

La Chanson d'Ève ou la tentation de l'écriture poétique

Carole MEDAWAR

Professeur Assistant

Université Libanaise, section 1, Beyrouth, Liban

La fascination pour le mythe du paradis perdu et pour la figure d'Ève, archétype de la tentatrice, s'exprime en poésie à travers plusieurs hypertextes. Il faut citer *Le Paradis perdu*, poème épique en douze chants de John Milton, où la première des femmes transgresse le commandement de Dieu au Livre X : elle succombe à la tentation de Satan et séduit Adam qu'elle pousse à goûter au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, entraînant leur bannissement de l'Éden. En outre, dans ses *Stances*, Pierre Corneille retient les leitmotifs de la corruption et de la chute, en inculquant la mère des vivants dont « toute [l]a race [est] au démon asservie » (Corneille, 1862, 17). Quant à la ballade « Eden Bower » de Dante Gabriel Rossetti, elle pointe du doigt l'orgueil et le maléfice d'Ève, dépeinte sous les traits de Lilith, démons des légendes mésopotamienne et juive. Ces quelques exemples de réécritures attestent certes la permanence du mythe génésiaque, mais ils expriment surtout, dans l'inconscient collectif, la hantise du succube originel. Cependant, la rémanence de la première femme prend une tout autre dimension dans certains recueils, à l'instar de *La Chanson d'Ève* de Charles Van Lerberghe. Publiée en 1904, l'œuvre revisite le récit fondateur suivant une structure quadripartite, introduite par un « Prélude ». Les titres des parties ne présentent aucun décalage par rapport à la version primaire : « Premières Paroles », « La Tentation », « La Faute » et « Crépuscule ». Le *decrecendo* final annonce un horizon d'attente apparemment déliquescents. Néanmoins, le poète symboliste belge explique son dessein d'octroyer à la femme déchue un nouveau visage, dans sa lettre à Albert Mockel : faisant le procès de Milton, il formule son rêve de « l'Ève enfant de la nature, l'Ève symbole de toute la grâce féminine » (Van Lerberghe, 1990, 299). Loin de se targuer d'une réécriture hors pair, il se reproche un « manque de transitions, de concordance », mais ajoute au passage : « Ève a péché ici, et a retrouvé son innocence là-bas. Cela n'importe guère, je crois, s'il est entendu que je n'ai jamais songé à la traiter objectivement » (Van Lerberghe, 1990, 299). Ainsi, Van Lerberghe postule sa propre vision de la nature féminine qui diffère du texte source. Il accorde à Ève le statut de personnage éponyme et lui donne voix en vers libre, forme intentionnelle d'épuration. Le mythe se réinvestit du coup de nouvelles valeurs, d'autant que le poète modifie quelques mythes et change l'*ethos* de son personnage. Dès lors, il s'agit d'examiner les enjeux de l'adaptation symboliste de l'hypotexte biblique en poème. En d'autres termes, dans quelles mesures la référence au mythe des origines et la

variation optimiste autour de la figure d'Ève ouvrent-elles un nouvel horizon à l'orée du XX^e siècle ? Tout d'abord, l'analyse de la *Chanson* sous le prisme de l'imaginaire éclaire un palimpseste transfigurateur de la Tradition catamorphe et du « Crépuscule » final. Le diaïrétisme fondamental cède la place à une structure mystique, par référence à la mouvance symboliste : rêverie spiritualisée. Par ailleurs, l'œuvre s'adonne à une lecture métatextuelle. Elle lève le voile sur un chant quintessencié, à saisir comme une mise en abyme de l'acte poétique par l'entremise de la Muse. Aussi le monde-poésie lerbergien recèle-t-il, au-delà du lyrisme, un tissage spéculatif sur le poème matriciel. La tentation originelle devient celle de dire, de chanter et d'écrire l'Idéal, corollaires de la déchirure mais gages de sérénité, une fois l'œuvre achevée.

1. Le palimpseste alchimique

Van Lerberghe s'inscrit sans conteste dans la lignée des « mendiants d'azur » (Mallarmé, 82). Las d'un monde sclérosé, cet adepte du symbolisme se tourne vers le mythe génésiaque, échappatoire et terreau d'une entité première salutaire. Dans son essai intitulé *L'Univers, les dieux, les hommes*, Jean-Pierre Vernant explique que

« Le récit mythique [...] n'est pas fixé dans une forme définitive. Il comporte toujours des variantes, des versions multiples que le conteur trouve à sa disposition, qu'il choisit en fonction des circonstances, de son public ou de ses préférences et où il peut retrancher, ajouter, modifier si cela lui paraît bon. [...] le récit demeure en partie ouvert à l'innovation. » (Vernant, 15-16).

