UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

espe École supérieure du professorat et de l'éducation Académie de Strasbourg

Master « Métiers de l'Éducation et de la Formation »

Spécialité : Littérature et didactique de la littérature

Figures du Mal dans *La Nuit* d'Iwan Gilkin :

Entre esthétique de l'exhibition et théorie du secret

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de master

soutenu par

Frédéric Anton

le 13 mai 2014

en présence de la commission de soutenance composée de :

Isabelle Lebrat, directeur de mémoire

Michèle Adamy, membre de la commission

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude à Madame Isabelle Lebrat, pour sa disponibilité et ses conseils avisés.

Je voudrais ensuite exprimer toute ma reconnaissance envers ma famille pour son infinie patience ainsi que mes collègues qui m’ont apporté leur support moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

Iwan Gilkin (1858 – 1924)

L'homme de génie incarne tantôt l'âme générale, tantôt celle d'une minorité ; il épouse ou répudie l'aspiration d'une époque. Amplificateur ou contempteur des mœurs environnantes, il se définit surtout par dissemblance : et le génie par lui-même n'est-il pas déjà la plus grande dissemblance d'un homme en face de l'espèce humaine ?

Joséphin Peladan. *Réfutation esthétique de Taine*

Sun will rise no more.

Patrick Staněk. *Sunrape*

Sommaire du mémoire

Sommaire p. 4

Introduction p. 6

Préambule historique p. 9

1. L'irradiance du poète nyctalope p. 12

1.1. L'obsession de l'image, la démiurgie p. 13

1.1.1 *Ut pictura poesis* p. 13

1.1.2 Un univers anthropomorphe p. 15

1.1.3 Le bestiaire p. 17

1.2. « [S]on cœur (presque) mis à nu » p. 20

1.2.1 L'artiste se présente p. 20

1.2.2 L'homme en filigrane p. 21

1.2.3 Gilkin secret p. 22

1.3. La curiosité, ferment de l'indicible p. 23

1.3.1 L'énergie de la création p. 23

1.3.2 Voir pour créer p. 24

1.3.3 Vers une inexprimable cécité p. 25

2. L'expression du mal, rempart à la folie p. 27

2.1. Une noire omniprésence p. 28

2.1.1 La magistrale transgressive p. 28

2.1.2 Satan, muse noire ? p. 31

2.1.3 La jouissance de l'exhibition p. 34

2.2 L'écriture, maïeutique de l'inavouable p. 36

2.2.1 L'ombre de Schopenhauer et de Wagner p. 36

2.2.2 La prise de conscience ! p. 38

2.2.3 L'obsession fantasmatique p. 42

2.3 La figure éphébique, entre rédemption et fantasme sexuel p. 44

2.3.1 L'éblouissant éphèbe p. 44

2.3.2 Le rejet du Christ p. 47

2.3.3 L'idéal hermaphrodite p. 51

3. L'impossible transcendance esthétique p. 53

3.1 La communion avec le lecteur p. 54

3.1.1 La distanciation poétique p. 54

3.1.2 Un jeu de rôles p. 56

3.1.3 L'assimilation lyrique p. 57

3.2 Une lutte égotique contre la décadence p. 60

3.2.1 Le constat de la décadence p. 60

3.2.2 Une esthétique de l'harmonie, de l'ordre, de la symétrie p. 63

3.2.3 Vers une impasse p. 68

3.3 L'inévitable aporie artistique p. 70

3.3.1 *In articulo mortis* p. 70

3.3.2 A l'aube, fleurit un cerisier p. 73

3.3.3 Une résolution… sentimentale p. 74

Conclusion p. 77

Bibliographie - sitographie p. 79

Annexes p. 85

4ème de couverture p. 96

Introduction

Iwan Gilkin est un homme de lettres belge. Il est né le 7 janvier 1858 à Bruxelles et mort le 28 septembre 1924 dans cette même ville. Après avoir fait des études de droit et avoir fréquenté les prétoires comme avocat, il embrasse rapidement une carrière journalistique.

Poète, dramaturge, auteur de nombreux articles politiques, Gilkin est de son vivant une personnalité de premier plan. Il fait partie des dix membres fondateurs de l'Académie royale de Belgique instituée par arrêté royal le 19 août 1920 et deux de ses œuvres, *Le Cerisier fleuri* (1899) et *Prométhée* (1899), sont couronnées par l'Académie française. Néanmoins, après sa mort, il sombre rapidement dans l'oubli. Moins d'une décennie après sa mort, Joseph Conrardy écrit : « neuf ans à peine se sont écoulés depuis la mort d'Iwan Gilkin, et qui s'en souvient encore du poète de *La Nuit* ? […] Je ne pense pas que nos petits-enfants reliront ses œuvres. »[1]

En ce début de XXI^{e} siècle, force est de constater que Conrardy a vu juste. Qui a écrit sur Gilkin ? Hormis quelques articles isolés ainsi qu'un petit fascicule, sobrement titré *Iwan Gilkin*, publié en 1941 par Henri Liebrecht, seul Raymond Trousson (1936-2013), essayiste et historien belge, spécialiste du XVIII^{e}, semble s'être réellement intéressé à Gilkin. Il publie sa biographie, sous le titre *Iwan Gilkin, poète de « La Nuit »* en 1999, édite ses *Mémoires inachevés, une enfance et une jeunesse bruxelloises, 1858-1878* en 2000, ainsi que quelques autres textes rares.

Conrardy et Trousson évoquent tous deux *La Nuit*, ce recueil de cent vingt-neuf poèmes paru en 1897, qui passe pour l'œuvre majeure de Gilkin. Lors d'une conférence donnée au théâtre de Louvain le 4 mai 1909, ce dernier, évoquant la fin de son adolescence, disait écrire « toujours des vers d'écolier, d'une sentimentalité toute superficielle, sans apercevoir, au firmament encore lumineux de [s]on âme, le point noir qui grandissait à l'horizon, la sombre, l'opaque nuée de

[1] CONRARDY Joseph. *La Revue sincère. En marge d'un catalogue*, mars 1933, p. 37

pessimisme qui devait durant dix-sept années enténébrer toute [s]a vie intérieure et [l]e faire écrire les noirs poèmes de *La Nuit* »[2].

La lecture de ce recueil ne laissait, et ne laisse pas indifférent. Ces dix-sept années d'enténèbrement font accoucher Gilkin d'une œuvre sombre, à la fois composite et extrêmement dense. Une œuvre dans laquelle « tous les vices fleurissent à l'ombre du mancenilier (sic). Il n'en est pas un qui ne soit décrit par le poète. L'horreur du Mal et la fascination qu'il exerce, la chute, puis le remords, la délectation morose qui prépare une chute nouvelle, les déviations de l'instinct sexuel, les sombres plaisirs de Caprée, la Chimère de l'art antique, l'Hermaphrodite, les tentations qui surgissent du pavé des grandes villes, les tristes orgies de l'orgueil solitaire, le blasphème du croyant, la révolte contre un dieu dont on craint la foudre, tout se mêle et remue dans les ténèbres de *La Nuit*. »[3]

La question centrale du travail proposé ici porte sur les causes et la résolution de cette « crise » si brutale et si clairement limitée dans le temps qui est à l'origine de *La Nuit*. Comment un homme que rien ne prédestine au pessimisme et au désespoir a-t-il pu procéder à ce nocturne voyage orphique ? Quelle fut sa secrète Eurydice ? Quelles réponses à quelles interrogations quit-il dans l'obscurité des ténèbres ?

Les ressources sur Gilkin étant rares, le protocole de recherche adopté pour cette étude prend comme base la lecture et l'interprétation du texte original de *La Nuit*. Ensuite, et dans la mesure du possible, ces analyses sont mises en perspective par des éléments biographiques, des écrits périphériques de Gilkin, ceux de ses contemporains, voire des critiques postérieurs.

Cette étude se déroule en quatre temps. Succédant à un préambule brossant le cadre historique, tout à fait particulier, de la sphère littéraire belge en cette fin de siècle, ce travail évoquera d'abord, de manière structurelle et selon un premier degré de lecture, l'irradiance du poète nyctalope, démiurge à l'origine de

---

[2] GILKIN Iwan. *Les origines estudiantines de* La Jeune Belgique. Conférence donnée au théâtre de Louvain le 4 mai 1909. Publiée la même année dans le n° de juil.-aoû.-sep, T. XVI, de *La Belgique artistique et littéraire*, pp. 5-26, p. 18

[3] GIRAUD Albert. *Notice de l'annuaire de l'Académie royale de Belgique*. Entrée Iwan Gilkin, p. 46

La Nuit. Gilkin y anime un univers dont les symboliques des entités le peuplant s'interpénètrent jusqu'à créer un faisceau d'interrogations, dont les réponses restent suspendues aux lèvres de l'avenir. Ensuite, il analysera la question centrale du Mal, comme rempart à la folie. Le décryptage de l'omniprésence du Mal ést le geste qui permet peut-être de lever le voile sur l'inavouable secret obsédant le poète. Enfin, il sera question de sonder l'impossible transcendance esthétique. Par-delà son secret, Gilkin entre en communion avec son lecteur via une esthétique contrainte qui le mènera vers une aporie poétique

Préambule historique

Les vingt dernières années du XIX^{ème} siècle voient l'émergence, la confrontation et l'imbrication de nombreux courants littéraires : naturalisme, symbolisme, décadentisme pour les plus connus. Ce phénomène, extrêmement prégnant dans les milieux littéraires français et parisien en particulier, essaime en Belgique même si une certaine méfiance entre les auteurs de ces deux nations persiste, ainsi que le relève Francis Carmody[4] lorsqu'il explique que l'école décadiste incarnée notamment par Laurent Tailhade « se dresse[ra] contre les Belges » et que cette vision xénophobe, visant à « écarte[r] les Belges », perdure même après que la plupart de ces auteurs auront rejoint *le Mercure*, jeune revue française créée en 1890 par Alfred Vallette.

Cette période voit aussi l'apparition de la théorie de l'Art pour l'Art. Cette ligne de conduite se définit comme une appréhension du fait littéraire prônant l'indépendance d'un art dont la seule vocation serait une recherche du Beau, par-delà la morale et les préoccupations sociales. « Le culte de l'Art pour lui-même fonde la littérature belge si originale, si intéressante de la fin de siècle »[5], cela dès les années 1880 quand une génération de jeunes artistes s'impose face aux institutionnels. Cette opposition correspond à une espèce de querelle des anciens contre les modernes, querelle que la Belgique n'avait jamais connue auparavant, la littérature belge s'étant globalement moulée dans un art académique, convenu et soumis aux exigences de la bourgeoisie bien-pensante durant le demi-siècle qui a suivi l'indépendance du pays (4 octobre 1830).

Au sein de ce bouillonnement intellectuel, où de nombreuses revues culturelles et littéraires[6] entrent en concurrence, *La Jeune Belgique* (1881 à 1897) joue un rôle prépondérant. Elle se veut représentative d'une forme d'élitisme littéraire de l'avant-garde belge affirmant son indépendance non seulement par sa

---

[4] CARMODY Francis. Cahiers de l'Association internationale des études françaises. Le Décadentisme, n°12, 1960, pp. 121-131.

[5] GILSOUL Robert. La théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges. Palais des académies, 1936, p. 401

[6] Parmi les plus connues : *Durendal, La Revue rouge, Le Drapeau, La Revue moderne, La Wallonie*

devise « Ne crains »[7] mais aussi en optant « pour l'évacuation de toute référence flamande dans son discours, afin d'épouser plus étroitement les préceptes d'une langue littéraire française classique, tout en cherchant à y intégrer des tonalités septentrionales subtiles[8] ». Gilkin y publie son premier poème *Anatomie* le 1er aout 1881. A compter de cette date, son implication dans la revue est constante et totale, jusqu'à prendre sa direction de 1893 à 1897. S'en remémorant les prémices, Camille Lemonnier écrit que « *La Jeune Belgique* à ses origines est un acte d'amour. Elle sort d'une communion spirituelle et elle a l'effusion sacrée d'une croisade. Ses poètes ont des airs de héros et d'apôtres (…). On est ensemble des lévites d'une religion qui a ses rites et qui s'agenouille devant la beauté qu'ils définissent « l'art pour l'art »».[9] Le caractère sacré, presque supra-naturel du souvenir évoqué renvoie à la haute vision que ces artistes avaient de leur création. Cette doctrine, adoptée par les « Jeune Belgique », sera réellement son fer de lance, cela jusqu'à engendrer des situations extraordinaires. En 1885, Gilkin est pourvoyeur d'armes et juge lors d'un duel au pistolet opposant son fidèle ami Albert Giraud à Edmond Picard, alors directeur de la revue *L'Art moderne*. L'origine de l'altercation se situait autour des enjeux esthétiques de la littérature, opposant les défenseurs d'un art n'existant que pour lui-même et ceux d'un art engagé socialement. Finalement, les protagonistes se réconcilient après avoir soigneusement évité de tirer sur leur adversaire.

Le jusqu'auboutisme de la ligne éditoriale des « Jeune Belgique » mènera régulièrement à la défection de contributeurs, qui, au fil des années, ne se retrouvent plus dans l'étroitesse de la doctrine.

En janvier 1893, visiblement agacé par l'attitude d'artistes qu'il estime moins intègres que lui, Gilkin publie un article au vitriol contre cette « tapée de petits cancres qui érigent en dogme l'ignorance de la Syntaxe et le Mépris de la Logique »[10], réaffirmant ainsi le culte de l'art pour l'art si cher à ses yeux. Suite à cette publication, ceux que leurs détracteurs nomment les 3 G (Gilkin, Giraud et

---

[7] Et non « Soyons nous » ainsi que l'affirme dans Karen VANDEMEULEBROUCKE dans *Le vers libre entre rejet et tolérance subtile, Poétique.* 2012/1 n° 169, p. 63
[8] TACK Lieven, *Revue de littérature comparée. Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869-1899)*, 2001/3 n° 299, p. 393
[9] TROUSSON Raymond (cité par). *Iwan Gilkin, poète de la nuit*. Ed. Labor, 1999, p. 66
[10] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Déclarations*, janvier 1893, p. 7

(Valère) Gille, c'est-à-dire le tripode formant le socle de *La Jeune Belgique*), s'isolent dans une forme de mépris vis-à-vis des autres auteurs belges, s'enfermant dans la tour d'ivoire qu'est devenue leur publication.

En 1895, comme une espèce de course au suicide littéraire, Gilkin va réaffirmer violemment et définitivement une nouvelle fois ses positions[11]. Ce nouvel éclat crée un ultime schisme au sein de la revue. Les positions de Gilkin sont si radicales que tous les prosateurs, dont certains fidèles de la première heure comme Georges Eekhoud, quittent *La Jeune Belgique* ne comprenant pas cette « intolérance » et cet « exclusivisme ». Seule une poignée de poètes restent encore fidèles à sa ligne éditoriale.

Et peut-être comme un corollaire de ces « crises », cette même année voit la création du *Coq rouge* (avec Eekhoud, Hubert Krains, Eugène Demolder, mais aussi Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren), revue qui s'érige quasi officiellement contre *La Jeune Belgique*. Cette nouvelle publication ne se considère d'aucune chapelle, son seul but est la fédération de jeunes artistes afin de leur proposer une tribune d'exposition contre l'indifférence du public et du pouvoir, cela en complet dédain des querelles littéraires entre revues. *Le Coq rouge* est certainement ce que *La Jeune Belgique* serait devenue si Gilkin n'en avait pris la direction. A partir de 1896 toutes les petites revues finissent par fusionner avec *Le Coq rouge* ; *La Jeune Belgique* débute sa phase de déclin, elle l'achève l'année suivante, entraînant avec elle les grands idéologues des théories de l'art pour l'art de cette fin de siècle en Belgique.

Le 25 décembre 1897 paraît le dernier numéro de *La Jeune Belgique* dont l'éditorial rappelle que ses contributeurs ont « vécu dix-sept années sans aucune espèce d'aide officielle. [Qu'ils ont] rencontré des sympathies et des haines également honorables et précieuses. [Qu'ils ont] défendu des idées contre une coalition d'instincts, d'appétits et de rancunes. Et [qu'ils sont] restés fidèles aux dieux de [leur] jeunesse. »[12]

---

[11] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Quinze années de littérature*, décembre 1895, p. 393
[12] Anonyme. *La Jeune Belgique. Au public*, décembre 1897, p. 418

1. L'irradiance du poète nyctalope

> Contemple, sois la chose, laisse penser tes sens, éprends-toi de toi-même épars dans cette vie. Laisse ordonner le ciel à tes yeux, sans comprendre, et crée de ton silence la musique des nuits.
>
> Paul Fort, *Hymne dans la nuit, Ballades françaises*

Jean-Michel Maulpoix explique qu'en poésie chaque texte « crée de l'être et de la nature ; il offre une figure, une présence, un rythme, à ce qui n'est d'abord qu'étrangeté. En allant à la ligne, il ouvre des éclaircies spacieuses dans l'opacité massive du monde, il y établit des correspondances et des harmonies, il y inscrit des pleins et des déliés. Il a, pour mieux donner à voir le visible, partie liée avec l'invisible »[13]. Il s'agit bien de la tâche à laquelle Gilkin s'attellera entre 1882 et 1897 quand, en poète démiurge, il construit par étapes le monde de *La Nuit*. Cet univers nocturne, enchevêtrement de pensées métaphysiques correspondant aux interrogations du poète, apparait conçu et perçu dans une tridimensionnalité intellectuelle, répercutée en une parfaite métrique classique.

Ce monde, densément peuplé, rappelle par certains aspects *Les Chants de Maldoror*. Si l'influence de Lautréamont sur Gilkin est certaine, ce dernier n'ira pas aussi loin dans la déstructuration divine que son aîné qui, selon Julia Kristeva, mettant « à jour de la matière ou de la pulsion hétérogène que le Créateur refoule, menace la position même de la maîtrise, et cet éclatement de l'unité métaphysique frôle la psychose »[14]. Kristeva accentue ce concept outrepassant la vision littéraire du Créateur, assurant que « le sujet de l'énonciation semble assumer ce propos »[15] ; incluant ainsi de facto le poète, Lautréamont, dans un processus pré-psychanalytique. Gilkin semble toujours rester dans une approche plus narrative, insérant une distance énonciative, souvent teintée d'ironie, entre son propos et lui. Ce processus de modification, voire d'altération de la perception

---

[13] MAULPOIX Jean-Michel. *La Voix d'Orphée.* José Corti, 1898, pp. 67-68
[14] KRISTEVA Julia. *La révolution du langage poétique.* Ed. du Seuil, 1974, p. 576
[15] *Ibid.*, p. 576

lors de la création, est assimilable à « la thématisation de la boîte à image [chez Baudelaire] : le poète, enfermé dans sa chambre, enregistre les images (et les sons) du monde extérieur, puis, ayant fermé sa fenêtre hermétiquement, « tire » de son cœur les véritables négatifs de ce qu'il a vu »[16].

Empruntant ainsi à Lautréamont et Baudelaire, Gilkin se place donc en créateur, acteur et animateur de son univers. Univers qui est l'aboutissement et la concrétisation intellectuelle d'une formidable soif de (sa)voir. Mais l'ensemble de son périple orphique restera inféodé à la part d'ombre, faussant ainsi, pour partie, la révélation des « véritables négatifs » issus de son cœur.

1.1 L'obsession de l'image, la démiurgie

1.1.1 Ut pictura poesis

Avant d'être poète, Gilkin était musicien. Doté de l'oreille absolue, il excellait au piano. A tel point que Henri Vieuxtemps[17] le repère et lui propose une place au conservatoire de Bruxelles. Après quelques jours de réflexion, le jeune Gilkin, alors âgé de quatorze ans, décline l'offre, préférant se consacrer à l'étude des lettres classiques. Il justifiera ce choix comme celui de la facilité, de la crainte d'avoir à affronter l'apprentissage de la théorie musicale, bien rébarbative à ses yeux d'adolescent.

La passion de la musique ne le quittera jamais, elle restera toujours en germe dans sa poésie. Un art qui émeut, touche, transporte, non pas avec les instruments, mais avec ses moyens propres, essentiellement rythmiques. Car, selon Gilkin, « certains rythmes produisent une sensation de plaisir, d'autres une sensation de peine. Il est donc possible au moyen du rythme seul de susciter les émotions. »[18]

L'art poétique apparait donc comme « *ut musica* » à Gilkin. Mais il lui faudra encore quelques années pour accepter et faire sienne la fameuse citation

---

[16] HAMON Philippe. *Sujet lyrique et ironie*. Dans Dominique RABATE, Joëlle De SERMET, Yves VADE, *Modernité 8, Le sujet lyrique en question.* P.U.B, 1995, p. 23
[17] Henri Vieuxtemps (1820-1881) était compositeur et violoniste belge de renommée internationale
[18] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Le rythme*, 1er décembre 1892, p. 438

d'Horace « *Ut pictura poesis* […] : que la poésie soit peinture ! »[19]. La fréquentation d'autres artistes, notamment Odilon Redon qui a illustré en frontispice ses deux premiers recueils de vers (voir Annexe A), a certainement participé à cette évolution dans sa perception d'une des finalités de l'écriture poétique.

L'aspect visuel de ses pièces est à chercher dans l'image intellectuelle qui se crée dans l'esprit du lecteur parcourant ses vers. Gilkin la provoque soit par la description, soit par la narration, parfois par le mélange des deux :

> Les cygnes blancs du clair de lune,
> Avec leurs plumages fluides,
> Dans le brouillard blanc, sur l'eau brune,
> Glissent comme des nefs liquides. (*Clair de lune*, v. 1 à 4)

C'est l'économie de détails qui permet la visualisation : scène nocturne, quelques cygnes glissent silencieusement sur l'eau brumeuse. Gilkin emploie l'octosyllabe, limitant en cela l'apport lexical. Il évite aussi toute pause accentuée sur les vers pairs. Enfin, l'emploi des allitérations en [s] : « cygnes » (v. 1), « sur » (v. 3), « glissent » (v. 4) et en [l] : « les », blancs », « clair », « lune » (v. 1), « leurs », « plumages », « fluides » (v. 2), « le », « brouillard », « blanc », « l'eau » (v. 3), « glissent », « liquides » (v. 4) joue un rôle d'harmonie imitative inversée, les sonorités prosodiques exposent une image du silence.

Cet autre exemple est le quatrain liminaire de *La Douleur du mage*, il ouvre une description qui se déroule sur seize vers :

> Le vieux mage, sous les sévères colonnades,
> Laisse traîner son lourd manteau sacerdotal
> De pourpre et d'hyacinthe, au long des balustrades
> Sur les dalles d'onyx, de jade et de cristal. (*La Douleur du mage*, v. 1 à 4)

L'image se crée en un procédé parnassien de facture très classique : la simplicité de la syntaxe (sujet – complément de lieu – verbe – complément d'objet – complément de lieu) engendre un rythme ample qui illustre le lent déplacement du mage, le tout dans un somptueux décor créé par la richesse du lexique.

---

[19] GILKIN Iwan. *Iwan Gilkin* M*émoires inachevés, une enfance et une jeunesse bruxelloise 1858-1878*. Ed. Labor, 2000, p. 281

Les exemples de ce type sont nombreux dans *La Nuit*. Ils provoquent, au fil de la lecture, l'émergence d'un univers. Ses bornes spatiales pourraient se trouver aux extrémités de *L'Escalier du cœur* dont la spirale unit le divin éther « du séjour des dieux » (v. 11) et les ténébreux enfers « du Royaume de l'Ombre » (v. 16), les bornes temporelles, quant à elles, seraient données par le titre du recueil.

