

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1984/4-5, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1984.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1984_4_5_000.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



revue de l'université de bruxelles

éditions de l'université de bruxelles

3 B/5

Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique



numéro composé par Paul Delsemme et Raymond Trousson

revue
de l'université
de bruxelles
1984/4-5

comité de rédaction de la revue de l'université

directeur

Jacques Sojcher

comité de rédaction

Paul Bertelson, Jean Blankoff, Jean-Pierre Boon, Gilbert Debusscher, Jacques Devooght, Jean-Christophe Geluck, Michel Hanotiau, Hervé Hasquin, Robert Pirson, Ernest-Alfred Sand, Christian Vandecasserie, Pierre Van der Vorst.

secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

rédaction

Rue du Magistrat, 10 1050 Bruxelles Belgique
Tél. 02/649.93.31

secrétariat

Avenue Paul Héger, 26, 1050 Bruxelles Belgique
Tél. 02/649.00.30 ext. 3799

Revue publiée avec l'aide du Ministère de l'Éducation Nationale

Les articles n'engagent que leurs auteurs.

© 1984 by **Éditions de l'Université de Bruxelles**. Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.
Imprimé en Belgique.

Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique

numéro composé par

Paul DELSEMME
Raymond TROUSSON

avant-propos

Ayant mis à son programme la publication d'une *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, l'Association internationale de littérature comparée (A.I.L.C.), en 1976, confia le soin de préparer le volume sur l'époque naturaliste à l'équipe de chercheurs polonais conduite par M^{me} Janina Kulczycka-Saloni, professeur à l'Université de Varsovie. Sa lourde tâche préliminaire terminée, ce groupe de travail organisa à Varsovie, les 5 et 6 octobre 1979, une réunion des spécialistes du mouvement naturaliste dans différents pays. Les participants, parmi lesquels se trouvait Paul Delsemme, professeur à l'Université libre de Bruxelles, désignèrent Janina Kulczycka-Saloni, Halina Suwała et Yves Chevrel, alors professeur à l'Université de Nantes, comme membres du comité de rédaction, chargé en particulier d'élaborer une «grille de recherche» suggérant aux collaborateurs les problèmes à traiter et assurant le caractère comparatiste de l'entreprise.

Conçue avec soin et intelligence, la «grille» souhaitée fut adressée en juillet 1981 à trente-six chercheurs et, dès l'année suivante, le Département de littérature générale et comparée de l'Université de Nantes se prépara à recevoir les spécialistes intéressés par le projet. Le colloque international, prévu pour avril 1982 mais retardé par l'arrestation en Pologne de Halina Suwała, la principale inspiratrice de la «grille», se tint à l'Université de Nantes les 21, 22 et 23 septembre 1982. Le changement de date réduisit le nombre des participants, comme le montrent les actes publiés en 1983⁽¹⁾. La Belgique

(1) *Le naturalisme dans les littératures de langues européennes*. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Nantes, 21-23 septembre 1982, présentés par Yves Chevrel. Nantes, Université de Nantes, 1983. («Textes et langages», VIII). – Cette publication reproduit *in extenso* (pp. 11-42) la «grille pour l'étude du naturalisme».

francophone ne put prendre part à la discussion ; mais elle n'était pas restée inactive. Dès la réception de la «grille», Paul Delseemme et Raymond Trousson avaient envisagé de réunir, dans une livraison de la *Revue de l'Université de Bruxelles*, un ensemble d'études couvrant la production naturaliste dans les lettres françaises de Belgique.

Grâce au concours de chercheurs issus de l'Université libre de Bruxelles, auxquels se sont joints Michel Otten, professeur à l'Université catholique de Louvain, et Christian Berg, professeur aux Universitaire Instellingen Antwerpen, ils sont en mesure d'offrir ici une contribution, qu'ils espèrent valable, au beau projet de l'A.I.L.C.

Paul Delsemme

le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique francophone

Si Gustave Vanwelkenhuyzen était encore de ce monde, c'est à lui qu'il appartiendrait de résumer ici les relations entre les écrivains français et les écrivains belges de langue française à l'époque naturaliste. Ce fut l'objet principal de ses patientes et fructueuses recherches pendant un demi-siècle. Notre exposé se bornera, pour l'essentiel, à exploiter les résultats de sa prospection méthodique et de sa réflexion judicieuse. Allant au fond des choses, Gustave Vanwelkenhuyzen nous a légué une documentation impeccable⁽¹⁾. Il est remarquable que *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, son opus n° 1, publié en 1930, offrait déjà, comme ses travaux ultérieurs, l'heureux alliage de l'érudition minutieuse et de l'esprit de synthèse.

RENAISSANCE LITTÉRAIRE ET NATURALISME

Cet ouvrage fondamental a montré que le naturalisme français s'introduisit en Belgique à l'époque où Camille Lemonnier (1844-1913) et quelques revues d'avant-garde, *L'Art universel* (1873-1876), *L'Actualité à travers le monde et l'art* (1876-1877) et *L'Artiste* (1875-1880), tentaient d'arracher le pays à son apathie intellectuelle, de gagner l'élite au modernisme artistique et de susciter une littérature originale. Venu de France où il n'avait pas fini de lutter pour son existence, le naturalisme contribua à la renaissance des lettres françaises de Belgique

(1) Voir la bibliographie des travaux de Gustave Vanwelkenhuyzen par René FAYT dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique*. Études dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen et publiées par Paul Delsemme, Roland Mortier et Jacques Detemmerman. Bruxelles, André De Rache, 1976 (pp. 13-26).

par l'effet de choc qu'il produisit et les controverses qu'il souleva. Toutefois, lorsque, après 1880, la génération de Max Waller (1860-1889) et d'Albert Giraud (1860-1929), de Maurice Maeterlinck (1862-1949) et d'Albert Mockel (1866-1945) porta à son apogée l'effort des pionniers, le rôle joué par le naturalisme à l'heure des manifestations initiales n'incita pas les nouveaux venus à se ranger en bloc derrière Zola et ses émules. Fondée le 1^{er} décembre 1881 (sous un titre qui faisait allusion simultanément à la bohème de 1830 et à *La Jeune France*, la publication parisienne à laquelle avait collaboré Georges Rodenbach), *La Jeune Belgique* chercha à concilier les diverses tendances de son équipe en refusant toute obédience : «*La Jeune Belgique* ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire et s'ils ont de réels talents pour les interpréter». En vérité, cet éclectisme n'était que de façade. La majorité des Jeune-Belgique inclinait vers la théorie de l'art pour l'art et la technique parnassienne ; elle s'opposait à *L'Art moderne*, fondé le 1^{er} mars 1881 par l'avocat Edmond Picard (1836-1924), qui œuvrait, lui aussi, pour la renaissance littéraire, mais pour autant qu'elle se vouât à l'art social et aboutit à une littérature spécifiquement nationale, expression de l'«âme belge» dont le fougueux juriste allait proclamer l'existence *urbi et orbi* ⁽²⁾. Quelques années plus tard, en 1886, Albert Mockel lançait à Liège *La Wallonie*, placée d'emblée sous les auspices du symbolisme naissant et largement ouverte aux poètes français. Par son pluralisme, le mouvement rénovateur des années 1880 manifestait sa puissance, révélait son ampleur ; le climat polémique qu'engendrait la diversité était le prix que l'action collective devait payer à la passion idéologique des individus.

La fraction naturaliste du mouvement était constituée par ceux qui, à l'exemple de Camille Lemonnier, de Théo Hannon et de Georges Eekhoud, sympathisaient déjà avec Zola et ses féaux au cours de la décennie précédente et par ceux qui, tels Henri Nizet et Hubert Krains, subirent plus tard l'influence de l'école de Médan. Quel que fût le moment de leur option, les écrivains belges séduits par les conceptions naturalistes y souscrivirent sous bénéfice d'inventaire, avec une

(2) Voir Robert GILSOUL, *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*. Bruxelles, Palais des Académies, 1936, et François VERMEULEN, *Edmond Picard et le réveil des lettres belges. 1881-1888*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1935.

indépendance où se reconnaissait leur adhésion au principe qui, par delà les divergences, scellait l'union des ouvriers du renouveau : l'absolue nécessité d'une expression personnelle, libérée des poncifs, des contraintes académiques. C'était le sens de la devise des Jeune-Belgique : «Soyons nous».

Comme l'a observé Roger Ikor : «Le Naturalisme est à la fois une école littéraire et un état d'esprit»⁽³⁾. Quoi qu'en ait dit la critique superficielle ou malveillante, les naturalistes belges refusèrent d'être les pieux épigones de l'école de Médan, Camille Lemonnier ne fut pas «un Zola belge». Mais ils s'inspirèrent de l'esprit naturaliste : fidélité au réel, accueilli, recueilli sous tous ses aspects, au mépris des préjugés et des tabous. Cette attitude intellectuelle, qui peut faire scandale, réclame parfois du courage. Dans la pratique, elle entraîne le recours aux conceptions et aux méthodes qui semblent conditionner une meilleure approche du réel. Comme leurs homologues français, les naturalistes belges appliquèrent certaines croyances scientifiques : les lois de l'hérédité, l'influence du milieu ; mais ils se gardèrent du dogmatisme qui empêche l'observateur d'écouter ses intuitions et de réagir selon son tempérament. La recherche documentaire faisait partie de leur travail de romancier, mais sans paralyser leur pouvoir créateur. Proposant l'exemple d'*Un mâle*, Camille Lemonnier a déclaré de façon très significative : «Je saisis mal cette distinction du vécu et du créé. Je crois qu'à doses égales mes livres sont faits de ces deux choses. La part de documentation nécessaire réservée, *Le Mâle* sortit de ma propre nature, de ma sauvagerie foncière, de mon amour pour les bois, de mes passions»⁽⁴⁾.

SOUS LA BANNIÈRE DU NATURALISME

Avec le recul dont nous disposons, il est possible de dénombrer sans trop d'erreurs les écrivains belges de langue française qui exploitèrent la veine naturaliste à l'époque où notre pays, contre toute attente, connut l'effervescence intellectuelle et artistique que Louis Dumont-Wilden a

⁽³⁾ «Situation actuelle du Naturalisme (II)», in *Les Cahiers naturalistes*, 1955, p. 174.

⁽⁴⁾ Camille LEMONNIER, *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*. Bruxelles, Labor, 1945 (p. 253, dans l'appendice : «Notes communiquées à Edmond Picard sur mes livres», rédigées en 1903).

si bien caractérisée dans la préface d'un ouvrage consacré à Henry Maubel :

«Le moment où le mouvement d'idées dont *la Jeune Belgique* fut le point de départ dans le domaine littéraire, commença à se dessiner en Belgique, semble avoir été choisi par un dieu bienveillant. Les dernières années du XIX^e siècle et les premières années du XX^e virent l'efflorescence d'une civilisation ou plutôt d'une culture cosmopolite, mais spécifiquement européenne, dont la capitale était Paris, le français la langue commune mais qui avait ses hauts lieux, ses lieux de pèlerinage, dans différents pays du vieux continent : Florence et Venise, Munich, Bayreuth, Vienne, Londres et Oxford ... Bruxelles fut un des points de ralliement de cette espèce de religion esthétique, de cette culture cosmopolite qui fut la grande espérance d'une époque où l'on avait vu fleurir, et puis disparaître tant de croyances vénérables ou éphémères, tant de formes de l'idéal. La fin du XIX^e siècle avait été une époque de bouillonnement et d'inquiétude. Ma génération, ma génération qui suivait de bien près celle de Maubel, a passé par l'esthétisme pessimiste de Leconte de Lisle, par le stoïcisme rationaliste de Taine, par le renanisme, l'égotisme, le culte du Moi de Maurice Barrès, l'art social ou socialiste, l'Anarchie, la démocratie chrétienne ... Tous ces courants nous arrivaient de Paris, mais ils avaient à Bruxelles leurs répercussions immédiates»⁽⁵⁾.

Auteur de quelque soixante-dix œuvres, Camille Lemonnier n'appartient au naturalisme que par un petit nombre d'entre elles, publiées en l'espace d'une décennie : *Un mâle* (1881), *Le Mort* (1881), *L'Hystérique* (1885), *Les Concubins* (recueil de nouvelles) et *Happe-Chair* (1886), *Madame Lupar* (1888), *L'Enfant du Crapaud* (la nouvelle dont la publication dans le *Gil Blas* du 30 juillet 1888 attira les foudres du parquet de la Seine), *Le Possédé* (1890), *La Fin des bourgeois* (1892). Deux ouvrages antérieurs au *Mâle* jalonnent le cheminement de l'écrivain vers un réalisme plus vigoureux et plus rigoureux : *Sedan* (1871, réédité en 1881 sous le titre *Les Charniers*) et *Gustave Courbet et son œuvre* (1878). Le premier, écrit près de dix ans avant d'ardente campagne de Zola en faveur du naturalisme et vingt ans avant *La Débâcle* (1892), offrait, sous la forme d'un reportage qui ne ménageait point la sensibilité du lecteur, la description hallucinante du champ de bataille au lendemain de la défaite. Le second, inséré dans *L'Artiste* des

⁽⁵⁾ Lucy LEROY-THIBAUT, *Henry Maubel et son temps*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1957 (pp. 13-14).