La reviviscence du mythe s'avère primordiale en l'occurrence, afin de renouer avec l'étymologie du symbole : dérivé du grec *sumbolon* et du latin *symbolum*, il signifie *mettre ensemble*. Cette image de jonction alimente la *Chanson* qui se donne pour vocation de réparer la transgression originelle. En ce sens, Ève « assemble devant Dieu / Ses premières paroles, / En sa première chanson » (Van Lerberghe, 1904, 19). Ainsi, l'écart duquel participe le champ poétique lerbergien se révèle tributaire de la conciliation. En effet, le récit initial qui relate la naissance d'Ève illustre d'emblée la consécration de la femme élue : « Ouvrant à la clarté ses doux et vagues yeux, / La jeune et divine Ève / S'est éveillée de Dieu. / Et le monde à ses pieds s'étend comme un beau rêve. » (Van Lerberghe, 1904, 17). Les rimes croisées du poème liminaire des « Premières Paroles » esquissent l'entrelacement onirique du Créateur et de la créature. Il s'agit de noter que cette dernière ne naît pas de la côte d'Adam, absent de la *Chanson*. La régénération d'Ève se fait au sein d'une atmosphère virginale où éléments de la nature et sonorités foisonnent et se correspondent : « Frissons de feuilles, chants d'oiseaux, / Glissement d'ailes, / Sources qui sourdent, voix des airs, voix des eaux, / Murmure immense ; / Et qui pourtant est du silence (Van Lerberghe, 1904, 22). L'hypertexte suggère

l'indicible à travers l'alliance des contraires. La concession (« pourtant ») freine l'antithèse, que Gilbert Durand associe au régime diurne. Le « songe » laisse libre cours aux pensées du personnage éponyme : « J'ouvre et je détache, fleur à fleur, / Tout le voile de roses blanches » (Van Lerberghe, 1904, 23). À travers cette image subtile d'effeuillage, le poète-démiurge rêve le palimpseste d'Ève, qui réhabilite la mère des vivants dans « un souffle *nouveau* », « dans l'odorant printemps *nouveau* » (Van Lerberghe, 1904, 23, 34). Le travail de remodelage s'inscrit dans le choix des verbes : « ouvre » renvoie à une brèche, une nouvelle version fantasmée qui permet de « détacher », en d'autres termes de dégager la femme du carcan de l'hypotexte. Le préfixe « dé » traduit le rachat de la créature pécheresse. Cependant, le poète ne passe pas sous silence la mise en garde de Dieu¹, le récit de la *tentation* ou de la *faute*. Le mytheme du serpent ressurgit et se double de l'intervention des « sirènes » insidieuses, qui poussent Ève à l'*hybris* : « Je suis égale à Dieu ! », s'exclame-t-elle, avant d'ajouter : « Pour la première fois je vois et je comprends, / Comme Dieu même » (Van Lerberghe, 1904, 153). Le pouvoir de l'imaginaire poétique, allié au mythe, réside alors dans l'atténuation de la faute. Dans le *jardin innocent*, l'âme pécheresse reconnaît son erreur et laisse sourdre sa mélodie, un moyen pour Van Lerberghe de l'acquiescer et de justifier le processus d'euphémisation adopté : « Ce soir, à travers le bonheur, / Qui donc soupire, qu'est-ce qui pleure ? / [...] / J'écoute, jusqu'à la souffrance / Ce son dans le silence » (Van Lerberghe, 1904, 190). La dérélition d'Ève module les vers de sa *chanson grise*. Le lamento est accentué moyennant l'assonance [ã] à la rime et les allitérations en [k] et [s]. Mais il ne s'agit pas d'un chant disloqué : jaillissent les « *soupirs harmonieux* des obscures fontaines » (Van Lerberghe, 1904, 194).

Nonobstant le joug du péché mortel, l'espace édénique ne s'abîme pas au fil de la chanson. Au contraire, il s'incurve et attermoie la chute jusqu'au dernier poème, si bien que le mouvement de lenteur et de douceur² qui se dégage de l'imaginaire de l'œuvre amortit la chute en descente.³ C'est « *ce lent crépuscule* » qui règne sur le paysage. L'antéposition de l'adjectif, mis en valeur par le déictique, confirme la phénoménologie atténuante. Bien plus, le « Crépuscule » se place sous l'égide de la Coupe. S'y rencontrent respectivement une « grotte », l'espace insulaire (« Île d'oubli »), les « vallées » et même la « Coupe » (Van

¹ « Laisse le fruit aux branches », « Toute science est vaine. », *op.cit.*, p.29-30.

² « Vous m'enseignerez la *douceur* » dit Ève aux *colombes* qu'elle apostrophe. « [...] Descendre est doux », *ibidem*, p.89, 117.

³ « [...] Ce qui distingue affectivement la descente de la fulgurance de la chute, comme d'ailleurs de l'envol, c'est sa *lenteur*. [...] Toute descente est lente », explique Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 228.

Lerberghe, 1904, 189-193) dont la majuscule atteste l'importance au sein de la rêverie alchimique. Le motif circulaire jalonne la *Chanson*. La scission originelle se suture dans l'espace courbe. Dès lors, la trajectoire parcourue par Ève calque la coupe, contenant sécurisant qui vient rompre avec la fatalité du mythe fondateur¹. En outre, la voûte céleste se métamorphose en berceau où l'âme affligée, consolée par les « anges », peut reposer. La peur et la douleur que génère de prime abord le Châtiment² finissent par s'estomper. La « fraîcheur du soir », les épithètes « douce et profonde nuit » ou encore l'oxymore conciliateur « ce soir lumineux » (Van Lerberghe, 1904, 81, 74, 75), confortent la revalorisation du régime nocturne. L'Ombre pernicieuse d'emblée³ se trouve incorporée à la lumière et la texture *a priori* dilemmatique du poème se transfigure, réparant la faute et rappelant la naissance d'Ève étendue « sous un berceau léger de roses » (Van Lerberghe, 1904, 113). Pour aller plus loin, Azraël, Ange de la Mort, n'apparaît pas à Ève agonisante sous son aspect terrifiant :

« Apprends-moi, dis-je, qui tu es, Azraël.
Et l'ange sombre s'éleva dans le ciel,
En étendant sur moi ses grandes ailes⁴.
[...]
Quand il se fit comme une aurore.
Et je revis les grandes ailes d'Azraël,
Qui se fermaient et descendaient du ciel,
Avec l'immense nuit en elles. » (Van Lerberghe, 1904, 196).

