

AGNIESZKA KUKURYK

POÉTIQUES DU SENSIBLE ET EXCÈS DE LA FORME DANS
LE SYMBOLISME BELGE *FIN-DE-SIÈCLE* :
GILKIN, ELSKAMP, GIRAUD

Résumé. Cet article se propose d'analyser la manière dont la littérature belge fin-de-siècle articule le sensible et le spirituel à travers la synesthésie et la fragilité. À partir des œuvres d'Iwan Gilkin, de Max Elskamp et d'Albert Giraud, il montre comment ces poètes, héritiers du symbolisme, en déplacent les enjeux vers une esthétique singulièrement belge, marquée par la ferveur, l'humilité et la dissonance. L'étude s'articule autour de trois moments : la synesthésie métaphysique de Gilkin, où le sensible devient vertige ; la spiritualisation du quotidien chez Elskamp, qui fait du poème un acte de ferveur fragile ; et la stylisation ironique de Giraud, où l'excès formel dévoile l'écart entre monde et langage. Ainsi se dessine une poétique du tremblement : un art de la correspondance inachevée, où la musique du style traduit la précarité du sensible et l'éveil d'une modernité lucide.

Mots-clés : symbolisme belge ; fin-de-siècle ; synesthésie ; spiritualité et sensualité ; esthétique de la dissonance ; poétique du tremblement ; Albert Giraud ; Max Elskamp ; Iwan Gilkin

POETYKA ZMYSŁOWOŚCI I NADMIAR FORMY
W BELGIJSKIM SYMBOLIZMIE *FIN DE SIÈCLE*'U:
GILKIN, ELSKAMP, GIRAUD

Abstrakt. Artykuł ma na celu analizę sposobu, w jaki literatura belgijska z końca XIX wieku łączy zmysłowość i duchowość poprzez motywy synestezji i kruchości. Na podstawie twórczości Iwana Gilkina, Maxa Elskampa i Alberta Girauda ukazuje, w jaki sposób poeci ci, będąc spadkobiercami symbolizmu, przesuwają jego problematykę w stronę charakterystycznie belgijskiej estetyki – naznaczonej żarliwością, pokorą i poczuciem dysonansu. Analiza koncentruje się na trzech aspektach: metafizycznej synestezji u Gilkina, w której zmysłowość staje się doświadczeniem granicznym; uduchowieniu codzienności u Elskampa, gdzie akt poetycki nabiera wymiaru kruchej żarliwości; oraz ironicznej stylizacji u Girauda, w której formalna przesada odsłania rozdźwięk między światem a językiem. Z tych perspektyw wyłania się poetyka drżenia – sztuka niedokończony

AGNIESZKA KUKURYK – docteure ès lettres, maîtresse de conférences à la Chaire de littérature francophone de l'Université de la Commission de l'Éducation nationale à Cracovie ; e-mail : agnieszka.kukuryk@uken.krakow.pl ; ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1721-6820>.

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

korespondencji, w której muzyka stylu odzwierciedla kruchość wrażeń i przebudzenie świadomej nowoczesności.

Słowa kluczowe: symbolizm belgijski; *fin de siècle*; synestezja; duchowość i zmysłowość; estetyka dysonansu; poetyka drżenia; Albert Giraud; Max Elskamp; Iwan Gilkin

THE POETICS OF SENSUALITY AND THE EXCESS OF STYLE IN BELGIAN
FIN-DE-SIÈCLE SYMBOLISM: GILKIN, ELSKAMP, GIRAUD

Abstract. This article examines how *fin-de-siècle* Belgian literature intertwines the sensory and the spiritual through the motifs of synaesthesia and fragility. Focusing on the works of Iwan Gilkin, Max Elskamp, and Albert Giraud, it explores how these poets, as heirs to Symbolism, redirect its concerns toward a distinctly Belgian aesthetic – marked by fervour, humility, and a keen awareness of dissonance. This analysis unfolds across three focal points: Gilkin’s metaphysical synaesthesia, where sensation becomes vertigo; Elskamp’s spiritualisation of the everyday, which turns poetry into an act of delicate devotion; and Giraud’s ironic stylisation, where formal excess exposes the rift between world and language. From these perspectives there emerges a poetics of trembling – an art of unfinished correspondence, in which the music of style reflects the fragility of sensation and the awakening of a lucid modernity.

Keywords: Belgian Symbolism; *fin-de-siècle*; synaesthesia; spirituality and sensuality; aesthetics of dissonance; poetics of trembling; Albert Giraud; Max Elskamp; Iwan Gilkin

Ne plus être qu’une âme au cristal aplani
Où le ciel propagea ses calmes influences ;
Et, transposant en soi des sons et des nuances,
Mêler à leurs reflets une part d’infini.

Georges Rodenbach, *Le règne du silence*
(Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1891), 149.

Les deux dernières décennies du XIX^e siècle constituent un moment de profonde mutation dans le paysage littéraire européen, marqué par la coexistence et l’affrontement des esthétiques naturaliste, symboliste et décadente. Issu du creuset parisien, le symbolisme se diffuse en Belgique où il se reconfigure en un mouvement singulier, nourri d’admiration et de résistance. Autour de *La Jeune Belgique* (1881–1897), véritable laboratoire de l’avant-garde, se rassemble une génération décidée à rompre avec la littérature académique. Les

devises du groupe – *Ne crains*¹ et *Soyons-nous !*² – condensent un esprit d'audace critique et de lucidité esthétique, affirmant la volonté de fonder une littérature exigeante, consciente de ses responsabilités historiques. Dès ses débuts, la revue se conçoit comme le lieu d'une esthétique élitiste et novatrice, affranchie de tout particularisme régional³, tout en revendiquant une position de médiation entre héritage et modernité : inscrire la littérature belge dans la continuité de la grande tradition française sans céder aux dérives formelles ni aux chimères avant-gardistes qu'elle dénoncera elle-même. L'ambition est claire : créer une littérature nationale d'expression française qui ne soit plus un simple reflet de Paris.

Ce projet d'émancipation esthétique s'articule rapidement à une aspiration métaphysique : saisir ce que les contemporains nomment « le principe de l'idéalité du monde⁴ ». L'artiste se voit investi d'une fonction quasi sacerdotale, tandis que la poésie s'affirme comme un mode de connaissance spirituelle capable d'arracher le lecteur à un réel perçu comme « déspiritualisé ». Héritière de Baudelaire et de Wagner, cette quête d'absolu se traduit par une esthétique de l'intensité et de la synesthésie, où la musique du vers ne cherche pas tant à représenter le réel qu'à le transfigurer.