27 janvier et 24 février 1878, édité peu après par Lemerre ⁽⁶⁾, contenait des formules révélatrices de l'adhésion de Lemonnier au dernier avatar du réalisme :

«Le naturalisme est le réalisme agrandi de l'étude des milieux, échappé à la circonstance et inquiet des contingences. Le naturalisme suppose une philosophie que n'avait pas le réalisme, et en effet c'est toute une philosophie qui par ses bouts tient à la biologie, à la géologie, à l'anthropologie, aux sciences sociales. Le naturalisme en art est la recherche du caractère par le style, de la condition par le caractère, de la vie entière par la condition ; il procède de l'individu au type et de l'unité à la collectivité».

Avec *La Fin des bourgeois*, dont Francis Nautet a dit qu'elle est «comme le résumé large de tous les travaux de l'école naturaliste» ⁽⁷⁾, s'achève la série des œuvres où l'écrivain se rapprocha le plus des soiristes de Médan et qui, en dépit de leurs manquements à l'obédience, lui valurent d'apparaître comme le chef de file des naturalistes belges. Dégagé de l'influence du naturalisme, il allait s'abandonner sans frein à son idéalisme foncier, sous-jacent au réalisme tendre de ses premiers écrits (*Contes flamands et wallons*, 1873 ; *Histoires de gras et de maigres*, 1874) et manifeste dans le naturalisme d'*Un mâle*. Ce naturalisme dominera les œuvres principales des vingt dernières années de sa vie : d'inspiration rousseauiste et aux accents épiques (*L'Île vierge*, 1897 ; *Adam et Eve*, 1899 ; *Au cœur frais de la forêt*, 1900), rousseauiste encore, mais exprimé avec simplicité (*Le Vent dans les moulins*, 1901 ; *Le Petit Homme de Dieu*, 1903 ; *Comme va le ruisseau*, 1903). Toutefois, le réalisme n'est pas absent de ces pages, où Lemonnier, semble-t-il, aspire à effectuer le «mélange d'Idéal et de Réel» dont il créditait Barbey d'Aurevilly dans la dédicace du *Mâle*. La vision utopique et l'exaltation lyrique ne le privent pas de ses dons d'observateur, ne lui enlèvent pas le goût de la restitution fidèle, voire brutale, des faits et des propos. Avec *L'Hallali* (1906), qui rappelle *La Fortune des Rougon*, il lui arrivera d'ailleurs de réintégrer la sphère naturaliste : retour fugitif, mais symptomatique.

Dans l'histoire des lettres françaises de Belgique, *Un mâle* n'est pas la première œuvre narrative d'inspiration naturaliste. La priorité revient à

⁽⁶⁾ Repris dans *Les Peintres de la vie*. Paris, Savine, 1888.

⁽⁷⁾ Francis NAUTET, *Histoire des lettres belges d'expression française*. Bruxelles, 1892 (II, p. 30).

Un coin de la vie de misère, publié à Paris (Librairie générale) en avril 1878 et signé Paul Heusy. C'était le pseudonyme du Verviétois Alfred Guinotte (1834-1915), docteur en droit de l'Université de Liège, ancien collaborateur de la *Revue trimestrielle* et de la revue liégeoise *La Belgique contemporaine*, venu dans l'Hérault pour y exercer la fonction d'avocat-conseil d'une firme industrielle et fixé depuis 1876 à Paris, où il pratiquait le journalisme en attendant la notoriété littéraire⁽⁸⁾. Recueil de quatre récits (*Antoine Mathieu, étude de pauvre. Jean Benoit. La Fille de Jérôme Hattu. La Marchande de plaisirs*), précédés d'une lettre préface à Léon Cladel et dédiés respectivement à Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, Emile Zola, *Un coin de la vie de misère* se rattachait de toute évidence à la théorie naturaliste par le choix des sujets (un ouvrier mineur du pays de Liège, un berger solitaire de l'Hérault, une prostituée parisienne, une pauvre du parc Monceau), par le réalisme poignant des évocations et par l'image obsédante, désespérante, de la sombre fatalité. La publication ne passa pas inaperçue. Dans *L'Artiste* du 11 mai 1878, Camille Lemonnier, alors en pleine évolution, reconnut avec sympathie la bannière sous laquelle l'auteur s'était rangé : «Voici du renfort pour nous autres, écrivains de la dernière heure. M. P. Heusy s'ajoute à l'école puissante qui est en train de renouveler le roman moderne».

En mars 1883, l'éditeur parisien Henry Oriol fournit d'*Un coin de la vie de misère* une version enrichie de deux nouvelles (*Anselme l'aveugle, La Femme aux épluchures*), et la critique applaudit. Encouragé par ce succès, Heusy, aux alentours d'octobre 1883, projeta de réunir en un volume la plupart des «études de pauvres» qu'il avait publiées dans *Le Radical*, le quotidien fondé en 1881 par Victor Simond et Henry Maret, et dans divers périodiques, notamment *La Rue*, où s'activait Jacques Vingtras, c'est-à-dire Jules Vallès. Intitulé *Gens des rues* et destiné à faire pendant à *Un coin de la vie de misère*, ce recueil ne trouva pas éditeur. Le roman auquel l'écrivain travaillait depuis 1878, *Histoire du peintre Eugène-Marie*, «une étude d'enfant adultérin», ne connut pas un sort meilleur. Paul Heusy resta l'homme d'un seul livre. Un livre exemplaire : *Un coin de la vie de misère* – comme les deux cent soixante-seize contes et nouvelles que l'auteur inséra dans *Le Radical* entre novembre 1882 et janvier 1908 –

(8) Voir Paul DELSEMME, «Pour une meilleure connaissance de Paul Heusy», dans *Regards sur les lettres françaises de Belgique* (pp. 49-76).

représente la conception naturaliste la plus austère, hostile aux effets de style et concentrant l'intérêt sur le sobre constat des réalités quotidiennes.

Théo Hannon (1851-1916), poète et peintre, dont Christian Berg évoque *supra* la personnalité originale, contribua activement à l'implantation du naturalisme en Belgique. Ses *Vingt-quatre coups de sonnet*, audacieux amalgame du réalisme appuyé et de la forme parnassienne, venaient de sortir des presses de l'éditeur bruxellois Félix Callewaert lorsque, en janvier 1877, à la suite d'une petite révolution de palais, il remplaça le timoré Victor Reding dans les fonctions de rédacteur en chef de *L'Artiste*, fondé le 28 novembre 1875. Sous sa direction, la revue changea de cap, associant d'entrée de jeu Naturalisme et Modernité, ainsi que le suggérait le provocant frontispice de Félicien Rops. Le programme initial prônait «le culte ému, la mystérieuse intuition de la Nature» et «la liberté individuelle en matière d'art», sans recommander expressément le naturalisme de Zola. Mais la publication de *L'Assommoir*, déchaînant l'enthousiasme de l'équipe, balaya toute réticence. Dans le fascicule du 25 février 1877, Hannon adressait au maître un sonnet émerveillé :

Penseur, la Vérité t'ouvre sa rude main ...

Comme les deux premiers des quatre longs articles où Joris-Karl Huysmans traitait de «Emile Zola et *L'Assommoir*» avaient paru les 11 et 18 mars dans *L'Actualité*, la revue de Camille Lemonnier, Hannon les reproduisit partiellement dès les 18 et 24 mars. Le 18 mars encore, en même temps que le périodique de Lemonnier, *L'Artiste* publiait un fragment de *La Fille Elisa* d'Edmond de Goncourt, sur le point de paraître chez Charpentier : «Savoure, ami lecteur, et déguste, s'écriait le présentateur anonyme : c'est le nanan d'un fier naturaliste». Dès lors, les contacts de la feuille de Théo Hannon avec les écrivains français se multiplièrent : nous en reparlerons.

Début 1879, Hannon mettait la dernière main à ses *Rimes de joie*, après les avoir soumises à la critique impitoyable de ses amis Huysmans et Céard. Elles ne parurent qu'en 1881, chez Gay et Doucé, à Bruxelles, avec une préface de Joris-Karl Huysmans, un frontispice et trois gravures de Félicien Rops. Le préfacier se réjouit qu'un poète ose, enfin, renoncer aux mièvreries parnassiennes et s'inspirer de Baudelaire : «Eh bien ! un peintre belge, M. Théodore Hannon qui, malgré des souvenirs obsédants, se montre dans ses *Rimes de Joie* un poète

singulier et neuf, a, bravement, avec certaines pièces de ce livre, emboîté le pas, derrière le grand maître». Séduit par la sensualité libertine des *Rimes*, c'est le réalisme très particulier de Baudelaire que Huysmans découvre avec satisfaction chez le poète belge : «En cela, dit-il, il se rattache de toute évidence à l'école naturaliste». Toutefois, estimant que son ami n'a pas encore dépassé le stade de l'«amusante fantaisie», il le presse de concevoir «des œuvres réalistes plus larges, plus fortes».

Dans *Au pays de Manneken-Pis*, «études modernistes» publiées par Kistemaeckers en 1883, Hannon tenta de réaliser l'union, toujours difficile, du réalisme et de la forme versifiée ; servi par une excellente technique, mais desservi par son esprit gavroche, il resta dans les limites de la poésie pittoresque, aux effets faciles. D'ailleurs, il allait bientôt se perdre dans le monde des petits théâtres bruxellois et se griser du succès éphémère des revues, des ballets et des pièces d'ombres (*Pierrot macabre*, 1886 ; *La Valkyrigole*, 1887 ; *Spa ... tout le monde descend*, 1887, etc.). En 1889, dans son étude sur Félicien Rops⁽⁹⁾, Huysmans stigmatisa ce «poète de talent, sombré sans excuse de misère, à Bruxelles, dans le cloaque des revues de fin d'année et les nauséuses ratatouilles de la basse presse».

A cette date, l'écrivain français et le poète belge, séparés par «une de ces brouilles littéraires sur lesquelles les intéressés ne jugent pas nécessaire de s'expliquer»⁽¹⁰⁾, avaient rompu leurs relations depuis longtemps. En 1884, Hannon exigea de Kistemaeckers qu'il éliminât de la réédition des *Rimes* la chaleureuse préface de Huysmans. Celui-ci, moins vindicatif, laissa intact dans les rééditions d'*A rebours* le passage où il est dit pourquoi des Esseintes se délecte de «Théodore Hannon, un élève de Baudelaire et de Gautier, mu par un sens très spécial des élégances recherchées et des joies factices».

Membre fondateur et secrétaire de l'«Union littéraire belge» qui s'était constituée fin 1877 sur l'initiative d'Eugène Van Bommel, Georges Eekhoud (1854-1927) y rencontra Théo Hannon et presque aussitôt se lia avec lui d'une amitié inaltérable. Personnalité entraînante, l'auteur des *Vingt-quatre coups de sonnet* l'incita à s'éloigner du romantisme éperdu auquel sacrifiaient, à quelques exceptions près, ses premiers vers : *Myrtes et Cyprès* (1877) et *Zig-zags*

(9) Étude figurant dans *Certains*. Paris, Tresse et Stock, 1889.

(10) Léon DEFFOUX, *J.-K. Huysmans sous divers aspects*. Paris, Crès, 1927 (p. 14).

poétiques (1878). Parus en 1879 (à Paris, chez Jouaust, comme les recueils précédents), *Les Pittoresques*, où les notations réalistes font contrepoids aux réminiscences romantiques, attestent que le poète a entendu la leçon de Théo. Sous l'influence de son ami, il évolue vers le naturalisme, avec circonspection toutefois et sans faire table rase des formules accomplies. «Je comprends, écrit-il dans la *Revue artistique* du 21 juin 1879, qu'on ait des préférences pour tel genre plutôt que pour tel autre. Je suis le premier à y obéir. Et j'avouerai qu'enfant de la fin de ce siècle, mes affinités me portent vers les artistes de la dernière heure ; que je suis le courant actuel auquel nous devons déjà des œuvres puissantes et originales ; que je salue avec enthousiasme les nouveaux horizons ouverts à l'art et que ces mots : *modernité*, *naturalisme* dont on abuse pourtant me montrent une source vivace de chefs-d'œuvre vers laquelle une soif ardente et enfiévrée m'attire. Mais ne soyons pas injustes pour ceux qui nous ont aplani la route». C'est dans cet esprit qu'il lit Zola et qu'il lui consacre une suite d'articles que publie la *Revue artistique* entre le 7 juin 1879 et le 22 mai 1880. Tout en rendant hommage à son œuvre, il refuse de voir en elle la concentration des diverses forces novatrices. D'autre part, l'engouement qu'elle suscite ne risque-t-elle pas d'engendrer une nouvelle conception monolithique, dogmatique, des arts, nuisible à l'épanouissement des individualités ? Devançant les Jeune-Belgique, Eekhoud déclare avec force dans le fascicule du 22 mai 1880 : «Je le répète *être soi-même* : telle devrait être la devise de quiconque veut entrer dans la carrière artistique et surtout y demeurer».