Ce passeur, médiateur entre le monde terrestre et le monde céleste, fait écho à l'ange du poème « Apparition » de Victor Hugo qui finit par se métamorphoser en être lumineux dans l'imaginaire manichéen du poète romantique⁵. Chez Van Lerberghe, le schème ascensionnel (« s'éleva ») tracé par l'ange s'arrondit, par le biais de l'enjambement et du gérondif « en étendant ». Bien plus, les ailes qui recouvrent Ève la protègent au sein même de la structure du vers : elle se trouve blottie à la jonction des deux hémistiches (« sur / moi »), entourée par Azraël. L'ambiance intime s'accroît dans l'avant-dernière strophe du poème grâce à la fusion des régimes nocturne (« immense nuit ») et diurne (« aurore »), effaçant tout diairétisme.

¹ Comme l'affirme Durand, « le gouffre se minimise en coupe ». *Op.cit.*, p.224.

² « Vague effroi », « amertume », « Ève pleurait. Ses mains cachaient sa tête pâle », *ibidem*, p. 192, 200.

³ « N'écoute pas la voix qui attire / Au fond de l'ombre, la voix qui tente, / La voix du serpent, ou la voix des sirènes », *ibid.*, p.29.

⁴ C'est nous qui soulignons.

⁵ Et l'ange devint noir, et dit : — Je suis l'amour. / Mais son front sombre était plus charmant que le jour, / Et je voyais, dans l'ombre où brillèrent ses prunelles, / Les astres à travers les plumes de ses ailes. », *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de Poche, 1856, p.366.

Bien que la verve osmotique traverse l'opuscule, il faut surtout porter intérêt à la clôture de la *Chanson*, dans le but de confirmer la *dérivation éthique*¹ que propose l'hypertexte. Tout d'abord, comment ne pas voir dans le titre polysémique de la dernière section une alliance des deux régimes ? De fait, le « Crépuscule » du soir évoque aussi le crépuscule du matin, moment d'« embrasse[r] l'aube d'été » (Rimbaud, 1984, 178). Le poème final commence justement par cette lueur qui lénifie le paysage sévère de la version primaire : « Une aube pâle emplît le ciel triste, le Rêve, / Comme un grand voile d'or, de la terre se lève » (Van Lerberghe, 1904, 207). Le contre-rejet du *Rêve* que la majuscule dote d'hiératisme se joint au comparant du vers suivant pour exorciser l'ancienne dynamique catamorphe. D'ailleurs, la couleur aurique à la césure et la place du verbe « se lève » à la clause du vers mettent en exergue une version symboliste de la Genèse : *La Chanson d'Ève* gracie la femme prodigue à l'instant de sa mort. « Dans l'haleine / divine du printemps », une image d'extrême-onction recouvre savamment la sanction du canevas biblique, comme le corrobore l'envolée expiatoire sous les auspices du régime plénier de l'euphémisme :

« Avec l'âme des roses d'hier,
Lentement montent dans les airs,
Comme des ailes étendues
Comme des pieds nus et très doux,
Qui se séparent de la terre,
Dans le grand silence à genoux².

L'âme chantante d'Ève expire,
Elle s'éteint dans la clarté ;
Elle retourne en un sourire
À l'univers qu'elle a chanté. » (Van Lerberghe, 1904, 207).

À la gémissement et au chant des laudes de l'être humble, Dieu accorde Son Pardon dans une union mystique, *agapè* qui fait écho au « Cantique de la Vierge » de Maurice Maeterlinck³. Dans le chapitre « La Tentation », les voix angéliques chantent le pardon et tendent déjà à Ève la « coupe d'or » de la réconciliation : « De cet oubli d'une heure il n'est rien qui s'étonne. / L'âme la plus heureuse est si lasse parfois ! / Reviens. L'erreur était humaine ; Dieu pardonne. / Le Paradis entier t'attend comme autrefois (Van Lerberghe, 1904, 146). De plus, les fées louent la condescendance d'Ève : « Nous avons froid, tu nous as réchauffées, / Nous avons faim, tu nous as rassasiées, / Et tu nous as donné ton âme » (Van

¹ Dans « Permanence du mythe et changements de l'histoire », Gilbert Durand distingue trois catégories de dérivations historiques par le biais des mythes : *hérétique*, *synchrétique* et *éthique*. Cette dernière correspond au besoin d'« ignorer » un mythe en totalité ou en partie, mais encore le minimiser, le dénoncer, le limiter dans des frontières euphémisantes ». *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1992, p.19.

² C'est nous qui soulignons.

³ « Il n'est péché qui vive / Quand l'amour a parlé ; / Il n'est âme qui pleure / Quand l'amour a pleuré... / Et si l'amour s'égare aux sentiers d'ici-bas, / Ses larmes me retrouvent / Et ne s'égarent pas... ». *Quinze chansons*, Paris, Gallimard, 1983, p.94.

