
Baudelaire et Verhaeren

David Gullentops



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2081>

DOI : 10.4000/textyles.2081

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1994

Pagination : 119-129

ISBN : 2-87277-006-2

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

David Gullentops, « Baudelaire et Verhaeren », *Textyles* [En ligne], 11 | 1994, mis en ligne le 11 octobre 2012, consulté le 06 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2081> ; DOI : 10.4000/textyles.2081

DE NOMBREUX CRITIQUES ONT SOULIGNÉ LA RELATION qui existe entre les œuvres poétiques de Baudelaire et de Verhaeren. À commencer par les historiens de la littérature qui remarquent dans l'activité journalistique du poète belge un intérêt croissant pour la poésie des *Fleurs du mal* à partir de 1881¹. Une «Pochade» (1881) contenant un quatrain quelque peu moqueur sur le satanisme baudelairien² ne saurait en effet dissimuler l'attention que Verhaeren accorde dans ses premiers articles (1881-1882) au fantastique et au diabolisme médiéval du poète français³, ni restreindre l'affinité qu'il déclare partager en 1887 pour cette volonté «d'exaspérer le mal et de s'y complaire»⁴. Ce dernier texte va d'ailleurs jusqu'à conclure à la dette contractée par la génération littéraire contemporaine envers Baudelaire :

[...] c'est lui qu'elle a étudié, pratiqué avec ferveur, c'est lui qu'elle décalque et qu'elle imite ; c'est pour l'avoir lu qu'elle a gardé pour toujours l'envie de pleurer ; et il semble qu'il ait lui-même été pour elle ce qu'il dépeint la Lune dans un de ses poèmes en prose : une atmosphère phosphorique, un poison lumineux [...] ⁵.

Se fondant sur cet aveu, la critique thématique a dès lors tenté d'établir la part exacte de l'influence subie par Verhaeren. Dans la lignée des recherches engagées par E. Starkie, H. Frets, S.-I. Kalinowska et Chr. Berg, E.-K. Josefson note ainsi la présence de certains grands thèmes baudelairiens — tels que la sensation de clausturation, le caractère funèbre de l'enfermement, le désir d'évasion, l'ennui splénétique et l'exaspération du mal — principalement dans la période d'écriture

-
1. Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *Vocations littéraires*. Genève, Droz ; Paris, Minard, 1959, pp.75-77.
 2. Pour les deux versions du quatrain dédié à Baudelaire, voir G. VANWELKENHUYZEN, *op.cit.*, p.75.
 3. Voir le compte rendu de *Rimes de joie* (Th. Hannon) dans le *Journal des Beaux-Arts* du 30 novembre 1881 et l'étude sur Baudelaire parue dans *L'Art moderne* du 13 août 1882 (texte repris dans Ém. VERHAEREN, *Impressions. Troisième série*. Paris, Mercure de France, 1928, pp.9-14).
 4. Voir la seconde étude parue dans *L'Art moderne* du 3 juillet 1887, à propos de la publication par Eugène Crépet des *Œuvres posthumes* et de la *Correspondance inédite* de Baudelaire (texte repris dans *Impressions*, *op.cit.*, pp.15-22).
 5. D'après Huberta Frets, Verhaeren possédait de Baudelaire : *Les Fleurs du mal*, *Les Paradis artificiels*, *Richard Wagner à Paris*, *Souvenirs*, *Correspondances* et *Théophile Gautier* (voir *L'Élément germanique dans l'œuvre d'Émile Verhaeren*. Paris, Champion, 1935, p.34). L'inventaire récent de la bibliothèque de Verhaeren fait état de la disparition des *Fleurs du mal* (D. GULLENTOPS, *Inventaire de la bibliothèque d'Émile Verhaeren*. Paris, Les Lettres modernes, sous presse).

dite de «la crise»⁶. Or, il se trouve que les deux œuvres poétiques véhiculent, hormis les thématiques très générales, des modes d'expression similaires. De surcroît, si ces parallélismes fournissent des preuves plus précises d'une lecture attentive de Baudelaire, leurs récurrences ne se limitent pas de façon fortuite à une certaine période d'écriture et portent à s'interroger sur la signification des déclarations finales de Verhaeren dans son article de 1887.