C'est dans cette constellation esthétique que s'imposent Iwan Gilkin, Max Elskamp et Albert Giraud. Le choix de ces trois poètes répond à une double exigence méthodologique : constituer un corpus cohérent du symbolisme belge fin-de-siècle, tout en faisant apparaître la diversité de ses poétiques du sensible. Appartenant à une même génération et liés à l'expérience fondatrice de *La Jeune Belgique*, ils partagent une inscription symboliste commune, mais proposent des réponses esthétiques contrastées à une problématique centrale : l'intensification du sensible et son traitement formel dans un contexte de crise des correspondances.

Leurs œuvres dessinent ainsi un spectre de tensions entre expérience sensorielle et forme poétique. Chez Gilkin, la synesthésie devient vertige et dissonance ; chez Elskamp, elle s'inscrit dans une poétique du quotidien sacralisé,

¹ Ce slogan figure dès les premiers numéros dans l'en-tête de la revue *La Jeune Belgique*. Max Waller en fit la devise de la rédaction, destinée à affirmer le courage et l'indépendance des jeunes écrivains belges face au conformisme académique, à la domination de la culture française et au mépris des critiques littéraires envers les initiatives venues de Belgique.

² Cf. Joseph Hanse, « La Jeune-Belgique et L'Art moderne », *Naissance d'une littérature* (Bruxelles : Éditions Labor, 1992), 117–143.

³ Cf. aussi à ce propos Lieven Tack « Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869–1899) », *Revue de littérature comparée* 3, n° 299 (2001) : 379–396.

⁴ Remy de Gourmont, « Préface », *Le Livre des Masques* (Paris : Mercure de France, 1921), 11–12.

marquée par la sobriété formelle et la musicalité populaire ; chez Giraud, l'excès est contenu par la stylisation rigoureuse du rondel, où la saturation sensorielle est tenue à distance par le masque et l'ironie. Cette approche comparative permet de penser le symbolisme belge non comme un système homogène, mais comme un champ de tensions esthétiques.

Dans la perspective d'une poétique du sensible comprise comme mise en tension du corps, de la perception et du langage, ce corpus privilégie des écritures où la matérialité du verbe devient le lieu même de l'expérience esthétique. Comme l'a montré Marc Quaghebeur, une part essentielle du symbolisme belge se caractérise par une « surlittérarité »⁵ où le travail formel répond à la crise des médiations symboliques. Chez Gilkin, Elskamp et Giraud, l'excès de la forme, la saturation synesthésique ou, au contraire, la rigueur métrique participent d'une poétique du tremblement, au sens que Michel Collot donne à la « crise du sensible »⁶, lorsque la correspondance entre le monde et le sujet cesse d'être transparente et assurée.

Cette étude se propose ainsi d'examiner comment, chez ces trois poètes, l'entrelacement du sonore, du visuel et du spirituel fonde une poétique de la vulnérabilité, où la beauté naît du tremblement des formes et de la conscience de leur précarité.

1. LA NUIT : ENTRE POÉTIQUE DU VERTIGE ET HÉRITAGE PICTURAL DU VISIBLE

Surnommé le « Baudelaire belge »⁷, Iwan Gilkin (1858-1924) incarne l'un des visages les plus intenses et les plus sombres du symbolisme belge, entendu

⁵ Marc Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome 2 – L'Ébranlement (1914–1944)*, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie », vol. 45 (Bruxelles : P.I.E. Peter Lang : 2017), 59.

⁶ Cf. Michel Collot, *Le corps cosmos*, coll. « Essais » (Paris : La Lettre volée, 2008). Michel Collot perçoit dans l'émotion moins un principe de séparation qu'une dynamique d'échange : « l'émotion fait du corps le lieu d'un échange intense entre le dedans et le dehors » (p. 36). Plus loin, il précise que « [...] la souffrance [...] fait vaciller la distinction entre le corps propre et le monde extérieur » (p. 38). Ainsi, l'intériorité se trouve renversée, bouleversée, comme mise sens dessus dessous ; le sujet, cherchant à rejoindre l'extériorité, s'y perd ou s'y dissout, dans un mouvement où le sensible devient à la fois lien et fracture.

⁷ Cette étiquette que la critique lui a parfois imposée n'est pas fausse, mais incomplète. Comme Baudelaire, Gilkin fait du Mal un principe de connaissance. Sa poésie s'abreuve aux *Fleurs du Mal* – non pour en répéter les images, mais pour en radicaliser la tension spirituelle. Dumont-Wilden le rappelle : « Sans un fond de sentiments catholiques, la poésie du péché [...] perd toute portée ». Gilkin ne renie pas Dieu ; il souffre de son silence. Son satanisme n'est pas révolte, mais désespoir.

non comme une simple déclinaison périphérique du symbolisme français, mais comme une configuration esthétique spécifique, marquée par l'exacerbation du sensible, une tension métaphysique aiguë et une conscience précoce de la crise des correspondances. Dans ce cadre, l'œuvre de Gilkin apparaît exemplaire. Selon Louis Dumont-Wilden, il fut « l'un des artisans du renouveau de 1880, l'une des âmes de *La Jeune Belgique* »⁸, et son parcours poétique témoigne avec une intensité singulière de cette période charnière où les certitudes métaphysiques vacillent, sans que l'idéal soit pour autant abandonné. À la différence de poétiques symbolistes davantage tournées vers l'effacement du sujet ou la recherche d'une pureté formelle, Gilkin investit pleinement la dimension conflictuelle du sensible : le poème devient le lieu d'une confrontation douloureuse entre aspiration à l'absolu et conscience aiguë de la déchéance du monde moderne.

Ses trois recueils de jeunesse – *La Damnation de l'Artiste* (1890), *Ténèbres* (1892) et *Les Stances dorées* (1893), réunis ultérieurement sous le titre de *La Nuit*⁹ – élaborent ainsi une poétique du paradoxe, où la ferveur mystique côtoie la volupté morbide, et où l'élan vers l'idéal se heurte sans cesse à l'expérience de la souffrance, du péché et de la chute. Gilkin y transpose dans le langage poétique une expérience de l'excès sensible : chaque image, chaque rythme semble surgir d'une brûlure intérieure. L'aspiration à la vérité, à la beauté ou à l'amour ne conduit pas à la révélation, mais à la dérélition, comme si le sensible, porté à son point de plus haute intensité, se retournait contre lui-même et révélait l'impossibilité d'une harmonie durable. En ce sens, Gilkin ne se contente pas de participer au symbolisme belge : il en radicalise les tensions fondamentales. Son œuvre annonce déjà une modernité poétique inquiète, où la poésie, loin d'être un refuge, devient le lieu même de l'épreuve – épreuve du langage, du corps et du sens – préparant ainsi le passage d'un symbolisme de l'espérance à une poétique de la crise.

Dès ses premiers poèmes ; Gilkin explore ce vertige : « Du fond d'un gouffre infect en pleurant je t'invoque, / Muse des désespoirs, Reine des Insurgés »¹⁰,

Cf. Louis Dumont-Wilden, « Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique », *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, t. 4, n° 4 (1925) : 172.