Lerberghe, 1904, 100), greffe intertextuelle du chapitre évangélique du Jugement dernier¹ qui justifie l'expiation au final. La rédemption édulcore même l'amertume du vers de Lucrèce que Van Lerberghe met en exergue à « Crépuscule »², comme pour mieux conjurer le Mal et montrer qu'il est toujours une lueur dans les plus profondes ténèbres. En effet, « dans la simplicité / des eaux profondes luit aussi la Vérité » (Van Lerberghe, 1904, 110). Dans le poème de clôture, Ève « s'éteint dans la clarté » (Van Lerberghe, 1904, 207). La préposition « dans » assure la coïncidence des opposés : l'Ombre et la lumière, la mort et la vie, le bien et le mal. Pour saluer le retour à la sagesse du personnage éponyme, les synesthésies se transmutent en cascade d'ovation : « des battements d'ailes / des sons d'étoiles, / Des chutes de fleurs » (Van Lerberghe, 1904, 208), au rythme poétique des « vagues accords » symbolistes où « l'Indécis au Précis se joint » (Verlaine, 2009, 311). Cette symphonie³ apologétique restitue la pureté première d'Ève, par l'entremise de la fluidité de l'allitération en [l] qui cadence les vers et par l'euphonie des rimes féminines en [ɛl] : « mêlent » / « ailes ». Enfin, la reprise anaphorique de la préposition « en » dans la dernière strophe du poème ancre *la mère des vivants* dans l'éden poétique intime : « En l'universelle rumeur / Elle se fond doucement et s'achève / La chanson d'Ève » (Van Lerberghe, 1904, 208). Le verbe « s'achève » semble suggérer l'injonction : *Sache Ève*. L'exemplum se grave dans la réécriture mythique et restitue l'Unité perdue. Il faut remarquer que dans le chapitre « La Tentation », les anges rassurent la protagoniste : « Regarde, Ève divine, [...] / Nous nous tenons comme une troupe triomphale, / Debout dans la lumière entre la Mort et toi. / La porte de l'exil du Paradis est close » (Van Lerberghe, 1904, 145). Le message est clair : l'alchimie poétique se substitue à la destitution originelle. De plus, le motif du sommeil⁴, palliatif de la mort, renoue avec l'étymologie hébraïque d'Ève : *Hawwā* signifie « la Vivante ». En dépit de sa trahison⁵, sa *Chanson* confirme sa renaissance : « Sous d'autres clartés que celle du soleil, / un autre monde existe où d'autres Èves vivent. » (Van Lerberghe, 1904, 118). D'ailleurs, dès le chapitre « La Tentation », le complexe de Jonas préfigure cette résurrection de l'être lavé de toute souillure et « rendu à la lumière » (Bachelard, 1941, 152) : « Ô mer, toute de vagues

¹ *L'Évangile selon Saint Matthieu*, 25, 31- 46, in *La Sainte Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1961, p.1324.

² « Surgit amari aliquid », *op.cit.*, p.187.

³ Rappelons que Gabriel Fauré adapte la *Chanson* en cycle éponyme de dix mélodies (1910), hymne à Ève.

⁴ « L'Éden s'endort [...] », « [...] elle sommeille », *ibidem*, p.18, 78.

⁵ La *Chanson* participe d'un syncrétisme intertextuel : elle fait référence à l'épisode évangélique du reniement de Jésus par Saint Pierre : « Déjà sur la terre / Le coq a chanté » (*ibid.*, p.103), ainsi qu'au conte merveilleux de *Peau d'Âne* de Perrault, pour rappeler l'orgueil et les caprices de la femme. En effet, les fées demandent à Ève : « Veux-tu [...] / Des robes couleur de l'arc-en-ciel, / Comme des ailes, des robes tissées / D'azur et de lune ? », *idem*, p.101. On y trouve aussi des résurgences de la mythologie antique (Vénus et Amour), *id.*, p.104-106, 160-162.

ailée », « Ô mer, me voici / [...] / J'aspire ton murmure, je t'odore et te sens, / Ton souffle est dans mon souffle, et tes flots dans mon sang » (Van Lerberghe, 1904, 121), offrande de soi et infusion de la *mère*¹ dans la *mer*, élément à la fois matriciel et lustral. En outre, l'harmonie imitative du souffle incantatoire ([f], [m], [t]) et l'homophonie olfactive et sanguine connotent la coupe de la vie.

En somme, la relecture lerbergheienne de l'hypotexte répond au processus de *double négation* : « Par du négatif, on reconstitue du positif, par une négation [...], on détruit l'effet d'une première négativité » (Durand, 1992, 230). Pour panser la chute, le chantre nie l'effroi de la mort. Il convertit la sanction létale en sommeil profond, avènement d'une renaissance. La progression du recueil apparemment diaïrétique sert de façade, derrière laquelle le poète refond l'ancien texte en vers du repentir. Mais de ce voyage mythique se dégage, en contrepoint, une réflexion sur le mystère de la création poétique : le recueil pense la mise en abyme de l'écriture, rituel « en vue d'une attirance supérieure » (Mallarmé, 340).