En argumentant que *Les Flamandes* ne véhicule aucunement la conception baudelairienne de l'amour et de la femme, A. Kies n'a pas tout à fait raison de croire à l'absence d'une inspiration baudelairienne dans le premier recueil de Verhaeren⁷. Ce n'est en effet pas tant la créature féminine en soi qui intéresse le jeune poète et critique d'art, mais la façon de la concevoir en poésie et en peinture. Depuis le début du XIX^e siècle, la représentation de la femme suscite d'ailleurs un dilemme dans la critique artistique, dilemme qui trouve une répercussion dans les vers célèbres de Baudelaire :

*Je laisse à Gavarni, poète de chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.*

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («L'Idéal»)

Le fait que cet idéal ait rallié à sa cause un nombre important d'artistes, comme Banville, Gautier et Richopin, explique sa présence dans les vers de jeunes poètes tels que Hannon (*Rimes de joie*, «Vierges byzantines») et Verhaeren (*Les Flamandes*, «Art flamand»). Mais alors que Hannon, en tant que disciple direct de Baudelaire, s'insurge contre les «vierges chlorotiques» et préfère la débauche franche dans le but de noyer son spleen, Verhaeren reprend les «larges opulences» et les «rouges violences» des *Flamandes* de jadis pour les opposer aux représentations de femmes malades dans l'art contemporain. L'objectif du poète est de souligner la vigueur de l'ancien «Art flamand» par rapport à la stérilité artistique de son époque. «L'idéal charnel» est d'ailleurs loin de dominer l'intégralité des *Flamandes* ainsi que la partie «Kato» des *Bords de la route*. Une inspiration opposée se déploie avec une intensité accrue dans le premier recueil, pour se manifester brusquement dans une série de poèmes du second ouvrage, regroupés sous le titre «Au carrefour de la mort». Les vers décrivent le dépérissement progressif du corps de la Flamande, corps naguère «[...] léché, flatté, mordu / Chaque soir par les dents et l'ardeur d'une bête, [...]» et désormais tel «[...] que les vers se sont

6. Eva-Karin JOSEFSON, *La Vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Émile Verhaeren*. Lund, CWK Gleerup, 1982, pp.12-25. Chr. Berg indique la possibilité d'autres rapprochements, notamment entre les poèmes en prose de Baudelaire et ceux de Verhaeren («Lecture», dans Ém. VERHAEREN, *Les Villages illusoires*. Bruxelles, Labor, 1985, p.183).

7. Albert KIES, *Études baudelairiennes*. Louvain, Nauwelaerts ; Paris, Béatrice Nauwelaerts, 1967, p.71.

nourris de [sa] beauté / Et que la pourriture habite avec [son] ombre / Et creuse en [lui] les nids de la fécondité» (*Les Bords de la route*, «Au carrefour de la mort»). Le regret du passé qui accompagne la constatation de la déchéance du corps de la femme rappelle, par le sujet et par le mode de représentation, un des premiers poèmes des *Fleurs du mal* mettant en rapport la nostalgie «de ces époques nues» avec l'expérience désolante de la nudité féminine. Le rapprochement des deux textes se justifie non seulement par la présence commune de la relation thématique, mais aussi par la réactualisation de sèmes similaires : "pureté", "perfection physique", "morsure" versus "déchéance", "putréfaction", "fécondité tarée" :

[les femmes d'une période révolue :]
Fruits purs de tout outrage et vierge de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures !
[...]
[les corps nus tels qu'ils se portent désormais :]
O ridicules troncs ! torses dignes des masques !
O pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques,
[...]
Et vous, femmes, hélas, pâles comme des cierges,
Que ronge et que nourrit la débauche, et vous, vierges,
Du vice maternel traînant l'hérédité,
Et toutes les hideurs de la fécondité !

Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, v («J'aime le souvenir...»)