1.1.2 Un univers anthropomorphe

Une foule de personnages peuple *La Nuit*. Ils sont d'origine diverse : la mythologie (Vénus dans *Le Possédé*, Psyché et Amour dans *Jouvence*), Les Mille et une nuits (*Aladin*), les légendes allemandes (*Le Preneur de rats*). Nombre d'entre eux animent des poèmes éponymes tel l'ange Israfel[20] qui « chante la beauté du suprême néant / Où va s'évanouir l'illusion de vivre » (*Israfel*, v. 21 et 22), ou un élégant Narcisse qui, « seize ans à peine, […] / Contemple sa beauté candide et sereine » (*Narcisse*, v. 13 et 16), ou encore Ganymède, qui avant son rapt, marche « dans les champs, violets et verts d'iris en fleurs » (*Ganymède*, v. 2).

La femme y tient un rôle particulier, qu'elle soit symbole de sensualité :

> O femme savoureuse, en ton corps j'ai mâché
> […]
> Les fruits miraculeux de l'arbre du Péché. (*Dessert de fruits*, v. 12 et 14)

ou objet de toutes les tentations diaboliques :

> Méprise dans leur chair et dans leur sang les femmes,
> Méprise la honteuse et flasque chair des femmes,
> Et nie en souriant leur grossière beauté. (*Et Eritis sicut dii*, v. 8 à 10)

elle dispose néanmoins d'une place mineure dans *La Nuit*. Phénomène remarquable car original dans la poésie lyrique de la fin du XIX^{e} siècle. C'est notamment sur cette particularité que son ami Albert Giraud démontrera en quoi Gilkin n'est pas un piètre imitateur de Baudelaire, ainsi que beaucoup le clamaient. En effet, si les hommages à la femme sont multiples dans *Les Fleurs*

[20] Traduction libre d'un poème éponyme d'Edgar Poe (1831). Ce même exercice avait été tenté par Stéphane Mallarmé en 1889

du mal, inclinant Giraud à considérer leur auteur comme « un Ronsard noir »[21] ; *a contrario*, « nulle trace de sensualité amoureuse »[22] dans *La Nuit*.

Cette différence de traitement peut être en partie due à « la mentalité misogyne de l'époque, la séduction féminine est ressentie par les hommes comme une menace. »[23] Celles-ci tentent ou séduisent les hommes pour les entraîner à leur perte. Mais il sera vu plus loin que la sensualité amoureuse (pas forcément orientée vers le sexe opposé) n'est pas totalement gommée de *La Nuit* et que pour Gilkin, l'assimilation femme / tentatrice, cliché de l'imaginaire chrétien, semble exclue.

L'étrange perception de la femme par Gilkin transparaît dans ce curieux aphorisme : « Entre l'homme de génie et la femme il y a une inimitié éternelle, car il n'a pas besoin d'elle pour créer sa prostérité (sic). »[24] Quel sens doit-on donner à « prostérité » ? Coquille d'éditeur ? Lapsus écrit ? Néologisme bâti sur « prospérité » et « postérité » ? Si ces questions demeurent sans réponse absolue, une ébauche semble se dessiner : par trois fois il fait rimer « femme » avec « infâme »[25]. Le mystère de son regard sur la gent féminine reste entier : est-elle inaccessible à sa perception ou la refuse-t-il par un attrait contradictoire ?

Au-delà de la femme, le poète, Satan et le Christ sont les figures majeures de *La Nuit*, elles seront analysées plus loin.

Tous ces êtres ont pour vocation d'animer la nuit par leurs actions, leurs symboliques et surtout leurs paroles. Si certains peuvent incarner l'imaginaire du poète, ils paraissent aussi comme le creuset et le reflet de ses idéaux, de ses envies, de ses fantasmes ; de ses interrogations, de ses tourments, de ses angoisses. Les êtres anthropomorphes de l'univers gilkinien paraissent alors comme autant de représentations symboliques recréées intellectuellement de l'environnement réel du poète.

---

[21] GIRAUD Albert. *Op. Cit*., p. 46
[22] *Ibid*.
[23] DORMAL Catherine. *Le Diable dans l'art du XIX^e siècle en Belgique*. http://www.art-memoires.com/lettre/lm2729/27ulgdiabl19.htm
[24] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Menus propos*, mars 1893, p. 141
[25] Voir *Amitié, La Prière du matin, Hymne à Satan*

1.1.3 Le bestiaire

Certainement sous l'influence des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, qu'il découvrit et lut avec une « passion désordonnée » dès 1885, Gilkin peuple aussi son univers d'animaux réels ou fantastiques : chien, requin, aigle, corbeau, cigogne, etc…

Cette grouillante faune a, pour le plus souvent, un rôle illustratif. Les animaux côtoient les hommes sans autre portée que leur présence, si ce n'est le poulpe[26], qui par sa récurrence, incarne un symbolisme plus marqué.

Trois animaux titrent un poème : *Le Lévrier*, *La Chimère, Le Phoque.* Tous trois correspondent à un traitement allégorique de la condition du poète. Derrière l'image du lévrier, animal tendre et discret fidèle à sa maîtresse, se cache celle des poètes qui, enfermés dans un douloureux mutisme, souffrent silencieusement en rêvant d'un amour impossible. La chimère, animal fantastique et polymorphe, symbolise l'impérieuse et dévorante nécessité de création qui ronge le poète dont la souffrance cessera par l'intervention de saint Georges (son rôle symbolique sera analysé plus loin). *Le Phoque*, par l'originalité de l'animal évoqué, mérite ici une analyse plus approfondie :

Le Phoque

Symbole de ma destinée,
Un phoque au regard singulier
Ainsi qu'un démon familier
Habite ma maison damnée.

Dans l'appartement angoisseux,
Parmi les meubles, les tentures.
Les bibelots et les gravures,
Son corps ovoïde et poisseux

Se tord en sursauts de reptile
Et pour ce monstrueux ébat
Contre le flanc flasque qui bat,
Colle la nageoire inutile.

Mes yeux, que fige la terreur,

[26] Voir *Litanies, Transfiguration, Chez Putiphar, L'Escalier du cœur* dans lesquels il symbolise le Mal, le diable, la femme sous toutes ses formes

Au fond de ses prunelles glauques
Voient les jeux fous des vagues rauques,
Les squales ivres de fureur,

Les croûtes plates des limules,
De baveux bivalves ouverts
Et sous de traîtreux fucus verts
De longs lacis de tentacules.

Monstre, ainsi nagent dans mes yeux
Des reflets d'effroyables joies
Et la sombre image des proies
Qu'engloutit mon cœur vicieux.

Évadé d'un enfer immonde,
Je garde irréparablement
L'amour affreux et le tourment
De ce sinistre et hideux monde.

Mais au vierge, au sévère azur,
Reniant la fange subie,
Ne puis-je en mon âme amphibie
Offrir un culte neuf et pur?

Ce poème paraît pour la première fois en janvier 1899, dans *La Jeune Belgique*, il est composé de huit quatrains en octosyllabes à rimes embrassées.

Dès la strophe liminaire, le phoque, métaphoriquement associé à la destinée du poète, est comparé à un «démon familier» (v. 3) habitant sa «maison damnée» (v. 4), référence à l'état de souffrance vécu par le poète. Le lien entre l'homme et l'animal est renforcé par la monorime en [e] de la première strophe, procédé fort peu académique au demeurant. En outre, le lecteur peut partager cette souffrance par le double emploi du pronom possessif «ma» (v. 1 et 4). Cette porosité entre poète et lecteur se poursuit avec le double emploi du groupe nominal « mes yeux » (v. 13 et 21) et s'achève dans les deux dernières strophes par l'emploi du pronom personnel « je » (v. 26 et 31). Du symbole en passant par la vue, le lecteur glisse dans le for intérieur des pensées du poète.

Dans un degré de lecture plus superficiel, le cheminement physique s'effectue en deux temps jusqu'à la cinquième strophe.

Il y a d'abord une description de la pièce et de l'animal qui s'y ébat. Dans cette présentation du cadre spatial, le rejet du sujet, « le corps ovoïde et

poisseux » (v. 8) en fin de strophe le met en valeur. Il faut noter ici un néologisme original, « angoisseux » (v. 5), qui permet une rime très riche fondée sur trois homophonies avec « poisseux » (v. 8), ainsi que l'audacieux enjambement, séparant le sujet de son verbe entre les strophes deux et trois. Ensuite, par un jeu de regards en miroir – « mes yeux […] voient » (v. 13 et 15) et « nagent dans mes yeux » (v. 21) – s'amorce une seconde description relevant d'une hallucination. Le poète semble tétanisé par le spectacle marin qui s'offre à lui comme le reflet d'une forme d'incompréhension face aux interrogations métaphysiques qui l'agitent.

Les strophes six et sept poursuivent le glissement du monde du concret hallucinatoire à l'abstrait introspectif.

Enfin, la dernière strophe est une phrase interrogative s'ouvrant par la conjonction de coordination « mais » qui marque l'opposition aux idées énoncées dans les six strophes précédentes. Opposition, par un questionnement conscient, à la noirceur des éléments perçus précédemment. Une lueur d'espoir semble envisageable vers l' « azur » (v. 29), et par le jeu des rimes, primordiales selon Gilkin, car « la rime [est] l'élément rythmique essentiel du vers français »[27], l'auteur met en valeur cet objectif l'associant à « pur » (v. 32), dernier mot de la pièce. L'espoir naît dans la compréhension de l'(am)bivalence de son âme.

Le poète, conscient de son destin et maître de son art, pourra renier « la fange subie» (v. 30), l'accent étant mis sur ce reniement par la diérèse de « reniant » (v. 30) et atteindre un Idéal artistique.

Au-delà d'un rôle illustratif, le bestiaire sert souvent, par l'allégorie et la métaphore, à refléter les sentiments contradictoires qui animent le poète.

[27] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Petite étude de poétique française : le rythme, la rime et la césure*, janvier 1893, p. 62

1.2 « [S]on cœur (presque) mis à nu »

1.2.1 L'artiste se présente

Dans l'*Avertissement* ouvrant *La Nuit*, Gilkin se présente comme un auteur qui « tente d'accomplir sur un plan lyrique le sublime pèlerinage de l'Enfer ». Procédant de *La Divine comédie* de Dante, il expose aussi le principe de la poésie lyrique dans son acception la plus évidente, poète et sujet lyrique ne font qu'un.

Dès *Invocation* (datant de février 1883), poème liminaire de *La Nuit*, il se met en scène invoquant la muse « dans la boue où son âme suffoque » (v. 8). Ce seront bien les affres de la création artistique que Gilkin tachera d'exposer tout au long de son recueil. Le thème sera à nouveau explicitement repris dans *L'Artiste maudit* à destination de la postérité, le poète ayant gravé « […] à jamais [s]a sombre volonté, / Pour qu'à travers le temps au monde épouvanté / Elle porte un horrible et mortel témoignage. » (v. 2 à 4).

Comme cela a été montré plus haut, il joue aussi de la métaphore animale : lévrier, chimère, poulpe, et c'est dans *Stercoraires*, que Trousson considère comme son texte le plus choquant, que Gilkin expose sa vision de la condition des poètes et de la sienne en tant qu'artiste.

Stercoraires

A la face du ciel, chez les peuples du Gange,
Toutes les saletés des villes sans égout
— Pour la mouche et le ver délicieux ragoût —
Bavent sur le pavé leur innommable fange.

Des tas de détritus et de déjections
Où dans l'ordure luit la blancheur des cadavres,
Forment des continents de caps mous et de havres
Qu'un liquide puant baigne d'infections.

Bouses, fumiers malsains, carcasses et charognes
Brasillent au soleil qui fait fumer leur jus.
Les vautours vidangeurs et les aigles goulus
Disputent ce festin aux macabres cigognes.

Puis, repus de poisons, loin des lieux habités.
Ils cherchent pour mourir les hauts monts solitaires.
— Les poètes aussi, pareils aux stercoraires,
Mangent les excréments des boueuses cités.

Les intestins chargés de pourriture humaine,
Dont le venin leur brûle et leur corrompt le sang.
Sur leurs Himalayas ils crèvent en poussant
Un effroyable cri de douleur et de haine.

Ce poème, qui paraît pour la première fois en janvier 1883, dans *La Jeune Belgique*, est composé de cinq quatrains en alexandrins à rimes embrassées.

Contrairement au Phoque, Gilkin ne se met pas en scène personnellement. Ici il propose une vision plus générale et globale de la condition du poète en un tableau qui semble être un pendant à *L'Albatros* de Baudelaire (voir Annexe B) par sa structure : l'exposition d'une situation s'achevant par une comparaison.

Comme Baudelaire, Gilkin fait de l'artiste un être hors du commun et solitaire. Mais une différence majeure les distingue : Baudelaire métaphorise l'artiste en albatros, animal noble et aérien, « prince des nuées » (v. 15), « roi de l'azur » (v. 6) ; Gilkin en fait un stercoraire, qui évoluant dans un monde de déchets, se repaît d'excréments avant de mourir dans une souffrance toute humaine.

L'environnement de l'artiste est son ferment, son inspiration et semble être le frein à toute émancipation créatrice. L'artiste reste un homme extra-ordinaire dont la finalité sera l'assimilation d'un environnement hostile[28] et de son état excrémentiel afin de s'en extraire dans une sublimation créative.

1.2.2 L'homme en filigrane

« […] Gilkin s'est toujours, en dehors de son autobiographie inédite, montré singulièrement avare de confidences sur lui-même et sa vie privée. *Les Mémoires inachevés* constituent l'unique source de renseignements sur […] la longue histoire d'une enfance et d'une jeunesse parfaitement heureuses et comblées,

[28] Ce thème est récurrent dans *La Nuit*, par dix fois Gilkin fait rimer « monde » et immonde », voir *Femina, La Prière du matin, Le Phoque, Les Livres, La Douleur du mage, Le Sorcier, Vocation, Le Banquet, Mon Fils, Le Démon du calvaire*

que devaient bientôt dévaster le doute et un insupportable sentiment tragique de la vie »[29].

C'est la prise de conscience et l'ébauche d'une tentative de résolution de ce tragique sentiment que l'homme Gilkin distille dans *La Nuit*. Ainsi que l'exprime Trousson, les confidences, hormis *Les Mémoires inachevés*, sont rares mais ne peuvent être inexistantes. Tout artiste met inévitablement une part de ce qu'il est dans sa création. Et pour Gilkin, celle-ci est certainement plus importante que ce que la postérité et la critique expliquent. Lorsque le poète chante :

> Je m'étends à mon tour sur les dalles funèbres
> Et j'enfonce en criant le scalpel dans mon cœur (*Psychologie*, v. 13 et 14)

l'acte purement sacrificiel est sublimé. Par-delà le cœur, par-delà les viscères, c'est dans les tréfonds de sa « psychologie » (définie par le Littré comme l'étude que l'on fait de la morale et de l'intelligence, sans prendre en considération les parties qui en sont les organes), que Gilkin fouille et cherche.

C'est donc aussi la voix murmurée de l'homme en filigrane, double du poète hurlant son désespoir, qui s'exprime durant ce long périple nocturne.

1.2.3 Le Gilkin secret

La lecture de *La Nuit* révèle son auteur comme un personnage complexe : il est homme, et aussi poète, il est démiurge et aussi acteur. Les lectures et approches envisageables du sujet lyrique sont nombreuses et multifacettes.

Or, dans ce tourbillon de vie, le sentiment de solitude est paradoxalement récurrent. Il prétend avoir effectué le voyage orphique « aveugle et seul » (*Aux Enfers*, v. 3) et déclare n'avoir jamais quitté cet état : « J'ai vécu seul, seul je saurai m'éteindre » (*Le Moribond*, v. 4).

L'acmé de cette solitude se trouve dans *Le Mensonge*. Tout dans ce sonnet autocentré renvoie au poète et à cet état extrême:

> Seul, je me connais. Seul, je sais ce que je suis.

---

[29] GILKIN Iwan. *Iwan Gilkin Mémoires inachevés, une enfance et une jeunesse bruxelloise 1858-1878*. Ed. Labor, 2000. Raymond TROUSSON, *Avant-propos*, p. 24

Seul, j'allume ma lampe en mes sinistres nuits.
Et, seul, je me contemple et, seul, je me possède.

Je me couche, comme un chartreux, dans mon linceul.
Et, loin de tout désir qui me flatte ou m'obsède.
Je goûte, comme Dieu, le néant d'être seul. (*Le Mensonge*, v. 9 à 14)

Or, cette solitude mortifère est liée au mensonge par le titre. De quel mensonge s'agit-il ? A qui le poète ment-il ? Au lecteur… à lui-même… aux deux…

S'il ne donne jamais la réponse explicitement, il apparaît qu'il dissimule un indicible secret. En effet, comment un sujet parlant peut-il faire de sa parole « un mur sans porte ni fenêtre » (*Le Mensonge*, v. 5) ? Sa parole devient un voile derrière lequel il se dissimule, un linceul à la rime dans lequel il s'enveloppera par trois fois[30], comme préférant la mort à l'aveu.

1.3 La curiosité, ferment de l'indicible

1.3.1 L'énergie de la création

Albert Giraud, ami intime de Gilkin[31], lui dédiera en 1883 un sonnet titré *Curiosité*[32]. L'auteur y présente Gilkin comme celui qui, grâce à « [s]es yeux inquisiteurs », « connai[t] la curiosité », laquelle « plonge le Poète en d'austère études, / Et le pousse à chercher, au cœur des multitudes, / Les secrets de la vie […] ». Les deux hommes ne se connaissent que depuis un lustre mais Giraud considère déjà Gilkin comme le poète capable de déceler les secrets de l'inaccessible vital. En 1943, Valère Gille, autre ami proche de Gilkin, le décrit expliquant que « derrière le binocle qu'il porte perpétuellement, […] les yeux petits et bleus, précis, sans rêves, se fixent sur toutes choses, avec une curiosité intense. Des yeux de chirurgien. »[33] Soixante années séparent les deux analyses, l'idée est la même. Le poète, animé d'un « curiosité » hors du commun, est doué

[30] « Seul » rime avec « linceul » dans *Le Mensonge*, *Mission* et *Autrefois*
[31] Dédicace de *La Nuit* « Au poète Albert Giraud en témoignage d'une inaltérable amitié et d'une admiration profonde ces poèmes sont affectueusement dédiés »
[32] GIRAUD Albert. *La Jeune Belgique. Petite chapelle* : *Curiosité*, 20 décembre 1883, pp. 26-27
[33] GILLE Valère. Lettre du 12 janvier 1898 à Iwan Gilkin. Cité par Raymond TROUSSON *in La légende de la Jeune Belgique*. Académie royale de langue et de littérature française, 2000, p. 382

d'hyperesthésie, voire d'une forme d'omnivision, tel un chirurgien capable de sonder le cœur des foules, il perçoit ce que les autres ne perçoivent pas :

J'ai vu. Les autres n'ont point d'yeux ; que verraient-ils ? (*Méduse*, v. 1)

Gilkin a toujours montré une réelle curiosité dans la recherche de l'analyse des processus inconscients de la création, de même il a su porter un regard aigu, froid, clinique « sur les vices, les dépravations, les pulsions inavouables, qui sommeillent dans le subconscient, [et] dont il a eu l'audace de faire la matière de sa création »[34].

Donc, au-delà d'une simple lecture sur la quête de l'inspiration, il s'agit bien aussi d'une forme d'introspection. Peut-être certains de ses poèmes peuvent-ils être considérés comme d'incontournables étapes d'une forme d'auto-analyse avant l'heure.

1.3.2 Voir pour créer

Sa curiosité rassasiée, le poète agrège les idées moissonnées dans un concept qui lui est propre et donc non visible. Cette phase de la mise en place créative n'est relatée que métaphoriquement car relevant de processus intrinsèques inconscients.

Gilkin la formalise dans *Le Sculpteur* et *Le Sorcier*, deux pièces composées de quatrains en octosyllabes, dans lesquelles, sous la forme d'une narration allégorique, il se met lui-même en scène.

Dans la première, l'artiste est qualifié de « bizarre » (v. 1). Cet adjectif place immédiatement le sculpteur en marge des autres, s'écartant du gout, des usages reçus (Littré), dédaignant les matériaux nobles que seraient « la cire, le marbre et l'airain » (v. 2), il travaille avec des cœurs humains. Le sculpteur façonne ses statues comme le poète cisèle ses vers. Le poète mêle ici en l'artiste des sentiments contradictoires : cruauté et pâmoison. La perforation d'autrui en quête d'inspiration est assimilée à une forme de sadisme. Le plaisir du créateur « charriant des instincts secrets » (v. 27) en malaxant la chair de ses victimes

[34] GORCEIX Paul. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, *Œuvres poétiques.* Ed. Complexe, 1998, p.93

engendre une forme de jouissance extatique. Plaisir orgasmique, peut-être lié à la sensation de plénitude atteinte quand l'œuvre est achevée.

Dans la seconde, la problématique créative est sensiblement la même. Le poète s'incarne en sorcier concepteur d'un filtre composé d'organes humains et animaux. L'onguent ainsi obtenu permettra l'accès à l'enfer après la déclamation de quelques formules rituelles. Ce texte rappelle l'intérêt que portait Gilkin aux sciences occultes, « sa bibliothèque personnelle […] contenait plusieurs dizaines d'ouvrages, souvent rares, ayant trait à l'alchimie, à la théosophie, à l'occultisme »[35]. Mais au-delà de cet aspect anecdotique, c'est bien une vision sublimatoire de l'art, par l'adjonction du mystère, que Gilkin expose ici. La création devient alors un processus magique réservé aux seuls initiés, voire à l'initié seul qu'est le poète quand il cherche en celle-ci la suturation symbolique de sa blessure originelle. La première mention de celle-ci est donnée dans ses *Mémoires inachevés*, alors qu'il n'était « encore un enfant […] il y eut dans [s]on cœur si pur et si candide une petite fêlure. Elle devait rester longtemps invisible à [s]es propres yeux. »[36]

D'invisible, elle devient visible, voire sensible ! C'est cette sensibilité accompagnée d'une prise de conscience qui fait que sa création devient le creuset expiatoire d'une forme de frustration, celle d'un être torturé par de nombreuses interrogations métaphysiques. Gilkin souffre, voit, crée mais ne parvient pas à la sublimation constitutive de tout aboutissement artistique.

1.3.3 Vers une inexprimable cécité

C'est donc mû par une pulsion scopique que le poète veut tout (sa)voir. Ensuite il (re)crée et expose à son lecteur. Avec cent quarante-cinq occurrences de « yeux », la vue s'impose comme le sens prédominant dans *La Nuit*. Gilkin est-il nyctalope ?