2. Le chant de la création poétique

« Non, [...], l'on ne peut se passer d'Éden », affirme Stéphane Mallarmé à René Ghil (Mallarmé, 326). De fait, la tentation idéaliste qui meut l'expérience poétique sollicite le retour vers l'origine du monde. Van Lerberghe met en exergue au « Prélude » la citation de Vigny, qui retrace l'utopie paradisiaque avant le *déluge* : « Et la beauté du monde attestait son enfance » (Van Lerberghe, 1904, 9). C'est dans le temps mythique de la création que se révèle l'instant poétique. Perçu sous cet angle, le « Prélude » de *La Chanson d'Ève* métaphorise la gestation du poème sur le mode du souhait :

« Je voudrais te la dire,
 Dans la simplicité claire
 De mon bonheur,
 Sans une image, sans une fleur,
 En n'y mêlant que la lumière
 Et l'air où je respire.

Je voudrais te la dire,
 Ma première chanson,
 Presque les lèvres closes,
 Et comme si, tous deux, nous songions
 La même chose,
 En le même sourire². » (Van Lerberghe, 1904, 11).

Au sein de l'antichambre, le poète invoque une parole quintessenciée, comme le soulignent la reprise anaphorique du privatif « sans » et la tournure restrictive, introduisant deux

¹ « Vers moi ils ont marché longtemps / Et je les nomme / D'un nom mystérieux, et si lointain : les hommes », *op.cit.*, p.130.

² C'est nous qui soulignons.

éléments transcendants essentiels à la création artistique : le feu et l'air qui renvoient à l'illumination et à l'inspiration. Bien plus, la saisie de l'image symboliste requiert un paysage émondé, condition *sine qua non* de la traversée vers le rivage suprasensible. Le lexique de l'épuration¹ et la triple occurrence de l'adverbe d'intensité « si » placent d'emblée la création poétique sous l'égide de l'immatériel. Le chantre poursuit son travail d'élagage dans le poème suivant :

« *De mon mystérieux voyage*
Je ne t'ai gardé qu'une image,
Et qu'une chanson, les voici :
Je ne t'apporte pas de roses,
Car je n'ai pas touché aux choses,
Elles aiment à vivre aussi.

Mais pour toi, de mes yeux ardents,
J'ai regardé dans l'air et l'onde,
Dans le feu clair et dans le vent,
Dans toutes les splendeurs du monde,
Afin d'apprendre à mieux te voir
Dans toutes les ombres du soir². » (Van Lerberghe, 1904, 13).

Le « Prélude » incarne le moment de rupture avec le prosaïque et l'immersion dans les éléments. L'air et l'eau assurent la purification. Instigateurs du voyage poétique, ils favorisent l'anabase. L'absence de l'élément tellurique facilite également l'élévation de l'esprit créateur, ce qui coïncide avec la forme légère et fluide du vers libre. Par ailleurs, le poème inaugural rappelle l'étymologie grecque de la *poesis* : fabrication, création. En ce sens, Van Lerberghe distingue le travail poétique transfigurateur et pérenne, de la nature soumise au changement, ce qui explique que le poète ne cueille pas de roses, vouées à la précarité. Il s'agit d'éterniser leur image au sein du jardin de l'œuvre. La beauté de l'imaginaire l'emporte sur toute beauté visible : « *Ô beau rosier du Paradis* /, « *Ô beau rosier du jardin clos* » (Van Lerberghe, 1904, 32). La litanie de l'élément floral glorifie l'esthétique et concourt à la manifestation solennelle de l'inspiration. Le « songe » (Van Lerberghe, 1904, 23), gisement du souffle, pourvoit au désintéressement de la réalité matérielle, pour qu'advienne le monde-poésie, « réjouissance idéale » (Mallarmé, 340).

Ainsi, l'œuvre participe d'un contenu transcendantal : « La poésie ravit les mots au monde, en dissipe l'odeur de la terre pour n'en garder que le parfum d'essence en vue d'une floraison nocturne. » (Hatem, 161). Les paroles inspirées sont dotées d'une « âme allégée ». « Ma voix les a créés », dit Ève (Van Lerberghe, 1904, 28). Elle chante du coup l'émergence du *logos* poétique, en mettant en relief la tradition orale du genre : « Elle est tombée dans mes pensées,

¹ « Simplicité », « avec des mots si frais, si virginaux », « si purs », « l'azur », *ibidem*, p.12.

² C'est nous qui soulignons.

/ Cette parole [que] / Sa bouche divine / A prononcée, / Et qu'à mon tour je te redis » (Van Lerberghe, 1904, 30). La logophanie est rendue par le participe passé « tombée ». L'égérie, que Dieu dote du pouvoir de nommer les choses, communique à son tour ses vocables illuminés au poète élu. La présence de la Muse s'avère donc essentielle au ravissement du poète. La fin du « Prélude » s'achève sur le « baiser » (Van Lerberghe, 1904, 14) du chantre qui scelle l'union avec Ève, source de vie et catalyseur de la *Chanson*. Elle insuffle au poète l'*enthousiasme* créateur : « Tant qu'il n'a pas reçu ce don divin, tout homme est incapable de faire des vers [...], [il] ne peut réussir que dans le genre où la Muse le pousse [...] » (Platon, 1989, 99). Dans cette entreprise de transvasement poétique, Ève est le truchement entre le Ciel et le poète *ailé*. « L'âme humaine, aussi, a des ailes / Si impatientes de tous les espaces, / Et des chansons / Si folles de tous les horizons ! » (Van Lerberghe, 1904, 60). L'inspiré éternise le message céleste, parole « vierge encore », « enchantée », « vivante, rajeunie, toute diamantée » (Van Lerberghe, 1904, 31). La gradation valorise la naissance du verbe musical *anti-destin*. De plus, le symbolisme inaltérable du diamant rappelle que la poésie est une forme-durée. Aux Muses, filles de Mnémosyne, déesse de la mémoire, Van Lerberghe substitue l'archétype d'Ève, dont le prénom palindrome suggère l'immuabilité. Grâce à *Elle*, le poète-démiurge rêve d'immortaliser le « splendide horizon où [s]a pensée s'achève » : la métaphore du mot *diadème* (Van Lerberghe, 1904, 36) marque l'aspiration au couronnement du chef-d'œuvre, suite à la période d'incubation créatrice.