⁸ Raymond Trousson, *Iwan Gilkin. Poète de la nuit* (Bruxelles : Labor, 1999), 338.

⁹ Conçu comme le premier volet d'une trilogie (*La Nuit*, *L'Aube*, *La Lumière*), le recueil devait suivre un parcours dantesque : Enfer, Purgatoire, Paradis. Seul l'Enfer fut écrit. *La Nuit* devient ainsi le livre d'une descente sans rédemption. Ce projet, inachevé, trouve un prolongement dans *Prométhée* (1914), où la révolte s'apaise en sagesse. Le cri se fait clarté : la souffrance devient connaissance.

¹⁰ Iwan Gilkin, *La Nuit* (Paris : éd. Fischbacher, 1897), 9.

écrit-il, confiant à une muse infernale la tâche d'illuminer la boue. La prière devient convulsion, et l'inspiration synesthésique, un poison : « Soûle-moi de baisers ! Soûle-moi de poison ! »¹¹, supplie le poète, comme si la volupté devait servir de médiatrice entre la chair et l'esprit, entre l'ivresse et la révélation. Cette expérience du sensible comme excès s'exprime également dans *Psychologie*, où le désir de connaître tourne à l'autopsie du moi : « S'il manque un sujet au couteau disséqueur, / Je m'étends à mon tour sur les dalles funèbres / Et j'enfonce en criant le scalpel dans mon cœur »¹². L'acte de comprendre devient un acte de souffrance ; la pensée, un instrument de martyre. Plus loin, dans *La Pensée*, l'absolu intellectuel s'effondre dans le néant : « J'ai versé la mort dans ma bouche sépulcrale : / Ô charme des terreurs ! Splendeurs du désespoir ! »¹³ Le savoir se change en douleur, la clarté en vertige. Enfin, dans *Résignation*, la quête de sens se clôt sur le silence du vide : « Hélas ! le néant seul répond à ma raison »¹⁴, puis, dans un aveu bouleversant de lucidité : « Tu rêvais le bonheur ? La souffrance est ton lot / Le ciel ne t'a donné qu'un éternel sanglot / Où brûle plus d'amour, saigne plus de martyre. »¹⁵ Au cours de cette traversée des ténèbres, Gilkin insuffle une voix à une sensibilité à la fois amplifiée et vulnérable – celle d'un individu contemporain, destiné à rechercher l'infini dans un univers où l'absolu demeure insaisissable.

1.1 DE L'HARMONIE À LA DISSONANCE : LA SYNESTHÉSIE EN CRISE

Là où les symbolistes français cherchent à ordonner les correspondances, Gilkin s'y perd. Il substitue à l'harmonie la dissonance, à la fusion des sens leur déraillement. La synesthésie n'est plus, comme chez Baudelaire, cette « magie naturelle » où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent »¹⁶ : elle devient un champ de forces où la sensation se désagrège dans la douleur. Ainsi, dans *Psychologie*, le poète se définit comme un « médecin qui dissèque les

¹¹ Gilkin, *La Nuit*, 9.

¹² Gilkin, *La Nuit*, 10.

¹³ Gilkin, *La Nuit*, 100.

¹⁴ Gilkin, *La Nuit*, 67.

¹⁵ Gilkin, *La Nuit*, 214.

¹⁶ Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal* (Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1861), 16.

âmes¹⁷ », sondant les « ulcères cachés des noires passions »¹⁸ – image emblématique d’une poétique du vertige et de la corruption des sens.

Tout, dans *La Nuit*, concourt à transformer l’expérience perceptive en déséquilibre : la lumière s’y fait brûlure, la musique supplice, la couleur décomposition. Gilkin, qui fut musicien avant d’être poète, accorde au rythme une puissance presque physiologique : certains rythmes produisent une sensation de plaisir, d’autres une sensation de peine. La musicalité devient battement, pulsation, convulsion. Dans *La Lyre*, la ville nocturne se mue en instrument incandescent :

Ô ma ville natale, ô muse ténébreuse,
Chantons, créons ensemble une musique affreuse
Qui torture à jamais la terreur de tes nuits !¹⁹

La poésie se fait organisme sonore, traversé de vibrations où le sens se dissout dans la sensation. Mais cette musicalité reste minée par le bruit du monde. Si Gilkin reprend l’adage *ut pictura poesis*, c’est pour le corrompre : la poésie ne doit pas seulement peindre, mais surexposer, jusqu’à la nausée. Dans *Clair de lune*, par exemple :

Les cygnes blancs du clair de lune,
Avec leurs plumages fluides,
Dans le brouillard blanc, sur l’eau brune,
Glissent comme des nefs liquides²⁰.

Jean-Michel Maulpoix explique que la poésie transforme le réel en lui donnant forme, rythme et présence. Elle introduit des espaces de clarté dans « l’opacité massive du monde »²¹, révélant la part invisible du visible. Cette idée rejoint la vision d’Iwan Gilkin, pour qui le poète, demiurge blessé, tente d’ordonner le chaos par le verbe. Mais chez lui, la poésie n’illumine pas : elle se forge dans la douleur et la lucidité. Sous la rigueur parnassienne, la beauté se fige, le regard se pervertit. Dans *Psychologie*, il confesse : « Poète, j’ai noté dans mes vers scrupuleux / Ce que mes yeux aigus ont vu dans ces ténèbres »²².

¹⁷ Gilkin, *La Nuit*, 10.

¹⁸ Gilkin, *La Nuit*, 10.

¹⁹ Gilkin, *La Nuit*, 115.

²⁰ Gilkin, *La Nuit*, 82.

²¹ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d’Orphée: essai sur le lyrisme. En lisant, en écrivant* (Paris : J. Corti, 1989), 67.

²² Gilkin, *La Nuit*, 10.

Le poème devient dès lors une autopsie spirituelle : la clairvoyance s’y renverse en souffrance. Voyant nyctalope, Gilkin explore la nuit du monde, où la quête de lumière se mue en expérience d’aveuglement.

L’excès synesthésique réside précisément dans cette tension entre l’éveil des sens et leur épuisement. L’œil se sature de noir, l’oreille se noie de sons, la chair se consume en fièvres lumineuses. La perception, débordant son objet, devient autonome, presque monstrueuse. On retrouve ici ce que Michel Collot a décrit comme une crise du sensible, moment où la relation entre l’espace extérieur et l’expérience intérieure ne fonctionne plus comme médiation du sens, mais comme lieu de rupture²³. Chez Gilkin, les sons se transforment en cris, les couleurs en blessures, les parfums en poisons. Ainsi, dans *Le Possédé*, le poète s’adresse à la femme fatale :

Tu respirez le mal. Ta bouche et ta narine
Exhalent avec l’air brûlant de tes poumons
Le souffle magnétique et pervers des démons²⁴.