Nous savons par Eekhoud lui-même ⁽¹¹⁾ que *Kees Doorik* (1883), son premier roman, fut conçu d'abord sous la forme d'un récit en vers, à la manière sans doute de *La Guigne* qui figure dans *Les Pittoresques*. Le jeune écrivain franchit le pas : renonçant à l'expression poétique, où il se cherchait à tâtons, il fit élection de la prose, où il allait trouver l'accord parfait de sa perception réaliste et de sa vision poétique.

«Étude de paysan de l'Entre-Polder» – sous-titre de l'édition définitive chez Kistemaekers (1886) –, *Kees Doorik*, dédié à Camille Lemonnier, se situe dans le Campine anversoise dont Eekhoud ne se lassera pas d'évoquer la terre déshéritée et les rudes aborigènes

⁽¹¹⁾ Georges EEKHOU, «Les origines et les étapes d'une œuvre», dans *Le Thyse*, 15 juin-1^{er} juillet 1903. Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *Vocations littéraires*. Genève, Droz ; Paris, Minard, 1959 (pp. 41-63).

(*Kermesses*, 1884 ; *Nouvelles Kermesses*, 1887 ; *Dernières Kermesses*, 1920 ; *Le Terroir incarné*, 1922), avec ce mélange de réalisme âpre et de tendresse infinie qui donne à cette partie de son œuvre un accent très particulier, sans rien de comparable chez Lemonnier ou chez Cladel, en dépit des similitudes de l'inspiration.

Publiées entre les deux premières séries des *Kermesses*, *Les Milices de Saint-François* (1886 ; réédition en 1900 sous le titre *La Faneuse d'amour*) sacrifièrent la vraisemblance aux théories pseudo-scientifiques de l'hérédité véhiculées par le zolisme. Revenu de son erreur, Eekhoud livra une œuvre capitale, d'un naturalisme épanoui et juste, *La Nouvelle Carthage* (1888), dont l'intrigue touffue a pour décor la ville d'Anvers, apparaissant orgueilleuse et minée de l'intérieur comme la cité punique. La pesante atmosphère de cette vaste fresque, l'intensité des scènes dramatiques, la vigueur des descriptions qui s'adressent à tous les sens et la fatalité des destinées rappellent *L'Assommoir*, *Germinal* et, plus précisément, *Le Ventre de Paris*, cet autre roman d'une ville. Mais c'est en vain qu'on chercherait dans *La Nouvelle Carthage* l'impassibilité observée par Zola : obéissant aux pulsions de sa sensibilité, l'auteur manifeste très ouvertement son aversion de la bourgeoisie arrogante, cupide, corrompue, et exprime avec lyrisme son amour des humbles, des malchanceux, des opprimés.

Contraire à la doctrine naturaliste, cette sensible présence du narrateur caractérise la plupart des récits d'Eekhoud et en constitue, selon nous, l'un des principaux attraits. La sympathie de l'écrivain se partage entre les rustres de son terroir d'élection et les réfractaires à l'ordre social, les incompris, les dévoyés, les inconditionnels dont les apparitions se multiplient à partir du *Cycle patibulaire* (1892). Dans *Mes communions* (1895), son chef-d'œuvre, dans *Escal-Vigor* (1899), qui fit scandale, dans *L'Autre Vue* (1900, roman réédité en 1926 sous le titre *Voyous de velours ou l'Autre Vue*), l'auteur pousse aussi loin que possible l'aveu de son attirance envers les marginaux et ceux qui revendiquent le droit à la différence.

Les récits du *Cycle patibulaire* et de *Mes communions*, commentés avec enthousiasme par Rémy de Gourmont, Rachilde, André Fontainas, Jean Lorrain ⁽¹²⁾, procurèrent à Eekhoud l'audience de Paris

⁽¹²⁾ Voir l'avant-propos (anonyme) du *Cycle patibulaire*. Première série. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1929 (pp. 7-11).

et, dès lors, la faveur du monde entier. A propos du *Cycle patibulaire*, Rachilde déclarait dans le *Mercure de France* de juillet 1896 :

«C'est un beau livre. Je ne veux point misérablement m'inquiéter s'il est aussi bon que beau, et, si je ne le recommande pas aux très jeunes gens qu'il intoxiquerait peut-être, tant est maladroite certaine compréhension des littératures charnelles, je crois que sa violence même est le plus sûr garant de sa parfaite moralité cérébrale. (...) Les passions profondes qu'analyse Georges Eekhoud sont réprochées par les législateurs modernes ; elles n'en ont pas moins leurs racines dans la terre, la bonne terre où l'on trouve pêle-mêle les pourritures, les amertumes et les purs germes des fleurs. Jadis elles étaient tolérées, anoblies, parce que jadis la terre était plus neuve, plus vierge, et que les pas pesants des législateurs intéressés n'avaient pas encore trop foulé son libre sol. Chauffée toujours par les mêmes fumiers mystérieux des corps en décomposition, la terre d'aujourd'hui donne toujours les mêmes plantes rares aux curieuses floraisons éclatantes et empoisonnées, mais le philosophe qui vit à l'abri de sa seule sagesse sait bien, aujourd'hui comme jadis, qu'il n'y a pas de poison dans la nature : il n'y a que des éléments chimiques. Voilà pourquoi à respirer les émanations qui se dégagent des viandes rouges servies en des plats d'or tout rutilants de gemmes du *Cycle patibulaire*, il ne convient pas d'éternuer comme une petite bourgeoise ou un imbécile».

Camille Lemonnier, de culture française par son père, mais élevé par une grand-mère brabançonne qui lui communiqua sa sensibilité flamande, et l'Anversois Georges Eekhoud, chantre de la Campine, montrent l'accord profond de leur vision naturaliste des hommes et des choses avec le matérialisme et le vitalisme des artistes de la Flandre d'autrefois. Cette affinité ethnique est illustrée par *Les Flamandes* (1883) d'Emile Verhaeren. Ce recueil de vers, le premier que l'auteur, à l'âge de vingt-huit ans, publia en volume, après avoir essayé dans ses juvenilia diverses thématiques et techniques⁽¹³⁾, signale de façon exemplaire la conjonction de deux influences : celle de la peinture flamande (Rubens et les «petits maîtres» : Teniers, Adriaen Brauwer, Jan Steen) et celle du naturalisme, auquel le poète, d'abord circonspect, s'était finalement converti⁽¹⁴⁾. Gustave Vanwelkenhuyzen a prouvé

⁽¹³⁾ Voir Vic NACHTERGAELE, «Les juvenilia d'Emile Verhaeren. État de la question», dans *Bulletin de la Société d'étude des lettres françaises de Belgique*, avril-juillet 1983, pp. 19-35.

⁽¹⁴⁾ Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1930 (pp. 91-93).

que «ce volume de vers est franchement naturaliste» par ses thèmes et par la hardiesse truculente des images, la crudité des mots ⁽¹⁵⁾.

Verhaeren, entré dans le cercle des symbolistes, s'écarta bientôt du réalisme des *Flamandes*, sans pour autant se détacher tout à fait du naturalisme. Dans maintes pièces des *Villes tentaculaires* (1895), des *Forces tumultueuses* (1902) et de *Toute la Flandre* (1904-1911), il est possible de détecter, «filtrée et quintessenciée» ⁽¹⁶⁾, l'influence de Zola.

Edmond Picard, apôtre de l'art social, personnalité omniprésente, déployant une activité prodigieuse au barreau et en politique, dans la presse périodique et dans les journaux, appartient à la littérature naturaliste par l'une de ses rares œuvres de fiction, *L'Amiral* (1883), que lui inspira sa brève carrière de marin. S'étant engagé sur un coup de tête comme simple matelot, il avait mené, aux alentours de sa vingtième année, la vie rude, inhumaine, des gens de la mer. Sous le voile d'une fiction dont la nature autobiographique n'est guère camouflée, *L'Amiral* raconte avec un réalisme puissamment suggestif, encore que modéré, «l'existence maritime, ses fatigues, ses sacrifices, les labeurs résignés et mal rétribués des équipages, la mort toujours menaçante ...» ⁽¹⁷⁾.

Les études fouillées que Raymond Trousson, Michel Otten et Ralph Heyndels consacrent *infra* à Henri Nizet (1863-1925), à Jean-François Elslander (1865-1948), à Marius Renard (1869-1948) et à Neel Doff (1858-1942) nous dispensent de caractériser ici l'apport de ces écrivains au naturalisme.

A propos de Maurice Rollinat, dont il ne goûtait pas le «macabrisme», Franz Mahutte (1862-1927) écrivait dans *La Jeune Belgique* du 5 janvier 1883 : «Nous sommes, nous autres, d'une génération qui

⁽¹⁵⁾ Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *ibidem* (pp. 154-157), et du même, *Vocations littéraires* (pp. 65-112).

⁽¹⁶⁾ Ces épithètes sont de Maurice WILMOTTE, dans *La Culture française en Belgique*. Paris, 1912 (pp. 338-339).

⁽¹⁷⁾ Comme *La Forge Roussel* et *Mon oncle le jurisconsulte*, *L'Amiral* parut d'abord en introduction à un volume des *Pandectes belges*, l'énorme compilation juridique que Picard, son promoteur, dirigeait depuis 1878. Publié sous cette forme insolite en 1883 (tome X des *Pandectes*), le récit fut édité, la même année, par Larcier. Il y eut plusieurs rééditions. Celle de 1885, dans la «Bibliothèque populaire», d'inspiration socialiste, montre que *L'Amiral* était ressenti comme une œuvre de portée révolutionnaire. Cette collection accueillit en 1886 trois nouvelles d'*Un coin de la vie de misère* de Paul Heusy : une annexion tout aussi révélatrice.

réclame des œuvres robustes et nous préférons celui qui erre sous les frondaisons profondes, à celui qui s'en va, la prunelle mélancolique, noctambuler parmi les cimetières». Pour sa part, il produisit quelques ouvrages qui, à défaut de robustesse, offrent un mélange très lisible d'observation aiguisée, d'esprit caustique et de style alerte. Écrivain injustement oublié, il mériterait de retrouver une audience. *Les Contes microscopiques* (1886), *Bruxelles vivant* (1891), *Gens de province* (1893) jalonnent l'itinéraire qui le mena du réalisme teinté d'humour au naturalisme de *Sans horizon* (1896), dont le sujet – l'existence routinière et abêtissante des professeurs de l'enseignement secondaire –, déjà abordé dans *Intérim* et *L'Après-midi d'un pion* de *Gens de province*, est traité avec l'évidente volonté de privilégier le laid et le sordide, de montrer la désespérance des destinées «sans horizon», vouées à l'ennui et à l'échec. Les termes coruscants, rares dans les œuvres antérieures, abondent ici, donnant à penser que Mahutte a subi l'influence des *Sœurs Vatard*, à moins que ce ne soit celle des *Béotiens* (1884) d'Henri Nizet⁽¹⁸⁾.

Orphelin avide l'indépendance, Gustave Vanzype (1869-1955) dut subvenir à ses besoins à l'âge où d'autres fréquentent encore l'école. Il entra, par la petite porte, dans le journalisme et il y prit du galon rapidement, à force de travail. Le souvenir des jours de misère le hanta des années durant ; il gardait de ses durs affrontements avec la vie une révolte contre la société, une amertume qu'il extériorisa dans ses premiers contes, au réalisme violent, publiés en volume en 1892, sous le titre *Histoires bourgeoises. Foi cruelle*. Venu très tôt au théâtre, où l'appelait une vocation impérieuse, il y œuvra, pendant quelques années, sous le signe d'Henry Becque et dans la ligne du Théâtre-Libre : huit pièces au total, dont quatre seulement furent imprimées (*L'Enfant*, 1894 ; *L'Échelle*, 1895 ; *Tes père et mère*, 1897 ; *La Souveraine*, 1899). Le 28 décembre 1893, les spectateurs du théâtre Molière, à Bruxelles, entendirent successivement une conférence de Maurice Barrès sur la littérature belge et *L'Enfant*, dont c'était la première. Cette coïncidence, flatteuse pour le jeune auteur dramatique, fut l'événement de la saison.