> Poète, j'ai noté dans mes vers scrupuleux
> Ce que mes yeux aigus ont vu dans ces ténèbres (*Psychologie*, v. 10 et 11)

---

[35] TROUSSON Raymond. *Iwan Gilkin, poète de la nuit*. Ed. Labor, 1999, p. 168
[36] GILKIN Iwan. *Op. cit.*, p. 120

Il l'affirme. Gilkin traversant la nuit, voit et transmet l'invisible. Mais sa situation de voyeur / exhibitionniste forcené, pousse souvent le lecteur dans les derniers retranchements d'une imagerie glauque conférant au mauvais goût, et finit par mener ce dernier à ne plus désirer « voir ». Au plaisir du partage de la curiosité se substitue une espèce d'écœurement visuel généré par une forme d'outrepassement perpétuel dans l'inconscient du lecteur, saturant les limites de l'acceptabilité rationnelle. Pour exemple, la dernière strophe du *Démon du calvaire* et sa grotesque parodie de l'*ecce homo* :

> Un long rugissement ébranla l'oratoire.
> L'ange noir devant moi dressa sa tête noire
> Et son torse d'ébène et ses sinistres bras.
> Il leva sa tunique en riant aux éclats,
> Du rire qui jadis incendia Sodome :
> « Baise humblement cela, cria-t-il : Voilà l'Homme ! »
>
> (*Le Démon du calvaire*, v. 143 à 148)

Cette course à la provocation semble la conséquence de la prise de conscience de la vacuité de son objectif. Le poète visionnaire veut voir et croit voir. Mais peut-être sait-il que la résolution ne passe pas par l'exhibition. Que son périple nocturne est voué à l'échec. Dès *Invocation*, il sait « l'azur des cieux inaccessibles » (v. 13), c'est « aveugle et seul » (*Aux Enfers*, v. 2) qu'il mènera son voyage initiatique pour finir les yeux « méchamment arrachés » (*Châtiment*, v. 20) par l'archange des terreurs nocturnes.

2. L'expression du Mal, rempart à la folie

N'as-tu point médité le Dieu sauveur du monde ?
Braves-tu jusqu'au bout l'irrémissible Enfer ?

Resteras-tu plongé dans cette nuit profonde ?
D'où ta race s'élance à la sainte Clarté !
Veux-tu, seul, du Démon garder la marque immonde ?

Charles-Marie Leconte de Lisle, *Le barde de Temrah*, *Poèmes barbares*

Selon Le Littré le Mal est « ce qui nuit, ce qui blesse ; le contraire du bien ». Ce concept, aux limites floues tant elles dépendent de celles du Bien dont les contours sont tout aussi malaisés à définir, est un poncif de la littérature, notamment celle de la fin du XIX^{e} siècle. Cette époque anthropomorphise le Mal et donc « accueille Satan. C'est le tentateur, le serpent, l'initiateur. On le convoque, pour l'exorciser et le sauver. […] Il est présent, omniprésent […]. Demain, il sera soleil ; aujourd'hui il est nuit. »[37] Cette nuit, dans laquelle Gilkin évoluera presque durant deux décennies, trouve certainement ses origines dans « cette immense nuit semblable au vieux Chaos » (*De profundis clamavi*, v. 11) de Baudelaire.

Ce dernier est certainement le grand pourvoyeur du Mal pour Gilkin. C'est lors d'une conférence que ce dernier relate l'impact qu'eurent sur lui *Les Fleurs du Mal* :

« Albert Giraud, à qui je confiais mes troubles intérieurs, me fit relire les *Fleurs du Mal,* que j'avais lues à dix-sept ans sans les comprendre. Ce fut le coup de foudre, éclairant d'une lumière aveuglante et lugubre le sombre abîme, qui, à mon insu, sous le travail quotidien de ma pensée, s'était lentement creusé dans mon cœur. »[38]

La fêlure qui devait rester invisible à ses propres yeux s'éclaire. Le Mal baudelairien sera la lumière noire qui brillera la nuit gilkinienne, et même au-delà.

---

[37] JUIN Hubert. *Sataniques. La littérature et le mal, Le magazine littéraire*, n° 209, juillet-août 1984, p. 23

[38] GILKIN Iwan. *Les origines estudiantines de la* Jeune Belgique. Conférence donnée au théâtre de Louvain le 4 mai 1909. Publiée la même année dans le n° de juil.-aoû.-sep, T. XVI, de *La Belgique artistique et littéraire*, pp. 5-26, p. 18

Le Mal en littérature consiste à haïr le Bien parce qu'il est aimable et certainement inclinaison naturelle de tout homme, s'opposant en cela à l'athée pour qui l'absence de divinité rend le sujet inexploitable. L'expression du Mal est donc le principe transgressif absolu du refus du Bien, dans la pleine conscience du poète. Celui qui cesse de pratiquer le Mal redevient immédiatement bon. C'est cette tension entre ces deux pôles que Baudelaire nommera « double postulation ». Selon Jean-Paul Sartre, Satan est le « symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le Mal dans le cadre du Bien […]. La liberté de l'enfant (ou du Diable) est limitée par l'adulte (ou Dieu). »[39] Toujours selon Sartre, cette position, adoptée par Baudelaire, le place dans une position *mineure*, car elle l'oblige à affronter « la solitude et le néant. C'est ce dont Baudelaire ne veut à aucun prix. » [40]

Inversement, Gilkin, rythmant des vers dédiés au néant (*Boissons*, v. 14) et la paix intérieure retrouvée, capable d'arracher son fils au « bienheureux néant » (*Mon fils*, v. 58), se place en position *majeure*. La solitude et le néant seront ses havres de paix, de recueillement, d'introspection dans lesquels l'écriture sur le Mal et dans le Mal s'incarnera en une parfaite figure fantasmatique.

2.1 Une noire omniprésence

2.1.1 La magistrale transgressive

Au début du recueil, Gilkin prévient qu' « ici donc c'est l'Enfer. Vous qui voulez entrer, vous êtes avertis »[41]. Cette sensation d'angoisse, d'abolition de la joie est immédiate et persiste tout au long de la lecture. « Le thème du Mal repasse dans *La Nuit* comme un leit-motiv (sic) »[42], de l'inaccessible azur des cieux, comme cela a été remarqué dès *Invocation*, à la vacuité résonnant dans l'ultime strophe du dernier poème, *Glas* :

---

[39] SARTRE Jean-Paul. *Baudelaire*. Ed. Gallimard, 1946, p. 114
[40] *Ibid*., p. 61
[41] GILKIN Iwan. *La Nuit*. Ed. Fischbacher, 1897, p. 8
[42] LIEBRECHT Henri. *Iwan Gilkin*, Office de publicité, 1941, p. 28

Et c'est en vain que pour personne
Je sonne,
Je sonne ! (*Glas*, v. 49 à 51)

L'espoir d'un avenir meilleur semble aboli. Dans cet univers ténébreux et infernal, partout règne le Mal. Protéiforme, il s'incarne en personnages (Satan, Lucifer) mais aussi sous toutes les formes de la transgression, qu'elle soit religieuse, sexuelle ou morale.

La transgression du phénomène religieux apparait comme la plus évidente. D'une part, par son omniprésence au long du recueil et d'autre part, par son importance symbolique, en effet elle induit les deux autres. Les règles morales et les comportements sexuels « normés » (*stricto sensu*) procèdent bien d'un ensemble de préceptes judéo-chrétiens encore très prégnants dans la Belgique de la fin du XIX^{e} siècle. Les cibles de Gilkin vis-à-vis du phénomène religieux et de la croyance sont triples : les fidèles, le Christ, Dieu. D'abord, il dénonce l'hypocrisie des fidèles qui, scellant un pacte « donnant, donnant » (*La Prière du matin*, v. 33) avec Dieu et promettant une ultime confesse avant leur mort, se livrent à toute une série d'actes immoraux : escroquerie, meurtre, fornication forcenée. L'idée est reprise dans *Le te deum du pauvre*, hymne à la faiblesse des déshérités qui, aveuglés par leur crédulité, remercient le Christ de leur triste condition. Dans le dernier quatrain, le poète s'adresse au Christ, et parodiant l'Evangile, demande à celui-ci de les pardonner, ne sachant pas ce qu'ils font (Luc 23-33.34). La transgression prendra en intensité dans *Le Banquet*, lequel s'achève par la démission du « Fils du charpentier ». *Le Banquet* est un long poème narratif composé de quatre-vingt-seize alexandrins, dont le titre et la teneur évoquent immédiatement Platon et la dernière Cène. Enfin, l'acmé du blasphème apparait dans le dernier sizain du *Démon du Calvaire* (cité page 26), pour s'achever dans la soumission au nouveau « Dieu du temps, de l'espace et du nombre » (*Hymne à Satan*, v. 1) : Satan, dans les dernières pièces de *La Nuit*.

La transgression sexuelle a été effleurée ci-dessus par le plaisir de la fornication forcenée demandée au Christ. Elle parcourt ensuite tout le recueil avec l'obsédante image de l'adolescent, accrocheur des pulsions inavouables du poète, et prend toute son ampleur dans *L'Hermaphrodite*, être bivalent, objet de tous les fantasmes, comme une fusion des « vierges sans nul voile et d'adolescents nus »

(*L'Inquisiteur*, v. 21) dont la beauté est telle qu'il la doit faire annihiler par la torture pour l'accepter dans une communion fatale. Ces personnages et ces thèmes seront analysés plus loin.

Enfin, la transgression morale s'opère aussi de manière permanente. Trois sonnets la mettent particulièrement en valeur, il s'agit d'*Amitié* (juillet 1884), *La Bonté* (avril 1892 ?), *Le Mépris* (janvier 1895). Leurs époques de parution (ou d'écriture supposée) prouvent la constance du désir transgressif chez Gilkin. *Amitié*, de facture très narrative, met en scène un hypothétique ami dont le seul objectif serait la souffrance morale et physique du poète, mais qui, freiné par la réalité des faits et les limites de la loi, ne mettrait pas ses plans à exécution. C'est en une très baudelairienne interpellation de son cœur, débutant sur un contre-rejet enjambant les deux tercets, que le poète se referme sur lui-même invoquant le pardon comme arme de résolution :

> Même il a hasardé la générosité.
> Le brave homme, jusqu'à ne pas prendre pour cible
> Mon crâne ou pour fourreau ma gorge. Sois sensible
>
> A cette hyperbolique et burlesque bonté,
> O mon cœur ; dans l'oubli noyons l'irréparable,
> Et sous un lourd pardon broyons ce misérable. (*Amitié*, v. 9 à 14)

Omniprésence, omnipotence du Mal, le Bien est aboli. Ainsi, aucun des sentiments relevant de l'altruisme n'est porteur d'espoir, tous s'inversent en un schéma d'exclusion de l'autre, renvoyant le poète à un éternel état narcissique.

En un possible lecture spéculaire, *La Bonté* et *Le Mépris*, en leurs titres déterminés comme des sentiments clairement identifiés, se répondent. La bonté, « idéal des faibles et des fous » (v. 9) est une

> Molle idole de boue où se meurent les coups,
> Le lâche et l'impuissant [l]'adorent à genoux ! (*La Bonté*, v. 10 et 11)

Le poète ironise ici sur la faiblesse d'un sentiment reconnu comme primordial dans le crédo chrétien. Il se rit du fidèle et du prêtre pratiquant la génuflexion face à un Christ, Être de bonté, incarné en une « molle idole de boue ». La métaphore, comparant le Christ à un Golem informe, accentue la violence du propos. De plus, Gilkin assimile la bonté au suicide (v. 1), lui conférant

une valeur méprisable par l'autodestruction de celui qui la répand. A l'inverse, « mépris, divin mépris » (*Le Mépris*, v. 9) du rayonnement catholique est la source du déversement de la pitié, de la grâce et de la bonté sur le monde. Le mépris est considéré comme le sentiment originel porté par le Christ, car marchant « au martyre avec sérénité » (v. 13) et ne sachant ce qu'il fait (la référence à l'Evangile de Luc a déjà été mentionnée) est la cause de tous les maux.

Le Mal, sous sa forme la plus visible en littérature, la transgression, est bien omniprésent. Il s'agit de la principale idée retenue par les critiques qui ne comprendront pas la violence secondaire exprimée dans *La Nuit*, dissimulant leur gène derrière un écran stylistique, ils n'y voient souvent que de « jolis mots qui n'expriment rien, qui ne disent aucun sentiment vraiment humain. C'est souvent de la pauvre rhétorique, c'est parfois l'effort malheureux des impuissants qui s'acharnent au jeu des phrases subtiles de paroles harmonieuses »[43]. Cette critique, certainement rompue avec ses précédents écrits, ne sait-elle plus sous quel angle attaquer la poésie gilkinienne. Trousson, dans sa biographie, sous-entend que l'explosion du Mal pourrait être la conséquence de la ruine de son père ainsi que la découverte de la misère urbaine affectant certains quartiers populeux. Idées dont les fondements paraissent peu étayables au regard des indications autobiographiques notables dans *Les Mémoires inachevés* de Gilkin. Ensuite, il s'en remet à Liebrecht pour qui la question centrale, *Si est Deus, unde malum ?* (si Dieu est, d'où vient le Mal ?), reste celle d'une « théodicée fragilisée laiss[ant] l'univers sans assises de justice et en proie au mal omniprésent. »[44]

Le problème demeure entier et il est remarquable à quel point le poète joue ici certainement pour partie de l'ironie avec les limites de l'acceptabilité de la société de son époque.

2.1.2 Satan, muse noire ?

Durant son périple nocturne Gilkin transgresse les codes, nulle limite dans l'évocation visuelle ne lui semble infranchissable. Il se présente comme possédé depuis sa naissance :

---

[43] DE MARES Roland. *Chronique littéraire. L'Humanité nouvelle*, Tome II, 1898, p. 232
[44] TROUSSON Raymond. *Op. Cit*, p. 194

Je sais qu'un astre satanique
A versé des sinistres cieux
Sa malfaisance tyrannique
Dans l'azur naissant de mes yeux (*Jettatura*, v. 4 à 7)

et accompagné du diable pour ce long périple : « de son vol membraneux aux rouges doigts phalliques, / En riant aux éclats de son rire brutal, Satan m'a transporté […] » (*Le Banquet*, v. 1 à 3). L'omniprésence du Malin, réelle ou supposée, en fait un personnage central de l'œuvre qui semble guider la main du poète. A la muse, une seule occurrence explicite dans le recueil, semble se substituer l'itérative et tutélaire figure de l'ange[45], qui progressivement se métamorphose en « ange rose à l'aile noire » (*Le Bon ange*, v. 1), en « archange des terreurs nocturnes » (*Châtiment*, v. 19), en « ange noir » (*La Pensée*, v. 1 et *Transfiguration*, v. 104), en « archange noir » (*Satan*, v. 12), en « Lucifer » (*Lucifer*, titre), et enfin en « Satan » (, *Hymne à Satan*, v. 15).

Lucifer (« le porteur de lumière » selon l'étymologie latine de son nom) apparait de manière éponyme et singulière dans la pénultième pièce de *La Nuit*, consécutivement aux deux poèmes glorifiant Satan.

Les origines de cette fascination remontent à 1875, quand Gilkin se lance dans la lecture du *Paradis perdu* de Milton (dans une traduction de Chateaubriand). Il tombe en admiration devant Lucifer, « jamais [il] n'avai[t] imaginé que le Démon pût être si beau »[46]. S'ensuit une série d'interrogations qui le font douter sur la véracité des théories catholiques telles qu'elles lui étaient enseignées :

« Le principe du Bien n'est-il pas le père du principe du Mal ? N'est-ce pas Dieu qui a créé Lucifer ? Il l'a créé libre, disent les théologiens. Mais Il est, disent-ils aussi, tout-puissant et infiniment prescient. Il savait donc d'avance que cette liberté serait fatale à Lucifer et à l'Univers, et cependant Il lui a donné cette liberté funeste ! Ne

[45] Mentionné à treize reprises, voir *Veilleur de nuit, Israfel, Noctambule, Le Désir, Résignation, Le bon Ange, Châtiment, La Pensée, Sanctus, Transfiguration, Fatum, Le Démon du calvaire, Satan*
[46] GILKIN Iwan. *Iwan Gilkin Mémoires inachevés, une enfance et une jeunesse bruxelloise 1858-1878*. Ed. Labor, 2000, p. 200

devait-il donc pas le créer autrement ?... Fait-il jamais autre chose que ce qu'Il veut ? Ce qui est arrivé, Il l'a donc voulu ?... »[47]

Premières réflexions déstabilisantes pour un adolescent de dix-sept ans. Il s'en épanchera auprès de son confesseur qui endormira ses doutes, mais « le mal » est fait ; le questionnement persistera jusqu'à sa mise en vers, et au-delà, alimentant sa longue quête de résolution de la théodicée, évoquée précédemment.

Lucifer sera publié une première fois dans *La Jeune Belgique* en mars 1890, avant d'être intégré à *Ténèbres* (1892) et enfin à *La Nuit* (1897). Poème de trente-quatre vers, sa construction est originale. Le vers liminaire sert d'introduction au discours de Lucifer, qui se déroule sur trente-et-un vers. Cette longue plage discursive, adressée au poète, est porteuse des grandes réflexions gilkiniennes, notamment de l'impossible adéquation entre science et religion. Lucifer, qui se considère comme « l'Eclaireur fatal de la Science » (v. 20), phosphore de ce fait l'œuvre satanique du Mal, rappelle au poète l'ancien dogme chrétien déclarant que « *Le crime de savoir sera puni de mort !* » (v. 24). Le poème s'achève par un distique, propos du poète au Christ :

> — Seigneur, que répondrai-je au démon de phosphore ?
> J'ai soufflé sur sa flamme et vous attends encore. (*Lucifer*, v. 33 et 34)

Propos qui résonnent comme un aveu d'impuissance et de déchirement de celui qui, ne sachant vers quelles valeurs se tourner, opte pour la soumission à Satan.

Hymne à Satan, antépénultième poème de *La Nuit,* est composé de vingt-neuf tercets en rimes triplées. Succédant à *Satan*, ces deux pièces fonctionnent en diptyque[48]. La première comme présentation du personnage, la seconde comme une longue énumération des qualités du Malin, s'achevant par deux tercets d'imploration, rappelant dans sa forme les très baudelairiennes *Litanies de Satan*.

---

[47] *Ibid.,* p. 201

[48] Les poèmes composés après juin 1892 devaient paraitre sur la forme d'un recueil indépendant titré *Satan*. Finalement Gilkin les compilera à ses deux recueils antérieurs, *La Damnation de l'artiste* (1890) et *Ténèbres* (1892), dans *La Nuit* (1897)

Le diable y est présenté comme le déclencheur de l'intérêt vital :

Sans ta rébellion Dieu n'aurait rien pu faire
Tous les êtres sont nés du feu de ta colère.
[…]
Ame de l'Univers, sperme brûlant du monde
(*Hymne à Satan*, v. 76, 77 et 6)

Dans le creuset du déséquilibre engendré par l'apparition du Mal dans le Bien, l'accomplissement de l'homme passe par l'apprentissage de ses sens en une synesthésie :

Tu nous apprends les sons, les formes, les couleurs.
Le charme languissant des parfums séducteurs
Et le goût dépravant des perverses saveurs. (*Hymne à Satan*, v. 25 à 27)

L'Homme est prêt. Satan, déifié, est maintenant fondateur des arts, au premier rang desquels la poétique :

Dieu, père du bourgeois et du pharisien,
Regarde son ouvrage et dit que tout est bien ;
Ton cœur d'artiste n'est jamais heureux de rien.
[…]
Tu créas les beaux-arts, le luxe, la parure
[…]
Le cri de ton orgueil fut la première rime
(*Hymne à Satan*, v. 37 à 39, 41 et 28)

Satan, géniteur originel, agrégateur des perceptions humaines est source d'inspiration, incarnation d'une transgressive muse noire agitatrice des atomes premiers de l'inspiration et de la création artistique.

Cette idée était déjà en germe dès *Les Stances dorées* (1893). Evoquant la carte du Diable, Gilkin écrit : « tout désordre est Satan ; c'est le feu dévorant ». Ce feu dévorant est bien celui de la fièvre de l'écriture. Il sera montré ultérieurement que c'est par et pour le refus de ce chaos, qu'il nomme décadence, que Gilkin rédigera les poèmes de *La Nuit*.

2.1.3 La jouissance de l'exhibition

L'omniprésence, en fin de recueil, de l'imposante figure du Diable procède d'une autre finalité : s'exorciser de la profusion d'images de plus en plus violentes,

que génère son perpétuel besoin d'exhibition, corollaire d'une incontrôlable pulsion scopique.

La Nuit est ponctuée d'images crues et brutales, telle la parodie d'*ecce homo* présentée plus haut. Dans un registre plus sanguinolent, la description suivante, sans autre vocation que visuelle, est celle d'une « Reine des Douleurs » (*Amour d'hôpital*, v. 1) qui, « pour mieux repaître [s]es regards d'oiseau de proie » (v. 10), plonge ses bras

> Dans le grouillis rougeâtre et gluant des viscères,
> Des muscles découpés, des tendons mis à nu,
> Des nerfs, où vibre encore un vouloir inconnu,
> Des glandes qu'on incise et des flasques artères
> (*Amour d'hôpital*, v. 13 à 16)

Dans ce quatrain, le rythme régulier, hormis au vers 15, rappelant que la vie tente de se maintenir dans ce corps mutilé, l'allitération anaphorique en [d], ainsi que les allitérations en [v] : « viscères » (v. 13), « vibre », « vouloir » (v. 15) et en [s] : « viscères » (v. 13), « muscles » (v. 14), « incise », « flasques » (v. 16) ajoutent une notion auditive qui renforce l'aspect visuel, valorisé par l'accumulation des substantifs évoquant précisément les entrailles remuées.

Plus loin c'est l'incroyable image du poète, transmué en un étrange prêtre autophage singeant l'eucharistie, qui s'exclame que « seul [il] mange [s]a chair de victime divine / Et seul [il] boi[t] le sang de [s]es vastes douleurs » (*Messe d'orgueil*, v. 23 et 24).

Le même poète se mettra en scène dans *L'Inquisiteur* comme ordonnateur et spectateur d'une insoutenable scène. Des vierges et des adolescents nus lui sont présentés, sur son ordre des bourreaux entravent et torturent ces jeunes chairs.

> […] Et la roue
> Brise les os, la pince arrache, le clou troue,
> Le croc déchire, la poix brûle et les ciseaux
> Coupent la chair splendide en horrible lambeaux. (*L'Inquisiteur*, v. 35 à 38)

Gilkin voit et montre. Il se complait dans une impérieuse nécessiter d'exhiber le Mal sous toutes ses formes, interne, externe, sacrificielle,

pulsionnelle… Le Mal, l'exhibition du Mal, le plaisir dans la souffrance et la souffrance dans le plaisir, l'excès est omniprésent mais jamais ne parvient à ses fins thérapeutiques. L'issue de la scène de l'*Inquisiteur* sera fatale au poète.

Les excès de ce désir d'exhibition relèvent *in fine* de l'échec parce que dans la vision, comme dans le langage, il y a l'indiscernable. Ce qu'il y a à voir et à dire excède les prédicats de la langue ainsi que le rayon de la visibilité.

2.2 L'écriture, maïeutique de l'inavouable

2.2.1 L'ombre de Schopenhauer et de Wagner

Chez Gilkin, le plaisir de l'exhibition, assouvissant le voyeurisme du lecteur, engendre dans un tourbillon inconscient, l'auto-émulation entre le voir et le désir de possession de l'objet fantasmé. C'est par la littérature du pessimisme que Gilkin tente de transcender l'indiscernable obstacle à toute résolution consciente. Ce pessimisme ne s'exprimera que dans son art, et dans son art uniquement, car il était homme d'un naturel heureux.