Non seulement *Les Flamandes*, mais aussi *Les Moines* portent les traces de la lecture des *Fleurs du mal*. La présence du motif du moine ne permet cependant pas d'indiquer une influence directe du «Mauvais moine» et du «Châtiment de l'orgueil» sur «L'hérésiarque»⁸. Le poème de Verhaeren traite d'un épisode très particulier de l'histoire ecclésiastique — la révolte de Luther — qui est tout à fait étranger au sujet des poèmes baudelairiens. S'il existe un parallélisme d'inspiration sur le plan du sujet, il se perçoit davantage en rapprochant le «Châtiment de l'orgueil» de la seconde partie des «Conversions». Ce poème-ci relate l'histoire d'un moine astrologue qui prétend connaître l'avenir grâce à l'observation des étoiles et qui, fort de sa source de connaissance, croit pouvoir concurrencer Dieu. L'être divin ne tarde cependant pas à intervenir en ramenant ce nouveau Prométhée à des pensées moins orgueilleuses. Le savant stupéfié arrête dès lors ses investigations et se retire dans un cloître (*Les Moines*, «Conversions»). Pour ce qui est du texte de Baudelaire, il présente un théologien qui prétend pouvoir, par la force de son raisonnement dialectique, tout autant établir la divinité du Christ que la rabaisser. Mais alors qu'il exprime ces paroles blasphématoires, il est frappé instantanément d'une folie incurable (*Les Fleurs du mal*, «Châtiment de l'orgueil»). Dans les deux poèmes, la similarité du récit poétique repose sur la pré-

8. *Ibid.*, p.71.

sence identique de composantes narratives : même défi lancé par la science à la foi, même intervention surnaturelle et, finalement, stagnation comparable de la pensée humaine. L'omniprésence de cette thématique et de son mode de traitement dans l'expression artistique du XIX^e siècle empêche cependant de parler d'influence précise de Baudelaire sur Verhaeren.

Pour découvrir une influence plus manifeste, il convient de considérer ce qui constitue pour ainsi dire la seconde partie des *Moines*. De façon plus prégnante que dans *Les Flamandes*, le recueil témoigne d'un renversement de son parcours thématique, qui se traduit par ce qu'il est convenu d'appeler le déclin du cléricisme occidental. Au-delà de l'inversion des orientations thématiques, les mouvements de l'imaginaire poétique restent toutefois similaires. Même si les religieux en quête de l'idéal divin («l'hostie») sont condamnés à disparaître, ils se trouvent remplacés par les poètes à la recherche de l'idéal artistique («la lyre»). Les artistes «venus trop tard pour être prêtres» (*Les Moines*, «Aux moines») ressemblent alors, nonobstant la formule ironique de Baudelaire, aux «prêtre[s] orgueilleux de la Lyre» (*Les Fleurs du mal*, «L'Examen de minuit»). Il s'ajoute que leur pérégrination artistique dirigée vers des lueurs provenant non plus du ciel mais du «monument de l'Art» (*ibid.*) est comparable aux cheminements que les «Yeux pleins de lumières» imposent au poète baudelairien sur «la route du Beau» :

Quand tout s'ébranle ou meurt, l'Art est là qui se plante
Nocturnement bâti comme un monument d'or,
[...]

Les poètes, venus trop tard pour être prêtres,
Marchent vers les lueurs qui tombent des fenêtres
Et reluisent, ainsi que des plaques d'aimant.

Verhaeren, *Les Moines* («Aux moines»)

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
[...]

Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau ;
Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave ;
Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («Le Flambeau vivant»)

Peut-être le titre même du poème, «Le Flambeau vivant», indique-t-il également une orientation de sens permettant d'interpréter le titre d'un recueil plus tardif de Verhaeren, *Les Flambeaux noirs* ? Comme le révèlent les mouvements d'imaginaire de cette période d'écriture, le moindre élément d'espoir se trouve exposé à un désir de destruction totale. Aussi est-il possible de considérer les «flambeaux noirs» comme une conversion de l'hypotexte baudelairien du «flambeau vivant». L'anéantissement d'une des raisons d'être du locuteur verhaerenien,

à savoir l'écriture poétique, s'inscrit parfaitement dans la volonté de parfaire la quête du Néant entreprise de façon systématique dans ce recueil de la crise. L'hypothèse corrobore également l'interprétation symbolique traditionnelle des «flambeaux noirs», comme représentation de la raison morte.