Après *La Souveraine*, il s'éloigna du théâtre. Lorsqu'il y revint, en 1907, avec *Les Étapes*, il avait totalement changé sa manière, en grande partie sous l'influence de l'œuvre de François de Curel. Désormais,

⁽¹⁸⁾ Henri Nizet et Franz Mahutte avaient été condisciples à l'Université libre de Bruxelles. Ils furent promus docteurs en philosophie et lettres la même année, en 1881.

toutes ses pièces relevèrent du théâtre d'idées (*Les Liens*, 1912 ; *Les Semailles*, 1919 ; *Les Visages*, 1922, etc.). Au soir de sa vie, il dira que le réalisme noir auquel il avait sacrifié dans sa jeunesse sous la pression d'un ressentiment, était étranger à sa vraie nature et à sa conception de la mission de l'écrivain. Selon sa volonté, les pièces antérieures aux *Étapes* seront écartées de l'édition définitive de son théâtre, à la Renaissance du Livre.

Si le roman régionaliste fut introduit dans les lettres françaises de Belgique par le Flamand Eekhoud (*Kees Doorik*, 1883, etc.), il devait devenir, à la fin du siècle, l'apanage des conteurs wallons. Évoquant en 1890 le Hainaut rural dans les *Contes de mon village*, Louis Delattre (1870-1938) fut le premier à croire que les mœurs wallonnes offrent matière à la fiction, suivi de près par George Garnir (1868-1939), auteur des *Charneux* (1891), roman condruzien. C'était un genre nouveau, animé d'un sentiment particulariste qui le distinguait des «contes wallons» que Camille Lemonnier, en 1873, avait juxtaposés à des «contes flamands» pour illustrer des «scènes de la vie nationale». Après la campagne hennuyère et le Condroz, les autres régions de la Wallonie eurent aussi leurs chantres : l'Entre-Sambre-et-Meuse avec Maurice des Ombiaux (1868-1943), le pays de Liège avec Edmond Glesener (1874-1951), la Hesbaye avec Hubert Stiernet (1863-1939) et Hubert Krains (1826-1934), le plus représentatif de cette littérature régionale, l'auteur du roman où elle s'est exprimée totalement : *Le Pain noir* (1904). A la même époque, un Georges Virrès (1869-1946), peintre de la Campine limbourgeoise, prouvait que Georges Eekhoud avait un émule.

Gustave Vanwelkenhuyzen s'est attaché à déceler chez quelques-uns de ces régionalistes (Krains, Delattre, Glesener) les marques d'une influence partielle ou momentanée du naturalisme français⁽¹⁹⁾. A quelques rares exceptions près, il n'a relevé que des caractéristiques réalistes, observables dans une mesure presque égale chez les autres écrivains des terroirs : le souci de l'exactitude, la notation des petits faits qui tissent l'existence quotidienne, une prédilection pour les humbles qui vivent de plus près la réalité locale et dont les obscurs malheurs placent sous son vrai jour la fatalité aveugle. Faut-il s'en étonner ? Le roman régionaliste s'épanouit chez nous en un temps où le naturalisme

⁽¹⁹⁾ Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900* (pp. 270-273, pp. 276-278).

se décantait, renonçait aux excès qui avaient scandalisé l'opinion publique et dont s'étaient effarouchés quelques disciples de Zola. Même Hubert Krains, si proche qu'il fût de l'école de Médan par son réalisme dur et sombre, se ressentit de cette évolution irréversible. Il convient aussi de s'aviser que l'intérêt littéraire accordé à nos terroirs subit une influence qui réduisit l'effet du naturalisme : celle de Léon Cladel, que nous mettrons en évidence ci-dessous.

L'ACTUALITÉ ET L'ARTISTE, ORGANES NATURALISTES

À l'époque où se publiait *L'Assommoir*, aucun organe de la presse française n'apportait un appui doctrinal à Zola et à ses disciples. C'est en Belgique qu'ils trouvèrent ce qu'on appellerait de nos jours un soutien logistique.

En mars 1877, J.-K. Huysmans écrivait à Camille Lemonnier : «Quant aux organes naturalistes, pour le moment il n'y en a pas. *La République des Lettres* nous déteste et Mendès a fait même des articles contre plusieurs d'entre nous à la suite de quoi nous nous sommes retirés. Il n'a pris *L'Assommoir* que pour lancer son journal. Une fois l'affaire faite, il n'a même pas voulu laisser passer un article sur le livre quand il a paru»⁽²⁰⁾. De quoi s'agissait-il ? Sous la pression de ses lecteurs offusqués, *Le Bien public* avait été obligé, le 7 juin 1876, d'interrompre la publication de *L'Assommoir* ; *La République des Lettres*, fondée et dirigée par Catulle Mendès, accepta de donner la suite du feuilleton à partir du 7 juillet. Même si Mendès méritait, pour son ouverture d'esprit, d'être mieux traité par Huysmans⁽²¹⁾, il demeure que son périodique, d'orientation parnassienne, n'était pas destiné à soutenir les thèses naturalistes. En ces années-là, il appartient à deux hebdomadaires bruxellois d'assumer le rôle d'«organes naturalistes» : *L'Actualité à travers le monde et l'art*, qui parut du 20 août 1876 au 12 août 1877 sous la direction de Camille Lemonnier, et *L'Artiste*, fondé le 28 novembre 1875, placé en janvier 1877 – nous l'avons vu – sous les signes conjugués Naturalisme – Modernité, par la volonté de son nouveau rédacteur en chef, Théo Hannon.

⁽²⁰⁾ J.-K. HUYSMANS, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen. Genève, Droz : Paris, Minard, 1957 (p. 25).

⁽²¹⁾ Voir Léon DEFFOUX, *La Publication de l'Assommoir*. Paris, Malfère, 1931 (p. 54).

Avant de lancer *L'Actualité*, Camille Lemonnier avait animé, de février 1873 à juin 1876, *L'Art universel*, un bi-mensuel qui eut le double mérite de donner quelque publicité aux lettres belges, victimes de l'indifférence du pouvoir et des lecteurs, et de susciter de féconds échanges avec des périodiques parisiens intéressants et accueillants, tels que *Le Musée des Deux Mondes* d'Eugène Montrosier et la *Gazette des Beaux-Arts*. A l'écoute de l'époque, *L'Art universel* fut la première publication belge à signaler la nouvelle tendance du réalisme dans le roman français. Le 15 mars 1873, Emile Thamner – pseudonyme d'Emile Hermant (1835-1886) – tentait de la caractériser : «Ce n'est plus l'observation de Balzac d'ailleurs : c'est quelque chose de plus précis, de plus intime, de plus personnel et de plus passionnel en même temps, une sorte de travail au scalpel poursuivant la vie de fibre en fibre». Dans la suite de son étude (livraisons des 1^{er} et 15 avril, 1^{er} et 15 mai), le critique détectait chez Flaubert et les Goncourt les effets de cette évolution, dont il se réjouissait, non sans reprocher aux auteurs de *Madame Gervaisais* une manipulation abusive du lexique.

Un caissier indélicat ayant causé la faillite de *L'Art universel*, Lemonnier, nullement découragé, fonda sans tarder *L'Actualité*, un hebdomadaire conçu comme un magazine d'information générale, ce que laissait entendre le sous-titre, vague à souhait : «A travers le monde et l'art». Mais la publication, au bout de quelques mois, prit de plus en plus le ton d'une avant-garde littéraire. Un article sur la moralité dans l'art, paru le 4 mars 1877 sous la signature de J. Dubreuil, préluda à cette conversion. Après avoir soutenu la thèse que Flaubert, les Goncourt et Zola sont à l'abri du reproche d'immoralité au même titre que les ouvrages de médecine ou de statistique dont la rigueur scientifique les inspire dans leur exploration des réalités humaines et sociales, le critique dénonçait les vrais coupables : «S'il nous fallait chercher l'immoralité, ce n'est pas chez les écrivains épris du vrai que nous irions la chercher, mais bien plutôt chez ceux qui osent se permettre de travestir la vérité et nous montrer la société sous des apparences trompeuses. Octave Feuillet, Sandeau, George Sand souvent, voilà les écrivains malsains dont l'idéal trouble et affadit l'esprit». L'objection préjudicielle ayant été écartée, les lecteurs étaient préparés à recevoir l'étude sur Emile Zola que Lemonnier avait demandée à J.-K. Huysmans ⁽²²⁾ et qui parut dans les livraisons des 11,

(22) «Vous me demandez si je puis vous donner un article sur ce livre et sur Zola. Je

18, 25 mars, 1^{er} avril 1877, sous le titre «Emile Zola et l'Assommoir». Cette analyse substantielle et enthousiaste des écrits de Zola et de sa doctrine avait l'allure d'un manifeste ; diffusée en France sous la forme d'exemplaires tirés à part, elle produisit l'écho souhaité. *La Vie littéraire* en publia un fragment, le 26 avril 1877.

Peu après (numéros des 29 avril, 6 et 13 mai 1877), Henry Céard, ami de Huysmans et entré depuis peu dans l'entourage de Zola, compléta l'extrait de *La Fille Elisa*, sous presse chez l'éditeur Charpentier, par un essai sur les œuvres des frères Goncourt, désignés comme précurseurs du mouvement naturaliste⁽²³⁾. Ravi de recevoir à Bruxelles l'accueil favorable que la presse parisienne refusait aux représentants de la mutation réaliste, le jeune critique exprima sa gratitude à Lemonnier :

«*La Vie littéraire*, par exemple, malgré la pompe de son annonce, est fermée à tout ce qui n'est pas professoral ; on n'ose pas trop y dire du bien de Zola et, de temps en temps, il y a à son adresse une phrase désagréable. Quant à *la République des Lettres*, c'est le dernier donjon romantique. On y soutient à pleines pages que la Légende seule est possible en littérature et que l'art dramatique ne se régénérera pas sinon par l'ode. Le rédacteur en chef, Catulle Mendès, a fait l'autre jour une soi-disant pièce moderne, qui a montré son incapacité à jamais comprendre la réalité. Lui, est un véritable ennemi.

.....
Vous concevrez dès lors que je vous remercie d'autant plus de m'avoir offert l'hospitalité à *l'Actualité*. Vous êtes bien heureux là-bas d'avoir ainsi des journaux à votre disposition : cela n'arrivera ici qu'après le décès du dernier romantique»⁽²⁴⁾.

Les naturalistes français attendaient impatiemment le périodique dont Charpentier annonçait la création⁽²⁵⁾ ; mais cette revue – *La Vie moderne*, confiée à Emile Bergerat – ne devait voir le jour qu'en 1879.

ne demande pas mieux, d'autant qu'en dehors de l'admiration que j'ai pour l'artiste, j'aime beaucoup l'homme qui est bon et exquis», écrivait Huysmans à Lemonnier vers le 15 février 1877. Voir J.-K. HUYSMANS, *Lettres inédites à Camille Lemonnier* (p. 15). – A signaler que, dès ses numéros 4 et 5 (10 et 17 septembre 1876), *L'Actualité* avait reproduit *Adrien Brauwer*, emprunté au *Drageoir aux épices*.

⁽²³⁾ Voir C. A. BURNS, «Edmond de Goncourt et Henry Céard», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1954.

⁽²⁴⁾ Cette lettre peut être datée de la mi-avril 1877 (Musée Camille Lemonnier, à Bruxelles). Citée par Gustave VANWELKENHUYZEN dans *Vocations littéraires* (p. 22).

⁽²⁵⁾ Voir J.-K. HUYSMANS, *Lettres inédites à Camille Lemonnier* (p. 25).

L'Actualité cessa de paraître au bout d'un an, le 12 août 1877. Lemonnier, avec son équipe et son expérience, rejoignit *L'Artiste*, déjà fort engagé alors dans le combat naturaliste.

Théo Hannon ouvrit largement sa revue aux Français, en particulier à J.-K. Huysmans et à Henry Céard.