La synesthésie devient contamination : un système où chaque sensation infecte l’autre, où la beauté se transmue en fièvre. Cette logique du débordement trouve son point d’orgue dans *Le Phoque*, souvent lu comme un autoportrait grotesque et poignant. L’animal amphibie – « Symbole de [s]a destinée »²⁵ – se tord dans un « appartement angoisseux »²⁶, prison du corps et de l’âme : « Son corps ovoïde et poisseux / Se tord en sursauts de reptile »²⁷.

Dans ces vers, la perception se fait poisseuse, saturée, déformée : le monde se réduit à une viscosité sonore et visuelle. Et la vision, encore une fois, est une terreur :

Mes yeux, que fige la terreur,
Au fond de ses prunelles glauques
Voient les jeux fous des vagues rauques²⁸.

L’oscillation rythmique – lenteur hiératique des alexandrins, ressassement hypnotique des sons – mime la suffocation. La synesthésie n’ouvre plus à

²³ Cf. aussi à ce sujet Michel Collot, *La matière-émotion* (Paris : PUF, 1997).

²⁴ Gilkin, *La Nuit*, 119.

²⁵ Gilkin, *La Nuit*, 73.

²⁶ Gilkin, *La Nuit*, 73.

²⁷ Gilkin, *La Nuit*, 73.

²⁸ Gilkin, *La Nuit*, 74.

l'unité du monde, mais à son effondrement. Le dernier vers du poème scelle ce renversement : « Ne puis-je, en mon âme amphibie, offrir un culte neuf et pur ? »²⁹ La pureté n'est plus qu'un mirage spectral : l'excès du sensible conduit à la perte du sens. Ainsi, *La Nuit* de Gilkin érige une véritable esthétique du vertige – un symbolisme de la dissonance, où la synesthésie ne révèle plus l'accord des sens, mais leur chute dans le néant.

1.2 L'EXCÈS DU STYLE : LA PAROLE À LA LIMITE

Face à ce monde déchu, la langue de Gilkin cherche à résister par sa propre prolifération. L'« excès du style » n'est pas ornemental : il est le symptôme d'une lutte contre le néant. La surcharge lexicale, la virtuosité sonore, la densité des images constituent un acte de survie esthétique. Dans *Litanies*, la série d'invocations crée une musique liturgique où la syntaxe s'efface sous le rythme. Dans *Psychologie*, la rigueur anatomique du lexique (« scalpel », « ulcères », « dissections ») confère au poème la précision d'un autopsiste du langage³⁰.

Le style gilkinien fonctionne comme une contre-mort. L'accumulation d'adjectifs, les hyperboles, les oxymores – « splendeurs barbares »³¹, « parfums vertigineux »³², « vases vénéneux »³³ – traduisent une intensité qui cherche à conjurer la disparition. Le poète écrit contre le silence, comme l'affirme le dernier tercet du *Mauvais jardinier* :

Et moi, je vous ressemble, ô jardiniers pervers !
 Dans les cerveaux hâtifs où j'ai jeté mes graines,
 Je regarde fleurir les poisons de mes vers³⁴.

²⁹ Gilkin, *La Nuit*, 74.

³⁰ On peut rapprocher cette poétique de l'excès chez Gilkin de celle qu'Émile Verhaeren développe dans la « trilogie noire » (*Les Soirs*, *Les Débâcles* et *Flambeaux noirs*). Dans les deux cas, la prolifération verbale et la violence des images constituent moins un ornement qu'une réponse à la crise du réel : l'intensification du langage fait office de résistance esthétique à la dégradation du monde. La différence majeure tient à l'orientation de cette violence poétique : collective et historique chez Verhaeren, tournée vers la foule et la ville, elle devient chez Gilkin expérience intérieure d'une conscience en proie à l'angoisse métaphysique.

³¹ Gilkin, *La Nuit*, 48.

³² Gilkin, *La Nuit*, 48.

³³ Gilkin, *La Nuit*, 48.

³⁴ Gilkin, *La Nuit*, 48.

Le vers devient une graine empoisonnée : le langage, loin d'opérer comme principe de purification, propage le mal qu'il nomme. Pourtant, c'est dans cette lucidité tragique que réside la grandeur de Gilkin. Sa langue, se consumant dans sa propre magnificence, témoigne d'une foi désespérée dans la puissance du verbe. Dans *Le Confesseur*, le poète – double du prêtre – voit « couler le sang dans le cerveau »³⁵ et confesse les âmes tout en doutant de Dieu. La parole y prend valeur d'exorcisme : le poète, faux prophète, s'érige en substitut du divin absent. Cette « parole à la limite » rejoint la figure lauréatmontienne du poète-démon, dont l'écriture défie l'acte même de la création.

L'« excès du style » apparaît dès lors comme la réponse du poète à la faillite du sensible : plus la perception s'effondre, plus la langue se gonfle d'emphase et de somptuosité. L'esthétique de la saturation que Gilkin déploie dans *La Nuit* n'a rien d'un ornement : elle constitue le dernier rempart contre l'anéantissement.

2. MAX ELSKAMP :

LA FERVEUR FRAGILE ET LA MUSIQUE DU SENSIBLE

Face au vertige métaphysique et à la synesthésie tragique d'Iwan Gilkin, Max Elskamp (1862–1931) incarne l'autre versant du symbolisme belge : celui de la ferveur, de la douceur et de l'humilité sensorielle. Chez lui, la synesthésie ne naît pas du chaos mais du recueillement ; elle ne traduit pas l'angoisse du vide, mais le frémissement du monde humble et sacralisé. Toutefois, sous la clarté naïve et la musicalité de sa poésie, perce une fragilité tout aussi profonde : celle d'un homme hanté par la perte du sens et la dégradation du sacré.

Elskamp fait de la perception un exercice spirituel, et du style – à l'opposé du faste gilkinien – une ascèse. Pourtant, ce dépouillement recèle, lui aussi, une tension extrême : celle d'une foi tremblante, toujours menacée par le silence.

2.1. LA SYNESTHÉSIE DU QUOTIDIEN : UNE MYSTIQUE DES SENS

Publié en 1898, *Enluminures* de Max Elskamp (1862–1931) s'inscrit dans le mouvement symboliste belge, tout en s'en distinguant par son ancrage à la fois populaire et mystique. Le titre même évoque l'art médiéval des manuscrits enluminés, où la couleur, la lumière et la foi s'unissent pour célébrer

³⁵ Gilkin, *La Nuit*, 64.

la beauté du monde créé. Chez Elskamp, la poésie s'incarne dans une véritable matière sensible, comme si la parole devait devenir couleur et forme. Cette démarche rejoint ce que la critique, Valérie Granjean, a désigné comme « la question de la matérialité de l'image littéraire, centrale dans la médiation corporelle du sens que les poètes voulaient instaurer par leurs symboles³⁶ ». En effet, à l'instar des *ymagiers* médiévaux, Elskamp cherche un art où « la matière et l'idée sont unies de manière vivante »³⁷ : les mots, les sons et les images se répondent pour créer une expérience à la fois esthétique et spirituelle.

