète dans le cadre est lui aussi répétitif, un automatisme pur.

⁶⁶ « Il s'agit d'un exemple de création lexicale de Laforgue, peut-être d'origine orale ; en tout cas de type parasyntétique, avec emploi du préfixe négatif *in-* appliqué à une base *extirp-*, du verbe *extirper*. Encore faut-il envisager cette disposition rhétorique comme un effet parodique d'un discours argumentatif, avec sa progression dialectique (les " mots outils " qui ouvrent chaque strophe, ou presque : " décidément ", " malgré ", " car ")», Pierre Riboul, op.cit., p.57.

Le violet (" *le violet gros deuil est ma couleur locale* " - *Pierrots*, Jules Laforgue) colore de manière expressionniste le paysage crépusculaire et le domine comme chez Van Gogh, élargissant et amplifiant la sensation de décor où paraît et évolue uniquement le masque de la solitude et du regret du poète (" *Je ne puis quitter ce ton : que d'échos!...* ", *L'hiver qui vient*). Le poème varie et pendule entre la rhétorique de l'interrogation absurde avec des réponses latentes (" *à quoi rêvent-ils? / Sachant quels gras couchants ...*" *Complainte des pianos*, Jules Laforgue) et la rhétorique de la modernité dissonante par des cassures de langage (" *En prétextant le noir, ...l'usage, ... le sommeil !* " *Soleil couchant de juin*) ou des onomatopées qui éparpillent et dispersent les mots (" *oh, ô, Taïaut!, hallali!...*" - *L'hiver qui vient*).

Bibliographie

Corpus :

- CORBIERE, Tristan, *Les Amours Jaunes*, Paris, Gallimard, 1953.
- LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, texte présenté et commenté par Pierre Reboul, Paris, coll. "Lettres françaises", 1981.
- Laforgue, Jules, *Mélanges Posthumes ; Pensée Et Paradoxes*, Paris, Forgotten Books, 2018, 348 p.
- MAETERLINCK, Maurice, *Poèmes Complets*, Paris, coll. "La Renaissance du Livre", 1965.
- VERHAEREN, Émile, *Poèmes Choisis*, Bruxelles, Édition des Artistes, 1965.

Œuvres sur le symbolisme :

- Bornecque, J. - H., *Rêves et réalités du Symbolisme...* - dans *Autour du Symbolisme - Études réunis par Pierre-Georges Castex*, "Revue des sciences humaines", 1957.
- Castex, Pierre-Georges, *Autour du Symbolisme*, Paris, "Revue des sciences humaines", 1957.
- Chasse, Charles, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX^{ème} siècle*, Paris, Librairie Floury, 1947.
- Lemaître, Henri, *Du Romantisme au Symbolisme*, Paris, Bordas, 1982.
- Marchal, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
- Mercier, Alain, *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, Paris, Nizet, 1969.

Œuvres sur Tristan Corbière :

- Laroche, Hugues, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, PUV, coll. "L'imaginaire du texte", 1997.
- Le Milinaire, André, *Tristan Corbière - la Paresse et le Génie*, Paris, coll. "Champ poétique", collection dirigée par Daniel Bergez, 1998.

Œuvres sur Jules Laforgue :

- Bertrand, Jean-Pierre, *Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Klincksieck, 1997

- Dottin-Orsini, Mireille, *Laforgue et le genre complainte, Un poème peut cacher un autre dans les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Sedes, 2000.
- Hiddleston, A., James, *Laforgue aujourd'hui*, Paris, José Corti, 1998.
- Loubier, Pierre, *Jules Laforgue, L'Orgue juvénile*, Paris, éd. Seli Arslan, 2000.
- Loubier, Pierre, *À propos du motif solaire dans les Complaintes*, revue Vertox, n° 3, 2001.
- Phalese, Hubert, *La Forgerie des Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Nizet, 2000.
- Reboul, Pierre, *Laforgue*, Paris, Hatier, 1960.
- Bernard Vilbert, *J'ulule à la lune, orgue falot dans Les Complaintes de Jules Laforgue*, Paris, Sedes, 2000.

Œuvres sur Maurice Maeterlinck :

- Pasquier, Alexandre, *Maurice Maeterlinck, les meilleures pages*, coll. " Anthologie belge ", La Renaissance du livre, 1958.

Œuvres sur Émile Verhaeren :

- Worthing, Béatrice, *Émile Verhaeren, Paris*, Mercure de France, Mcmxcil, coll. " Ivoire ", 1992
- Starkie, Enid, *Les sources du Lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*, Paris, Bocard, 1927.
- Morinière, Julie, *Émile Verhaeren*, " Terminale littéraire ", 22 mars, 2001.

Ouvrages généraux :

- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les Rêves - Essai sur l'imagination de la Matière*, Paris, éd. José Corti, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 1957.
- CHEVALIER, Jean et GHEEBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 11^{ème} éd., 1997.
- ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, coll. " Folio Essais ", 1987.

- FRIEDRICHE, Hugo, *The Structure of Modern Poetry from the Lid-Nineteenth century to the Mid-Twentieth Century*, Evanston, Northwestern University Press, 1974.
- Gaucheron, Jacques, *Laforgue au singulier*, Revue Littéraire «Europe no 672», mai 1985
- Grojnowski, Daniel, *Poétique du Rien*, Revue Littéraire «Europe n° 672», mai 1985.
- LUMINET, Jean-Pierre, *Apocalypses Célestes (Extrait de l'anthologie : Les poètes et l'univers)*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 1996.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Petite suite mythologique, dans La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.
- NEW, Christopher, *Philosophy of literature*, Rudledge, 2000.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- VASTO, del Lanza, *Commentaires des évangiles*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- PASSERON, Jean-Claude, *"Le plus ingénument populaire des actes culturels" Figures et contestations de la culture* », in *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.
- POULIN, Martine (dir.), *Lire en France aujourd'hui*, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993.
- ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les Mots et les associations d'idées*, Paris. Société du Nouveau Littré, Le Robert, 1953, nouv. Éd., 1978.
- THIBAUDET, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1930 ; nouv. Éd., Paris, Nizet, 1973.
- TOURET, Michèle, *Lectures de Beckett*, Rennes, PUR, 1998.