Entre le 18 mars 1877 (premier des deux emprunts à l'étude que publiait *L'Actualité* sur «Emile Zola et l'Assommoir») et le 15 août 1878 (article sur *Les Beaux-Arts à l'Exposition de 1878*, de Charles Blanc), le nom de Joris-Karl Huysmans apparut vingt-neuf fois aux sommaires de *L'Artiste*, qui, outre l'autorisation de reproduire des textes du *Drageoir aux épices*, eut la primeur de *Sac au dos*, la nouvelle appelée à figurer dans les *Soirées de Médan* ⁽²⁶⁾, et de maintes pages recueillies en 1880 dans *Croquis parisiens*. Le 4 août 1878, dans la chaleureuse étude qu'il consacrait à son ami Lemonnier, Joris-Karl se réjouissait que l'auteur des *Histoires de gras et de maigres* se décidât à aborder le roman, «cette magnifique forme du grand art moderne» :

«Là encore, il a une place vraiment belle à prendre : faire pour la Belgique ce que les grands maîtres naturalistes ont fait pour la France, rendre la vie moderne du Brabant, dessiner de pied en cap l'homme et la femme du pays, les faire panteler, vivre dans le milieu qui les entoure. Avec son observation pénétrante des détails, son style agile et superbe, il est le seul, en Belgique, qui soit de taille à entreprendre victorieusement une semblable tâche».

Henry Céard collabore activement à *L'Artiste* : il y publie des sonnets, des comptes rendus d'expositions, des analyses de livres, des échos de Paris et de curieux essais en prose, révélateurs de sa prédilection pour le détail menu, d'apparence insignifiante. Le 14 octobre 1877, il adresse une vive réplique à Victor Reding, passé à *La Fédération artistique*, où il s'est déclaré hostile à «l'intervention d'un

⁽²⁶⁾ *Sac au dos* parut dans *L'Artiste* des 19 et 26 août, 9 et 30 septembre, 7 et 21 octobre 1877. «Vous êtes trop indulgent pour *Sac au dos* ; cette minuscule pièce n'a pour elle qu'une chose, c'est d'être vraie. [...] Je vais voir à alléger un peu tout cela et à y faire quelques abattis et trouées. Ça manque d'air». Ainsi disait Huysmans à Lemonnier en août 1877 (*Lettres inédites à Camille Lemonnier*, p. 43). Henry Céard et Jean de Caldain («J.-K. Huysmans intime», in *Revue hebdomadaire*, 25 avril, 2 et 9 mai, 14, 21 et 28 novembre 1908) ont confronté soigneusement la version de *L'Artiste*, dont il fut fait un tirage à dix exemplaires sur Chine, et la version des *Soirées de Médan* (1880). La fin, notamment, est différente.

élément étranger dans nos écoles nationales». Reding rejette-t-il le naturalisme par esprit de clocher ou le proscrit-il comme une trahison à l'égard des maîtres de l'art national ? Céard exclut les deux hypothèses, la première en raison de la tradition hospitalière de la Belgique, la seconde en raison des affinités profondes de l'art flamand avec la vision naturaliste.

«Ce n'est pas par hasard ou fantaisie que dans *l'Assommoir* la noce de Coupeau fait halte devant la «kermesse» de Rubens. En arrêtant ses personnages auprès de cette toile où la vie éclate avec tous ses contrastes, toutes ses brutalités, toute sa largeur indifférente, notre maître avait son intention ; et, pour ceux qui savent comprendre, il est clair que de cette façon il réclamait pour lui ces mêmes libertés, ces mêmes franchises que vous-même, monsieur, n'oseriez blâmer chez le plus grand représentant de vos «écoles nationales».

Ainsi, les faits sont là. Que vous le vouliez ou non, vous ne pouvez repousser le naturalisme. Que si vous vous élevez maintenant contre cette nervosité qui tremble dans les œuvres nouvelles, songez qu'elle est la caractéristique du temps et du milieu actuels. Songez qu'elle a fait le talent de deux peintres, sans contredit, les plus remarquables de vos «écoles nationales» contemporaines, Alfred Stevens et Félicien Rops. Ceux-là sont nos maîtres, et vous voyez quel mot imprudent vous avez prononcé en dénonçant «l'intervention d'une influence étrangère» puisqu'au fond vous nous accusez de ce crime singulier d'être trop de notre époque, et surtout trop de votre pays» (27).

A partir du 6 janvier 1878, Céard donne à *L'Artiste*, en plus de ses articles, un roman caractéristique de sa manière, *Une belle journée*, dont la publication hélas ! sera interrompue à la fin de l'année et qui devra attendre 1881 pour paraître en volume.

L'Actualité, déjà, reproduisait des chroniques que Zola avait confiées au *Bien public*. *L'Artiste* utilisa, plus fréquemment encore, le procédé de la reproduction pour relayer la pensée de Zola (articles parus dans *Le Bien public* ou *Le Messager de l'Europe*, extraits du *Ventre de Paris*, etc.) ; les abonnés – au nombre de deux ou trois cents – eurent ainsi l'occasion de consulter des pages de la doctrine naturaliste bien avant leur publication en volume, dans *Le Roman expérimental* (1880) ou dans *Les Romanciers naturalistes* (1881).

(27) Reding eut beau se disculper, prétendre qu'on l'avait mal entendu : *L'Artiste*, par la plume de Céard, avait dit ce qu'il fallait dire.

C'est grâce à *L'Artiste* que le public belge se familiarisa avec l'œuvre de Léon Cladel, dont il est dit, dans la livraison du 11 mai 1878, que «sa réputation d'écrivain n'est plus à faire». Premiers signes d'une notoriété qui infléchit étrangement la destinée du naturalisme en Belgique : il conviendra d'en reparler.

En proie à d'insolubles problèmes de trésorerie, Théo Hannon fut contraint, à la fin de 1878, de livrer sa revue à Camille de Roddaz et à l'équipe du *Samedi*, un hebdomadaire fondé récemment sur la base d'un programme où il n'était pas question d'identifier la modernité avec le naturalisme. Édité sous le titre *L'Artiste*, le périodique issu de la fusion interrompit la publication d'*Une belle journée*, éreinta *Les Sœurs Vatar* ... Maintenu en vie jusqu'en décembre 1880, la nouvelle série refusa, malgré quelques accommodements tardifs, d'être ce que la revue de Hannon avait été pendant deux ans : le foyer belge du naturalisme français, l'organe qui compensa, à l'époque héroïque, les carences de la presse parisienne.

En toute justice, il convient de signaler que, de 1880 à 1883, la revue verviétoise *Do Mi Sol*, animée par l'essayiste Francis Nautet (1854-1896), prit courageusement la relève de *L'Artiste* dans le combat naturaliste.

DU CÔTÉ DES ÉDITEURS

En ces années où le non-conformisme se heurtait, en France, aux préjugés de l'opinion publique, il se trouva des éditeurs belges qui propagèrent la parole naturaliste encore plus efficacement que les périodiques dont nous venons d'évoquer le rôle.

En août et septembre 1876, J.-K. Huysmans séjourna à Bruxelles pour surveiller l'impression de son premier roman, *Marthe, histoire d'une fille*, dont le sujet même l'exposait aux rigueurs des tribunaux de son pays. Sorti des presses de Félix Callewaert, le maître typographe, et revêtu de la marque du libraire-éditeur Jean Gay, l'ouvrage fut mis en vente à Bruxelles le 1^{er} octobre et, quelques jours plus tard, pénétrait en France, après avoir subi, à la frontière, un examen suspicieux ⁽²⁸⁾. Cette première édition de *Marthe*, dont Edgard Mey, dans *L'Artiste* (que

(28) Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *J.-K. Huysmans et la Belgique*. Paris, Mercure de France, 1935 (pp. 28-36) et, du même, «Félix Callewaert, l'imprimeur de *Marthe*», dans *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 43, 1962 (pp. 379-393).

dirigeait encore Victor Reding), fut le seul à rendre compte⁽²⁹⁾, se vendit mal, malgré son agréable impression en caractères elzéviens sur vélin anglais. Mais elle fut l'occasion pour l'auteur de nouer de profitables relations avec les écrivains du cru, en particulier avec Théo Hannon et Camille Lemonnier, et d'apprécier les qualités de l'industrie belge du livre.

Du savoir-faire des éditeurs belges, il reçut bientôt une preuve supplémentaire. En janvier 1882, Henry Kistemaeckers accueillit *A vau-l'eau* dans sa luxueuse collection «Édition de bibliophile», inaugurée en 1879 par la publication des *Petits Cahiers de Léon Cladel*. René Fayt révèle ci-dessous la prodigieuse activité que cet éditeur bruxellois déploya en faveur des naturalistes, qu'ils fussent Français ou Belges, des auteurs déjà connus ou des nouveaux venus.

Lucien Descaves, l'un des jeunes écrivains français que découvrit Kistemaeckers, vouait une profonde gratitude à l'éditeur de ses premières œuvres : *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou* (1882), *Un vieille rate* (1883) et *La Teigne* (1886). Egrenant ses *Souvenirs d'un ours*⁽³⁰⁾, il a mis en lumière le rayonnement de celui qui avait placé l'une de ses collections sous les auspices de la nouvelle école : "In naturalibus veritas".

«Il existait à ce moment, avenue d'Orléans, un papetier-libraire nommé Lamoureux, correspondant et dépositaire d'Henry Kistemaeckers, l'éditeur de Bruxelles dont les publications commençaient à se répandre. Ce fut chez Lamoureux que j'achetai *Marthe, histoire d'une fille*⁽³¹⁾ et *A vau-l'eau*, qui venait de paraître dans une petite collection, dite des bibliophiles. Francis Enne, Camille Lemonnier, Guy de Maupassant, Paul Alexis et Léon Hennique lui donnaient la couleur naturaliste qui me rendait la firme sympathique. La coupe était malheureusement loin de mes lèvres et il ne suffisait pas, pour abréger les distances, d'être un admirateur de l'*Assommoir*, récemment paru !»

(29) Edgard MEY, «Bulletin bibliographique», dans *L'Artiste*, 26 novembre 1876. – Un peu écoeuré par «la crudité du sujet et l'âpreté de certains détails», le critique constate que le style fait accepter le contenu : «Un style fouillé, travaillé, ciselé, car M. Huysmans est un styliste de l'école réaliste de Zola ...»

(30) Lucien DESCAVES, *Souvenirs d'un ours*. Paris, Éditions de Paris, 1946 (pp. 49-50).

(31) L'exemplaire de *Marthe* acheté par Descaves chez Lamoureux appartenait sans doute au lot des 350 invendus que Kistemaeckers avait racheté à Jean Gay. Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *J.-K. Huysmans et la Belgique* (p. 35).

Pressenti par Lamoureux, Kistemaeckers accepta de publier le manuscrit que lui proposa le débutant : cinq nouvelles réunies sous le titre de l'une d'elles, *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou*.

«Le petit recueil, environ deux cent quarante pages, parut en septembre 1882, deux mois avant mon appel sous les drapeaux. J'étais majeur depuis six mois. Mes débuts ne firent pas sensation, et ils n'eurent pas davantage ce qu'on appelle une bonne presse. Pourtant, Kistemaeckers, en me conseillant de présenter moi-même mon premier-né à quelques hommes de lettres signalés, m'introduisit auprès de J.-K. Huysmans, de Léon Hennique et de Paul Alexis qui, depuis *l'Assommoir*, gravitaient avec Maupassant et Céard, vers Emile Zola.»

Le témoignage de Descaves, parmi d'autres évoqués par René Fayt, montre que l'officine de Kistemaeckers, au début des années quatre-vingt, favorisa les contacts entre les représentants de la mutation réaliste, comme l'avaient fait les revues bruxelloises d'avant-garde à la fin de la décennie précédente.

LA RECHERCHE DES ANTÉCÉDENTS

Obéissant au réflexe des rénovateurs et des néophytes, les critiques belges séduits par le naturalisme s'intéressèrent aux sources du mouvement, cherchèrent les antécédents. Dès 1873, Em. Thamner, alias Emile Hermant, dans l'article de *L'Art universel* cité *supra*, relevait chez Flaubert et les Goncourt les signes d'un réalisme qui s'écartait de l'observation balzacienne. C'était le modeste début de l'enquête belge sur les filiations et les cousinages de la famille réaliste ; elle allait bientôt alimenter la réflexion non seulement des adeptes du naturalisme, mais aussi des adversaires, comme l'a montré Gustave Vanwelkenhuyzen dans *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*. La conversion de Camille Lemonnier au naturalisme intensifia la curiosité des enquêteurs.