Cette conception, que les folkloristes ont également mise en valeur, s'enracine dans la reconnaissance du savoir-faire des artisans, « sans lesquels la religion n'aurait su créer aucun sentiment communautaire »³⁸. Ainsi, l'œuvre d'Elskamp réactualise la foi collective et la ferveur populaire à travers une poésie qui célèbre la beauté du travail humain et l'union du sacré et du réel. Plutôt que de dissoudre les frontières sensorielles, le poète cherche à les accorder harmonieusement. Loin de la synesthésie expérimentale d'un Rimbaud, *Enluminures* déploie une harmonie des perceptions où chaque sens contribue à une même célébration du réel – véritable symphonie de la vie ordinaire, unissant son, lumière et foi.

2.2. SONORITÉS ET COULEURS : UNE SYMPHONIE SACRÉE DU RÉEL

Dès ses premiers poèmes, Elskamp fait résonner sons et couleurs pour peindre la Flandre : « Or c'est le doux concert des bêtes / au ciel, à l'eau... »³⁹. Le visible devient audible, le paysage se fait chant. Comme l'écrit Henri Scepi, la poésie d'Elskamp « s'ouvre à la musique – son bien retrouvé – et se donne pour tâche de dire la musique [...] rejoignant le nœud rythmique de l'âme »⁴⁰. La musique n'est donc pas un ornement, mais le principe vital du poème. À l'instar de Mallarmé, Elskamp hérite de l'idéal symboliste d'un poème conçu comme espace sonore, où le sens naît du rythme, de l'écho et de la suggestion plutôt que de la désignation. Toutefois, là où le symbolisme mallarméen tend vers une musique de l'absence et de l'abstraction, le symbolisme belge – tel qu'Elskamp l'incarne – demeure fidèle à une poétique de l'incarnation : la musique ne dissout pas le monde, elle le rassemble, le rend visible et parta-

³⁶ Valérie Granjean, « Les ymagiers fin-de-siècle », *Études littéraires* 39, n°1 (2007) : 168.

³⁷ Granjean, « Les ymagiers fin-de-siècle », 168.

³⁸ Granjean, « Les ymagiers fin-de-siècle », 168.

³⁹ Max Elskamp, *Enluminures* (Bruxelles : Paul Lacomblez, 1898), 24.

⁴⁰ Henri Scepi, « Le rythme du chant (à propos de Max Elskamp) », *Textyles* 22 (2003) : 33.

geable. Dans tout le recueil, « violons, accordéons »⁴¹ et musiques populaires scandent la vie du peuple : fêtes, marchés, travaux. Le réel devient partition collective, où chaque être a sa voix. Ainsi, chaque élément du monde possède « sa couleur et sa note » : la lumière devient son, et la mélodie, couleur.

L'art d'Elskamp s'inspire de la peinture religieuse flamande : son regard transfigure la vie ordinaire en scène sacrée – « Mais revoici la vie / et dans son beau missel, / en marge, tout le ciel... »⁴². Le poème se fait alors une page enluminée : le missel, livre de la vie, s'illumine de ciel et de lumière. Le poète multiplie les références à la foi populaire : « Marie, épandez vos cheveux : / voici rire les anges bleus... »⁴³. Cette poésie établit un dialogue entre religion et nature, où le sacré se révèle dans la beauté du monde sensible. Elskamp célèbre aussi les gestes du travail comme autant d'actes de dévotion : « Et chacun faisant son métier, / voici planter le jardinier... »⁴⁴. Les gestes du quotidien se muent ainsi en prière, et la vie des artisans, des servantes ou des laboureurs compose une messe humble et fraternelle.

Michel Otten éclaire cette dimension évangélique de la poésie d'Elskamp : « Ce pèlerin, ce Christ revenu, apporte un message, un évangile, pour lequel il mourra. [...] Ce message semble bien se résumer à un prêche d'amour et de charité ; car le temps est venu d'être aux autres avant d'être à soi-même »⁴⁵. La poésie devient dès lors un acte de foi humaniste, une liturgie terrestre où la fraternité humaine remplace la transcendance céleste. Ainsi, la poésie d'Elskamp se situe à la frontière du cantique et de la chanson, entre le *moi* et le *nous* : une « parole liée » au peuple, mais aussi « divisée » par la nostalgie d'une foi éteinte. L'harmonie des sens – visuel, sonore et spirituel – s'incarne alors dans une esthétique de clarté, de rythme et de foi retrouvée.

Au fil du recueil, l'union du visible et du sonore s'élève vers une harmonie cosmique : le « grand concert »⁴⁶ des bêtes exprime une fraternité universelle, cette « réconciliation » du rêve et du réel dont parle Scepi⁴⁷. Le chant devient instrument d'unité, réparant la brisure du monde entre chair et esprit. Dans les derniers poèmes, cette musique s'apaise : le cœur, revenu « heureux dans sa

⁴¹ Elskamp, *Enluminures*, 65.

⁴² Elskamp, *Enluminures*, 15.

⁴³ Elskamp, *Enluminures*, 15.

⁴⁴ Elskamp, *Enluminures*, 51.

⁴⁵ Michel Otten, « Un aspect de la pensée religieuse de Max Elskamp », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique* 36 (1958) : 41.

⁴⁶ Elskamp, *Enluminures*, 85.

⁴⁷ Scepi, « Le rythme du chant (à propos de Max Elskamp) », 36.

terre »⁴⁸, atteint une paix simple et lumineuse. Mais sous cette harmonie demeure une fêlure : la foi, affaiblie, ne survit que comme souvenir. Dans cette « hérésie douce », Elskamp affirme une foi humaine, fondée sur la fraternité plus que sur la transcendance. Sa poésie, entre ferveur et mélancolie, devient le lieu d'une réconciliation inachevée où le sacré se révèle dans la beauté du monde.

Cette liturgie terrestre, fondée sur l'accord des sens et sur une foi devenue pleinement humaine, ne se réduit pourtant ni à une vision nostalgique ni à une posture dévote face au monde. Elle engage au contraire une réflexion proprement poétique sur les modalités de la perception et sur le langage lui-même. En transfigurant le réel par le chant, Elskamp ne se contente pas de sacraliser la vie ordinaire : il en modifie les modes d'appréhension, faisant du poème un lieu d'expérience sensorielle et rythmique. C'est en ce sens que sa poésie, tout en restant ancrée dans l'imaginaire flamand et la ferveur populaire, rejoint certaines recherches symbolistes où le sens émerge moins de la représentation que de la circulation des voix, des rythmes et des échos.