Partant des premiers recueils d'Émile Verhaeren vers une nouvelle période d'écriture, l'étude intertextuelle découvre des sources d'inspiration qui proviennent également des *Fleurs du mal*. E.-K. Josefson souligne déjà la présence, dans les poèmes verhaereniens de l'époque de la «crise», des thèmes éminemment baudelairiens, tels que l'exaspération du mal, la claustration et son caractère funèbre. Or, comme le montrent les rapprochements qui suivent, l'influence se fait ressentir jusque dans les modes de présentation de l'imaginaire. Si la volonté de se torturer anime autant les vers de Baudelaire que ceux de Verhaeren, elle se traduit par exemple par le désir de subir l'emprise d'une idole immuable et cruelle :

Sur le bloc de granit ancien, mordu de fer,
 Une idole est debout — le mystère la masque :
 Un diamant se mêle à la nuit de son casque :
 [...]
 Elle impose, là-bas, son dardement de pierre,
 Sans que depuis deux mille ans ait bougé sa paupière ;
 [...]
 Les deux seins froids, pareils à deux lunes funèbres,
 Semblent deux baisers d'or gelés dans les ténèbres ;
 [...]
 Le ventre, enguirlandé d'une toison virile,
 Reluit lividement, magnifique et stérile,
 [...]

Verhaeren, *Les Bords de la route* («Âprement»)

Les Fleurs du mal illustre le même type d'adoration sadique et présente la divinité de façon absolument comparable. L'être tyrannique se caractérise par sa cruauté et son insensibilité, par son immobilité et sa volonté de domination, ainsi que par sa féminité et sa stérilité. De plus, ces caractéristiques figuratives sont transmises à l'aide de motifs isomorphes, tels que le regard «dardant», les «diamants» et l'«astre inutile» :

Et je te chéris, ô bête implacable et cruelle !
 Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !
 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XXIV («Je t'adore à l'égal...»)

Sous les ifs noirs qui les abritent,
 Les hiboux se tiennent rangés,

*Ainsi que des dieux étrangers,
Dardant leur œil rouge. Ils méditent.
Sans remuer ils se tiendront
Jusqu'à l'heure mélancolique
Où, poussant le soleil oblique,
Les ténèbres s'établiront*

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («Les Hiboux»)

*Et dans cette nature étrange et symbolique,
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.*

Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XXVII («Avec ses vêtements...»)

La tendance à exacerber son mal se traduit aussi chez Verhaeren par le «Désir d'être, soudain la bête hiératique / Qui règne au loin, sous le portique / D'un temple noir, à Bénarès» (*Les Débâcles*, «Là-bas»). Le ravalement du locuteur verhaerenien à l'état de divinité bestiale, cruelle et primitive évoque alors les images baudelairiennes conjuguées de «la bête implacable et cruelle» (cfr supra), de la volonté d'être «et la victime et le bourreau» («L'héautontimorouménos») et de retourner à l'époque révolue des «temples» et des «portiques» :

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.*

Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, XXIV («La Vie antérieure»)

En plus de l'exaspération de la souffrance, les deux écritures poétiques partagent aussi, et de façon similaire, l'expérience de la mort⁹. Obéissant à une tendance générale à la claustration, les paysages imaginaires de Baudelaire et de Verhaeren se trouvent soit ensevelis par un linceul de brume et de brouillard (voir *Les Fleurs du mal*, «Brumes et pluies» et *Les Bords de la route*, «Brumes»), soit parcourus par des corbillards qui affolent au désespoir les deux locuteurs (voir *Les Fleurs du mal*, «Spleen» (LXXXVIII) et *Les Villages illusoires*, «Le Fossoyeur»). Il s'avère également qu'une fois enfermés dans leurs tombeaux respectifs, les êtres et les choses continuent à être assaillis par l'angoisse et éprouvent inlassablement leur solitude éternelle. Le poème des *Soirs* au titre significatif de «Tourment» traduit le spleen verhaerenien par l'évocation des «rocs de douleur humaine», jadis «Voix de granit, combats d'ombre, fiertés de pierre, / Vieux tonnerres figés des époques occultes / Que le soleil irrite et mord de sa lumière» et désormais repo-

9. Lire à ce propos l'excellente étude intertextuelle de Chr. BERG (art.cit., pp.170-174).

sant « Sous un linceul tranquille et blanc comme la laine » (*Les Soirs*, «*Tourment*»). Quant à un des «*Spleen*» de Baudelaire, à considérer le suaire de neige et la solitude du granit, il témoigne de la même configuration d'imaginaire ¹⁰ :

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.
Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, LXXVI («*Spleen*»)

Si la production poétique verhaerenienne de cette période d'écriture porte indéniablement les traces d'une lecture des *Fleurs du mal*, il importe de s'interroger sur la parenté de conception esthétique. Certaines allusions dans les vers de Verhaeren ne laissent planer aucun doute sur une influence baudelairienne de cet ordre. Il suffit de mettre en parallèle «le poète-albatros» que les «ailes de géant [...] empêchent de marcher» lorsqu'il se trouve «exilé sur le sol au milieu des huées» (*Les Fleurs du mal*, «*L'albatros*») et l'évocation du découragement du locuteur verhaerenien dans *Les Apparus dans mes chemins* :