Quand *Un mâle*, publié d'abord en feuilleton dans le quotidien *L'Europe* entre le 2 octobre et le 3 décembre 1880, sortit des presses de Kistemaeckers le 1^{er} octobre de l'année suivante, Lemonnier fut rangé d'emblée, à Paris comme à Bruxelles, parmi les écrivains naturalistes, et la critique, tout en reconnaissant la puissante originalité de l'œuvre, se complut, en France et en Belgique, à déterminer la dette de l'auteur à

l'égard des prédécesseurs ⁽³²⁾. Zola et Cladel furent cités le plus souvent. La recherche des parentés conduisit à Balzac, à Flaubert, aux Goncourt, parfois à Barbey d'Aurevilly, auquel l'ouvrage était dédié. Dans *Le Gaulois* du 4 octobre 1881, Maupassant, avec une perspicacité qui remontait à la source personnelle de l'inspiration, s'étonnait qu'on eût traité *Un mâle* «d'œuvre naturaliste ou réaliste remuant les passions basses et sales» : «Or, écrivait-il, s'il y a une critique à adresser à ce livre (critique que je suis tenté de faire), c'est qu'il est, au contraire, conçu et exécuté comme un poème : il est épique. Les paysans y apparaissent grandis à l'égal de héros ; les petits faits de l'existence campagnarde prennent des proportions d'épopée. Il est vu enfin à travers l'optique spéciale et grossissante des poètes, et non avec l'œil froid du romancier».

CAMILLE LEMONNIER ET EMILE ZOLA

Maupassant marquait bien ce qui distinguait *Un mâle* du naturalisme de Médan. Son jugement se trouve confirmé par ce que nous savons des relations de Lemonnier avec Zola ⁽³³⁾. Dans les lettres que les deux écrivains s'adressèrent et les envois dédiés dont ils se firent l'hommage, nulle trace d'une sympathie instinctive, née de la communion des sensibilités. Lemonnier, assurément, ne comptait pas Zola parmi les maîtres auxquels il se référait. En 1882, il déclarait : «Si, dans les lettres contemporaines, Zola caractérise un des côtés – et non le plus pur – de la grande école à laquelle se sont rattachés les plus robustes esprits de ce temps, Léon Cladel et Alphonse Daudet en ont exprimé les côtés élevés, ce mélange d'idéalité et de réalité sans lequel le roman n'est qu'une compilation de documents mis bout à bout et formant une sorte de vaste procès-verbal» ⁽³⁴⁾. Vers le même temps, il écrivait à Max Waller, le chef de file des Jeune-Belgique : «Le

⁽³²⁾ Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *Histoire d'un livre. Un mâle, de Camille Lemonnier*. Bruxelles, Palais des Académies, 1961 (pp. 101-121).

⁽³³⁾ Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, «Camille Lemonnier et Emile Zola», dans *Les Cahiers naturalistes*, 1955 (pp. 62-80).

⁽³⁴⁾ Parue d'abord dans *L'Europe du dimanche* (le supplément hebdomadaire du quotidien), l'étude de Lemonnier sur le naturalisme fut reproduite par *Le Journal des gens de lettres belges* le 15 juillet 1882. C'est à ce périodique que nous empruntons notre citation.

naturalisme n'est pas le rapetissement, mais la plus grande somme d'intensité dans le type jusqu'à faire craquer la basse vérité photographique. Il y a M. Champfleury, mais il y a surtout Balzac, Henri Monnier, celui des *Bas-Fonds*, et surtout Gustave Flaubert» (35). Énumération révélatrice : le nom de Zola n'apparaît pas ; en revanche, un grand coup de chapeau salue le vétéran Champfleury, avec qui Lemonnier entretenait depuis mars 1875 de chaleureuses relations épistolaires (36).

Par deux fois, comme pour aggraver le désaccord de leurs tempéraments, Zola et Lemonnier se trouvèrent en concurrence. En cause : *Germinal* et *La Débâcle*.

Traitant des sujets semblables selon la même méthode documentaire, *Germinal* et *Happe-Chair* furent achevés à des dates assez proches. Le roman de Zola parut en feuilleton dans le *Gil Blas* à la fin de 1884, en librairie au début de 1885 ; le manuscrit de *Happe-Chair* signale que Lemonnier composa l'ouvrage entre le 9 juillet 1884 et le 3 avril 1885. Fâché du retard qui l'avait privé de la satisfaction d'être publié en même temps que Zola (37), Lemonnier dota d'édition originale de *Happe-Chair* (Ed. Monnier et de Brunhoff, 1886) d'une lettre-préface où, pesant ses termes avec soin, il laissait entendre que la priorité du sujet lui appartenait, assertion peut-être vraie (38) :

(35) Lettre datée du 26 décembre 1881, citée par Paul ANDRÉ, *Max Waller et La Jeune Belgique*. Bruxelles, Collection de la revue d'art *Le Thyrsé*, 1905 (pp. 31-32).

(36) Voir Gustave CHARLIER, «Champfleury, Duranty et Camille Lemonnier (lettres inédites)», dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1958, pp. 365-371.

(37) Léon Cladel savait que son ami Lemonnier avait en chantier un roman sur les laminoirs, intitulé premièrement *L'Usine*. Le 25 septembre 1884, il invitait Edmond Picard à presser «le bûcheur de La Hulpe» : «En France, on le considère beaucoup trop comme un pasticheur de Zola. C'est une opinion qu'il ne faudrait pas laisser s'accréditer. Or les envieux, les méchants et surtout les nigauds qui sont en majorité chez nous comme chez vous auraient la bouche fermée par la publication simultanée de *Germinal* et de *l'Usine*, romans similaires». Lettre inédite citée par Gustave Vanwelkenhuyzen dans l'article mentionné *supra* (note 33).

(38) On lit dans *La Jeune Belgique*, 15 mai-15 juin 1884 (p. 326), cet écho anonyme : «M. Emile Zola est, dit-on, allé à Anzin pour recueillir des éléments destinés à son prochain volume, dont la scène se passera dans les mines. Constatons que bien avant l'auteur de *la Curée*, M. Camille Lemonnier a annoncé un volume sur le même sujet. Il en a pris tous les documents lors de son séjour dans le Borinage, *il y a plus de trois ans*.» Même si Lemonnier a demandé l'insertion de cette information (l'insistance de l'italique est assez significative), il ne pouvait donner à des confrères qui suivaient attentivement son travail de créateur une version tout à fait erronée de la réalité.

«A Emile Zola.

Nous étions deux à étudier en même temps la souffrance du peuple, vous chez les hommes de la houillère, moi chez les hommes du laminoir. Pendant que vous écriviez *Germinal*, j'achevais *Happe-Chair*. Acceptez, en souvenir de cette communauté d'observations souvent cruelles, non moins qu'en témoignage de mon amitié littéraire, l'offre que je vous fais ici du présent livre.

Camille Lemonnier
La Hulpe, 25 janvier 1886»

Lorsque Zola donna *La Débâcle* en 1892, Lemonnier, auteur de *Sedan*, publié en 1871, réédité en 1881 sous le titre *Les Charniers* avec une préface de Léon Cladel, put se prévaloir d'une incontestable priorité. Zola, qui commençait à écrire *La Débâcle*, lui aurait dit à un dîner de *La Plume* : «J'ai tout lu, je n'ai pas voulu relire votre livre, à vous. Je désire au contraire l'oublier, parce qu'il est trop vivant»⁽³⁹⁾. L'écrivain belge, cette fois, marquait un point, même si, à vrai dire, son reportage ne pouvait entrer en compétition avec une création romanesque. Désireux d'exploiter son avantage avant que la critique eût cessé de commenter *La Débâcle*, il pressa Savine de rééditer sans retard *Les Charniers* ; mais satisfaction ne lui fut pas donnée.

Est-ce par rivalité que Lemonnier soutint la gageure de condenser les caractéristiques des *Rougon-Macquart* dans un roman, *La Fin des bourgeois* (1892), histoire de la famille Rassenfosse, issue du peuple et pervertie par les biens matériels que les générations ont accumulés ? C'est vraisemblable. Par son sujet (la lente décomposition d'une famille) et par la ressemblance de maints personnages avec ceux qui défilent dans la série des *Rougon-Macquart*, *La Fin des bourgeois* incite à croire que Lemonnier, avant de se détacher du naturalisme, voulut affirmer son aptitude à maîtriser la matière et la manière de Zola. Mais il ne poussa pas la démonstration jusqu'à épouser la thèse scientifique hasardeuse qui charpente les *Rougon-Macquart* : le mal dont souffrent les Rassenfosse vient de leur ascension sociale, non d'une tare originelle ; expliqués de façon plus crédible, les personnages semblent plus proches de la réalité.

⁽³⁹⁾ Camille Lemonnier rapporte ce propos dans *La Vie belge*. Paris, Fasquelle, 1905 (p. 143).

Plus proches aussi de l'art, selon Albert Mockel, à qui *La Fin des bourgeois* inspira un parallèle entre Zola et Lemonnier⁽⁴⁰⁾. Le poète liégeois louait celui-ci d'avoir donné aux personnages de son dernier roman, en plus de leurs caractères propres, «ce quelque chose de surnaturel et de saisissant» que l'on observe, par exemple, dans la sculpture réaliste de Constantin Meunier et que l'on pourrait appeler la noblesse de l'art :

«Cette noblesse de l'Art, Emile Zola ne la connaît pas et ne la connaîtra jamais : il reste au niveau de tout ce qu'il a vu, et les saletés de ses livres nous apparaissent de la sorte précisément parce qu'il les vit ainsi.

Au contraire, Camille Lemonnier est constamment supérieur aux personnages qu'il agite. Aussi les pages les plus crûment hardies perdent-elles presque toujours, en son œuvre, toute apparence abjecte, pour revêtir l'aspect de choses nécessaires, éloignées de nous et non destructrices de la Beauté».

Ce n'était pas la première fois que Lemonnier, pour avoir doté d'un supplément d'art la matière naturaliste, se voyait attribuer une place à l'écart du zolisme. Max Waller déjà, dans *La Jeune Belgique* du 1^{er} mars 1882, rattachait l'auteur d'*Un mâle* à l'école des «naturalistes-parnassiens dont font partie Léon Cladel, Jean Richepin, et peut-être Barbey d'Aurevilly, c'est-à-dire de ces écrivains vrais, mais épris de la ligne, statuaire du style, ciseleurs de la phrase, et parfois dévoyés de cette vérité qu'ils cherchent par leur trop grande préoccupation lapidaire»⁽⁴¹⁾.

Les affinités d'un Lemonnier et d'un Eekhoud avec Léon Cladel plaisaient aux nombreux critiques belges qui toléraient le naturalisme à la condition que ce ne fût pas celui de Zola. Cladel plutôt que Zola ? La question suscita en Belgique, dans les années quatre-vingt, un débat dont il nous faut conclure que l'auteur du *Bouscassié* comptait plus de fervents admirateurs que le maître de Médan. Constatation qui nous amène à considérer l'extraordinaire fortune de Cladel en terre belge ; elle résulta d'un singulier concours de circonstances.

⁽⁴⁰⁾ Albert MOCKEL, «Les livres», dans *La Wallonie*, 1892 (pp. 203-212).

⁽⁴¹⁾ Max WALLER, «Nos romanciers. C. Lemonnier», dans *La Jeune Belgique*, 1^{er} mars 1882 (p. 102).

LÉON CLADEL ET LA BELGIQUE

Le 22 mai 1878, Paul Heusy remercie Lemonnier pour le compte rendu élogieux qu'il a consacré à *Un coin de la vie de misère* dans *L'Artiste* et il lui propose de le mettre en contact avec Cladel, son protecteur, à proximité de qui il réside, à Sèvres⁽⁴²⁾. Il semble que Lemonnier, immédiatement après l'invite de son compatriote, envoya à Cladel, en guise d'introduction, un de ses livres récents, *Gustave Courbet et son œuvre*, édité par Lemerre au début de 1878. Cladel, dans la préface des *Charniers* (1881), exprime le ravissement qu'il éprouva à la lecture de cet ouvrage : «Puis, j'adressai sur-le-champ à l'auteur un de ces billets sincères, sans rien de théâtral ni de convenu que se rappellent avec une égale émotion, au bout de vingt ans, et celui qui l'a envoyé et celui qui l'a reçu. La réponse du destinataire ne tarda pas à me parvenir. Un nouvel ami m'était né. Curieux de mieux nous connaître, nous correspondîmes pendant près d'un an et bientôt il fut entre nous question d'une entrevue. Elle eut lieu vers les premiers de juin, aux alentours de la porte de Hal, à Bruxelles, en Brabant ...»

Les relations du Français et du Belge restèrent donc au stade de l'échange épistolaire «pendant près d'un an». Les nombreuses missives de Cladel mettent en évidence l'amicale franchise de ses critiques et de ses conseils, la vigilante ardeur avec laquelle il défend les intérêts de son confrère auprès des éditeurs parisiens⁽⁴³⁾. L'auteur des *Contes flamands et wallons*, de son côté, communiqua aux collaborateurs de *L'Artiste* son admiration pour la trilogie *Mes paysans : Le Bouscassié* (Lemerre, 1869), *La Fête votive de Saint-Bartholomée-Porte-Glaive* (Lemerre, 1872) et *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Dentu, 1878). Sans doute inspira-t-il le critique Freeman qui, notamment dans la livraison du 21 juillet 1878, se fondait sur l'œuvre de Cladel pour développer une conception naturaliste opérant l'union de la vie et de l'art, du réalisme et de la phrase ciselée. Qui était ce Freeman ? Peu importe, Il lui revient

⁽⁴²⁾ Lettre révélée par Gustave Vanwelkenhuyzen : «En marge du naturalisme. Un écrivain belge à Paris : Paul Heusy», in *La Revue nationale*, 1^{er} décembre 1945 (pp. 297-303). Au sujet de Cladel en Belgique, voir Paul Delsemme, «Léon Cladel et des lettres françaises de Belgique», dans *Les Relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984 (pp. 41-46).