Sous une apparente naïveté, l'œuvre d'Elskamp révèle ainsi une sensibilité résolument moderne. La fusion des voix, la mobilité de la perception et l'effacement relatif du moi dans le rythme l'inscrivent dans un symbolisme attentif à la matérialité sonore du langage, sans pour autant céder à l'abstraction. Le sensible n'y constitue pas un objet à décrire, mais un espace de résonance : il s'agit moins de dire le monde que de l'entendre, moins de le montrer que d'en faire vibrer la musique.

La synesthésie elskampienne ne vise pas la confusion des sens, mais leur accord. La cloche, le vent, la lumière sur les pignons deviennent autant de signes d'une fraternité du monde. En cela, cette poésie s'éloigne du pur esthétisme pour rejoindre une véritable mystique du quotidien. L'intensité du style n'y relève pas de la virtuosité, mais d'une forme d'humilité : le point où la langue s'efface dans le murmure d'une prière collective.

Cette poétique de l'accord et de l'effacement, où le sensible se donne comme expérience partagée, atteint toutefois ses limites dans la fragilité même de l'harmonie qu'elle esquisse. Chez Albert Giraud, la quête d'unité se déplace vers une autre stratégie : le sensible n'est plus accueilli dans la communion, mais organisé, stylisé et tenu à distance par la forme. C'est dans cette tension entre émotion et rigueur que s'élabore la poétique du masque.

⁴⁸ Elskamp, *Enluminures*, 91.

3. LA POÉTIQUE DU MASQUE : LE RONDEL COMME SCÈNE DU SENSIBLE

L'œuvre poétique d'Albert Giraud (1860–1929) s'ouvre sous le signe d'une tension : entre rigueur formelle et vibration intérieure, entre distance ironique et élan lyrique. Le *Pierrot lunaire*, sous-titré *Rondels bergamasques*, est avant tout une expérience du cadre – celui du rondel médiéval réinventé. Comme le rappelle le *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*, le rondel repose sur « un refrain, de deux vers au moins, de huit vers au plus, posé en tête et repris deux fois, partiellement ou intégralement »⁴⁹. Giraud s'empare de cette structure close pour en faire le miroir de son imaginaire lunaire : cercle parfait, répétitif, quasi musical, où chaque retour de vers fait écho au cycle de la lune, à la ronde des sensations.

Cette clôture formelle ne doit pas être vue comme une contrainte mais comme un espace scénique, un théâtre du sensible. En cela, le rondel fonctionne comme un masque – non pour dissimuler, mais pour révéler autrement. Le poète le dit lui-même dans sa dédicace à Iwan Gilkin :

Je te dédie mes rondels – poète que tu es ! [...] Je n'y ai point, comme disent les auteurs modestes, “analysé mon siècle”, ni moralisé à la protestante, me contentant d'affirmer [...] le droit du poète à la Fantaisie lyrique⁵⁰.

La fantaisie n'est donc pas simple légèreté, mais revendication esthétique : un art de la forme pure, détaché du réalisme et de la morale. En cela, Giraud s'inscrit pleinement dans la doctrine de l'« Art pour l'Art », héritée de Banville⁵¹ et de Leconte de Lisle⁵², tout en lui conférant un accent singulièrement belge : une ironie discrète, une tendresse pour la matière du monde, une musicalité tactile. Le poème « L'Escalier », emblématique de cette esthétique, condense toute la poétique du masque : « Sur le marbre de l'escalier, / Un léger froufrou de lumière / Turbule en bleuâtre poussière / Au tournant de

⁴⁹ *Dictionnaire des littératures françaises et étrangères* (Paris, Larousse : 1994), 1375.

⁵⁰ Albert Giraud, *Pierrot Lunaire* (Paris : Alphonse Lemerre, 1884), non paginé.

⁵¹ Cf. aussi à ce propos Philippe Andrès, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle* (Paris : Éditions Honoré Champion : 2009).

⁵² Cf. aussi à ce sujet Christophe Carrère, *Leconte de Lisle ou la Passion du beau* (Paris : Fayard, 2009) ainsi que Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares. 1852–1874* (Lyon : Publication de l'Université Lyon II, 1975) et Jules-Marie Priou, *Leconte de Lisle*, coll. « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », no 27 (Paris : Pierre Seghers éd., 1966).

chaque palier⁵³. » Le refrain « Sur le marbre de l'escalier »⁵⁴ circonscrit l'espace poétique : surface dure, polie, presque froide, où vient se poser un mouvement de lumière. L'alliteration en [r] et [l] fait glisser la phrase, imitant le frôlement du clair de lune. Loin de tout épanchement subjectif, la sensation s'y objective dans une matière plastique : le « froufrou de lumière » évoque à la fois un tissu, une musique et une caresse.

Comme le note Henri Liebrecht, Giraud « appartient à une race de peintres »⁵⁵ : son lyrisme « n'est guère subjectif, presque toujours la confiance se dissimule »⁵⁶. Le moi s'efface ainsi derrière l'image, derrière le masque de Pierrot, qui n'apparaît qu'à la fin du poème, comme une figure figée dans le marbre : « Et Pierrot, pour s'humilier / Devant sa pâle Emperière, / Prosterne la blanche prière / De son grand corps en espalier / Sur le marbre de l'escalier »⁵⁷. Le poème est construit sur un jeu de reflets : le marbre, la lumière, la blancheur du corps et celle de la lune s'unissent dans une même texture visuelle. Pierrot devient une sculpture vivante, image du poète lui-même cherchant à incarner la lumière dans la forme. Cette « prière blanche »⁵⁸ est celle du style : une adoration formelle du sensible. Le « marbre de l'escalier »⁵⁹ devient le symbole d'une poétique du support, de la surface – celle où le visible et le sonore se rejoignent.

La répétition du refrain, le retour du premier vers à la fin, créent une circularité incantatoire. Le rondel devient alors non seulement un dispositif métrique, mais une scène dramatique. Comme le suggère le poème « Théâtre », Giraud rêve d'un « théâtre de chambre, / Dont Breughel peindrait les volets, / Shakespeare, les pâles palais, / Et Watteau, les fonds couleur d'ambre »⁶⁰. Le vers associe le peintre flamand, le dramaturge anglais et le coloriste rococo : il réunit dans un même espace poétique la matière, la parole et la lumière. Le « théâtre de chambre » est à la fois le monde intérieur du poète et la petite

⁵³ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 97.

⁵⁴ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 97.

⁵⁵ Henri Liebrecht, *Albert Giraud* (Bruxelles : Office de Publicité, 1946), 82. La formule relève d'un topos critique fréquemment mobilisé à propos de la littérature belge de langue française, souvent appréhendée à travers des catégories picturales. Si ce lieu commun peut paraître réducteur, il n'est pas pour autant dénué de fondement : chez Giraud, comme chez d'autres écrivains belges, l'écriture témoigne d'une attention privilégiée à l'image et au regard, sans que cela implique un quelconque déterminisme esthétique ou identitaire.