Dès le « Prélude », Van Lerberghe évoque sa volonté de poétiser le monde. Il dit l'importance de la vision dans l'expérience de l'au-delà. L'écriture poétique suit le mode de l'observation et de l'interception des symboles : « mes yeux », « voici », « j'ai regardé », « te voir » (Van Lerberghe, 1904, 13). L'activité auditive s'ensuit : « mieux t'entendre », « l'oreille », « les sons », « écouté », « toutes les chansons », « tous les murmures et la danse / de la clarté dans le silence » (Van Lerberghe, 1904, 14). Par l'emploi de l'hyperbole, le poète dénigre le monde profane. L'étymologie grecque de cette figure – *hyper* « au-delà » et *ballein* « lancer » – éclaire un grand saut au-delà du tangible. Ce mouvement calque la trajectoire surnaturelle du symbole : évocation de l'absence au-delà des apparences, captation des Idées pures et immuables, réunion de l'infini et du fini. L'aventure du vers symboliste engage le chantre à remonter, sur les pas d'Ève, vers l'énigme des origines : « Elle est lointaine, / La région où je te mène ; / Il est lointain, / Le beau pays de l'éternel demain. » (Van Lerberghe, 1904, 60). *La Chanson d'Ève* offre une réflexion sur l'esthétique symboliste qui se ressourcement *in illo tempore*. « Ne t'attarde pas en vain / aux fleurs passagères ; / N'incline

pas ton cœur vers la poussière, / N'écoute pas / la parole qui attire en bas » (Van Lerberghe, 1904, 63). Les adjurations éclairent une poétique de la délivrance de la pesanteur du monde terrestre. En outre, l'invite à l'acuité visuelle des « Premières Paroles » se double d'une structure chiasmatisque : « Regarde-moi, je penche / Mon rêve sur tes yeux » (Van Lerberghe, 1904, 47). La profondeur que suggère l'osmose fore l'accès au royaume ésotérique du poème : « Le soir descend, le bosquet dort ; / [...] / Sur le paradis bleu s'ouvre un paradis d'or » (Van Lerberghe, 1904, 66). Le sommeil du *topos* intime, suggéré par l'affinité des rimes homonymiques (*dort / d'or*), renvoie à la mort symbolique du poète, rituel de passage sans lequel il ne peut accéder à la strate aurique, épiphanie du chant. « La Vierge lumière » signale l'éveil de la poésie d'Ève : « Toute belle et pleine de grâce / Elle vient, elle passe / dans ton chemin / Et le soleil luit dans son sein » (Van Lerberghe, 1904, 38). La gradation rythmique décelée dans ces vers (8/6/4/8) accompagne l'élévation de la lumière sacrée.

Dès lors, la tentation de la parole poétique incite le poète à franchir la « porte de lumière », « une petite porte d'or toute close sur le dehors » (Van Lerberghe, 1904, 22, 41), espace seuil hermétique qui s'ouvre à l'initié sur un fond d'images ineffables. L'horizon trace « un beau rayon », « un éternel rayon dansant » (Van Lerberghe, 1904, 55), frénésie du vers. Le fil scriptural arpente le jardin des « étincelles » et des « roses ardentes » (Van Lerberghe, 1904, 25). Un lexique incandescent module le chant d'Ève : « Comme elle chante / dans ma voix, / l'âme longtemps murmurante / [...] Avec tes grappes de rubis / avec tes gerbes de lumière » (Van Lerberghe, 1904, 27). L'éros imprègne les poèmes, si bien que « les airs [sont] mouillés » (Van Lerberghe, 1904, 53). Les vocables qui se rêvent germent de désir. D'ailleurs, l'acharnement du semeur de mots résonne à travers la métaphore de la démiurgie, qui dépeint la dissémination des vocables floraux dans le giron des vers : « Sur des tapis de fleurs sonores, / de l'aurore jusqu'au soir, / et du soir jusqu'à l'aurore, / elle pleut et pleut encore, / autant qu'elle peut pleuvoir ». La fécondation infinie est perceptible, grâce aux enjambements et à l'allitération en [p]. L'écriture atteint alors l'euphorie, moment unique de la création : « [...] tout le soleil est plein [de mon Bonheur] », affirme Ève (Van Lerberghe, 1904, 45). Ses vers expriment le ravissement : « Et de la terre jusqu'au ciel / Rien qu'une extase de soleil » (Van Lerberghe, 1904, 41), zénith de la poésie. De ce chant d'amour du poème, qui fait écho au *Cantique des Cantiques*, ressortent les noces du poète avec son *anima* : « Tu embaumes mon haleine / Tu es une rose dans ma voix » (Van Lerberghe, 1904, 21). Les voix s'entrelacent et vibrent à l'unisson : « Que votre sève / c'est mon sang ! » (Van Lerberghe, 1904, 24). L'union au sein du palimpseste est communion dans l'acte poétique.