C'est parmi ses maîtres Wagner et Schopenhauer, que Gilkin trouve un matériau empreint de « virilité » dans lequel il façonne ses œuvres les plus dures, les plus sombres et les plus profondes : les plus pessimistes. Leur influence est double : formelle et esthétique pour le premier, esthétique et philosophique pour le second.

Gilkin découvre et tombe immédiatement sous le charme de la musique wagnérienne avec *Tannhäuser* en 1874, il en garde encore un souvenir ému dans ses mémoires :

« J'écoutai avec stupéfaction les sonorités graves et magnifiques du début, s'affirmant comme une puissance grandissante, envahies soudain par des frémissements et des pétillements lumineux, traversés de rires étranges, qui montaient, qui s'enflaient, qui se déchainaient en tempête, et qui tout d'un coup éclataient en accents fougueux, aboutissant à une mélodie surnaturellement voluptueuse [...]. Enflammé d'un vrai délire d'admiration, j'applaudissais comme un fou [...]. Je n'avais jamais rien rêvé de pareil [...]. Et il y avait dans tout cela une

autorité, une affirmation despotique, un orgueil, une domination, un impérialisme musical inconcevablement irrésistible. »[49]

Cet engouement pour un art qu'il considère puissant, despotique, orgueilleux, dominateur et impérial est constant. Il consacre de nombreux articles à Wagner et ses œuvres[50]. Ayant délaissé les études musicales, il adapte l'art wagnérien à son art poétique dans ses divers plaidoyers en le formalisant dans le respect des règles traditionnelles de versification. Ce principe le mène à refuser tout évolution, formelle et stylistique, estimant que « le vers polymorphe [comprendre « le vers libre », ndlr], en tant que vers, n'existe pas. Ce n'est pas même une forme hermaphrodite. Si l'on y veut voir de la prose, c'est de mauvaise prose. Si l'on y veut voir des vers, on cherche midi à quatorze heures : il n'y a pas de vers dans le vers polymorphe »[51]. Cette intransigeance définitive sur la forme poétique peut apparaitre comme la formalisation rythmique, mais aussi visuelle d'une incapacité à accepter la transgression d'un modèle considéré comme supérieur.

Auto-corseté dans un formalisme qui parait comme artistiquement suicidaire, Gilkin s'ouvre au pessimisme de Schopenhauer. Trousson émet l'hypothèse[52] qu'il ait aussi eu connaissance de la pensée d'Edouard von Hartmann, disciple de Schopenhauer, plus pessimiste encore que son maître, qui préconisait l'extinction volontaire de l'espèce. Gilkin est persuadé qu'il n'y a aucun espoir à attendre du côté d'une foi chrétienne, le sacrifice du Christ fut vain :

> Oh ! je souffre ! Je souffre ! Oh! comme on peut souffrir !
> Tout cela, Dieu puissant, mon Père, par ta faute !
> Voilà ton univers ; voilà l'homme, son hôte ;
> Voilà ton œuvre enfin, cet enfer monstrueux
> […] Le voilà, ton chef-d'œuvre, ô Père, — ou ton péché !
>
> Penses-tu l'expier, crois-tu sauver le monde
> En me crucifiant sur cette croix immonde?

---

[49] GILKIN Iwan. *Op. Cit.*, pp. 235-236
[50] Gilkin écrira de nombreux articles sur Wagner : *La Jeune Belgique*, 15 octobre 1882 (Chronique de *Parsifal*) pp. 317-320. *La Revue moderne*, décembre 1882-mai 1883 (Biographie de Wagner) pp. 159-177, 236-248, 296-317, 355-376. *Revue générale* 1883 (*L'anneau des Nibelung*) pp. 294-306. *La Jeune Belgique*, février 1891 (*Siegfried*) pp. 110-119
[51] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Le Vers libre*, mars 1894, pp. 138-139
[52] TROUSSON Raymond. *Op. Cit.,* p. 183, note 1

[…] Ah ! je ne voudrais pas être le créateur
(*Le Démon du calvaire*, v. 32 à 35, 40 à 42 et 47)

Et suivant les principes schopenhaueriens du vivre c'est souffrir, du renoncement à la vie, d'abolition de l'absurde vouloir-vivre, Gilkin érigera sa « loi sainte » :

Sache tuer en toi la volonté de vivre ;
Aime sans désirer ; supporte sans souffrir ;
Libre de tout espoir, toujours prêt à mourir,
Va, consolé console et délivré délivre (*Vocation*, v. 53 à 56)

Ce pessimisme extrême a suscité de nombreuses interrogations et réactions parmi les critiques après la publication de *La Nuit*, ainsi que le rapporte Trousson[53]. Certains y décelant un réel engouement métaphysique, d'autres une fantaisie artistique post-estudiantine…

Or, il est intéressant de constater qu'aucun n'émet la thèse de la parade psychologique. Peut-être Gilkin tenta-t-il de masquer une aveuglante et obsédante image derrière une création doublement influencée par Wagner et Schopenhauer. Ces maitres seront pour lui les agrégateurs d'informelles œillères qu'il se constituera inconsciemment. La rigueur wagnérienne et la noirceur schopenhauerienne ne seront finalement qu'alibis pour masquer l'inavouable.

2.2.2 La prise de conscience !

Lors de la constitution de *La Nuit*, Gilkin a réorganisé la disposition de ses textes. *Glas*, qui achevait *Ténèbres*, a été déplacé en fin de recueil. *Renaissance*, inédit avant la parution de *La Nuit* et certainement écrit entre avril et novembre 1897, sera inséré en quarante-sixième position sur cent vingt-neuf.

Gilkin n'a retranché qu'un texte aux deux recueils antérieurs, il s'agit de *Confarreatio*. Ce sonnet parait originellement dans *La Jeune Belgique* en novembre 1887, puis dans *La Damnation de l'artiste* en novembre 1889. Ce sonnet est composé d'alexandrins (rimés en une forme unique chez Gilkin en ABBA ACCA DDE FEF) :

---

[53] TROUSSON Raymond. *Op. cit.*, p. 183 et suivantes

Confarreatio

Muse, te souvient-il du hideux galetas
Où, par la lucarne entr'ouverte, nous jetâmes
Des regards révoltés sur ces cultes infâmes ?
- Un tout jeune homme est nu, prosterné sur les bras;

Sa fraîche et blonde chair qui grelotte aux frimas
De la crainte, supporte un réchaud qui flamboie ;
Cependant qu'une vieille, hystérique de joie
Obscène, en grommelant son grimoire très bas,

Vole d'un poing osseux sa chétive innocence,
Mêle du froment vierge à la vivante essence
Et sur ses reins mouvants cuit le gâteau d'amour.

Fuis la communion immonde et sacrilège,
Muse ! L'ange gardien nous préserve qu'un jour
Nous mordions au puissant et mortel florilège !

Le *confarreatio* est, à l'origine, un acte juridique antique durant lequel un gâteau d'amour à base de froment est élaboré sur les reins d'une femme avant d'être consommé, dans le but de la faire passer sous l'autorité de son mari.

De nombreux éléments de ce texte rappellent *Les fenêtres* de Baudelaire (voir Annexe C), de même le « mortel florilège » (v. 14) est une allusion explicite aux *Fleurs du mal*. Mais ce n'est sûrement pas pour se départir d'une évidente influence baudelairienne, que Gilkin s'autocensure en retirant ce poème de la sélection finale.

Tout dans ce texte suggère la transgression : l'auteur et sa muse sont en position de voyeurs, la scène à laquelle ils assistent semble absurde et anachronique, elle parait plus comme une parodie de rituel satanique que comme un sacrement, enfin les rôles y sont inversés, la vieille femme dirige la cérémonie, le jeune homme devient objet du désir. Ce sonnet apparait comme l'aveu d'une homosexualité constatée, exprimée et certainement refoulée. Se confiant à sa muse, le poète lui avoue son brûlant désir de mordre le florilège, de consommer la chair, d'anthropophagie sexuelle et homosexuelle, d'assouvissement du fantasme interdit.

Mais les remparts sociaux, moraux et surtout religieux sont les plus forts, le désir est un « culte infâme » (v. 3), l'acte amoureux devient « communion immonde et sacrilège » (v. 12). De plus, la tentation sera évitée par l'entremise de « l'ange gardien » (v. 13). Ce personnage, garant de la morale ici, se métamorphosera progressivement en incarnation du Mal absolu : Satan, ainsi que cela a été analysé précédemment. Cette transformation s'opère au fur et à mesure de la prise de conscience du désir refoulé par le poète.

Sur la fin de sa vie, lors de la rédaction de ses *Mémoires inachevés*, Gilkin revient sur les prémices de la découverte de cette attirance alors qu'il vient d'apprendre les principes de la reproduction humaine :

« En songeant que j'avais si magnifiquement raisonné sur l'hérédité et la sélection naturelle, je me sentais partagé entre la honte et le fou rire. Quant à l'émotion avec laquelle j'avais accueilli la révélation de ce que j'ignorais, c'était décidément le comble du ridicule. Par bonheur, j'avais gardé sur tout cela le plus prudent silence. Je me jurai d'y persévérer.

Je crois bien pourtant que le choc que j'avais reçu laissa tout au fond de moi, dans les fondements les plus obscurs de mes sentiments et de mes croyances, une petite fêlure, qui, longtemps invisible, s'élargit sournoisement et qui joua son rôle à l'heure des écroulements. »[54]

Gilkin avoue avoir été choqué par cette révélation et avoir voulu taire ce traumatisme. Mais cette « petite fêlure », qui existait déjà (voir note 36), devient sensible avec l'affectation directe et brutale des sentiments. L'intangibilité de l'ordre des choses, telle que les dictent les cadres sociaux et religieux, ne s'impose plus à lui. L'élargissement de la fêlure, et la certitude de son impossible suturation, semblent le pousser à la solitude, plutôt qu'à la recherche d'une communion sexuelle contre-pulsionnelle, comme il l'exprimera dans *Et eritis sicut dii* :

Dans la paix de ton lit neigeux et vierge, goûte

---

[54] GILKIN Iwan. *Iwan Gilkin Mémoires inachevés, une enfance et une jeunesse bruxelloise 1858-1878*. Ed. Labor, 2000, p. 260

L'ivresse de la chair en ta chair seule, goûte
Le monstrueux plaisir de souiller l'Idéal. (*Et eritis sicut dii*, v. 51 à 53)

Mais Gilkin parsème ses textes de nombreux indices qui éclairent certains recoins de *La Nuit*, le poète transmet ponctuellement sa nyctalopie, conscience d'un mal, au lecteur :

Ah ! qu'importe le mal aigu qui me déchire
[…]
Je veux aimer ! L'amour dans les larmes m'attire
(*L'Amour dans les larmes*, v. 5 et 8)

Avec *Ganymède*, icône de l'homosexualité masculine tournée vers l'adolescence, l'aveu est patent. Le poète, endossant le rôle de Zeus, avoue son « grand rêve éperdu d'amour et de beauté ! » (v. 16) pour le jeune homme.

Autre part, Gilkin laisse aussi planer une ambiguïté sur une possible consommation de cet amour :

J'ai savouré l'amour comme un fruit succulent,
Qui fondrait dans la bouche, exquis, discret et lent.
[…]
- Tombez sur le passé, brumes de la mémoire !
Puis, enveloppe-moi, nuit profonde, nuit noire,
Dans les plis désormais inertes du linceul
Où je vais m'endormir froid, immobile et seul. (*Autrefois*, v. 5, 6 et 11 à 14)

L'amour est consommé, ou semble consommé. Le conditionnel du vers 6, malgré la crudité de l'image, permet le doute. Honte de l'aveu ou exposition du fantasme ? Les vers 11 à 14, ainsi que le titre, rappellent que quelle que fut la réalité des faits, ils sont dorénavant circonscrits dans le passé. Un passé qui appartient à la mémoire (v. 11), sur lequel il se doit de garder « le plus prudent silence », un passé qui appartient à la « nuit profonde, nuit noire » (v. 12), période « d'enténèbrement », un passé de solitude extrême ou Eros et Thanatos s'unissent dans le mortuaire « linceul » (v. 13) de l'inconcevable désir.

L'attrait homosexuel de Gilkin est certain, sa consommation parait fantasmée ; il est écartelé entre désir et condamnation. L'ambiguïté qu'il entretient permet toutes les hypothèses, mais c'est bien l'évocation de cette pulsion sexuelle qu'il dissimule derrière le concept de Mal. Albert Giraud l'évoque du bout des

lèvres quand il rapporte l'existence de « commérages autour de certains passages de l'œuvre, auxquels la malveillance donne un sens littéral. Cela ne relève plus que de la chronique rétrospective et ne mérite pas d'être recueilli par la critique. »[55] La défense morale de son ami, au regard des conventions de l'époque, est évidente mais ne peut être prise en compte dans cette analyse.

2.2.3 L'obsession fantasmatique

Trousson rapporte que Gilkin a toujours été un homme secret quant à sa vie privée ; et ses proches, Giraud et Valère Gille, ont su préserver cette discrétion. Les rares indices objectifs sur ce qu'a été sa vie intime sont à rechercher dans ses *Mémoires inédits* (ne couvrant que les vingt premières années de sa vie) ou les rares lettres subsistant de son abondante correspondance. Ce manque de sources implique immanquablement une forme de subjectivité dans l'analyse. Celle-ci est d'autant renforcée que les mentalités de cette fin de siècle restent dominées par l'écrasante chape morale judéo-chrétienne. Gilkin évoquera celle-ci :

> Fleurissez sans inquiétude,
> Fleurs du bonheur triste et charnel
> Qui parfumez ma solitude.
> Car mon silence est éternel,
>
> Et je sais pencher sur les hommes.
> Dont les lâches confessions
> M'ont appris quels monstres nous sommes (*Le Confesseur*, v. 21 à 27)

Cette morale agit comme une espèce de sarcophage bridant l'épanouissement de ses « fleurs du bonheur triste et charnel » (v. 22), et les « lâches confessions » (v. 26) lui ont faire prendre conscience de la « monstruosité » qui l'habite.

C'est donc à l'art pur qu'il confie son mutisme et la souffrance générée par celui-ci au sein d'une éternelle solitude. L'art reste le seul espace d'expression, de libération de la parole, à défaut des actes. Là, « dans le plus dur métal [il] creuse [s]on image » (*L'artiste maudit*, v. 1), transcendant tous les tabous, révélant ses fantasmes. Dans une espèce de jeu d'abandon à l'impudicité, conférant à la

[55] GIRAUD Albert. *Notice de l'annuaire de l'Académie royale de Belgique.* Entrée Iwan Gilkin, p. 37

prostitution littéraire par le besoin d'être autre, Gilkin transcende l'« intériorisation de l'objet chéri. Celui-ci tend à devenir littéralement une part de la personnalité qui l'intègre en soi. L'objet « interne » est, en outre, affecté par l'opération […] son image devient tutélaire ou angoissante, ou les deux.[…] [Et] les phantasmes dans les textes peuvent seuls […] renseigner à ce sujet »[56].

L'exposition phantasmatique s'y opère par la récurrence lexicale et environnementale de certains termes. Pour exemple le tableau ci-dessous, établi selon la méthode de Charles Mauron, à partir de trois poèmes extraits de *La Nuit* : *L'Amour dans les ronces*, *Le Martyr* et *L'Inquisiteur* (voir Annexe D). Le principe consiste à relever des similitudes lexicales.

L'Amour dans les ronces	*Le Martyr*	*L'Inquisiteur*
Adolescent divin	Fier jeune homme	Adolescents nus
Blancheur / molle épaule	Membres blancs	Cuisses ivoirines
Lumineux / flamme	Brillant / clarté / flamme	Flambeaux / lumière / lumineuse
Brûlant	Brûle	Brûle
Ronces / buissons épineux	Arbre	Bouquet /ronces de fer / buissons de bronze
Fleurs	Fleurir	Fleurs de chair
	Bourreaux	Bourreaux
Saigne / Ecorché	Sang / douloureux	Sang
Cruel	Cruauté	Cruauté
Martyre	Martyr (titre)	Martyre
Défaille	Défaillir / trouble	Défaille
Pleurs		Sanglotant / pleurs
Bouche	(discours direct)	(discours indirect)

[56] MAURON Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Ed. José Corti, 1963, pp. 163-164

Le poète de *L'Amour dans les ronces*, emmené par « l'adolescent divin » (v. 4), s'interroge :

> Quand donc trouverons-nous la couche
> Où ma bouche parmi les fleurs
> Cueillera la fleur de sa bouche? (*L'Amour dans les ronces*, v. 12 à 14)

Toute ambiguïté est levée, c'est bien un contact physique que le poète désire avec le jeune homme.

Le Martyr est l'ekphrasis animée d'un saint Sébastien (icône homoérotique depuis la Renaissance) martyrisé par sagittation. Ici, les bourreaux sont agités de « frissons amoureux » (v. 28), hypnotisés qu'ils sont par « la beauté du sang » (v. 27) et obnubilé par celle de « sa caressante voix » (v. 8).

Le tableau de *L'Inquisiteur* a déjà été évoqué précédemment (voir p. 30 et 35).

Ce triptyque se compose d'une scène de l'urgence du désir et de deux scènes de supplice. La permanence fantasmatique est prouvée ici par la redondance lexicale plus que par les mises en scène. Le martyre, toujours mis en valeur par la lumière, comme une nécessité de l'assouvissement de la pulsion scopique, provoque chaleur et défaillance chez les bourreaux et donc le poète. Cette mascarade de l'obsession de l'acte sexuel ne peut trouver une résolution fantasmée que dans la souffrance et les pleurs.

In fine, le Verbe, par l'emploi du discours rapporté direct dans deux textes sur trois, reste le seul mode de libération des personnages. Par métonymie, et par le biais de l'écriture, il le sera aussi pour Gilkin.

2.3 La figure éphébique, entre rédemption et fantasme sexuel

2.3.1 L'éblouissant éphèbe

« Adolescent divin » (*L'Amour dans les ronces*, v. 4), « fier jeune homme » (*Le Martyr*, v. 3), l'éphèbe, objet de tous les fantasmes, s'incarne en un enfant, un adolescent, un jeune homme. Autre part, il sera aussi nommé « adolescent

rêveur » (*En Barque*, v. 1), « le beau jeune homme » (*L'Amour fossoyeur*, v. 3), « pur enfant-prophète » (*Vocation*, v. 4), etc... Son image s'imprimera de manière impromptue et durable au fond de cette « petite fêlure » quelques années après l'apparition de celle-ci.

Une fois encore, une clef de décryptage se trouve dans ses souvenirs d'enfance. La période exacte n'est pas mentionnée, mais doit se situer aux alentours de 1875, Gilkin a alors 17 ans :

« C'était une soirée délicieuse, après une journée brûlante qu'une brève ondée, dans l'après-midi, avait à peine rafraîchie. Je me promenais seul au bord du canal. [...] Et là-bas, en pleine lumière, une douzaine d'enfants et d'adolescents livraient leur chair nacrée aux caresses de la clarté céleste. Les uns nageaient ; et sur leurs corps l'eau miroitait avec de fugitifs éclats de diamant. D'autres, dans l'eau jusqu'à mi-jambe, au milieu des grandes herbes, s'entretenaient avec leurs compagnons, qui se tenaient presque immobiles, assis ou debout sur la berge gazonnée.[...] Une indicible harmonie poétisait ce merveilleux tableau, qui semblait appartenir au monde des rêves, plutôt qu'à la réalité. [...] Quand les jeunes nageurs remontèrent sur la berge, ils s'essuyèrent avec de grands linges blancs et ce fut une vision presque aussi belle que la première. [...] Comme ce n'étaient point des peaux de cygnes mais de vulgaires vêtements bourgeois que mes nageurs allaient se revêtir, je n'attendis point cette opération plutôt disgracieuse pour m'éloigner rapidement, afin de garder intacte les belles visions qui avaient ravi mes yeux »[57].

Cet églogue retrouve une forme versifiée en un sonnet paru en octobre 1886 dans *La Jeune Belgique* et repris dans *La Nuit :*

L'Etang

Un étang, où la verte image des bois plonge,
Réjouit son eau fraîche, où des adolescents,
De leurs beaux membres nus, délicats et puissants,
Caressent les regards épars dans l'air qui songe.

Fleur de jeunesse, ô rose et blond nageur, allonge,
Allonge la candeur de tes bras innocents

[57] GILKIN Iwan. *Op. cit.*, pp. 301-302

Vers mon rêve, attiré par ces bras caressants
Dans l'étang, où la verte image des bois plonge.

O bonté de la vie ! O santé du soleil !
Voici que dans l'air bleu bourdonne un doux conseil
D'oublier, d'être heureux dans l'herbe en fleur des berges.

- Et dans l'azur du ciel l'invisible Avenir
Que cette joie offense, afin de la punir
Aiguise en tapinois ses cruelles flamberges.

Ce sonnet en alexandrin, parait pour la première fois en octobre 1886, dans *La Jeune Belgique*.

Le poète solitaire tombe brutalement sous le charme visuel de jeunes adolescents nus. La vue, vecteur d'absorption de l'image, devient déclencheur du désir. La réalité vécue en 1875 reste de l'ordre de « belles visions », la transcription poétique de 1886 y ajoute le fantasme tactile : « caressent » (v. 4), « caressants » (v. 7). Fantasme qui, dans une utopique résolution, apaiserait les sens et serait le gage « d'être heureux » (v. 11) en une vie ensoleillée (v. 9). Mais cet impossible bonheur, cette « joie offense » (v. 13), est symbolisé par les « cruelles flamberges » (v. 14) que le poète se prépare à affronter, comme en écho à la sagittation de saint Sébastien, en un acte de contrition morale dont la connotation religieuse est marquée par l'évocation de la punition au vers 13.

Et, comme pour exorciser ses pulsions, Gilkin mettra en scène des personnages incarnant l'inavouable fantasme, modélisant ainsi sa pulsion scopique. Saint Sébastien martyrisé s'exprime :

« Le monde entier n'est plus qu'une aveuglante flamme,
« Elle brûle mes yeux, ivres de volupté,
« Elle coule en mon corps... elle envahit mon âme...
« O Mort!... suprême extase!... éternelle clarté! » (*Le Martyr*, v. 21 à 24)

Le monde est souffrance. Nul espoir ne subsiste, seule une salvatrice mort permettra d'échapper aux tourments éternels, renversant ceux-ci en une perpétuelle sensation extatique du bonheur enfin touché.

Inversement, dans les conflits moraux qui agitent le poète, les valeurs chrétiennes semblent parfois le dominer, il attribue alors à ses désirs une forme chimérique et ne pouvant y résister il va

> Abreuver de [s]on sang et nourrir de [s]a chair
> L'épouvantable monstre enfanté par [s]es crimes. (*La Chimère*, v. 15 et 16)

cédant en cela aux tentations de l'obsessionnel désir… Dans ce cas, c'est de l'objet fantasmé, en la personne du « beau saint Georges tueur de chimères immondes » (v. 24) que vient la salvatrice délivrance.

L'éphèbe est aussi l'incarnation littéraire des conflits intérieurs du poète. Déchiré entre l'attirance sensuelle qu'il se refuse à refouler, et le refus dogmatique imposé par les codes moraux et religieux, Gilkin anime sa *Nuit* de personnages idéaux qu'il ne se permet pas d'approcher :

> Où l'enfant peureux des caresses
> Fuit par jolis bonds sinueux
> L'effroi des trop hautes tendresses. (*Bois sacré*, v. 12 à 14)

jusqu'à la sublimation des pulsions de vie et de mort en le « puissant Erôs, dieu du Désir » en qui « l'Amour travaille pour la Mort » (*L'Amour fossoyeur*, v. 13 et 37). Eros et Thanatos enfin unis en un inatteignable être mystique, dont la sublime incarnation pourrait être le Christ.