⁵⁶ Liebrecht, *Albert Giraud*, 82.

⁵⁷ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 98.

⁵⁸ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 98.

⁵⁹ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 98.

⁶⁰ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 2.

scène où s'éprouve la sensibilité moderne – intime, décorative, musicale. Cette tension entre rigueur et vibration s'exprime jusque dans le choix de l'octosyllabe, « équilibre parfait de la sonorité et des cadences »⁶¹. Le rythme, toujours mesuré, canalise l'effervescence du sensible. Là où la poésie symboliste française tend parfois à la dissolution du sens, Giraud enserme l'émotion dans le cristal du vers. La forme fixe devient ainsi une métaphore du contrôle : le masque formel protège de l'excès sentimental tout en lui offrant un espace d'écho. *Pierrot, clown lunaire*, n'est pas un épanchement de l'âme, mais un instrument de mesure du sensible.

En choisissant le rondel, Giraud ne se contente pas d'un pastiche médiéval : il invente une véritable « scène du sensible », où la perception se donne à voir comme un rituel stylisé. L'écriture devient chorégraphie. Le poète, « magnifique ouvrier du vers »⁶², sculpte la lumière dans le rythme. Sous le marbre de la forme se cache la vibration fragile d'une sensibilité en quête d'harmonie.

3.1. SYNESTHÉSIE ET EXCÈS DU SENSIBLE : UN ART DES CORRESPONDANCES TROUBLÉES

Le *Pierrot lunaire* s'inscrit dans la lignée du symbolisme musical, mais Giraud en déplace les coordonnées : la synesthésie n'y est plus seulement harmonie des sens, elle devient tension, excès, débordement du sensible. L'expérience poétique vise une saturation sensorielle – un trop-plein où sons, couleurs, matières et parfums se fondent dans un même mouvement. La « Fantaisie lyrique »⁶³ que revendiquait Giraud dans sa dédicace à Iwan Gilkin n'est autre qu'une poétique de la résonance, où le visible chante, où la lumière a des odeurs et la musique des reflets. Henri Liebrecht l'a bien noté : « Le monde sensible existe ; [Giraud] a besoin, pour exprimer ses sentiments, de les faire vivre en des symboles qui sont rarement abstraits »⁶⁴. Cette matérialité du symbole est la clé du *Pierrot lunaire*.

Dans « Papillons noirs », poème d'une beauté morbide, le syncrétisme sensoriel atteint son paroxysme : « De sinistres papillons noirs / Du soleil ont éteint la gloire, / Et l'horizon semble un grimoire / Barbouillé d'encre tous les soirs »⁶⁵. La métaphore visuelle – papillons de nuit obscurcissant le ciel –

⁶¹ Jean Lacroix, Albert Giraud, coll. « Dossiers L.: Littérature française de Belgique », no 54 (Province de Luxembourg : Service du Livre Luxembourgeois, 1999), 8.

⁶² Liebrecht, *Albert Giraud*, 81.

⁶³ Giraud, *Pierrot Lunaire*, non paginé.

⁶⁴ Liebrecht, *Albert Giraud*, 82.

⁶⁵ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 37.

devient une expérience sonore et olfactive : « Il sort d'occultes encensoirs / Un parfum troublant la mémoire »⁶⁶. Le mot « encensoir » fait résonner la synesthésie religieuse du vers : l'odeur du sacré se mêle à la vision de ténèbres. La mémoire, à son tour, est « troublée » par le parfum : l'olfactif contamine le psychique. Dans la dernière strophe, « des monstres aux gants suçoirs / Recherchent du sang pour le boire »⁶⁷ – la synesthésie glisse vers la monstruosité, la chair, l'angoisse. Le sensible devient alors lieu de déformation, de cauchemar – non plus accord des sens, mais vertige du corps.

Chez Giraud, nous le répétons, la synesthésie ne cherche pas l'unité mystique des sens, mais leur dérèglement. L'excès de couleurs – « jaunes orfèvreries »⁶⁸, « arbres bleus »⁶⁹, « rouges et vertes soieries »⁷⁰, « pâles roses de clarté »⁷¹ – traduit une perception saturée. Dans « Cuisine lyrique », la lune devient « jaune omelette »⁷² : la confusion entre nourriture, lumière et ciel fait basculer le sublime dans le trivial. La synesthésie prend ici une forme ironique et carnavalesque. Le rythme donne sens à cette surabondance : comme le note Liebrecht, Giraud « a donné au vers le nombre et la cadence »⁷³. Les échos sonores et la structure du rondel transforment la perception en musique. Mais cette plénitude sensorielle menace d'étouffer le vers : la tension entre excès et mesure fonde le *Pierrot lunaire*. Le style agit alors comme un filtre : il sublime le monde tout en le contenant. Chez Giraud, la synesthésie devient métaphore du désir esthétique – celui d'atteindre la beauté absolue par la rigueur formelle.

3.2 FRAGILITÉ DU MOI ET IRONIE LUNAIRE : LE SENSIBLE EN CRISE

Sous la perfection formelle du *Pierrot lunaire* se cache une inquiétude plus profonde : celle d'un sujet moderne fragile, dédoublé par le masque, menacé de dissolution. Pierrot, figure comique de la *commedia dell'arte*, devient chez Giraud le miroir d'une subjectivité malade – à la fois narcissique et ironique, lucide et vacillante. Le poète, qui selon Liebrecht « n'aime pas les hommes,

⁶⁶ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 37.

⁶⁷ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 38.

⁶⁸ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 4.

⁶⁹ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 3.

⁷⁰ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 15.

⁷¹ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 19.

⁷² Giraud, *Pierrot Lunaire*, 13–14.

⁷³ Liebrecht, *Albert Giraud*, 81.

mais aime la vie »⁷⁴, trouve dans l'art une consolation : « la nature, mais surtout la musique, les livres, son art, enfin, la poésie »⁷⁵. Cette foi dans la forme comme refuge révèle une blessure : le sensible, trop aigu, trop pur, devient douleur.

Le *Pierrot lunaire* n'est pas un simple recueil d'impressions, mais une véritable dramaturgie de la sensibilité. Le moi s'y met en scène sous le masque d'un personnage condamné à la répétition, à la solitude, à la mélancolie. Dès le poème « Spleen », l'épuisement du désir s'impose : « Pierrot de Bergame s'ennuie : / Il renonce aux charmes du vol ; / Son étrange gaieté de fol / Comme un oiseau blanc s'est enfuie »⁷⁶. Le lexique de la fuite – « s'enfuit », « oiseau blanc » – traduit une perte de vitalité. Le « spleen » « fermente ainsi qu'un noir alcool »⁷⁷. Giraud reprend le motif baudelairien du poison, mais teinté d'une ironie lunaire. L'alcool n'enivre plus, il corrode. Le monde s'assombrit, et la Lune seule demeure témoin, « sympathique », qui « essuie ses larmes de lumière au vol des nuages »⁷⁸. Giraud joue ainsi sur le double registre du tragique et du jeu.