⁽⁴³⁾ Gustave Vanwelkenhuyzen a donné de larges extraits des lettres de Cladel à Lemonnier dans *Histoire d'un livre. Un mâle, de Camille Lemonnier (passim)*.

d'avoir lancé l'idée qu'un roman comme *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* était le modèle opposable au naturalisme scientifique⁽⁴⁴⁾.

Lemonnier et Cladel se virent pour la première fois en juin 1879, à Bruxelles⁽⁴⁵⁾. L'amitié seule n'amenait pas l'écrivain français en Belgique. Le déplacement lui fournit l'occasion de rencontrer Henry Kistemaeckers, qui, cette année-là, inaugurait sa fameuse collection de livres pour bibliophiles avec les *Petits Cahiers de Léon Cladel*, recueil de six nouvelles dédié «à mon ami Camille Lemonnier, l'honneur des lettres françaises de Belgique»⁽⁴⁶⁾. L'un de ces récits, *Une maudite*, paru dans *L'Événement* du 1^{er} avril 1876, avait valu à l'auteur un mois de prison pour outrage à la morale publique. C'était la seconde fois que l'éditeur bruxellois prêtait sa marque à celui que Barbey d'Aurevilly surnommait le «rural écarlate»⁽⁴⁷⁾. S'étant donné pour mission de publier les écrivains refusés ailleurs en raison de leurs opinions politiques ou de leurs audaces littéraires, il avait proposé naguère à Cladel d'accueillir dans la «Petite bibliothèque socialiste» la nouvelle intitulée *Revanche* !, éliminée d'une réédition des *Va-nu-pieds* par décision des autorités françaises. Le texte incriminé, joint à deux autres nouvelles, parut en 1878, sous un titre qui correspondait à la table des matières : *Mon ami le sergent de ville. Nazi, Revanche* !

En 1880, trois autres publications allaient renforcer les liens de Cladel avec la maison Kistemaeckers : *Par devant notaire*, préfacé par Hector France, écrivain anticlérical et anticolonialiste, *Six morceaux de littérature* et *Les Martyrs ridicules*, réédition du roman que Baudelaire, en 1861, avait recommandé à Poulet-Malassis⁽⁴⁸⁾.

(44) FREEMAN, «Bibliographie», dans *L'Artiste*, 21 juillet 1878.

(45) La première rencontre de Lemonnier et de Cladel a été racontée trois fois : deux fois par Lemonnier (préface à *Héros et Pantins* de Cladel, 1885, et *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*, 1945, pp. 152-153), une fois par Cladel (préface aux *Charniers* de Lemonnier, 1881). De quelques détails identiques dans les trois versions, il faut déduire que les deux écrivains relatent le même événement. Mais ils se contredisent sur un point : le lieu de l'entrevue, Sèvres selon Lemonnier, Bruxelles selon Cladel. Nous faisons crédit à celui-ci, étant donné que l'édition d'un livre chez Kistemaeckers justifiait sa présence à Bruxelles en 1879.

(46) La dédicace de Cladel eut son équivalent chaleureux avec celle dont Lemonnier, en la même année 1879, orna *Un coin de village* : «au Peintre des paysans du Quercy, au Maître artiste».

(47) J. Barbey d'AUREVILLY, «Un rural écarlate», dans *Le Figaro*, 4 mai 1872. Article reproduit dans *Dernières Polémiques*. Paris, Savine, 1891.

(48) Dans l'avis en tête de cette réédition, Cladel déclarait : «En dépit des

Dans la préface aux *Charniers*, Cladel fournit d'utiles renseignements sur son premier séjour à Bruxelles. En compagnie de Lemonnier, il a parcouru, vibrant d'émotion, le site de Waterloo ; escorté du graveur Louis Lenain, à qui il doit le portrait illustrant les *Petits Cahiers*, il a visité Anvers dont le patrimoine artistique et le pittoresque l'ont ébloui. Revenu «très mal en point» de l'expédition anversoise et soigné par le docteur Joux, à qui il se confiera de nouveau en 1883, il a mis sa convalescence à profit pour lire en manuscrit *Un mâle*, dont l'auteur l'a souvent entretenu en cours de rédaction, ainsi qu'en témoigne la correspondance des deux écrivains avant leur rencontre à Bruxelles. A Lemonnier en gésine, Cladel a prodigué encouragements et conseils. Par exemple, le titre de l'œuvre faisant problème, il a émis une opinion dans la lettre datée du 30 décembre 1878 :

«Entre nous, laissez-moi vous dire que Kiniki ou Cachaprès ne conviennent guère comme titre *général* à un roman qui sera tiré à 1500 exemplaires. Dans le texte, je préfère Cachaprès, comme plus familier et plus compréhensible. Croyez en ma vieille expérience ; le *Bouscassié* a fait peur jadis à cause du titre, personne ne comprenant ce mot roman. Pourquoi par exemple ne prendriez-vous pas : *Un gars* ! C'est clair, rapide, et cela plairait aux cervelles françaises qui n'aiment guère à méditer sur un titre. Oyez et voyez»⁽⁴⁹⁾.

En 1880, comme ses pourparlers avec les éditeurs traînent en longueur, Lemonnier se résout à publier *Un mâle* en feuilleton dans le quotidien bruxellois *L'Europe politique, économique et financière*. Cladel, qui relit le roman dans ce journal, donne libre cours à sa critique. Le 8 novembre, il écrit à Lemonnier : «Beaucoup de belles choses dans *Un mâle*, mais il faudra passer les ciseaux d'émondage». Plus loin, il

appréciations si subtiles et combien indulgentes du maître, son parrain, l'enfant ne méritait pas de vivre». Il s'en expliquait : cet ouvrage de jeunesse, violent et sans style, était, avant la lettre, naturaliste ! Kistemaeckers, dans une «Note de l'Editeur», protesta : «Pour éviter toute équivoque, nous déclarons expressément ne point partager la façon de juger de l'auteur vis-à-vis de la littérature *scientifique* ou *naturaliste*, que nous croyons être la plus haute expression du roman moderne. Nous persistons donc à déclarer que nous faisons œuvre de bon éditeur en imprimant les *Martyrs ridicules*, roman naturaliste».

⁽⁴⁹⁾ Cité par Gustave VANWELKENHUYZEN, dans *Histoire d'un livre. Un mâle, de Camille Lemonnier* (p. 27).

précise sa pensée : «Cachaprès n'est pas encore du Lemonnier sans alliage ; il y a trop de Zola, voire un peu de Cladel, et votre note originale ne se dégage pas de là pure et libre»⁽⁵⁰⁾.

«Voire un peu de Cladel» : c'était bien davantage. A l'instar du *Bouscassière* et de *La Fête votive*, une part importante d'*Un mâle* a été écrite en pleine nature⁽⁵¹⁾. Cachaprès, comme le Bouscassière, est un homme des bois ; la description de la rixe entre les Hayot et les Hulotte rappelle la lutte épique du Bouscassière contre la horde des bouchers, des équarisseurs et des hussards ; les mots rares, les termes patoisants, les archaïsmes, les récréations verbales, l'adjectif substantivé trahissent l'influence cladelienne. Perceptibles encore dans des œuvres postérieures à *Un mâle*, les emprunts de Lemonnier aux procédés d'écriture de maître Cladel inquiéteront parfois la critique belge. En octobre 1882, rendant compte de *La Belgique*, Henry Gravez relèvera, dans la description du port d'Anvers, des expressions telles que : «des parfums odorant le suif» et «des incendies irradiant les fonds». Effrayé, il terminera son article par cet avertissement à Lemonnier : «Qu'il se méfie de Léon Cladel»⁽⁵²⁾.

En juin 1883, Cladel revint à Bruxelles pour assister, comme témoin, au remariage de Camille Lemonnier. Il arrivait en Belgique à un moment où la jeunesse littéraire vibrait encore de l'indignation où l'avait plongée le refus de décerner à Lemonnier le prix quinquennal de littérature. Il allait entendre maintes fois l'écho du banquet mémorable qui avait été organisé, le 27 mai, en signe de protestation⁽⁵³⁾.

Il avait été prévu que Cladel demeurerait à Bruxelles plusieurs semaines après la cérémonie du mariage, afin qu'il reçût à nouveau les soins du docteur Joux, réputé pour son traitement du diabète. Comme il était impossible de le loger chez Lemonnier et inconcevable de l'héberger à l'hôtel, Edmond Picard – l'autre témoin du mariage – l'accueillit en son domicile, avenue de la Toison d'or. Le célèbre avocat a relaté le second séjour de Cladel en Belgique dans un texte allègre qui

⁽⁵⁰⁾ Gustave VANWELKENHUYZEN, *op. cit.* (p. 50).

⁽⁵¹⁾ Voir Judith CLADEL, *La Vie de Léon Cladel*. Paris, Lemerre, 1905 (p. 60) et Camille LEMONNIER, *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs*. Bruxelles, Labor, 1945 (pp. 148-150).

⁽⁵²⁾ Henry GRAVEZ, «Chronique littéraire», dans *Journal des gens de lettres belges*, 1^{er} octobre 1882 (p. 194).

⁽⁵³⁾ Cladel, empêché de participer au banquet du 27 mai, adressa à Lemonnier un message de sympathie, reproduit dans *La Jeune Belgique* du 5 juin 1883.

parut trois fois : d'abord en feuilleton dans *L'Art moderne*, entre le 13 avril et le 25 mai 1884, puis en introduction aux rééditions de *N'a-qu'un-œil* (Charpentier, 1885 ; Lemerre, 1887), enfin en appendice à *La Vie de Léon Cladel* (1905), l'ouvrage de Judith Cladel, fille de l'écrivain.

La présence de Cladel à Bruxelles fit événement dans le petit univers des lettres belges. Les collaborateurs de *La Jeune Belgique* et de *L'Art moderne*, auxquels se joignaient des artistes comme le sculpteur Charles Van der Stappen, le peintre Fernand Khnopff, le compositeur Jean Van den Eeden et l'acteur Gil Naza, se pressaient chez Picard pour voir le chantre du Quercy, qui leur parlait «avec la dignité simple et l'autorité tranquille d'un maître, tantôt anecdotisant sur le mouvement littéraire de Paris, tantôt dissertant sur les œuvres de ses jeunes interlocuteurs».

Picard rapporte que le thème dominant des discussions de Cladel avec ses juvéniles visiteurs était «la Forme». L'écrivain français rappelait volontiers l'enseignement que Baudelaire lui avait dispensé, la manie du mot propre, de l'expression rigoureuse qu'il lui avait communiquée⁽⁵⁴⁾. Mais, les éphèbes partis, il confiait à son hôte : «Vos jeunes gens sont gagnés par cette épidémie. Qu'on les laisse faire. L'heure viendra pour eux, comme elle est venue pour nous, où l'on comprend que dans la hiérarchie des œuvres, celles de pure forme et de pure distraction sont aux rangs inférieurs, et que le vrai beau est celui qui sert une grande cause.» Sans qu'il le sût peut-être, Cladel résumait là le débat qui opposait les Jeune-Belgique, séduits par la doctrine de l'art pour l'art, aux équipiers de *L'Art moderne*, partisans de l'art social.

Sous la conduite de Picard, le Méridional déambula dans Bruxelles, parcourut la périphérie rurale, passa quelques jours à Huccorgne, en Condroz. Des particularités qui le frappent (entre autres, les enseignes où noms propres romans et germaniques voisinent souvent) lui révèlent la spécificité belge ; il découvre un mode de vie, un tour d'esprit et une sensibilité qui, à ses yeux, prennent les couleurs d'un exotisme. «Pourquoi ne fait-on donc ici que des romans français ?» demandait-il à son mentor. L'année suivante, à propos des *Kermesses* de Georges Eekhoud, il sera rappelé qu'il encourageait ses amis belges à exploiter la

(54) Sur les entretiens de Cladel avec Baudelaire, voir notamment *Dux*, dans *Gueux de marque* (1887) ; sur les relations des deux écrivains, consulter Judith CLADEL, *Maître et disciple. Charles Baudelaire et Léon Cladel*. Paris, Corrêa, 1951.

veine régionaliste : «Parlez même un peu belge, ce sera intéressant, ça plaira, vous verrez»⁽⁵⁵⁾.