2.3.2 Le rejet du Christ

Dans l'imaginaire populaire, le Christ représente le Beau et le Bien. Dans l'inconscient gilkinien, l'éphèbe fantasmé représente le Beau et le Mal. Gilkin tente de résoudre cet inconciliable paradoxe, relevant pour part de la théodicée (le Christ, fils de Dieu, peut-il incarner le Mal ?), dans la représentation d'un Christ de papier, point de convergence de toutes ces valeurs.

Le Christ est présenté physiquement avec « ses yeux clairs, […] sa bouche aux langueurs de large rose humide » (*Vocation*, v. 9 et 11), son « front jeune et pur » (*Oraison*, v. 1), c'est « un beau Christ […] aux profonds cheveux roux » (*Le*

Banquet, v. 16)[58]. Ces clichés appartiennent à une vision idéale d'un Christ ambigu. Ils illustrent une mouvance symboliste notamment illustrée par *L'Ecole de Platon* de Jean Delville[59] (voir Annexe E).

Au-delà de la beauté physique, Gilkin considère progressivement la beauté intérieure du Christ et ses sentiments de compassion, de tolérance et d'ouverture comme autant de faiblesse à l'encontre du genre humain.

Oraison (voir Annexe F), poème de sept quatrains à rimes croisées, paru le 10 novembre 1888 dans *La Jeune Belgique*, développe l'imploration et la totale soumission du poète au Christ dans la Passion à venir. Les rimes féminines des deux premières strophes : « épines » (v. 1), « assassines » (v. 3), « sourire » (v. 5) et « martyre » (v. 7) annoncent la souffrance de la Passion. Seul le « sourire » renvoie à la sublimation de la douleur dans la rédemption future. Les rimes masculines : « fous » (v. 2), « clous » (v. 4), « fleur » (v. 6) et « douleur » (v. 8) fonctionnent sur le même principe, renvoyant aux bourreaux commettant l'irréparable.

La soumission du poète au Christ est particulièrement sensible dans la dernière strophe :

> Souviens-toi de cette âme à ton âme asservie
> Par ta bouche sans plainte et par ta charité ;
> Souviens-toi, souviens-toi, doux maître de ma vie,
> De ma fidélité — dans ton éternité ! (*Oraison*, v. 25 à 28)

Celle-ci se charpente autour de l'anaphore « souviens-toi » (v. 25 et 27), reprise en anadiplose au vers 27, référence explicite à l'échange entre le Christ et les larrons (Luc 23.41-43). L'importance du souvenir culmine ici dans les implorations du poète. Celui-ci, submergé par les sentiments, se soumet au Christ, voire à Dieu par métonymie si l'on se réfère à la définition de « maître » donnée

---

[58] Henri Liebrecht voit dans cette description une inspiration de Leconte de Liste :
« Sous tes longs cheveux roux, dans ton ciel chaste et bleu » (*Poèmes barbares*, *Le Nazaréen*)
« Figure aux cheveux roux, d'ombre et de paix voilée » (*Poèmes barbares*, *Dies irae*)

[59] Jean Delville (1867-1953) était un peintre belge. Il sera un des rares critiques à refuser de considérer Gilkin comme un post-baudelairien sans talent ainsi que le rapporte Trousson in *Iwan Gilkin, poète de la nuit*, p. 186 : « Le grand fantôme de Baudelaire que l'on accouple habituellement à la muse noire de M. Gilkin, n'a rien à apprendre, en vérité, au poète de *La Nuit*, ni comme fond, ni comme forme. »

par *Le Littré* : « Le maître des humains, Dieu ». Afin de marquer encore cette allégeance, Gilkin joue sur les figures d'insistance usant d'une antanaclase avec « âme » au vers 25 et d'une épanaphore au vers suivant avec la répétition du « par ta ». Le jeu des rimes est primordial aussi, la « vie » (v. 27) du poète est « asservie » (v. 25) à celle du Christ. Par une rime batelée, le poète unit « charité » (v. 26) et « fidélité » (v. 28) pour l' « éternité » (v. 28). Et l'ensemble de ces termes résonnent entre eux par une subtile assonance en [i] courant sur l'ensemble de la strophe : « souviens », « asservie » (v. 25), « charité » (v. 26), « souviens », « souviens », « vie » (v. 27), « fidélité », « éternité » (v. 28).

Six ans après *Oraison*, en octobre 1894, Gilkin publie *Le Banquet* dans *La Jeune Belgique*. Il s'agit d'une longue pièce de vingt-quatre quatrains en alexandrins à rimes croisées. Le poète est emmené par Satan à un banquet se tenant « sur la terrasse d'un palais oriental » (v. 4). Ils y sont « […] treize à table, ivres, gorgés de viande, » (v. 81). Le seul autre personnage mentionné explicitement est «un beau Christ orgueilleux » (v. 16). A compter du vers 21 débute un long monologue du poète à l'encontre du Christ :

> —Seigneur, sans voir mes yeux qui cherchent tes prunelles
> Tu regardes au loin la terre et les longs flots
> Des générations aux vagues éternelles.
> Et ta religion faite de leurs sanglots. (*Le Banquet*, v. 21 à 24)

Le Christ, nommé « Seigneur » est tutoyé. Il est présenté le regard hagard, comme surplombant une création décevante, cette attitude perdure le long de la scène. Le poète s'interroge alors sur ce « que cherche à l'horizon [son] œil triste et songeur » (v. 89). Dès la deuxième strophe, le poète refuse la souffrance rédemptrice de la Passion vécue. Plus loin, « […] nul dieu ne naît plus […] » (v. 36). Au vers 43, l'interpellation directe : « Réponds, qu'en as-tu fait ? » adressée au Christ, à propos d'une jeunesse désillusionnée reste sans réponse. Le Christ muet est présenté frappé d'hébétude, dans un état qui rappelle le vers 22. Ce mutisme laisse suggérer l'aveu d'une impuissance, d'un échec. Dans la strophe suivante, son interpellation passe de la deuxième à la troisième personne, il est appelé « fils du charpentier » (v. 45)[60], puis vouvoyé par trois reprises (v. 47 et

[60] Henri Liebrecht voit aussi dans ce substitut une réminiscence de Leconte de Liste :

48). L'accent mis sur sa qualité humaine, qui engendre l'abolition de sa part divine, ainsi que le vouvoiement impose une irrémédiable distance. Dans cette strophe médiane du poème, le poète refuse toute divinité au Christ et s'accapare, en partie, la marche du monde :

> C'en était fait, sans nous c'en était fait du monde
> […]
> Nous, les poètes, nous, les guerriers et les prêtres.
> (*Le Banquet*, v. 64 et 68)

Enfin, dans les dernières strophes, l'accumulation des signes de ponctuation (points d'interrogation, d'exclamation et de suspension) renforce une oralité et l'insistance des propos du poète au Christ. Ce dernier se lève, les stigmates ensanglantés et le poète, s'adressant aux autres convives du banquet, peut-être à l'humanité toute entière, s'exprime :

> Un pauvre est descendu. Voyez-vous, voyez-vous,
> Vous tous, dans l'ombre lourde où gronde un sourd orage,
> Le Fils du charpentier qui s'éloigne de nous? (*Le Banquet*, v. 94 à 96)

L'instabilité climatique qui résonne dans l'assonance en [u] : « vous », « vous » (v. 94), « vous », « tous », « lourde », « sourd » (v. 95), « nous » (v. 96) accompagne la déception des convives constatant la déficience du Christ tournant le dos à ses commensaux.

Le Christ, Messie apophatique, déchu et antonyme de tout espoir rédempteur, reste pour Gilkin un être insondable. S'il reconnait son infinie bonté, il ne peut la concevoir dans une trajectoire unidirectionnelle, la perfection, même divine, n'étant que pure utopie. Le Christ n'incarne plus rien pour Gilkin, ni espoir, ni salut, si rédemption. Le Christ n'est pas le Bien, ni le Mal ; tout au plus représente-t-il le Beau.

« O Fils du charpentier, tu n'avais pas menti » (*Poèmes barbares*, *Le Nazaréen*)

2.3.3 L'idéal hermaphrodite

Avec le rejet définitif de la figure christique apparait l'impossible cristallisation du Beau et du Bien en un être qui, dépassant sa vocation première, tolèrerait l'inacceptable pulsion contre-nature. L'aveu ultime de cette intolérance est exprimé en creux dans ces vers :

> Bonté ! ton nom devrait être : le Suicide.
> Tu terrasses l'instinct juste, propice et fort. (*La Bonté*, v. 1 et 2)

« L'instinct juste, propice et fort » (v. 2) ne peut être assouvi, la seule solution proposée est le suicide, Gilkin s'y refuse. Or, le poète démiurge se doit d'incarner son salut, Satan représentant le Mal et la vision sociale de ses pulsions, Gilkin se tourne vers un être nouveau : l'hermaphrodite[61].

Un poème ainsi titré paraîtra dans *La Jeune Belgique* le 28 novembre 1896 avant republication dans *La Nuit*, un an plus tard. La date est importante car dans le trimestre précédent l'écriture du poème, Gilkin a publié huit autres pièces, qui ne seront pas reprises dans *La Nuit*. Certaines d'entre elles, parues sous le titre générique d'*Odelettes païennes*, sont résolument optimistes et augurent de manière forte qu'un tournant a lieu dans sa vie sociale.

L'hermaphrodite, être bivalent, décrit endormi, représente un insondable mystère pour le poète qui le sollicite :

> Doux être, éveille-toi ! Soulève tes paupières ! (*L'Hermaphrodite*, v. 21)

et tente d'entrer en communion sensuelle avec lui :

> Tourne-toi vers l'amour qui s'approche de toi ! (*L'Hermaphrodite*, v. 22)

La pénultième strophe expose le réveil et le rôle messianique conféré à cet être si particulier dans la mythologie gilkinienne :

> Et voici que tu viens à nous et que tu poses

---

[61] Dont l'inspiration procède de Lautréamont : « Il dort, nu, rose et pur comme une fleur divine, / L'être mystérieux des rêves d'autrefois » (*L'Hermaphrodite*, v. 1 et 2) à comparer à « Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs » (LAUTREAMONT. *Les Chants de Maldoror*. Ed. Gallimard, 1973, p. 75).

Sur nos autels tes pieds qui font pâlir le jour ;
Et nos poètes dans l'encens et dans les roses
T'offrent leurs chants de gloire et leurs hymnes d'amour.
(*L'Hermaphrodite*, v. 81 à 84)

L'hermaphrodite y représente « l'amour » (v. 84) que le poète fait rimer avec « jour »[62] (v. 82). Il oppose ainsi explicitement l'amour à sa *Nuit*. L'issue de son périple nocturne vers le « soleil miraculeux qu'implore [s]on espoir » (*Lumen*, v. 11) ne pourra advenir qu'en cet être parfait, être d'amour qui, synthèse entre l'homme et la femme, le Bien et le Mal, reçu sur les autels et loué par les poètes, est donc à comprendre comme la seule issue possible vers une aurore tant espérée.

Mais l'hermaphrodite restant un être fantasmatique, ce salut reste idéal, artistique, poétique.

[62] Comme symbole que la sortie de *La Nuit* se fera par l'amour, cette rime est reprise dans huit autres textes, voir *Sur l'oreiller, Renaissance, La Douleur du mage, Dialogue, Absolution, Le Portrait, Précurseur, Le Martyr*

3. L'impossible transcendance esthétique

Mélodieuse nudité
Et les ombres d'Orphée
Dévorées par les vers

Isabelle Lebrat, *Dans l'éclair*

Gilkin a tenté un engagement complet de sa personne dans *La Nuit*. Il s'y est exposé en tant qu'homme, en tant que créateur, en tant qu'artiste. Il a tenté d'éclaircir les sombres pensées qui s'offraient à lui, comme autant de gouffres abyssaux le plongeant vers la démence. Il a cherché, au fond de lui, dans « les lugubres ténèbres / […] qui ne verront plus les soleils » (*Châtiment*, v. 21 et 24) des réponses aux interrogations qui se posaient à lui. *In fine*, nulle réponse si ce n'est la fantasmatique et impalpable figure de l'hermaphrodite.

Il faut donc outrepasser l'analyse introspective et chercher des éléments de résolution dans la relation du poète et de son art à l'autre, en l'occurrence le lecteur. Or dans son rapport à celui-ci, le but de la poésie est de communiquer « les illusions d'une vie feinte et purement mentale. Elle ne lui impose pas une fausse réalité qui exige la docilité de l'âme, et donc l'abstention du corps. La poésie doit s'étendre à tout l'être ; elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l'ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire, qui se manifeste quand l'homme est possédé par un sentiment intense qui ne laisse aucune de ses puissances à l'écart. »[63] Gilkin attend ainsi la prise de possession de son art par son lecteur, processus de communion nécessaire et vital pour le poète dans le cadre étroit et circonscrit d'un travail artistique l'incluant, ainsi que son œuvre et son lecteur, au sein d'un espace monolithique. Le couteau ciselant de l'un recréant, par ses vibrations dans la matière sculptée, la vision désirée de l'autre.

[63] VALERY Paul. Œuvres I et II. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973-1974, p. 1375

Mais cet art poétique, harmonieusement façonné dans une théorie esthétique, visant à une perfection formelle, s'avèrera aporétique tant par les difficultés d'appréhension et de réception des lecteurs que par la prise de conscience personnelle de l'inefficience de la démarche. Et finalement, contre toute attente, la résolution sera diurne.

3.1 La communion avec le lecteur

3.1.1 La distanciation poétique

L'oralité la plus éloignée du lecteur s'opère par le biais des poèmes sans présence explicite d'un énonciateur. Cette vacuité n'est pas sans rappeler la théorie mallarméenne selon laquelle « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots »[64] ; cela dans le but de « purifier l'œuvre de ce sujet qui s'en croyait le premier principe, l'initiateur. Aux mots, en effet, d'occuper la place abandonnée par le sujet-auteur, qui jusque-là s'attribuait l'initiative, et se prenait pour un démiurge, rival du Dieu créateur. »[65] Or, Gilkin reste un auteur de facture classique. S'il a connu Mallarmé et entretenu des rapports cordiaux avec celui-ci, il n'a pas suivi cette avant-garde symboliste qui ouvrira les portes à l'hermétisme. Les poèmes desquels le sujet lyrique, le « moi » du poète est gommé au profit d'une transparence énonciatrice renvoyant à une universalité d'expression représentent moins de 17% des textes de *La Nuit* (18,1 % des textes issus de *La Damnation de l'artiste*, 12,9 % des textes issus de *Ténèbres* et 18,5 % de textes complémentaires), portion congrue mais logique, Gilkin, considérant que « la poésie par excellence est la poésie lyrique »[66]

Mais tous les textes excluant le « je » lyrique explicite ne sont pas d'une neutralité absolue, le lecteur perçoit obligatoirement sa locution interne, comme étant celle du poète. L'assimilation « voix intérieure » (lors de la lecture) et « voix du poète » peut sembler inévitable lorsque la condition poétique est exposée. Avec *Stercoraires* ou *Le Lévrier*, il ne fait aucun doute que derrière la neutralité de

---

[64] MALLARME Stéphane. *Œuvres complètes.* Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 366
[65] DELEGUE Yves. *Revue d'histoire littéraire de la France. Mallarmé, le sujet de la poésie*, 2001/5 Vol. 101, p. 1424
[66] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Petite étude de poétique française : le vers et la prose*, 1er septembre 1892, p. 340

la prise de parole, le lecteur perçoit le poète lui-même, et par-delà celui-ci, Gilkin, l'homme. De même en est-il pour les autres textes considérés comme porteurs d'un engagement tels *Femina* ou *Le Mépris*. Gilkin profitera aussi de cet avatar pour proposer quelques textes narratifs à la portée moindre tels *Le Preneur de rats* (adaptation libre d'un conte allemand) ou *Ordo* (exposition de la Création du monde vue par le prisme de l'art).

En revanche, le cas d'*Une Vengeance* est plus emblématique de la place du poète et de sa non parole :

Une Vengeance

Femme au cœur poignardé d'une secrète offense,
Tes fiers et frêles doigts orgueilleux de vengeance
Ont, pendant son sommeil, lié ton amant nu
Aux colonnes d'argent de son lit méconnu ;
Et sous ses yeux brûlés du vitriol des larmes,
Qui fixaient, noirs d'horreur, un pêle-mêle d'armes,
De linges et de fleurs sur les meubles brisés,
En ces draps, chauds encore de ses derniers baisers,
Tu t'es prostituée à des soldats ; mais, soûle
Des hoquets orageux qui, soulevant la houle
De tes flancs sous leurs flancs jeunes et souverains,
Près de ses reins jaloux tordaient, pâmaient vos reins,
Quelle pensée a, comme un hideux diadème
D'épines, déchiré ton front, quand le troisième,
Sa blonde chair à peine assouvie, abreuvé
De ta cruauté jusqu'à la lie, a levé
Vers ton martyr ses doux yeux de chienne battue,
Plaintif, et murmurant : « Veux-tu que je la tue ? »

Une Vengeance paraît pour la première fois en janvier 1893 dans *La Jeune Belgique*.

Cette pièce massive, comme un hapax dans la logorrhée nocturne, est composée d'une phrase unique déroulée sur dix-huit alexandrins en rimes suivies, relate en une curieuse « orgie énonciative » les rapports ambigus entre une femme, son amant et des soldats amants violeurs / voyeurs. Le vertige identitaire créé par la prise de possession (ou non) du lecteur de l'un ou de l'autre personnage provoque une instabilité énonciative. En effet, l'absence de sujet lyrique, à proprement parlé, place le lecteur en situation de voyeurisme. Il devient alors non seulement celui qui « voit » la scène par l'image subjective que crée en

son esprit la voix de la lecture, mais il est aussi voyeur de par le seul fait qu'il ne peut agir dans la scène représentée. De plus, Gilkin accentue le phénomène par trois procédés remarquables.

Le premier consiste à « désyntaxiser » la deuxième partie de la pièce, faisant glisser la position du lecteur du point de vue de témoin à celui de l'éventuel meurtrier, en jouant sur les possessifs. Du vers 1 au vers 11, les possessifs de la deuxième personne du singulier désignent la femme, interpelée par le lecteur. Le vers 12, introduit « ses » (troisième personne du pluriel) et « vos » (deuxième personne du pluriel). Les destinataires de ces possessifs sont ambigus, leur attribution soulève des hypothèses souvent incohérentes : soldats, amant, femme… Cela a pour effet d'introduire le doute dans l'esprit du lecteur. Et si instinctivement l'attribution à la femme vient à l'esprit, pourquoi la vouvoyer ici, alors que le tutoiement est de mise sur l'ensemble du texte. Enfin, qui est désigné par le « ton » du vers 17 ?

Le deuxième procédé consiste à placer une question au discours direct en clôture du texte. Toute question attend une réponse. A qui le soldat s'adresse-t-il ici ? A l'amant ? Au poète ? Au lecteur ? Une fois encore, le doute est semé…

Enfin, le troisième procédé apparait dans le processus global du texte, qui englobant action et discours, peut être perçu comme une théâtralisation de l'énonciation du sujet lyrique absent et pourtant interpelé au vers 18 par le « tu ». C'est ainsi que l'assimilation entre le fantôme de celui-ci, le poète, le lecteur et l'un des protagonistes (hormis la femme) s'opère.

Une vengeance est un texte original qui montre que Gilkin savait jouer de la place du sujet lyrique. En l'occurrence, il le gomme du texte, par une évidente distanciation énonciative au début, tout en jouant sur une confusion sémantique à la fin.

3.1.2 Un jeu de rôle

La Nuit propose de nombreux poèmes dans lesquels le sujet lyrique, formalisé en « je », est immédiatement non assimilable à une forme autobiographique, ou même à une présence dissimulée du poète. Cet usage est particulièrement prégnant dans la dernière partie de *La Nuit*, c'est-à-dire les textes

écrits après la parution de *Ténèbres*, donc postérieurs à 1892. Dans les extraits suivants :

> Satan m'a transporté dans les siècles antiques (*Le Banquet*, v. 3)
>
> L'ange noir devant moi dressa sa tête noire »
> (*Le Démon du calvaire*, v. 144)
>
> Les yeux pleins de ce sang, je m'élance, éperdu
> Vers mes victimes et tout mon cœur est fendu. (*L'Inquisiteur*, v. 45 et 46)

aucun lecteur, ni passé, ni présent, ne peut identifier le sujet lyrique à l'auteur. Le poète narrateur raconte une histoire dans laquelle l'aspect fictionnel, souvent extraordinaire et merveilleux, supplante toute interprétation subjective. L'emploi du « je » permet au poète une accentuation dramatique de la scène narrée et découvre une forme ironique : lecteur, sois le « je », incarne-toi et amuse-toi.

Le poète démiurge fait ainsi accéder le lecteur à ce monde imaginaire par le chevauchement de la voix poétique engendré par la lecture. La grossièreté du procédé est souvent accentuée par la crudité des scènes narrées. Ces textes relèvent de ce qui semble être une perte d'inspiration poétique et annoncent l'aspect plus fictionnel que prendra la suite de sa carrière, quand il quittera la poésie pour se tourner vers le théâtre.

3.1.3 L'assimilation lyrique

Lire la poésie est « un acte difficile, et qui demande un engagement de tout l'être : « de même que le poème exige du poète une activité en profondeur, de même pour être perçu, le poème exige du lecteur ou de l'auditeur, une attention privilégiée, plus exactement une attention créatrice » »[67]. Cette difficulté remonterait, dans un contraste binaire, aux origines du langage rappelle Henri Meschonnic estimant que « la poésie, et la littérature, de déviation en écart, sont elles représentées comme radicalement séparées du langage, qui est lui qualifié

[67] GLANCIER George-Emmanuel. *La Poésie et ses environs*, *in* Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique,* Ed. Gallimard, Livre de poche, 1993, pp. 30-31

ordinaire »[68]. Cet effort de lecture impose la répétition de la prosodie première du poète en une déclamation orale, ou tout au moins interne dans la tête du lecteur lors d'une lecture silencieuse.

En effet, premier maillon poétique, lors du processus créateur, résonne le timbre de la voix, le son du Verbe. Le poète prononce, compose et jette sur le papier ses mots/signifiants. Sentiments, impressions, sensations, à cœur ouvert le poète s'engage. A l'autre bout de la chaine, l'orateur/lecteur s'approprie et recompose sentiments, impressions, sensations dans les sonorités/signifiés et référents. Le papier et l'encre ne sont qu'un lien physique spatio-temporel conducteur du Verbe, du son, de la voix du poète.

La sublimation des images (re)composées dans l'imaginaire du lecteur passe par la réinterprétation du Verbe poétique. Le lecteur devra affronter toutes les images exposées dans l'outrance gilkinienne et admettre qu'elles ne sont finalement que la concaténation et mise en forme du matériau noir constitué par l'inspiration du poète qui « travaillant avec ses paroles, son souffle, ses cris […] obtient des formes nouvelles, récupère toutes les possibilités des langues et des langages et étend son registre des expressions les plus primitives aux formes les plus épurées. »[69]. Ces images relevant de la narration, du mythe, du fantasme s'évanouissent face à la confrontation vocale car dans tout « texte résonne une voix que l'on reconnait comme proche, familière, et que l'on a envie de s'approprier un instant »[70].