Ce soir, l'homme de la fatigue
[...]
Les bras tombants, là-bas, s'est assis sur ma digue.
[...]
Il traînait après lui, une aile grandiose
— Ridicule — dont les plumes tombaient ;
Verhaeren, *Les Apparus dans mes chemins* («*Celui de la fatigue*»)

La présence de l'esthétique baudelairienne dans les vers de Verhaeren se perçoit encore mieux en comparant «*Le Guignon*» des *Fleurs du mal* à «*La Morte*» des *Flambeaux noirs*. La mise en rapport des deux poèmes se justifie en premier lieu par l'utilisation du motif du joyau. Dans le poème de Verhaeren, cet élément imagier fait partie des vêtements entourant le cadavre ophélisé de la raison du poète :

En sa robe de bijoux morts, que solennise

10. Voir aussi Enid STARKIE, *Les Sources du lyrisme dans la poésie d'Émile Verhaeren*. Paris, de Boccard, 1927, p.50.

*L'heure de pourpre à l'horizon,
Le cadavre de ma raison
Traîne sur la Tamise.*

Verhaeren, *Les Flambeaux noirs* («La Morte»)

S'il n'existe à notre connaissance aucune interprétation plausible pour les joyaux de la «Morte», les critiques baudelairiens s'accordent à reconnaître une signification très précise au joyau du «Guignon». Pour ce qui est du poème en général, il exprime la destinée fatale qui condamne l'artiste «Loin des sépultures célèbres, / Vers un cimetière isolé» («Le Guignon»). Le joyau est alors «figure», «symbole» ou «allégorie» de l'œuvre d'art qui est restée inconnue malgré sa qualité indéniable ¹¹ :

*Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.
— Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;
Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.*

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («Le Guignon»)

Le rapprochement des deux textes s'impose également par les nombreux parallélismes qui ressortissent à la structuration de l'imaginaire : les deux poèmes sont rythmés par le bruit sourd et régulier d'un cortège funéraire ; ils partagent une tendance comparable à la concrétude à travers l'anthropomorphisation de la mort du locuteur verhaerenien et la matérialisation du décès du locuteur baudelairien ; qui plus est, ils participent de la même expérience de la descente vers les profondeurs, comme l'attestent le dernier tercet du «Guignon» (cfr supra) et la finale de «La Morte» :

*Elle s'en va vers l'inconnu noir
Dormir en des tombeaux de soir,
Là-bas, où les vagues lentes et fortes
Creusant l'abîme sans clarté,
Engloutissent à toute éternité
Les mortes.*

Verhaeren, *Les Flambeaux noirs* («La Morte»)

Ces similarités incitent à interpréter les «joyaux» de «la morte» dans le sens

11. Voir les «Notices, notes et variantes des *Fleurs du mal*», dans Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, pp.859-862.

indiqué par le motif baudelairien. Les «joyaux morts» symbolisent la cessation définitive de la production artistique du locuteur et leur engloutissement traduit l'annihilation de toute preuve de son activité créatrice dans le passé. Mais il est vrai que, si l'orientation thématique et le mode de représentation imagier sont comparables, une différence se perçoit sur le plan de la finalité des mouvements de l'imaginaire : alors que les dynamismes des *Fleurs du mal* illustrent un combat entre la réalité de la vie et celle de la mort, ceux de la période d'écriture des *Flambeaux noirs* outrepassent l'opposition existentielle, pour tenter de rejoindre le néant par l'intermédiaire d'une conscience exacerbée.