« C'est moi-même que je trouve / en te cherchant, Nymphé aux yeux bleus » (Van Lerberghe, 1904, 50), réminiscence des *Disciples à Saïs* de Novalis. La quête de Soi s'éternise dans le chant du monde. La poésie s'extasie, étymologiquement *sortie d'elle-même*, pour se retrouver. « Que les airs embrasés gardent ta trace, / et ta présence parfumée ; / Flamme, ne meurs pas tout entière / Toi dont je baise la cendre ardente, / Âme pure, âme claire, / divinité future » (Van Lerberghe, 1904, 56). C'est dans le jardin embrasé de la poésie que le chantre s'unit à son *anima*, pour préserver la mémoire artistique. La *trace* et la *présence* implorées rappellent l'étymologie du vers : *versus*, *sillon* où se grave le souvenir de l'instant extatique. Issus tous deux du verbe *vertere*, le vers et la strophe signifient aussi *tourner*. Ils suggèrent surtout la rétrospection du poète sur la création sacrée, pour mieux cerner l'*être-au-monde*.

En ce sens, *La Chanson d'Ève*, métatexte de la création poétique, extériorise les tensions inhérentes au chantre. Ève représente sa « Psyché » (Van Lerberghe, 1990, 299). Elle incarne dans un premier temps sa volonté de révéler les secrets du monde, qu'elle tente de sonder dans un souffle apollinien¹. Toutefois, dans un deuxième temps, son extase devient délire dionysiaque à l'approche de la *tentation* et de la *faute*. Ne se contentant plus de son jardin clos, assoiffée de connaissances, elle se définit comme sujet désirant arpenter d'autres mondes : « À ma bouche enseignez vos baisers qui dévorent / Votre bouche qui mord, / Et cette voix éblouie et profonde, / Où revivent en flammes d'or, / Les premiers soleils du monde » (Van Lerberghe, 1904, 172). Le pluriel de la démesure remplace le « Soleil radieux » (Van Lerberghe, 1904, 26) de la sagesse apollinienne, rappelant l'*hybris* d'Icare et de Prométhée. L'impétuosité du désir poétique prolifère à travers des images hyperboliques : « Tourbillon d'ailes », « souffles du ciel », « les flots qui s'écroulent / parmi les rires du soleil ». « Ô mes beaux Souffles enlacés » (Van Lerberghe, 1904, 177, 178), s'exclame Ève concupiscente. Néanmoins, à la fin de « la Faute », dans un instant de clairvoyance apollinien, elle réalise que le poème répond à un éternel retour :

« Vous naissez pour mourir et pour renaître encore,
En apparences plus changeantes que des songes.
Toi, Souffle, tu t'élançais et deviens un Son,
Et toi, Son, une flamme, et toi, Flamme, une aurore,
Et l'air est plein de fleurs qui ne sont pas encore,
Et déjà ne sont plus qu'un ciel plein de rayons. » (Van Lerberghe, 1904, 181).

¹ Malgré la plénitude de l'espace génésiaque, le poète semble insatisfait. Ses mots se rebiffent : « Toujours ailleurs est ton bonheur, / Toujours tes horizons s'effacent », *op.cit.*, p.60. « Comment vous comprendre et comment vous nommer, / Ô mes Anges mouvants, vous qui vous transformez / sans cesse [...] ? », *ibidem*, p.181. Les vers réfléchissent les affres du travail scriptural fait d'estompes, de ratures et de réécritures, face à l'opacité du monde.

Réflexion sur la création esthétique, le sizain épouse les pulsations des éléments du cosmos et le rythme du temps. Seul importe le relais du fil qui assure le « long dialogue des métamorphoses et des résurrections » (Malraux, 1951, 639), tissage infini qui ressort dans la strophe à travers les enjambements et la reprise anaphorique de la conjonction de coordination « et ». Aussi l'écriture lerbergienne se veut-elle synthèse de deux inspirations chères à Nietzsche¹ : le dionysiaque et l'apollinien. De fait, le lamento d'Ève au « Crépuscule » illustre cette tension qui se fait fusion au final, pour consacrer l'œuvre poétique : « Île d'oubli, Ô Paradis ! / Quel cri déchire cette nuit, / Ta voix qui me berce ? / Quel cri traverse / Ta ceinture de fleurs, / Et mon beau voile d'allégresse ? » (Van Lerberghe, 1904, 190). La fonction métalinguistique du langage révèle une poétique syncrétique, animée de déchirure et de contentement, de secousse et de bercement, d'obscurité et de lumière. La création esthétique se définit sans conteste comme l'expérience d'une tension – entre ignorance et connaissance, éros et thanatos – qui s'achève dans la résolution de la contradiction. En effet, la fin du poème esquisse un espace d'apaisement du conflit qui se traduit par l'harmonie et le repos, comme le concrétise la périphrase désignant Ève : « celle qui dort » (Van Lerberghe, 1904, 205). Elle « redevient l'âme obscure / Qui rêve, la voix qui murmure » (Van Lerberghe, 1904, 208). Le chant en sourdine s'accompagne d'un retour quiet au silence, aboutissement de l'œuvre poétique. Azraël

« Met le *silence* de sa *bouche*
 Sur la *bouche* qui *sourit*,
 Et pose, doucement, sur le cœur qui s'apaise
 Sa main qui ne pèse
 Pas plus qu'une fleur². » (Van Lerberghe, 1904, 206).