Dans de nombreux poèmes de *La Nuit*, Gilkin joue de l'assimilation sincère entre le sujet lyrique et le lecteur, c'est-à-dire qu'il souhaite que ce dernier puisse se situer précisément par rapport au « je ».

Cet exercice est extrêmement précieux car il contribue, pour le poète, au partage de son art.

Dans ce cadre, *Le Vivier* (voir Annexe G) est peut-être le texte le plus intéressant car locuteur et interlocuteur y sont explicitement nommés et situés :

---

[68] MESCHONNIC Henri. *Qu'entendez-vous par oralité ?* Langue française, n°56, 1982. p. 12
[69] GARNIER Pierre. *Communication et langages. Poésie concrète et spatiale*, n°5, 1970. p. 22
[70] LEBRAT Isabelle. *Philippe Jaccottet, tous feux éteints*. Ed. Bibliophane, 2002, p. 37

Mon livre est un vivier profond de marbre noir,
Où parfois, te penchant plein d'horreur, tu peux voir

Tous les jours, de mes mains, je nourris mes murènes
(*Le Vivier*, v. 1 et 2, puis 13)

La puissance du poème réside ici doublement dans l'énonciation. D'abord, par une temporalité inscrite dans la durée pour le locuteur : « tous les jours » (v. 13), dans la ponctualité pour le récepteur : « parfois » (v. 2). Ensuite, derrière la voix intérieure du lecteur, seule celle du poète locuteur peut transparaitre. Le possessif liminaire « mon » (v. 1) marque fortement et immédiatement l'origine de l'énonciation. La force de cette parole est accentuée par la noirceur du propos (champ lexical du noir : « noir » (v. 1), « noire » (v. 3), « ébène (v. 5), « noir », « deuil » (v. 6)) et surtout par l'homophonie des rimes des deux quatrains. Les deux tercets, rimés en ccc / ddd, conférant une forme de platitude rappelant l'oralité, contrastent avec le début du sonnet. Le poète s'y adresse directement à son lecteur :

Toi, qui viens te mirer dans ces traitreux remous (*Le Vivier*, v. 9)

Il lui propose de partager un peu de lui-même, de se voir, de participer à cette « auto-psie », telle qu'il l'exposait antérieurement :

Et 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. (*Psychologie*, v. 12 à 14)

Par l'inscription forte dans une temporalité, le poète parvient ici à créer une boucle vocale et visuelle. Elle se génère par sa parole dite par le lecteur à lui-même, ainsi que par le procédé spéculaire du lecteur se lisant dans *La Nuit*. Mais malgré l'étroitesse du lien entre le poète et son lecteur, jamais celui-ci ne lâche complètement prise, l'Art est et restera sien, de même que le lecteur sait toujours quelle est sa place.

3.2 Une lutte égotique contre la décadence

3.2.1 Le constat de la décadence

Gilkin est persuadé évoluer dans une société décadente qui met à mal la postérité et les acquis de ses aînés. Il l'expose explicitement cette situation dès 1885 dans une chronique du *Vice Suprême* de Joséphin Péladan :

« La Décadence ! C'est le thème funèbre qui envahit la littérature contemporaine. Hélas ! il n'en est pas de plus réel. Et une fois de plus, qu'il l'ai (sic) voulu ou non, l'art est le miroir de diamant où se dresse l'image tragique de la société. Mais ce n'est que dans les épopées fabuleuses que les miroirs de diamant réveillent les héros engourdis dans les léthargiques jardins des magiciennes !

La Décadence ! Nous y sommes. Nous y plongeons irréparablement, comme les baigneurs enlisés dans une plage fondante. Elle est dans nos âmes, qui n'ont plus de volonté ; elle est dans nos idées, qui n'ont plus de direction ; elle est dans nos mœurs, qui n'ont plus de règles, dans nos sociétés, qui n'ont plus de tête, dans notre politique, qui n'a plus de boussole. C'est la désagrégation de toutes les forces. Plus de subordination, plus d'ordre. Chaque parcelle veut être indépendante de tout, et c'est le triomphe du fragment, la véritable et irrémédiable anarchie.

Pour l'observateur sans parti-pris, qui, par curiosité ou métier, étudie les grandes agglomérations d'hommes comme de vastes organismes où les phénomènes vitaux se succèdent selon des lois nécessaires, la société française est aujourd'hui pareille à un fruit trop mûr, dont la décomposition s'accomplit. »[71]

La critique que présente Gilkin est double, à la fois sociale et artistique. L'art étant le reflet d'une société décadente, il est donc décadent lui-même. Le processus enclenché semble « irrémédiable », cette « désagrégation » amène à une situation dans laquelle il n'y a « plus d'ordre ».

Homme de conviction, il ne peut accepter d'être témoin d'une situation, qu'il considère anormale, sans réagir ; d'autant qu'inévitablement il transfère celle-ci

[71] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Le Vice suprême*, 1er février 1885, p. 149

sur la sienne intime. Ne peut qu'être « décadent » celui qui, soumis à ses pulsions sexuelles, considérées comme immorales, va à l'encontre de l'ordre moral établi.

Comme cela a déjà été expliqué, c'est bien le refus de ses désirs les plus viscéraux qui mènera Gilkin à proposer des images qui heurteront la sensibilité de ses contemporains. Leur violence visuelle excessive, s'enchainant comme autant de tableaux dans le musée de l'univers gilkinien qu'est *La Nuit*, provoque un étourdissement, conférant parfois au malaise, chez le lecteur. Mais l'extrême unité thématique, développée par la démiurgie, resserre l'œuvre autour de son créateur, le poète. Le lecteur peut alors percevoir dans cette globalité sculptée dans le verbe puis la voix, une harmonie relevant d'une « musicalité poétique, (…) à faire du poème un médium utopique entre le langage ordinaire et la sphère idéale de Dieu, de la pensée pure ou de l'humanité fraternelle. »[72]

La vue de l'*a priori* insupportable est transcendée par « l'élan vers la Beauté ». Beauté que le critique perçoit dans l'(ap)préhension du monde par le poète. Le monde créé par Gilkin se modèle sous sa plume et c'est bien cette re-création du monde, en une forme que Jean-Claude Pinson nomme « proposition du monde », qui est génératrice de beauté littéraire.

Cette beauté littéraire est en réalité la finalité de l'état fantasmé du poète répondant à ses pulsions. Libéré des jougs sociaux et moraux, dans un paradoxal état de liberté créatrice, il offre dans cet art de l'opposition à la décadence ses meilleurs vers. Ce sera notamment la thèse développée par Albert Mockel dans une chronique de *La Damnation de l'artiste* :

« Ce livre dévoile une si droite conscience d'art, une telle franchise d'élan vers la Beauté, qu'il me séduit et attire ma sympathie avec une irrésistible force. Et, bizarrerie qui s'explique : ces grandes pages exprimant des pensées mauvaises, de troubles désirs, une haine noire et le mépris de l'homme, — en un décor de fleuves torpides, de fleurs fétides mais belles comme du sang, des fleurs, des forêts et des eaux mortes parmi de narcotiques effluves et des ténèbres venimeuses, — non ces pages ne me laissent nulle impression torve ou glaçante. Car la noblesse claire du

[72] VAILLANT Alain. *Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé*. *Romantisme*, 2008/2 n° 140, p. 55

poète irise chaque ligne, et l'on se rappelle seulement un regard limpide comme une source, une fierté révoltée par le mal, un élégant geste qui dédaigne, et soudain la rosée lustrale de mille gouttelettes adamantines. »[73]

Mais cette lucidité créatrice quittera Gilkin après la publication de *Ténèbres*. Les textes composés après 1894 ne semblent plus correspondre au cri du poète, qui, refoulant définitivement ses pulsions, s'adressant à ses lecteurs en ces termes :

> Écoutez! sanglots, soupirs, plaintes.
> C'est le désespoir dans l'effort,
> C'est l'angoisse dans les étreintes,
> C'est la volupté dans la mort. (*Le preneur de rats*, v. 105 à 108)

leur fait part de son impuissance créatrice. C'est bien dans ce sens que la critique percevra *La Nuit* : « Pour avoir fait graviter son talent dans l'orbite exclusif de la Luxure, M. Gilkin s'est condamné à un nombre en somme assez limité d'inspirations ; malgré la richesse de son imagination il a bien vite fait le tour de l'humaine perversité »[74]. Les thématiques ne choquent plus, bien au contraire, elles lassent. L'étiolement de l'esthétique gilkinienne, que Trousson considère plus comme une dispersion que comme un réel déclin, paraît bien synthétisé par cet extrait d'une lettre de Gille à Gilkin : « Au point de vue de la société tu as gagné, au point de vue de l'art je crois que tu as perdu. Un artiste ne se dépense pas pour les autres, il les absorbe, sans cela il est un homme politique, un visionnaire, un apôtre, un dieu même, mais il n'est pas un artiste. »[75] Il faut rappeler ici que Gille faisait partie du premier cercle intime de Gilkin. La sincérité du propos ne peut donc être mise en cause et prouve le tournant artistique pris par Gilkin.

C'est au croisement de sa lutte contre une société qu'il considère décadente et le refus de l'acceptation de ce vers quoi il tend intimement, que Gilkin fut un poète hors norme. Ces paradigmes sublimés, son talent immense le quittera progressivement.

---

[73] MOCKEL Albert. *La Wallonie. Chronique littéraire*, 6 juillet 1890, p. 227
[74] VANDEN BOSCH Firmin. *Op. cité*, p. 130
[75] GILLE Valère. Lettre à Iwan Gilkin. 12 janvier 1898, cité par Raymond TROUSSON, *op. cité*, p. 198

3.2.2 Une esthétique de l'harmonie, de l'ordre, de la symétrie

Contre lui-même et un environnement qu'il considère décadent, Gilkin tachera donc de construire un rempart, une esthétique. Celle-ci s'illustre par son perpétuel et poétiquement fatal combat pour la forme versifiée traditionnelle, « Gilkin a longtemps professé le culte des règles, selon l'esthétique romantique et parnassienne. Il y a chez lui des vers d'une langueur racinienne, dont l'impression résulte non seulement du sentiment exprimé mais encore de la sonorité subtile des syllabes, de leur fluidité »[76].

Il exposera d'ailleurs sa vision de la poésie à trois reprises dans *La Jeune Belgique*[77]. En face, la critique ne s'y trompera pas. Dès 1889, après la parution de *La Damnation de l'artiste*, *L'Art Moderne*[78] décèle chez Gilkin des « vers fermes, fortement estampillés, noués et agrafés les uns aux autres par une rime solide ou soudaine. Jamais ou guère d'emportement qui atténue quoi que ce soit et qui passe en coup de vent sur un alexandrin ou même sur un hémistiche »[79]. Il en sera de même dix-neuf ans plus tard dans *Durendal* sous la plume de Vanden Bosch après la publication de *La Nuit* : « Ah ! Certes, le vers est beau ; il est de la belle tradition parnassienne ; il est ample, vigoureux, coloré, puissant - lourd de sensation en outre et comme secoué de frissons... »[80].

Cette intégration à un courant esthétique trouve une partie de son origine dans un prolongement édulcoré des correspondances baudelairiennes[81]. Gilkin estime que, par opposition à la prose, la poésie est « expressive » et « suggestive ». En effet, la forme versifiée est le seul moyen probant pour frapper l'imagination et le sentiment de « toutes les ressources expressives du geste, des couleurs, des lignes et des sons »[82]. Ce disant, il met en avant deux sens : la vue et l'ouïe (voir 1.1.1 *Ut pictura poesis*). Or, il semble que pour Gilkin le plaisir

---

[76] LIEBRECHT Henri. *Op. cit.,* p. 37

[77] *Les petites études de poétique française* d'Iwan Gilkin paraissent dans *La Jeune Belgique* sous la forme de trois articles : *Le vers et la prose* (septembre 1892, pp. 334-341), *Le Rythme* (décembre 1892, pp. 437-439), *Le rythme, la rime et la césure* (janvier 1893, pp. 57-63)

[78] *L'Art Moderne* parait de 1881 à 1914. Cette revue se caractérise par le fait que de nombreux articles ne sont pas signés.

[79] Anonyme. *L'Art Moderne. Iwan Gilkin, La Damnation de l'artiste*, 15 décembre 1889, p. 393

[80] VANDEN BOSCH Firmin. *Op. cit.*, p. 130

[81] Idée d'une synesthésie totale selon laquelle « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (*Correspondances*), « […]tous mes sens fondus en un ! » (*Tout entière*)

[82] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Le vers et la prose*, septembre 1892, p. 339

ressenti par l'épanouissement du remplissage perceptif de celles-ci est subordonné à deux valeurs particulières, l'*harmonie* et l'*ordre*. Gilkin reprend à son compte avec force enthousiasme une longue définition de l'harmonie extraite d'*Imogène* d'Edmond Picard :

« Alors jaillit un hymne éloquent à l'Harmonie [...]. Mais quelle élévation ! quelle ampleur dans le langage ! Ecoutez :

« Harmonie ! loi suprême du monde ! Tu règles les infiniment grands et les infiniment petits ! En toi se déversent comme en l'abîme ultime tous les efforts de la nature et des êtres vers le Bien et vers le Beau. Entité dernière et irréductible à laquelle aboutissent, en leurs transformations de plus en plus simples, toutes les forces primitives, matérielles et morales. [...] Par toi la Nature compose et varie sans trêve, pour l'ivresse de nos yeux, son manteau de couleur et de lumière. [...] Les myriades d'atomes qu'agitent les infatigables phénomènes n'ont la fièvre de l'activité que parce qu'ils cherchent, avec la ténacité de l'irrésistible, la place et les rapports qui leur sont assignés dans l'ordre suprême fixé par toi et proposé à leurs efforts. [...] Peut-être l'universelle évolution n'est-elle qu'une suite de créations et de ruptures d'harmonie. Peut-être est-ce le secret de l'existence du bien et du mal, et de la vie en son ondulante, bizarre et inlassable agitation » »[83]

L'harmonie est bien ce qui régit le monde selon Picard, et donc Gilkin. Elle est peut-être à comprendre comme le cœur de l'esthétique gilkinienne, lieu de condensation et de résolution des conflits esthétiques. L'ordre y est considéré comme « suprême » au sein d'une vision aristotélicienne réexaminée par le prisme schopenhauerien. Cependant une contradiction subsiste, entre les deux théories, sur la place de nature dans la création. Si Picard la considère à l'origine de toute harmonie, comme la déifiant ; Gilkin proposera le conseil inverse au poète :

Dédaigne la banale et stupide Nature,
La stupide, féconde et puante Nature,
Et consacre ton cœur à l'artificiel. (*Et Eritis sicut dii*, v. 3 à 5)

[83] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Deux livres belges,* mars 1895, pp. 142-143

La supériorité de l'artificiel sur la nature est un lieu commun de la période symboliste. Sa seule évocation rappelle immédiatement *Les Paradis artificiels* de Baudelaire. Mais sa définition la plus probante est à chercher dans *L'Eloge du maquillage*, datant de 1857, du même Baudelaire : « Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. »[84] Cette même idée est reprise par des Esseintes, célèbre personnage d'*A Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, qui poussée à son extrême, est la marque du génie :

« Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. [...]

À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice. »[85]

Gilkin disposait de ses références, d'autant qu'il fait un accueil chaleureux à *A Rebours*, la bible de la décadence, selon Trousson. Il faut noter ici la capacité de Gilkin à s'inspirer des autres, sans toutefois céder au plagiat ou au suivisme béat.

Enfin, l'harmonie et l'ordre associés à la symétrie trouvent leur concrétisation dans la poésie sous la forme de vers, de rythme et de rime : « Le rythme et la symétrie sont des manifestations de l'*ordre* »[86], « la rime introduit, dans l'harmonie obscure du vers l'ordre et la lumière »[87]. L'intégration dans le sens d'un respect des procédés poétiques traditionnels est bien une constante

---

[84] BAUDELAIRE Charles. *L'Eloge du maquillage*. http://aikos.fr/wp-content/uploads/2013/10/Charles-Baudelaire_maquillage.pdf
[85] HUYSMANS Joris-Karl. *A rebours*. Ed. Gallimard, 1983, pp 96-97
[86] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Le vers et la prose,* septembre 1892, p. 439
[87] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique*. *Le rythme, la rime et la césure,* janvier 1893, p. 59

dans l'esthétique de Gilkin. L'élément central de celle-ci est la rime. Sa récurrence en fait le pivot de la symétrie (principe visuel) et du rythme (principe auditif).

Certaines rimes sont extrêmement classiques :

- Ténèbres / funèbre (*Châtiment, Dialogue, Le Pressoir, Regret, Vocation, L'Escalier du cœur, Le Preneur de rats, Glas*)
- Tendresse / caresse (*Tableau ancien, Bois sacré, Le Lévrier, Delicta majorum*)
- Beauté / volupté (*Hymne, Hermaphrodite*)

d'autres sont plus originales :

- Amour / vautour (*Amour d'hôpital*)
- Brutale / virginale (*Printemps*)
- Catholique / phallique (*Lucifer*)

Les quatre systèmes de rimes les plus usités dans *La Nuit* (dix occurrences pour chaque) sont :

- Monde / immonde (voir note 28)
- Sort / mort (*Augure, Les Adieux de Sapho, La Douleur du mage, La Bonté, Jettatura, Vocation, L'Amour fossoyeur, La Chanson des forges, Ordo, Delicta majorum*)
- Ame / flamme (*Renaissance, Lumen, La Douleur du mage, Requiescat, Aladin, Le Portait, La Lyre, Mon fils, L'Escalier du cœur, Le Martyr*)
- Fièvre / lèvre (*Sur l'Oreiller, Tableau ancien, Princes, Le Dieu noir, Boissons, Hymne, Mon fils, Le Démon du calvaire, Le Preneur de rats, Hermaphrodite*)

Leur seule confrontation est significative de l'univers gilkinien. Dans un monde immonde, le sort commun est la mort. Toutes les âmes brûlent dans les flammes de l'Enfer, les lèvres du poète brûlent de l'expiatoire fièvre poétique.

Gilkin joue aussi de la diérèse, parfois avec insistance. Pour exemple:

> Je suis un médecin qui dissèque les âmes,
> Penchant mon front fiévreux sur les corrup<u>tions</u>,
> Les vices, les péchés et les perver<u>sions</u>
> De l'instinct primitif en appétits infâmes.

Sur le marbre, le ventre ouvert, hommes et femmes
Étalent salement dans leurs contorsions
Les ulcères cachés des noires passions.
J'ai palpé les secrets douloureux des grands drames.
(*Psychologie*, v. 1 à 8)

Dans ces deux quatrains, en rimes embrassées, la rime féminine appuyée par une allitération en [m] : « médecin » (v. 1), « mon » (v. 2), « primitif » (v. 4), « marbre » (v. 5), « salement » (v. 6), marque un rythme presque solennel évoquant la mécanique de la froide gestuelle du poète disséqueur. En alternance avec celui-ci, les diérèses aux vers 2, 3, 6 et 7, trouvent un écho dans l'allitération en [s] : « suis », « médecin », « dissèque » (v. 1), « vices » (v. 3), « instinct » (v. 4), « sur » (v. 5), « salement » (v. 6), « ulcères » (v. 7), secrets » (v. 8). Ici c'est l'aspect tranchant du scalpel poétique, doublé de celui d'un regard perçant qui filtre du poème vers le lecteur / auditeur.

Enfin, Gilkin use à plusieurs reprises de rimes homophones, pourtant condamnées par les traités de poésie classique. La plus spectaculaire se répète sur les deux quatrains de Vivier (voir annexe G), mais comme toujours, l'alternance de rime masculines et féminines est scrupuleusement respectée.

Il se permettra aussi quelques autres entorses esthétiques. Notamment en proposant, avec *Augure*, le seul sonnet inversé de *La Nuit*. Dans ce poème, les trois diérèses de la rime couronnée du tercet liminaire, doublées d'une allitération en [s] : « consulter » (v. 1), « savoir » (v. 2), « silence » (v. 3), accentuent la force de l'interrogation ; le quatrain final, au rythme particulièrement chaotique, évoque une forme d'angoisse oralisée :

Pourquoi consulter ma science ?
Le savoir des mages fiance
Le silence à l'expérience.

Voici l'heure sainte. Exécute
L'œuvre, — et péris exécuté...
— Le monde ébloui répercute
Le verbe de ta volonté. (*Augure*, v. 1 à 3 et 11 à 14)

Autre part, comme un clin d'œil à Verlaine et son *Art poétique*, qu'il ne cite bien évidemment jamais, Gilkin jouera aussi de l'impair : *Le Bon ange* et *Sanctus* en heptasyllabes, *Narcisse* en hendécasyllabes.

Cette succincte analyse de l'esthétique de Gilkin montre qu'en une situation de l'art qu'il estime décadente, il sera bien dans un désir de retournement de ses valeurs propres. Valeurs qui se ramifient au cœur d'une esthétique, contrant ses pulsions refoulées, dans laquelle la finalité du Beau « devient alors un Absolu cruel qui fait de l'artiste un martyr de l'écriture. Sans souci de la morale ni de la religion, il conquiert sa sainteté par un travail acharné et désintéressé. L'art est supérieur à la religion, »[88] Gilkin s'érige en rempart face à la décadence.

3.2.3 Vers une impasse

C'est en spectateur conscient de ce qu'il considère comme une décadence sociétale et surtout artistique que Gilkin s'est appliqué des principes esthétiques extrêmement contraignants et pouvant être considérés comme relevant d'une autre époque.

Revisitée, réadaptée, retravaillée, théorisée, la poésie française a subi de profondes transformations durant tout le XIX^{e} siècle. Les principaux artisans de cette évolution seront les toujours célébrissimes Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé…

Même s'il admire Hugo qu'il considère comme un véritable génie épique, s'il reconnaît avoir été fortement influencé par Baudelaire, s'il a personnellement connu Mallarmé et s'il respecte la personne de Verlaine plus que ses écrits, « Gilkin veut donc coûte que coûte conserver l'idée d'une versification « française » : il n'entre jamais dans ses intentions de créer une versification « belge » visant à apporter des nuances au modèle français »[89]. Son modèle français est celui d'une poésie de facture absolument classique, refusant toute innovation qui pourrait le conduire à la grande innovation du moment, le vers libre et ses liens étroits avec une forme d'oralité poétique.