Cette constatation se trouve confirmée à travers l'analyse d'autres poèmes de la même veine d'inspiration. En évoquant l'âme du locuteur sous l'aspect d'une bouée marine qui est «roulée», «foulée», «saccagée», «vers les ténèbres refoulée» et qui reste «avec une ancre et des chaînes de fer, / Rivée, au long des plages de la mer», le poème «Au loin» (*Les Apparus dans mes chemins*) ne reprend pas le caractère inéluctable et affolant de la descente abyssale, présente dans les vers suivants des *Fleurs du mal* :

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
La tempête en jouant déroulait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !
Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («Les Sept Vieillards»)

De même, à comparer les séquences suivantes, l'évocation de la perversité sexuelle des lesbiennes conduit à établir une différence quant à l'objectif de leurs agissements :

Ombres folles, courez au but de vos désirs ;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage,
Et votre châtimement naîtra de vos plaisirs.
[...]
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous !
Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («Femmes damnées»)

Voici celles dont l'affre était de se chercher
Autour de l'effroi roux de leur péché,
Pour se mêler et se mordre, folles gorgones ;
Celles [...] qui fuyaient pour revenir
Toujours pâles, vers leur implacable désir,
Fixe, là-bas, le soir, dans les yeux de la lune.
Verhaeren, *Les Apparus dans mes chemins* («Celui du rien»)

Pour finir, l'exploration du gouffre par un locuteur qui reste conscient de l'existence d'une autre réalité se présente différemment dans «Une heure de soir» par rapport à «De profundis clamavi» :

Mon cœur ? — Il est tombé dans le puits de la mort.

Et moi du bord de la margelle,

Du bord de la vie et de la margelle,

J'entends mon cœur lutter, dans le puits de la mort.

Verhaeren, *Les Vignes de ma muraille* («Une heure de soir»)

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,

Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.

C'est un univers morne à l'horizon plombé,

Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

Baudelaire, *Les Fleurs du mal* («De profundis clamavi»)

Ce sont ces derniers exemples qui permettent de se prononcer sur la spécificité des deux imaginaires poétiques. Tandis que l'écriture baudelairienne vise à éprouver la profondeur de l'abîme comme un idéal opposé aux représentations de l'Amour et à la Vie, l'écriture verhaerenienne exacerbe la descente abyssale pour supplanter les oppositions existentielles et pour acquérir de façon détachée et lucide une conscience absolue du néant. En d'autres mots, si Baudelaire s'attache à vivre l'expérience du gouffre, Verhaeren tente de penser l'expérience du néant. Pareille distinction fait dès lors ressortir une tendance caractéristique de la période de la «crise verhaerenienne», qui consiste à dépasser de façon consciente l'objectif esthétique baudelairien, voire schopenhauerien, dans le but de poser les fondements d'une nouvelle écriture à venir.

«Il y aurait chose intéressante à faire en littérature : c'est de ranger les écrivains, non par dates de naissance ni par écoles, mais par catégories de tempéraments», déclare Verhaeren au début de l'un de ses articles sur Baudelaire (1882). Dans cette perspective, l'étude qui précède tend à confirmer une affinité entre les deux écritures et invite à ranger Verhaeren parmi les baudelairiens. Le rapprochement se faisant, apparaissent cependant à côté des ressemblances des différences qui présentent la véritable spécificité de son écriture. La structuration de l'imaginaire baudelairien, qui se caractérise globalement par une opposition manichéenne entre deux séries de forces et qui se résout fatalement dans la victoire de l'une sur l'autre, évolue chez Verhaeren vers une organisation qui témoigne d'un combat presque identique en intensité mais où les forces contraires tendent à s'anéantir mutuellement. En outre, l'influence de Baudelaire ne se ressent que dans ce qu'il conviendrait d'appeler les prémisses de l'œuvre poétique à venir. Elle se découvre dans les recueils de la crise et principalement, comme en témoignent la majorité des exemples, dans les recueils transitoires des *Bords de la route* et des *Apparus dans mes chemins*. Plus aucune trace cependant dans les pièces de ce dernier recueil qui attestent un revirement d'inspiration, dans les

derniers poèmes des *Villes tentaculaires*, dans la veine vitaliste des *Visages de la vie* jusqu'aux *Flammes hautes*, ce qui porte à croire qu'un poète est capable de s'extraire de la catégorie de tempérament à laquelle il a appartenu et qu'il lui est possible d'en former une toute nouvelle. Le mérite de Verhaeren est donc, non pas d'avoir garanti son originalité dans ses «imitations» baudelairiennes, mais d'avoir parcouru par le biais des *Fleurs du mal* une évolution qui lui a permis d'élaborer son propre imaginaire. Si le caractère «à la mode», voire opportuniste de son œuvre poétique a souvent été accentué, il ressort par conséquent de cette analyse que la période de transition «baudelairienne» a constitué pour le poète belge un tremplin pour la création d'une écriture novatrice et résolument à l'avant-garde de son époque.