Le doux baiser de l'ange métaphorise la fermeture émoussée du recueil, dans un fondu au blanc tissé par le chiasme fusionnel et le diminuendo vers le pentasyllabe qui réinstaurent l'équilibre.

Au terme de cette étude sur *La Chanson d'Ève*, il faut tout d'abord souligner que la revisitation du mythe, lieu de mémoire, répond au besoin impérieux de pureté et d'idéalité du poète symboliste, désenchanté par le réel saumâtre. Perçu sous cet angle, l'écart que s'arroge Van Lerberghe par rapport au récit fondateur éclaire sa volonté de recréer un monde bienveillant, exempt de la tare originelle. Aussi infuse-t-il à son chant « un souvenir de nuit qui se propage / et qui traîne encore dans le crépuscule bleu / un écho des jours plus beaux et

¹ Van Lerberghe met la citation du philosophe en exergue à sa troisième section : « Tout est innocence », *op.cit.*, p.149. Il justifie de cette manière « la faute », ainsi que la transe génératrice des chants dionysiaques.

² C'est nous qui soulignons.

des temps plus heureux / [...] qui console. » (Van Lerberghe, 1923, 8). Par la suite, la structure primaire « schizomorphe » (Durand, 1992, 210) cède la place à une rêverie « glischromorphe » (Durand, 1992, 311), qui métamorphose la chute d'Ève en descente au creux du giron édénique. Le palimpseste alchimique allège la condamnation de la nature humaine corrompue. À la lumière du mythe, le poète tente de souder des liens entre le Créateur et la créature. Au niveau scriptural, ce lien devient restitution de l'ordre et de l'harmonie dans la création poétique, instituant un nouvel horizon salvateur. « La création du monde étant la création par excellence, la cosmogonie devient le modèle exemplaire pour toute espèce de "création". » (Eliade, 1988, 30). De cette façon, le poète, en quête d'Unité, se nourrit de traces mnésiques sacrées et reproduit, à son tour, le modèle divin dans une œuvre profane.

Enfin, la variation mythique réconcilie les deux tendances inhérentes à l'artiste : l'ivresse dionysiaque, *mania* instigatrice des mots rêvés, et la sagesse apollinienne, mesure qui permet de mieux comprendre la condition humaine à travers l'odyssée démiurgique. De la fusion de ces forces artistiques émerge l'œuvre, « mystérieux voyage » annoncé dès le « Prélude » (Van Lerberghe, 1904, 13). L'aboutissement miraculeux du poème instille le désir de reproduire l'instant onirique du ravissement, qui anime les mots d'une pulsation créatrice infinie. La voix esthétique se fait cri extatique, « fulgurant soleil » (Van Lerberghe, 1904, 112), avant d'expirer pour renaître à nouveau, itinéraire de toute œuvre d'art qui baigne dans l'inaccompli.

Ainsi, *La Chanson d'Ève* médite sur la palingénésie du poème : « Des ondes meurent, des ondes naissent » (Van Lerberghe, 1904, 55). Les *roses*, métonymie d'Ève, s'étiolent pour donner naissance au chant. À l'aube, d'autres fleurs bourgeonnent. Leurs pétales métaphorisent la feuille sur laquelle un nouveau poème vient s'imprimer, pour suspendre l'arrêt de mort. Au *Crépuscule*, répit après la création, point d'orgue avant le « Prélude », le poète se saisit comme élan créateur, fileur éternel de l'Idée et de l'Âme.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes*. Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1964, 312 p.
- *L'Eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1966, 265 p.
- *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 190 p.

- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, 384 p.
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1941, 343 p.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 1992, 536 p.
- « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le Mythe et le Mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1992, p. 17-28.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, 250 p.
- *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, 185 p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*. La Littérature au second degré, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, 467 p.
- HATEM Jad, *Phénoménologie de la création poétique*, Paris, L'Harmattan, 2008, 190 p.
- MALLARMÉ Stéphane, *Poésies et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2005, 439 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*, Paris, Flammarion, 2015, 353 p.
- VAN LERBERGHE Charles, *La Chanson d'Ève*, Paris, Société du Mercure de France, 1904, 215 p.
- *Entrevisions*, suivi de *Poèmes posthumes*, Paris, Georges Crès, coll. « Les Maîtres du Livre », 1923, 249 p.
- *Lettres à Albert Mockel*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1990, 456 p.
- VERNANT Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*. Récits grecs des origines, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1999, 256 p.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Carole Medawar est Professeur Assistant à l'Université Libanaise à Beyrouth. Titulaire d'un doctorat en littérature française de l'Université Saint Joseph (Beyrouth). Auteur d'une thèse intitulée *Les Territoires de l'inspiration poétique dans la poésie symboliste belge d'expression française : Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren*, dont un extrait a été publié dans le volume 23 de l'annale *Acanthe* (USJ), sous le titre : *Le Testament du poète*. Elle a participé à plusieurs colloques et a publié notamment des articles sur les œuvres de Michel Butor, Georges Rodenbach et Wajdi Mouawad. carole.medawar@ul.edu.lb