Mais dans son article, Vandemeulebroucke remarque que le procédé ne le laisse pas réellement insensible. Elle cite deux pièces publiées dans *La Jeune Belgique* et exclues de *La Nuit*, qui jouent sur cette oralité. La première, *Ecrit sur*

[88] SEGINGER Gisèle. *Ethique et littérature.* Préface, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 6
[89] VANDEMEULEBROUCKE Karen. *Le vers libre entre rejet et tolérance subtile, Poétique.* 2012/1 n° 169, p. 66

un livre, datée de 1888, recourt uniquement au pentasyllabe qui, même au XIX^e^ siècle, reste un vers de chanson. Pour la deuxième, *A Ernest Verlan* (voir Annexe H), datée de 1895, elle remarque qu'en « raison de la variation métrique poussée, la typographie est toutefois assez nette […]. Une telle typographie […] saute tout autant à l'œil dans des poèmes en vers libres. Le poème en question est traditionnel par ses rimes embrassées, par l'alternance de rimes féminines et masculines, par les quatrains réguliers et par le fait que le mètre ne diffère pas d'une strophe à l'autre. Il est en revanche plutôt novateur (voire proche d'un poème vers-libriste) en raison de sa variation métrique osée et de la typographie particulière qui en résulte. »[90] Ce disant, elle met en lumière les contradictions profondes qui animent Gilkin depuis longtemps. Celles-ci apparaissent clairement dans un communiqué paru en janvier 1893 dans *La Jeune Belgique*, alors qu'il en prend la direction. Il y est fait rappel de la ligne éditoriale de la revue qui impose à ses contributeurs un strict respect des règles (voir notes 10 et 11 du préambule historique). Mais dans le même temps, il reconnait le développement d'une « forme intermédiaire entre le vers et la prose, la mélopée – comme nous l'avons baptisée – [qui] tend à prendre rang dans la littérature française »[91]. Cette reconnaissance, un peu péjorative, et du bout des lèvres, reste la preuve que le rempart esthétique de Gilkin se fissure.

Les dates des poèmes relevés par Vandemeulebroucke prouvent la permanence de l'intérêt pour l'innovation poétique, mais aussi la tentation de l'expérience créatrice qui animent Gilkin. Or il est remarquable qu'il reviendra sur ses hésitations de 1893 en 1895, affirmant que la principale hérésie poétique « se retrouve au fond de la théorie du pseudo vers libre, car il substitue à une versification régulière, fondée sur des lois objectives, une « musique intérieure » que chacun module à sa fantaisie. Comme il ne m'est pas possible de deviner quelle est la musique intérieure de chacun de mes voisins, je ne saurais apprécier leur versification, faute d'en connaître le principe générateur. »[92] Dès lors, réaffirmant aussi la théorie de l'Art pour l'Art (la poésie doit être déconnectée des

---

[90] *Ibid*., pp. 70-71
[91] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique. Déclarations*, janvier 1893, p. 10
[92] GILKIN Iwan. *La Jeune Belgique*. *Quinze années de littérature*, décembre 1895, p. 408

thématiques sociale et politique), il raidit définitivement ses positions et n'admet plus aucune entorse, ni sur la forme, ni sur le fond.

Gilkin, homme curieux et intéressé de tout, s'enferme donc progressivement dans un système qui appauvrit sa pulsion créatrice. Il faut remarquer, à ce stade de l'analyse, à quel point ce schéma se superpose à l'évolution qu'il connait dans le refoulement de ses pulsions homosexuelles. Les deux phénomènes tendent vers une issue commune.

3.3 L'inévitable aporie artistique

3.3.1 In articulo mortis

Liebrecht perçoit la sortie de *La Nuit* avec *Renaissance*, qu'il considère comme « une sorte de renaissance du cœur, par laquelle se résoudra la crise »[93]. L'idée est intéressante car étayée par la date de composition présumée, quelques mois avant la parution de *La Nuit* (entre avril et novembre 1897). Or, il s'avère que cette re-naissance, n'est qu'une péripétie dans le cheminement nocturne et non une finalité. Sinon comment interpréter sa position dans le recueil ? Gilkin, si attaché à l'harmonie, l'ordre et la symétrie, ne peut proposer une issue favorable en plaçant ce texte au premier tiers du recueil et en closant celui-ci par *Glas*.

La Nuit s'achève par l'annonce d'une agonie ; non celle du poète, mais celle de son esthétique. Gilkin a parcouru son périple nocturne à la lumière de flambeaux symboliques, qu'il disposait au fur et à mesure de son introspection, comme autant de « points de feu [traçant] / une lyre idéale au contour de clarté » (*La Lyre*, v. 3 et 4) et de sa prise de conscience du Mal qui :

> Vers l'inconnu [l]'attire et [l]'invite au voyage[94] ;
> - Vers l'inconnu du gouffre où gronde un grand naufrage.
>
> (*Hypnotisme*, v. 10 et 11)

Anticipant que l'issue ne pourra qu'être fatale, il s'enferme dans l'esthétique de plus en plus contraignante de l'Art pour l'Art et rappelle l'importance du culte de

---

[93] LIEBRECHT Henri. *Op. cit.*, p. 31

[94] La référence à *L'Invitation au voyage* de Baudelaire est explicite. Et là où l'un anticipe un gouffre, l'autre rêve d'un monde où « […] tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté »

la forme, car « l'art vit, avant tout, de la beauté de la forme. Elle est le *sine qua non* de la véritable littérature »[95]. S'y subordonnant à l'extrême, il s'enferme dans un système artistiquement castrateur qui le détourne de toute innovation salvatrice.

Peut-être est-ce en voulant se démarquer de Baudelaire, que Gilkin a refusé l'ouverture au vers librisme ou à la poésie en prose. C'est par cette dernière option que son aîné réussit à dépasser et briser le cadre de la poésie traditionnelle versifiée. Baudelaire accomplira cet exercice notamment avec *Le Désir de peindre* (voir Annexe I). Ce poème, paru dans *Petits poèmes en prose* (1869), est l'expression de « l'artiste que le désir [de peindre] déchire » (l. 1) au point de lui « donne[r] le désir de mourir » (l. 23). Le poète et le peintre s'y interpénètrent, rappelant en cela l'*ut pictura poesis* du poète démiurge dont la finalité est la tentative de mise en forme du Beau paré, chez Gilkin, des attributs du Mal.

Analysant *Le Désir de peindre*, Jean-Luc Nancy explique que « cette peinture peint la nuit de la disparition, qui est la Beauté elle-même – et « plus que la beauté ». Mais cette nuit de la disparition n'est autre que la nuit dans laquelle « le voyageur est emporté ». Il est emporté par son désir – son voyage est son désir. […] La peinture de la nuit ne peint rien d'autre que le désir. Elle peint comment « je brûle de peindre » - elle peint une flamme nocturne, et la consumation du peintre »[96]. Baudelaire, selon Nancy, parvient à peindre la Beauté par l'absence, au-delà du modèle, de l'image elle-même dans la nuit. Lexicalement et sémantiquement, cette explication, parait transférable à l'écriture gilkinienne qui tente aussi, la reproduction de la Beauté dans *La Nuit*.

Plus loin, Nancy explique aussi que le désir de peindre consiste en un désir de représentation dans lequel « le rire ne se donne que comme une rime du désir qui déchire, de celle qui inspire, et de jouir et de mourir. Qu'est-ce donc que la rime ? Il ne sera pas répondu : cette prose en est dépourvue. »[97] Baudelaire transcende la retranscription de la Beauté par la vacuité de l'objet du désir dans la

---

[95] GILKIN Iwan. *Quinze années de littérature, La Jeune Belgique*, 1er janvier 1895, p.398
[96] NANCY Jean-Luc. *Une pensée finie. Le rire, la présence*, Ed. Galilée, 1990, p. 309
[97] *Ibid*., p. 312

nuit, nuit dans laquelle la rime associée au rire restera mystérieuse par son absence. Il se consume ainsi dans la « flamme nocturne » de sa poésie en prose par l'évanouissement de la rime infinie. A l'inverse, Gilkin souffre de consomption en son incapacité à peindre la Beauté malgré son omniprésence, visible en l'image de l'adolescent, ou masquée sous le noir voile du Mal. De plus, la rime, omniprésente et forte, élément essentiel de la poétique gilkinienne, construit le cadre formel duquel aucune échappatoire n'est possible. « La première rime » (*L'Hymne à Satan*, v. 28) rime avec « l'abîme » (v. 29), dans lequel le poète s'enferme pour l'éternité, et « les voluptés du crime » (v. 30). La dernière rime de *La Nuit* scande l'éternelle aporie vécue par le poète :

> Et c'est en vain que pour personne,
> Je sonne,
> Je sonne ! (*Glas*, v. 49 à 51)

Peut-être que Gilkin pense trouver une issue en abandonnant la poésie et en se tournant vers le théâtre. Sa première pièce, *Prométhée,* parait en 1899[98]. Le Verbe oralisé devient le vecteur d'expression qui permet de briser le cadre formel imposé par la poésie. Mais cette fracture n'est en réalité que partielle, certains éléments le rattachent toujours à son art de prédilection ; en effet, *Prométhée* reste versifié (en un système rappelant étrangement le vers libre, qu'il refusait pourtant avec tant de vigueur), et la pièce est sous-titrée « poème dramatique ».

Il écrit ensuite d'autres pièces. Si *Jonas* (1900) n'a pas été accessible pour cette recherche, il est remarquable qu'à partir de *Savonarole* (1906), Gilkin n'écrit plus qu'en prose, hormis un ultime recueil de vers[99].

La critique retient *La Nuit* comme l'œuvre majeure de Gilkin. Trousson sous-titre d'ailleurs sa biographie en ce sens, (*Iwan Gilkin*)*, poète de la Nuit*. Preuve que son œuvre théâtrale n'aura pas de résonnance particulière, ni de son vivant, ni pour la postérité.

---

[98] La première scène est parue dans *La jeune Belgique* du 2 octobre 1897, pp. 325-328, ainsi que dans *Durendal* de mars 1898, pp. 579-582. Ces dates montrent que Gilkin réfléchit d'ores et déjà à une autre résolution pour sa *Nuit* que *L'Aube* annoncée dans l'*Avertissement*.

[99] *Soixante-dix quatrains d'après Omar Khyyâm* (1923). Ces textes paraissent comme des interprétations de cet astronome et poète persan des XI^{e} et XII^{e} siècles.

3.3.2 A l'aube, fleurit un cerisier

Comme cela a été expliqué, *La Nuit* constitue une forme d'auto analyse avant l'heure pour Gilkin. Avec l'écriture poétique il a essayé de bâtir un cheminement qui l'amènerait à une forme de paix intérieure.

Cette idée de création structurée débute dès sa première publication personnelle[100] : au bas de la page 127 de *La Damnation de l'artiste* (1889) figure cette annonce : « *La Damnation de l'artiste* fait partie d'un ouvrage dont le second cahier paraitra sous ce titre *Satan* ». Il semble donc envisager un dyptique dont la première partie serait l'exposition du mal-être de l'artiste, la seconde son incarnation en Mal absolu.

Quatre années plus tard, paraît *Ténèbres* (1893). Page 5 de ce recueil est mentionné que « *Ténèbres* est le deuxième cahier d'une série dont le premier a paru sous ce titre *La Damnation de l'artiste*. Le troisième sera intitulé *Satan* ». Le projet passe de deux à trois volets, prenant ainsi la forme d'une trilogie, l'évocation du Mal est à nouveau repoussée.

Après la composition de *Ténèbres*, Gilkin prend certainement conscience des difficultés persistantes à exprimer son mal-être, il doit encore affronter ses démons, rien n'est résolu, son inavouable « Mal » le ronge toujours. Empêtré dans ses angoisses, il repousse une fois encore le titre *Satan* qui symboliserait pour lui l'aboutissement d'une forme d'expiation dans l'exposition du Mal absolu.

Enfin, dans l'*Avertissement* préludant *La Nuit* (1897), il explique que « le volume que l'on présente ici au public est la première partie d'une composition dont les divisions suivantes seront intitulées : *L'Aube* et *La Lumière* »[101]. Gilkin conserve l'idée de trilogie, mais la remodèle complètement. *La Damnation de l'artiste* et *Ténèbres* ont été phagocytés dans un volume unique, *La Nuit*. « Satan » n'apparait plus que comme titre de poèmes, il n'est donc plus une finalité objective.

---

[100] Auparavant, dix-huit de ses poèmes étaient paru dans en 1887 dans *Le Parnasse de la Jeune Belgique*, un florilège de l'avant-garde poétique belge que Gilkin fut « chargé de réaliser et il s'en acquitta avec une (sic) zèle et un éclectisme éclairés » (Henri LIEBRECHT. *Op. cit*., p. 23)
[101] GILKIN Iwan. *La Nuit*, Ed. Fischbacher, 1899, p. 7

Peut-être est-il possible de comprendre dans ce remaniement complet une forme d'évidence, pour Gilkin, de l'échec de son projet initial : l'exposition crue, brutale et obscène du Mal ne peut, en aucun cas, permettre la suturation, même symbolique, de la « fêlure » qu'il évoquera dans ses *Mémoires inachevés*[102].

Cette prise de conscience opérée, Gilkin désire transformer ce qui s'apparente à une forme d'auto analyse en projet artistique pur sur le modèle de *La Divine comédie* de Dante. Comme celle-ci, formée de *L'Enfer*, du *Purgatoire* et du *Paradis*, Gilkin propose un nouveau voyage initiatique en trois parties : *La Nuit*, *L'Aube* et *La Lumière*.

L'analyse des poèmes publiés par Gilkin entre 1894 et 1897 montre que sur cent dix textes, quarante-deux seuls le seront à destination de *La Nuit*. Les soixante-huit autres étant, selon le schéma envisagé, prévus pour *L'Aube*. Mais une fois encore, il en sera autrement. En lieu de *L'Aube*, Gilkin publie un ultime recueil de poème, *Le Cerisier fleuri*, en 1899. Dans la préface de celui-ci, il explique que « les petites pièces du *Cerisier fleuri* ont paru dans *La Jeune Belgique* de 1894 à 1897. Il en est de même de mes *Odelettes familières*. »[103]

Le projet de trilogie est donc définitivement abandonné. La question se pose de savoir s'il l'a réellement envisagé tant les textes composant *Le Cerisier fleuri* paraissent aériens, légers et éloignés de la noire poésie granitique qui constitue *La Nuit*. Il reconnait lui-même cette forme de superficialité dès l'accroche de sa préface : « Voici un petit cahier de vacances. Je l'ai rimé sans prétention, au hasard de mes rêveries, de mes souvenirs et même de mes lectures »[104], contrastant en cela avec ce que le lecteur attentif aurait pu attendre de *L'Aube*…

3.3.3 Une résolution… sentimentale

Gilkin publie *La Nuit* en novembre 1897, dans les derniers mois de sa trente-neuvième année. Il travaille beaucoup et semble sentimentalement seul, or un événement majeur vient perturber ce qui pouvait sembler une immuable routine. Trousson le relate ainsi :

---

[102] Voir notes 18 et 30
[103] GILKIN Iwan. *Le Cerisier fleuri*, Ed. Fischbacher, 1899, p. 8
[104] *Ibid*. p. 7

« La quarantaine atteinte, il est toujours célibataire. Ni lui ni ses proches n'ont fait aucune allusion, même voilée, à une quelconque liaison, voire à l'une ou l'autre passade : si l'amitié y tient grande place, aucune jupe ne semble trainer dans l'existence du poète. C'est dont une surprise de le voir, en juillet 1898, épouser la sœur de son jeune ami qui venait de publier son roman *Les Deux robes* sous le pseudonyme de Maurice de Waleffe. Gilkin convola donc avec Jeanne Charlotte Joséphine Cartuyvels [...]. Le 8 septembre de l'année suivante naquit une fille, prénommée Suzanne Marie Hubertine. »[105]

Considérer la fin de son enténèbrement comme le corollaire de sa nouvelle liaison semble inévitable, l'idée ne peut être écartée. Il a été montré précédemment que des signes avant-coureurs annonçaient, dès 1894, une nouvelle orientation, plus apaisée, moins pessimiste, dans son écriture, peut-être signe des prémices de sa liaison.

Gilkin aurait alors vécu trois années écartelé entre la noirceur de ses premières publications, dans lesquelles « le néant seul répond à [s]a raison » (*Résignation*, v. 7), torturé qu'il était par ses inavouables tentations et l'espoir d'un renouveau vital dans lequel « [s]on âme est pleine de joie / Et de baisers palpitants » (*Le Cerisier fleuri*, *Floréal*, v. 14 et 15). Il se confiera sur cette métamorphose dans une lettre à son fidèle ami Giraud en aout 1895 :

« Sur le rocher d'onyx poli où mon âme s'était assise, voilà que le souffle moqueur d'Apollon fait fleurir le vieux tronc d'un cerisier oublié depuis jadis, aux jours de ma romantique adolescence. Crois bien que j'en suis encore plus étonné que mes lecteurs. Mais que veux-tu que j'y fasse ? Résister ? Je connais trop les dieux, leurs malices et leurs colères. J'espère, en cédant, les apaiser. Le plus objectif des poètes ne saurait être qu'un miroir du monde et des contradictions qui agitent l'univers... [...] Il y a dans mes vers des sincérités ; il y a autre chose aussi; et, en somme, rien ne ressemble moins à une confession complète. Je ne suis peut-être pas

[105] TROUSSON Raymond. *Iwan Gilkin, poète de la Nuit*, Ed. Labor, 1999, pp. 199-200

capable de me confesser entièrement, car je crois pressentir que mon protéisme dépasse ma conscience. »[106]

L'évocation, quatre ans avant sa parution[107], du « cerisier » est preuve qu'il savait que son projet artistique resterait inachevé, que la « petite fêlure » si souvent évoquée était en voie de suturation. Les chants du Mal ne nécessitent plus d'être exorcisés par l'écriture de *L'Aube*.

De plus, ainsi que le note Trousson, si lors de confessions intimes à son ami le plus proche il ne dévoile pas sa relation avec Jeanne, conséquemment, jamais il ne pourra lever le voile sur ses désirs refoulés. Or, c'est bien cette idée qui se glisse derrière les termes de sa confession incomplète, derrière son incontrôlable protéisme, qui le fera glisser de l'inassouvissable fantasmatique au réel raisonnable. Et peut-être est-ce justement par la conservation du secret sur sa relation avec Jeanne que Gilkin trouvera la force de sublimer le fantasmatique en raisonnable, situation dans laquelle il trouvera une inespérée et définitive stabilité.

Son irradiance s'est lentement estompée durant ces quatre années, pour finalement s'éteindre dans une nuit éternelle, sans aurore.

---

[106] Lettre (perdue) de GILKIN à GIRAUD citée par Gustave VANZYPE, *Giraud et Gilkin. Bulletin de l'académie royale de langue et de littérature française de Belgique*, mai 1935, pp. 12-13
[107] *Le Cerisier fleuri* est paru en juin 1899

Conclusion

Gilkin a vécu cette « crise » de dix-sept années, durant laquelle il rédigera les poèmes de *La Nuit*. Pendant cette période, le manichéisme et la dualité le hantent, *Le Phoque* par son amphibéité et L*'Hermaphrodite* par sa dualité, analysés dans le présent travail, en témoignent. Cette bivalence s'applique aussi à Gilkin lui-même, le noir poète se double d'un épicurien. En effet, Gille lui prête ces propos : « [...] je suis philosophiquement pessimiste ; je le suis par raison. Je suis convaincu que le fond de la vie universelle est noir ; mais c'est par cela même que les lumières qui s'y allument parfois, me semblent plus brillantes qu'à d'autres. Les optimistes [...] oublient de jouir des fleurs présentes, des vins parfumés, des fruits succulents et de la jeunesse ardente des beaux adolescents et des belles jeunes filles »[108].

D'un côté, le Gilkin poète diffracte dans *La Nuit* son « âme collective »[109], comme autant de facettes du protéisme dont il se revendique. En effet, chaque emploi du « je », chaque figure du sujet lyrique, place Gilkin face à une image de lui-même. *La Nuit* est un voyage intérieur constitué d'une kyrielle d'autoportraits, de fictions poétiques dans lesquelles le poète se fantasme en une solitude toute littéraire et artistique, jouant sur une forme d'exhibitionniste qui lui permet de sublimer ses pulsions. De plus, les contraintes que Gilkin s'impose par un formalisme sévère, lui procurent une souffrance qui, comme le port d'un cilice, lui rappelle constamment « que l'auteur […] ne perd pas un instant la notion claire du bien et du mal »[110]. Le fantasme homosexuel s'exhibe séculairement en cette âme qui «prisonnière du mal, […] souffre, […] pleure, [...] crie. »[111]

D'un autre côté, le Gilkin homme jouit des fleurs, du vin et des fruits de la jeunesse de manière manifeste : « nous arborions des chevelures de cowboy. Tout un hiver nous portâmes des vestons de velours gorge de pigeon, queue de

---

[108] GILLE Valère. *La jeune Belgique au hasard des souvenirs.* Dans Raymond TROUSSON, *La légende de La Jeune Belgique,* Académie royale de langue et de littérature française, 2000, p. 438
[109] GILKIN Iwan. *La Nuit. Avertissement*, Ed. Fischbacher, p. 8
[110] *Ibid.*
[111] *Ibid.*

paon, nèfle écrasée. On écarquillait les yeux en nous voyant passer. »[112] L'homme revendique ostensiblement sa liberté d'être, exhibant socialement une forme d'hédonisme qui masque en définitive la réelle jouissance esthétique à laquelle il accède par l'écriture. Le poète jouit de s'exhiber esthétiquement par figure ou fiction interposées. Cette contradiction s'éclaire définitivement par le secret dans lequel il enveloppe sa relation avec sa future épouse, et éclate dans une union maritale qui lui permet d'intégrer la normalité sociale, toute classique. Cela, contrairement à la modernité d'un Rimbaud (vingt-quatre ans plus tôt) pour qui, ayant aussi séjourné en Enfer, « il […] sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps »[113] donc d'accepter son homosexualité. Ecartelé entre ses pulsions paradoxales, donc castratrices, Gilkin devient un homme « normal » et renonce à la poésie.

Il n'en reste pas moins que le noir voile de *La Nuit* peut toujours tomber sur le lecteur qui se donne la peine de la pénétrer. Il comprend alors que « seule la longue agonie du poète révèle la rigueur, en dernier, l'authenticité de la poésie, »[114] cette agonie que vécut immanquablement Gilkin dès 1894, déréliction de plus en plus profonde jusqu'à l'abandon de la forme versifiée pour la prose théâtrale. Déchirante agonie qui fait peut-être qu'à « côté de ce livre [*La Nuit*, ndlr], le plus pessimiste qu'un poète ait écrit, l'œuvre de Baudelaire semble sereine et baignée d'azur. Les vraies fleurs du mal sont les fleurs semées par *Le mauvais jardinier*. Les vraies fleurs du mal, les voilà ! »[115]

---

[112] GILKIN Iwan.*Quinze années de littérature. La Jeune Belgique*, 1er janvier 1895, p. 395
[113] RIMBAUD Arthur. *Une saison en Enfer*, Ed. Gallimard, 1999, p. 204
[114] BATAILLE Georges. *La Littérature et le mal*. Ed. Gallimard, 1957, p. 37
[115] GIRAUD Albert. *Op. Cit.*, p. 46

Bibliographie - sitographie

Œuvres de GILKIN

La Damnation de l'artiste. Ed. E. Deman, Bruxelles, 1890

Ténèbres. Ed. E. Deman, Bruxelles , 1892

Stances dorées, commentaire sacerdotal du tarot. Ed. Lacomblez, Bruxelles, 1893

La Nuit. Ed. Fischbacher, Paris, 1897

Le Cerisier fleuri. Ed. Fischbacher, Paris, 1899

Mémoires inachevés, une enfance et une jeunesse bruxelloises, 1858-1878. Préface et notes de Raymond TROUSSON, Archives du futur : Labor, Bruxelles, 2000

Autres publications

AQUIEN Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Les usuels de poche, Paris : Le Livre de poche, 1993

BATAILLE Georges. *La littérature et le mal*. Paris : Ed. Gallimard, 1957

BAUDELAIRE Charles. *Œuvres complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1975

BERG Christian. *L'esprit de décadence dans les lettres françaises de Belgique à la fin du XIXème siècle*. Nantes II, 1984

BERTRAND Jean-Pierre et PROVENZANO François. *Un laboratoire historiographique : l'Enquête sur l'évolution littéraire en Belgique (1891-1892*). *Romantisme* n° 149, n° 3 (1 septembre 2010): pp. 77‑89. doi:10.3917/rom.149.0077

BROMBERT Victor. *Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire* (s. d.)