Dans « Suicide », la mort de Pierrot, à la fois grotesque et pathétique, en révèle toute l'ambiguïté : « En sa robe de Lune blanche, / Pierrot rit son rire sanglant. / Son geste ivre devient troublant : / Il cuve le vin du dimanche »⁷⁹. Le vers condense la contradiction essentielle de Giraud : pureté et sang, blancheur et ivresse. La robe lunaire – symbole de pureté – devient le linceul d'un rire sanglant. Le suicide, loin d'être tragique, s'entoure d'un décor de pantomime : « Il plante un clou dans le mur blanc »⁸⁰, puis « se passe au col un nœud coulant »⁸¹, dans une mécanique théâtrale. L'acte de mourir devient geste esthétique, presque chorégraphique. La douleur est filtrée par le style, jusqu'à devenir spectacle.

Ainsi, la fragilité du moi devient le lieu d'une invention stylistique : l'excès, la dissonance et l'ironie en sont les signes. La sensibilité se déploie dans la distance, le masque et la stylisation – autant de formes de défense contre la dissolution. Le *Pierrot lunaire* apparaît dès lors comme la métaphore du poète fin-de-siècle : un être de clair de lune, suspendu entre l'ombre et la lumière, la beauté et la dérision.

⁷⁴ Liebrecht, *Albert Giraud*, 82.

⁷⁵ Liebrecht, *Albert Giraud*, 82.

⁷⁶ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 29.

⁷⁷ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 29.

⁷⁸ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 30.

⁷⁹ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 35.

⁸⁰ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 35.

⁸¹ Giraud, *Pierrot Lunaire*, 36.

*

Ainsi comprise, la littérature belge fin-de-siècle apparaît comme un laboratoire du sensible – qu’il serait réducteur de limiter aux seules figures de Gilkin, Elskamp et Giraud – où s’élabore une réponse précoce à la crise moderne de la représentation. Ces trois poètes, pris ici à titre d’exemples significatifs, permettent néanmoins d’observer des déplacements esthétiques décisifs au sein du paradigme symboliste. Chez eux, la synesthésie ne garantit plus l’accès à une harmonie du monde, mais devient un lieu de tension, révélant la disjonction croissante entre perception, langage et sens.

C’est en ce sens précis qu’ils anticipent la modernité poétique. Gilkin, par la saturation sensorielle et l’intensification parfois excessive du verbe, fait du poème l’espace d’une crise intérieure irréductible, où l’excès formel ne conduit plus à la révélation, mais à l’expérience de l’angoisse et de la perte du sens, annonçant les écritures modernes de la démesure et de la fracture. Elskamp, à l’inverse, substitue à l’ambition totalisante du symbolisme une poétique du retrait et de la modestie formelle : simplicité volontaire, répétition, oralité stylisée et dépouillement rythmique fragmentent l’expérience sensible et préfigurent une esthétique du discontinu et de l’inachevé. Quant à Giraud, sa virtuosité métrique et son ironie formelle introduisent une distance réflexive à l’égard du lyrisme, faisant du poème un objet conscient de son artificialité et annonçant une modernité attentive à l’autonomie de la forme et à la mise en question de ses propres codes.

En mettant ainsi à l’épreuve le principe même de la correspondance symbolique, ces œuvres signalent le passage d’un symbolisme fondé sur l’espoir d’une unité retrouvée à une poétique moderne marquée par la dissonance, le doute et la conscience de la précarité du sensible. Tout en demeurant ancrés dans l’horizon symboliste, Gilkin, Elskamp et Giraud en exposent les tensions internes et en esquissent les dépassements possibles, contribuant à ouvrir – parmi d’autres voix contemporaines – la voie à une modernité poétique fondée sur la fragilité du sens et la réflexivité de la forme.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrès, Philippe. *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*. Paris : Éditions Honoré Champion, 2009.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1861.
- Carrère, Christophe. *Leconte de Lisle ou la Passion du beau*. Paris : Fayard, 2009.

- Collot, Michel. *La matière-émotion*. Paris : PUF, 1997.
- Collot, Michel. *Le corps cosmos*. Coll. « Essais ». Paris : La Lettre volée, 2008.
- Dictionnaire des littératures françaises et étrangères*. Paris : Larousse, 1994.
- Dumont-Wilden, Louis. « Discours de réception à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique ». *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, no 4 (1925) : 161–181.
- Elskamp, Max. *Enluminures*. Bruxelles : Paul Lacomblez, 1898.
- Gilkin, Iwan. *La Nuit*. Paris : éd. Fischbacher, 1897.
- Giraud, Albert. *Pierrot Lunaire*. Paris : Alphonse Lemerre, 1884.
- Gourmont, Remy de. *Le Livre des Masques*, Paris : Mercure de France, 1921.
- Granjean, Valérie. « Les ymagiers fin-de-siècle ». *Études littéraires* 39, no 1 (2007) : 167–184.
- Hanse, Joseph. « La Jeune-Belgique et L'Art moderne ». *Naissance d'une littérature*, 117–143. Coll. « Archives du futur ». Bruxelles : Labor, 1992.
- Lacroix, Jean. Albert Giraud. Coll. « Dossiers L.: Littérature française de Belgique », no 54. Province de Luxembourg : Service du Livre Luxembourgeois, 1999.
- Liebrecht, Henri. *Albert Giraud*. Bruxelles : Office de Publicité, 1946.
- Maulpoix, Jean-Michel. *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme. En lisant, en écrivant*. Paris : J. Corti, 1989.
- Otten, Michel. « Un aspect de la pensée religieuse de Max Elskamp ». *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique* 36 (1958) : 37–48.
- Pich, Edgard. *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares. 1852–1874*. Lyon : Publication de l'Université Lyon II, 1975.
- Priou, Jules-Marie. *Leconte de Lisle*. Coll. « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui ». Paris : Pierre Seghers éd., 1966.
- Quaghebeur, Marc. *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome 2 – L'Ébranlement (1914–1944)*. Coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies / Théorie », vol. 45. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2017.
- Scepi, Henri. « Le rythme du chant (à propos de Max Elskamp) ». *Textyles* 22 (2003) : 33–42.
- Tack, Lieven. « Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869-1899) ». *Revue de littérature comparée* 3, n° 299 (2001) : 379–396.
- Trousson, Raymond. *Iwan Gilkin. Poète de la nuit : Biographie*. Bruxelles : Labor, 1999.