CARMODY Francis. *Le Décadisme*. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 12, n° 1 (1960): pp. 121-131. doi:10.3406/caief.1960.2170

Collectif. *NRP Lycée - Décadentisme - Mars 2010* (Format PDF). Nathan (s. d.)

Colloque "Ethique, esthétique: avenir de la spiritualité ?". ROY-REVERZY Éléonore, et SEGINGER Gisèle, éd. *Ethique et littérature XIXe-XXe siècles: actes*

du colloque « Ethique, esthétique : avenir de la spiritualité? » : Strasbourg, le 10 et 11 décembre 1998. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2000

CONRARDY Joseph. *La Revue sincère. En marge d'un catalogue*, mars 1933, pp. 37-43

COQUIO Catherine. *La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral*. *Romantisme* n°82 (1993) : pp. 91-107

DE MARES Roland. *Chronique littéraire. L'Humanité nouvelle*, Tome II, 1898

DELEGUE Yves. *Mallarmé, le sujet de la poésie*. *Revue d'histoire littéraire de la France* 101, n° 5 (2001): 1423. Doi :10.3917/rhlf.015.1423

DELVAILLE Bernard. *La poésie symboliste.* Paris : Seghers, 1971.

EMMANUEL Pierre. *Baudelaire, la femme et Dieu*, Points 139. Paris : Seuil, 1982

ERFANI Amin. *Charles Baudelaire et le Théâtre du Mal*. *Littérature*, 2010/1 n° 157, pp. 51-65. DOI : 10.3917/litt.157.0051

FRICKX Robert et JOIRET Michel. *La poésie française de Belgique de 1880 à 1920*. Labor, Problèmes, Bruxelles, 1977

FRICKX Robert et TROUSSON Raymond. *Lettres françaises de Belgique. 2. La poésie*. De Boeck Supérieur, 1988

GALLET Olivier et VANDEMEULEBROUCKE Karen. *Le renouvellement des formes*. Paris: Éd. du Seuil, 2012

GAMMAL Jean. *Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle*. *Romantisme* 13, n° 42 (1983): pp. 23-33, doi : 10.3406/roman.1983.4674

GARNIER Pierre. *Communication et langages*. Poésie concrète et spatiale, n°5, 1970

GAUTIER Théophile. *L'Art moderne*. Michel Lévy frères, 1856

GILSOUL Robert. *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours. Bruxelles 1936. XXIV, 418 S. 8°,* Acad. Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1936

GORCEIX Paul. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: œuvres poétiques*. 1 vol, Bibliothèque complexe, Bruxelles, Belgique, 1997

HEUMANN Albert. *Le Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Mercure de France, 1913

HUYSMANS Joris-Karl. *A rebours*. Ed. Gallimard, 1983

KRISTEVA Julia. *La révolution du langage poétique l'avant-garde à la fin du XIX. siècle ; Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Ed. du Seuil, 1985

La Femme au 19e siècle. Les Reporters de l'histoire n° 2, Paris, France : L. Levi, S. Messinger, 1983

La peinture (d)écrite. Textyles n° 17-18, Bruxelles: Textyles-éditions : Distribution, Ed. Le Cri, 2000

LEBRAT Isabelle. *Philippe Jaccottet : tous feux éteints: pour une éthique de la voix*. Paris : Bibliophane : Diffusion, Sofédis-Sodis, 2002

Le magazine littéraire, *La littérature et le mal*, n° 209, juillet-août 1984, pp. 14-41

LEMAÎTRE Henri. *La poésie depuis Baudelaire*. 1 vol. Collection U, Paris, France : A. Colin, 1965

LEMONNIER Camille. *Une vie d'écrivain*. Préface et notes de Georges-Henri DUMONT, Bruxelles, Palais des académies, 1994

LIEBRECHT, Henri. *Iwan Gilkin*. Office de publicité, 1941

Littérature de fin de siècle, une littérature décadente ? *Actes du colloque international: la littérature de fin de siècle, une littérature décadente? (Luxembourg, septembre 1990),* 1 vol, Luxembourg, Luxembourg : SLLGC, 1990

Littératures en Belgique: diversités culturelles et dynamiques littéraires. Nouvelle poétique comparatiste n° 13, Bruxelles ; New York : P.I.E.-Peter Lang, 2004

MALLARME Stéphane. *Œuvres complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003

MATTIUSSI Laurent. *Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage*. *Romantisme* 28, n° 99 (1998) : pp. 105–116. Doi :10.3406/roman.1998.3376

MAULPOIX Jean-Michel. *La voix d'Orphée: essai sur le lyrisme*. En lisant, en écrivant. Paris : J. Corti, 1989

MAURON Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel introd. a la psychocritique.* Paris : J. Corti, 1963

MC GUIINNESS Patrick. *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*. Paris: Les Belles Lettres, 2001

MC GUIINNESS Patrick. *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*. Exeter, U.K.: University of Exeter Press, 2000

MESCHONNIC Henri. *Le poème, l'éthique et l'histoire*. *L'Homme et la société*, N. 73-74, 1984. *Littérature et politique : Orwell, 1984*. pp. 95-115.

MESCHONNIC Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 2012

MESCHONNIC Henri. *Qu'entendez-vous par oralité ?* Langue française, n°56, 1982

NANCY Jean-Luc. *Une pensée finie. Le rire, la présence*, Ed. Galilée, 1990, pp. 297-324

Nathan, 01/03/2010, Ed. *Le décadentisme ou la vitalité d'une esthétique "fin de siècle"*. NRP, Lettres lycée (s. d.) : pp.10‑44

NESSELROTH Peter W. *Littérature*. *Lautréamont : le sens de la forme*, n°17, 1975 *Notice de l'annuaire de l'Académie royale de Belgique*

PELADAN Joséphin. *Réfutation esthétique de Taine*. Ed. Mercure de France, 1906

PEYLET Gérard. *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898: entre décadentisme et modernité*. Paris : Vuibert, 1994

PINSON Jean-Claude. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon, 1995

ROY Max. *Du titre littéraire et de ses effets de lecture. Protée* 36, n° 3 (2008) : pp. 47‑56, doi:10.7202/019633ar

SARTRE Jean-Paul. *Baudelaire*. Ed. Gallimard, 1946

STEAD Evanghélia. *Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles*. *Textyles*, 17-18 | 2000, pp. 55-72

Symbolism, Decadence and the Fin De Siècle: French and European Perspectives. Exeter, U.K.: University of Exeter Press, 2000

TACK Lieven. *Relations interculturelles belges dans les revues littéraires (1869-1899)*. *Revue de littérature comparée* n° 299, n° 3 (1 juillet 2001) : pp. 379‑396

TROUSSON Raymond. *Iwan Gilkin, poète de la nuit*. Labor, Archives du futur, Bruxelles, 1999

TROUSSON Raymond. *La légende de la Jeune Belgique*. Collection Histoire littéraire, Bruxelles Belgique : Académie royale de langue et de littérature française, 2000

VADE Yves, RABATE Dominique et SERMET (de) Joëlle. *Le sujet lyrique en question*. Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996

VAILLANT Alain. *Le lyrisme du vers syllabique : de Lamartine à Mallarmé. Romantisme*, 2008/2 n° 140, pp. 53-66. DOI : 10.3917/rom.140.0053

VALERY Paul. Œuvres I et II. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973-1974

VANDEMEULEBROUCKE Karen. *Le vers libre entre rejet et tolérance subtile, Le cas de La Jeune Belgique (1881-1897).Poétique.* 2012/1 n° 169, pp. 63-83. DOI : 10.3917/poeti.169.0063

VANZYPE Gustave. *Giraud et Gilkin, Bulletin de l'académie royale de langue et de littérature française de Belgique*, T. XIV, n°1, mai 1935, pp. 5-13

WALCH Gérard. *Anthologie des poètes français contemporains / Tome troisième*. In *Anthologie des poètes français contemporains*, 1‑594. Paris ; Leyde : Ch. Delagrave, éditeur ; A.-W. Sijthoff, éditeur, 1907

WALLER Max. Le salon de Bruxelles 1884. Ed. J. Fink : Bruxelles, 1884

Sitographie

Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique : le bulletin, archives numériques, consulté le 5 mars2014, http://www.arllfb.be/bulletin/archivesnumeriques.html

Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique : *Iwan Gilkin*, http://www.arllfb.be/composition/membres/gilkin.html

Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, et des lettres et des beaux-arts de Belgique Jaarboek Académie royale des sciences, *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique,* Bruxelles, consulté le 15 août 2013, http://archive.org/details/annuairedelacad1214acaduoft

ARON Paul. *Les revues littéraires : histoire et problématique*. *COnTEXTES* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 28 octobre 2008, consulté le 20 mai 2013, URL : http://contextes.revues.org/3813 ; DOI : 10.4000/contextes.3813

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110339s

BARDEL Alain. *La parade des masques. Figures de l'auteur dans l'œuvre de Rimbaud*. Consulté le 26 décembre 2013. http://abardel.free.fr/themes_et_formes/la_parade_des_masques.htm

BAUDELAIRE Charles. *L'Eloge du maquillage*. Consulté le 11 mars 2014. http://aikos.fr/wp-content/uploads/2013/10/Charles-Baudelaire_maquillage.pdf

BOULAY Bérenger. *Jean Pierrot, l'imaginaire décadent*. Text. http://www.fabula.org, 17 décembre 2007, http://www.fabula.org/actualites/jean-pierrot-l-imaginaire-decadent_21557.php

Digithèque de l'ULB : Périodiques numérisés. http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html

DORMAL Catherine. *Le Diable dans l'art du XIXe siècle en Belgique*. Consulté le 8 mars 2014. http://www.art-memoires.com/lettre/lm2729/27ulgdiabl19.htm

GILKIN Iwan - *Le Fil d'Archal*. Consulté le 20 avril 2013, http://lefildarchal.over-blog.fr/article-28488702.html

GILKIN Iwan. *Wikipédia*, 18 janvier 2013, http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Iwan_Gilkin&oldid=84302112

https://www.academia.edu/1181221/La_transgression_du_discours_lyrique_chez_Baudelaire

La Bibliothèque du Cénacle. Consulté le 26 février 2013, http://bibliotheque.cenacle.free.fr/biblio/netgothfr_affiche.php?id=170

LAÂBI Abdellatif. *LittéRéalité*. *Ethique et littérature*, « Vol. 12, No 1 (2000) », consulté le 13 janvier 2014, https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/issue/view/1637

Lunes Rouges. Consulté le 29 mars 2013, http://lune.le-sidh.org/2006/02/26/35-confarreatio

Représentation de la femme dans les Fleurs du mal. *Wikipédia*, 23 mars 2013, http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Repr%C3%A9sentation_de_la_femme_dans_les_Fleurs_du_mal&oldid=86120478

TROUSSON Raymond. Nouvelle biographie nationale de l'Académie royale de sciences, de lettres et de beaux-arts de Belgique, 1990, http://www.academieroyale.be

VANDEMEULEBROUCKE Karen. *La revue comme lieu d'inscription de la poésie en Belgique à la fin du XIXe siècle : apports de l'approche systémique*. *Contextes, Revue de sociologie de la littérature* n° 4 (28 octobre 2008), http://contextes.revues.org/3873

Annexes

Annexe A

Frontispice de *La Damnation de l'artiste* (1889) par Odilon Redon

Frontispice de *Ténèbres* (1893) par Odilon Redon

L’albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal,* 1861

Annexe C

Les Fenêtres

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose,* 1869

L’amour dans les ronces

Par l'aride et brûlante arène,
Par les ronces et les rochers
Où saignent mes pieds écorchés,
L'adolescent divin m'entraîne.

Nu, souriant et lumineux
Sous l'aile de flamme qui frôle
La blancheur de sa molle épaule,
Au fond des buissons épineux

Par la main le cruel m'attire,
Sans pitié pour le dur martyre
Où je défaille dans les pleurs.

Quand donc trouverons-nous la couche
Où ma bouche parmi les fleurs
Cueillera la fleur de sa bouche?

Le Martyr

(A Francis de Croissel)

Lié brutalement au tronc noir d'un vieil arbre
Et laissant le sang frais rougir ses membres blancs,
Le fier jeune homme, nu, beau comme un dieu de marbre,
Aux flèches des bourreaux offre ses jeunes flancs.

Mais leurs regards troublés craignent son regard tendre
Et le rayonnement de sa chaste beauté.
Et, tremblants, ils voudraient fuir plutôt que d'entendre
Sa caressante voix braver leur cruauté :

« Pourquoi me frappez-vous? Ma vie est innocente,
« Mon cœur adolescent n'est gonflé que d'amour;
« Mon esprit pur et doux et ma chair frémissante
« Ne cherchaient qu'à fleurir à la grâce du jour.

« Ne baissez point les yeux! Vous m'aimez; je vous aime.
« Mon sang coule et pourtant j'ai cessé de souffrir :
« Il inonde ma chair d'un bien-être suprême
« Et je sens tout mon cœur se fondre et défaillir.

« Que le ciel est brillant ! Que la terre est splendide !

« Quels parfums caressants voltigent dans les airs !
« La brise fait vibrer une clarté candide ;
« La lumière ruisselle et dissout l'univers.

« Le monde entier n'est plus qu'une aveuglante flamme,
« Elle brûle mes yeux, ivres de volupté,
« Elle coule en mon corps... elle envahit mon âme...
« O Mort!... suprême extase!... éternelle clarté! »

— Mais les jeunes bourreaux, que ce spectacle étonne.
Sentent sourdre en leur trouble un plaisir douloureux,
Car la beauté du sang qui jaillit et bouillonne
Suscite étrangement des frissons amoureux.

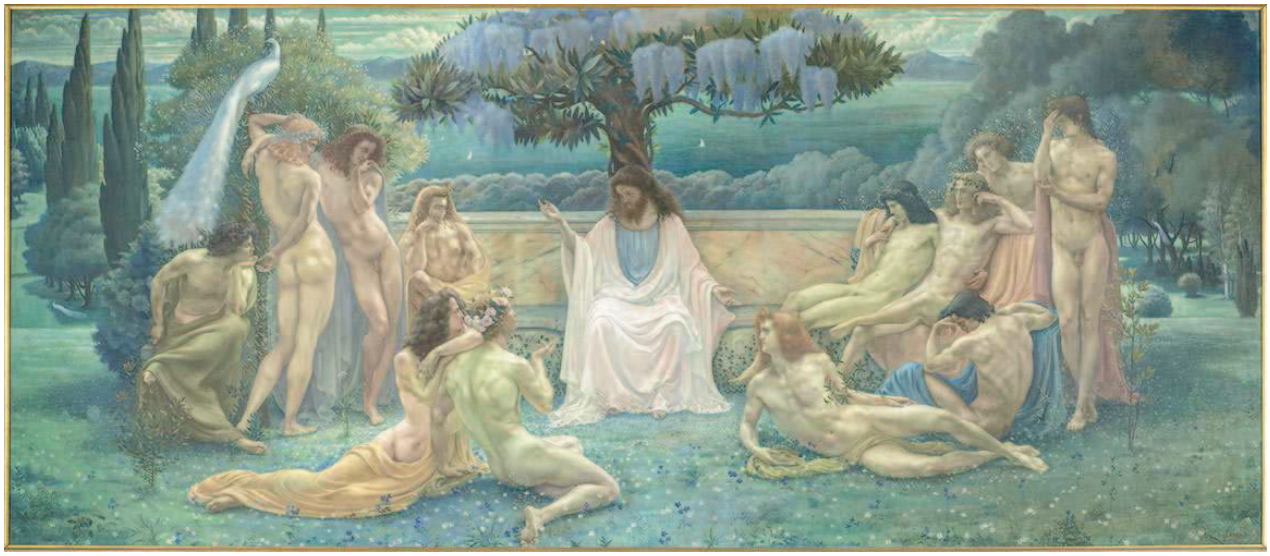
L’inquisiteur

(A Robert Sand)

O rêves monstrueux, êtes-vous accomplis ?
Tête rase, pieds nus, je descends, sous les plis
De mon froc monacal, l'escalier solitaire
Qui, sombre et glacial, m'engouffre sous la terre.
L'effrayante lueur de ma lampe, en passant,
Réveille sur les murs mainte trace de sang,
Et, sur l'obscur granit d'une marche qui bouge,
Mon pied glisse parfois dans une flaque rouge.
Au bas de l'escalier, une porte de fer
S'ouvre et me laisse entrer dans un horrible enfer.
C'est une salle immense, aux arches ténébreuses,
Où roulent lourdement les vapeurs résineuses
Des torches rougeoyant çà et là dans la nuit.
Au loin, parfois, résonne un pas, qu'un écho suit ;
«Puis, dans l'ombre et l'effroi, bat le cœur du silence.
Mais, du fond des prisons, une troupe s'avance.
Et, comme je m'assieds sur mon trône de fer,
A mes yeux se déploie une fête de chair,
Car, sous mille lambeaux ruisselant de lumières,
D'amples processions, blanches et printanières,
De vierges sans nul voile et d'adolescents nus,
L'œil baissé, le cœur gros de sanglots retenus,
Approchent lentement, en traînant sur les dalles
La douceur de leurs pieds, dans les clameurs brutales
Que poussent autour d'eux de tragiques soldats.
La lumière, avec eux, avance pas à pas
Et fait surgir, le long de la muraille obscure,
Un lugubre arsenal d'instruments de torture.
Les voici devant moi. Dans l'ardente clarté
Je m'enivre longtemps les yeux de leur beauté.

Sur mon ordre soudain les bourreaux les entraînent
Et sur les chevalets et les croix les enchaînent ;
Et c'est comme un bouquet de jeunes fleurs de chair
Dans des buissons de bronze et des ronces de fer.
Ah! l'heure du supplice est venue! Et la roue
Brise les os, la pince arrache, le clou troue.
Le croc déchire, la poix brûle et les ciseaux
Coupent- la chair splendide en horribles lambeaux.
Le sang coule, le sang fume ; sur les poitrines
Lumineuses et sur les cuisses ivoirines
Le sang fait bouillonner des fleuves de rubis.
Et quels gémissements ! quels sanglots ! et quels cris
Montent sinistrement aux voûtes sépulcrales !
Et moi, glacé d'horreur, le sein plein de ces râles.
Les yeux pleins de ce sang, je m'élance, éperdu,
Vers mes victimes et tout mon cœur est fendu.
Ah! je sens dans ma chair s'élargir leurs blessures!
Je souffre leurs tourments! Je subis leurs tortures!
Je baise en sanglotant leurs membres délicats.
J'arrose de mes pleurs leur visage et leurs bras
Et, me frappant le front sur les dalles sanglantes,
J'implore mon pardon de leurs lèvres tremblantes ;
Et brûlé de pitié, pâmé de cruauté,
J'agonise dans un excès de volupté.
Je tombe, je défaille et lentement j'expire
Sur les flancs déchirés d'une jeune martyre.

Annexe E



L'Ecole de Platon, Jean Delville, 1898, 260 x 605, Musée d'Orsay

Annexe F

Oraison

Front jeune et pur qu'attend la couronne d'épines,
Cœur promis au couteau des méchants et des fous,
Flancs désignés au fer des lances assassines,
O mains et pieds voués aux dents noires des clous,

Toi, rayonnant d'amour, d'enfance et de sourire,
Beau comme un bleu printemps né dans les yeux en fleur,
Toi qui marches à ton infaillible martyre,
Frêle enfant de la joie élu pour la douleur,

Lorsque tu souffriras les angoisses qui mordent,
Les supplices mêlant la glace avec le feu.
Les délires des nuits monstrueuses, qui tordent
La bouche et son écume en hurlements vers Dieu,

Les dégoûts convulsés en mortelles nausées.
Les artères figeant leur sang désespéré,
Toute la chair croulant en cendres écrasées,
Alors, ô noble cœur, cœur à jamais sacré.

Dans la royauté des hautes souffrances, daigne.
Daigne te souvenir des lèvres qui voudraient
Rafraîchir de baisers plaintifs ton front qui saigne.
Des yeux, pleins de tes yeux brisés, qui laveraient

Du fleuve de leurs pleurs tes béantes blessures
Et des mains qui sauront, comme un prêtre, élever
Ton visage hostial sur les races futures.
Que ton sang rédempteur va bientôt abreuver ;

Souviens-toi de cette âme à ton âme asservie
Par ta bouche sans plainte et par ta charité ;
Souviens-toi, souviens-toi, doux maître de ma vie,
De ma fidélité — dans ton éternité !

Le Vivier

Mon livre est un vivier profond de marbre noir,
Où parfois, te penchant plein d'horreur, tu peux voir,
Or et flamme ! onduler dans la fange et l'eau noire
Une murène comme un long éclair de moire.

Dans l'ébène affamé de ce boueux miroir
Le soleil, qui s'y voit noir d'un deuil sans espoir.
Boit les baisers glaireux d'une flore illusoire
Où s'ouvre, au lieu de fleurs, mainte lente mâchoire.

Toi, qui viens te mirer dans ces traîtreux remous,
Regarde, ô cher visage hypocrite et si doux,
Sous ton reflet tremblant glisser des monstres mous.

Pour repaître à la fois mes amours et mes haines.
Tous les jours, de mes mains, je nourris mes murènes
De beaux yeux frais d'enfants et d'entrailles humaines.

A Ernest Verlant

Pour vivre l'homme doit lutter contre les choses.
Satisfait un moment, s'il fait trêve au combat
Sur lui l'ennui s'abat
Comme un vol de corbeaux moroses.

L'un cherche un compagnon pour bailler avec lui;
L'autre quitte la ville et court à la campagne,
Mais l'ennui l'accompagne,
Il rentre en ville avec l'ennui.

Heureux qui sait penser ! Si l'imbécile est vide,
Un grand esprit, Verlant, porte le monde en soi
Et, mendiant ou roi,
Il possède un trésor splendide.

Sa cervelle puissante est le rare athanor
Ou du moindre métal ce savant alchimiste
Comme Hermès Trismégiste
Tire la quintessence d'or.

Tout se change en pensée au feu de ses prunelles.
La vie et ses douleurs n'offensent plus ses yeux
Que la beauté des dieux
Remplit des clartés éternelles.

Annexe I

Le désir de peindre

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire ! Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !

Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée !

Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant, au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclose dans un terrain volcanique.

Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose,* 1869

4ème de couverture

Ce mémoire intitulé « Figures du Mal dans *La Nuit* d'Iwan Gilkin : Entre esthétique de l'exhibition et théorie du secret » est centré sur la place que le poète semble s'octroyer dans *La Nuit*. Sa position glisse progressivement de celle d'artiste démiurge à celle d'homme en souffrance. *La Nuit* est le creuset dans lequel tous les facettes de l'incroyable personnalité de Gilkin fusionnent et se cristallisent dans l'écriture du Mal. Cette dernière devient le révélateur d'une homosexualité refoulée dont l'exhibition permanente génère une forme de jouissance pour le poète. Mais ce processus est voué à l'échec, sa « crise » aboutira à une forme d'aporie créatrice dont la résolution définitive sera certainement meta-poétique.