De ce séjour de Cladel en Belgique, il existe une relation déformée par la satire dans *Les Béotiens*, le roman à clés que Henri Nizet publia en 1884 chez Kistemaeckers. Raymond Trousson analyse ci-dessous cette œuvre hargneuse. Plaisantant sans cesse à propos de sa rusticité et de son accent méridional, Nizet n'épargnait guère Royanès, alias Cladel, comme s'il lui faisait grief de ses rapports amicaux avec les Jeune-Belgique et les fidèles d'Edmond Picard.

Cladel, en effet, avait noué quelques solides amitiés dans le monde des «gendelettres» honnis par Nizet. Au fil des années, il reçut à Sèvres maints confrères belges avec qui il s'était lié à Bruxelles, notamment Edmond Picard, Jules Destrée, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren. Ami plus ancien, Camille Lemonnier survenait périodiquement, «mouvementé, rutilant, sonore et cordial»⁽⁵⁶⁾.

Les cinq semaines que Cladel a passées en Belgique ont fait de lui une personnalité franco-belge. A partir de juin 1883, la presse belge, la quotidienne comme la périodique, se montre très attentive à ses publications et aux événements de sa carrière. Bornons-nous à épinglez quelques témoignages de cet intérêt soutenu.

Rendant compte de *Urbains et Ruraux* dans *Le National belge*, «organe quotidien de la politique progressiste», Emile Verhaeren offre, le 26 août 1884, un prodigieux portrait physique et moral du «rural écarlate» :

«Révolutionnaire de la grande époque, aussi fier de ses ancêtres de quatre-vingt-treize que le plus hidalgo des Espagnols de sa généalogie castillane, célébrant, proclamant, magnifiant, à plume que veux-tu, les gestes héroïques des républicains, il apparaît comme un preux littéraire, se servant de phrases démesurées comme d'une épée à deux mains. Il est le juste, le fier, l'intransigeant, l'épique soldat de l'idée humanitaire ; il aime la Marianne comme le rustre aime sa terre, son clos et sa vigne. Avec sa belle figure ravagée, ardente et sauvage, on dirait un illuminé, une manière d'apôtre tragique. Et tel se montre-t-il mieux encore, dès que lancé dans les idées qui lui sont à cœur, il se démène dans sa magnifique éloquence de méridional, avec des gestes grandis comme ceux des moulins du soir».

⁽⁵⁵⁾ Propos rapporté dans *L'Art moderne*, 29 juin 1884 (p. 209).

⁽⁵⁶⁾ Judith CLADEL, *La Vie de Léon Cladel* (p. 145).

L'Art moderne, avec persévérance, met en lumière la place de Cladel parmi les représentants de l'art social. Le 21 octobre 1883, Edmond Picard, polémiquant avec *La Jeune Belgique*, dénonce l'inutilité et l'impuissance de l'art aristocratique et il montre que le roman naturaliste épouse l'évolution sociale. Dans cette perspective, Zola vaut mieux que Flaubert ; mais l'idéal, c'est Cladel ! Déclaration révélatrice ; *L'Art moderne* ne s'en dédira jamais.

La Société nouvelle, fondée le 1^{er} novembre 1884, rend surtout hommage à l'écrivain socialiste, à son œuvre humanitaire. La page que Fernand Brouez, l'animateur de ce mensuel très répandu, consacre à *Effigies d'inconnus* en février 1888 montre bien comment le message de Cladel est interprété dans un milieu progressiste où dominent l'idéologie socialiste et la doctrine anarchiste :

«Léon Cladel est un des rares artistes qui aient résisté à la théorie de l'art pour l'art. Principe négateur émis par Flaubert et Goncourt ; érigé en dogme par toute la génération présente. Il a cru et il a prouvé que l'on pouvait faire œuvre d'artiste en faisant œuvre d'espérance et de justice.

.....
Visionnaire, il a rêvé les temps futurs, les temps où notre vieux monde sera mort, où une jeunesse nouvelle fleurira la terre. Et maintenant sa grande voix d'artiste, de vengeur et d'humanitaire crie à la face de notre société agonisante toutes les misères, tous les affronts, toutes les injustices. Dans la littérature présente, Cladel tient une grande place. Et d'abord comme le poète des âmes opprimées, esclaves, prolétaires, puis comme créateur d'une langue tant imitée qui exprime en son lyrisme la rude réalité. Verbe qui a des mots d'apôtre et d'insurgé. Dans l'avenir son œuvre restera comme un monument de protestation élevé à l'honneur de l'humanité, car il est un de ceux qui ont eu le courage de ne pas désespérer de la justice éternelle».

Rangé parmi les "naturalistes-parnassiens", considéré comme un antidote contre le zolisme, Cladel eut droit aux égards de *La Jeune Belgique*, l'espace de quelques saisons. A la fin de l'été 1885, c'en est fini des amabilités. Le 1^{er} septembre, Max Waller éreinte *N'a-qu'un-œil*, dont la réédition vient de paraître, augmentée de l'étude d'Edmond Picard sur Cladel en Belgique. Il reproche à l'auteur admirable de la trilogie *Mes paysans* d'avoir pris, depuis quelques livres, «la marotte biscornue de frotter la manche à l'art social et de vouloir prouver, par des *Kerkadec* et autres *Pierre Patient*, que le prix des chemins de fer est trop élevé pour la bourse de l'ouvrier». Quant à la phrase cladélienne,

étirée comme «de la gutta-percha en fusion», l'impertinent directeur de *La Jeune Belgique* s'amuse à la parodier tout au long de son compte rendu du roman. Dès lors, les articulets – signés ou anonymes – de la rubrique *Memento* répéteront complaisamment l'opinion de Waller, à savoir que les publications récentes de Cladel, «les *N'a-qu'un-œil* grotesque et les *Kerkadek gaga*» (livraison du 1^{er} février 1886), sont indignes de l'auteur d'*Ompdrailles*.

Ce dénigrement, trop systématique pour relever de la critique objective, résultait de la petite guerre que *La Jeune Belgique* faisait à *L'Art moderne* depuis que la renaissance littéraire ne semblait plus exiger la concorde de ses artisans. Il s'agissait de discréditer le grand homme d'Edmond Picard en dénonçant et ses tendances démocratiques «que l'on ne saurait assez louer au point de vue politique, mais qui, littérairement, nous embêtent avec éloquence» (Waller *dixit*, à propos de *N'a-qu'un-œil*) et l'effet caricatural de certaines de ses manies stylistiques. Le procès de la mode cladélienne dans le domaine de l'expression était engagé ; il en sera question plus loin.

Il reste que la Belgique lettrée, dans l'ensemble, vouait à Cladel l'admiration due aux maîtres. Elle en donna la preuve solennelle lorsque, miné depuis longtemps par la maladie, il s'éteignit à Sèvres, le 20 juillet 1892. Amis et confrères belges exprimèrent leur profonde affliction. Dans *L'Art moderne* du 24 juillet, Edmond Picard signala que le gouvernement belge venait d'acquérir la sculpture inspirée à Charles Van der Stappen par le dénouement d'*Ompdrailles* ; il s'en réjouissait : «Le grand mort aura ainsi chez nous, en terre belge, par une coïncidence singulière, un monument qui rappellera et sa gloire et ce que nous lui devons»⁽⁵⁷⁾. Camille Lemonnier, qui s'était rendu au chevet de Cladel au début de juillet, évoqua le souvenir de cette ultime rencontre sous le titre combien significatif de : «Un maître»⁽⁵⁸⁾.

On dispose aujourd'hui du recul nécessaire pour déterminer correctement le rôle que Cladel joua à l'époque où la littérature française de Belgique cherchait son identité dans le désordre des

⁽⁵⁷⁾ *L'Art moderne*, 24 juillet 1892 (p. 234). – En 1894, le gouvernement belge fit don de l'œuvre de Charles Van der Stappen à la Ville de Bruxelles. Le bronze, représentant un athlète qui tient sous les aisselles le corps inerte d'un autre athlète, fut érigé au rond-point de l'avenue Louise, du côté non bâti qui domine les étangs d'Ixelles ; il y est toujours. La pierre bleue du socle porte l'inscription : «En souvenir de Léon Cladel, créateur d'Ompdrailles».

⁽⁵⁸⁾ Camille LEMONNIER, «Un maître», dans *La Plume*, 15 août 1892 (pp. 361-363).

influences contradictoires. Éloigné des cénacles, édifiant son œuvre en isolé, mis par hasard en contact avec Camille Lemonnier et le cercle de *L'Artiste*, l'auteur du *Bouscassiè*, au début de sa percée en Belgique, fut adopté par les réalistes favorables à un naturalisme dépouillé des références scientifiques chères à Zola. Par la suite, *La Jeune Belgique*, voyant en lui l'homme d'un autre compromis, le plaça parmi les «naturalistes-parnassiens». Si bizarre qu'elle fût, l'étiquette caractérisait bien l'écrivain qui, en toute indépendance, œuvrait dans le sens des deux grands courants de la littérature européenne au XIX^e siècle : l'art social et l'art pour l'art ; l'art social qui s'harmonisait avec la foi républicaine et socialiste du «rural écarlate»; l'art pour l'art qui répondait à son obsession de la beauté formelle. En raison de la dualité de son esthétique, il réussit la gageure de plaire également aux réalistes et aux tenants d'une littérature plus soucieuse de beauté que de vérité. Cette belle unanimité se rompit vers 1885, lorsque l'opposition des deux tendances tourna à l'aigre et surtout – croyons-nous – lorsque le style cladelien fut ressenti, ici et là, comme une offense à l'expression naturelle.

Il est un domaine où l'influence de Cladel s'exerça durablement. Par ses ouvrages et ses encouragements, le chantre du Quercy favorisa l'éclosion d'une littérature belge d'inspiration régionaliste. En 1884, Albert Giraud faisait des rapprochements significatifs : «Georges Eekhoud, dans les *Kermesses*, comme dans *Kees Doorik*, reste ce qu'il était : un écrivain de terroir. Il a fait pour son pays d'élection, le Polder, ce qu'ont fait, à différents degrés, Cladel pour le Quercy, Erckmann pour l'Alsace-Lorraine, Barbey d'Aurevilly pour la Normandie. Chez eux, comme chez l'auteur de *Kees Doorik*, il y a incarnation de toute une race en un homme»⁽⁵⁹⁾. Nous avons vu ci-dessus que le roman régionaliste, inauguré par le Flamand Eekhoud, mobilisa, à la fin du siècle, une phalange de conteurs wallons plus ou moins détachés du naturalisme, assurément plus proches de Cladel que de Zola.

AU THÉÂTRE

Quel accueil le public belge réserva-t-il au théâtre d'inspiration naturaliste ? Pour le caractériser, il convient de distinguer deux

⁽⁵⁹⁾ Albert GIRAUD, «Georges Eekhoud», dans *La Jeune Belgique*. 15 juillet-15 août 1884 (p. 368).

périodes : à partir de 1879, une période d'initiation, jalonnée de spectacles suscitant la curiosité plutôt qu'un intérêt réel ; à partir de 1888, une période d'adhésion, sous l'influence des conceptions d'André Antoine et des représentations données à Bruxelles par le Théâtre-Libre.

L'événement initial porte la date du samedi 19 avril 1879 : le théâtre de l'Alhambra, sous la dénomination d'Alhambra national, rouvrait ses portes avec *L'Assommoir*, drame en cinq actes et neuf tableaux adapté du roman de Zola par William Busnach et O. Gastineau et joué par la troupe de l'Ambigu de Paris. Gil Naza, que le public bruxellois connaissait bien ⁽⁶⁰⁾, tenait le rôle de Coupeau. Le spectacle, à l'affiche jusqu'au 12 mai, remporta un succès que «Un monsieur des coulisses», dans *L'Étudiant*, «organe de la jeunesse libérale», attribuait uniquement à la curiosité : «C'est un vulgaire mélodrame, estimait-il, qui sans la grande réclame faite par le roman et par les discussions qu'il a soulevées, sans la personnalité tant critiquée de l'auteur, sans la recherche de la mise en scène extraordinaire d'exactitude et de vérité, aurait fait un four complet» ⁽⁶¹⁾. Pour démentir les critiques de *L'Etoile belge*, de *La Gazette* et de *La Chronique* qui imputaient aux adaptateurs l'entière responsabilité de la mélodramatisation et du découpage scénique, le porte-parole de *L'Étudiant* brandissait l'article du *Voltaire* où Zola avait déclaré, approuvant sans réserve la transposition théâtrale de son roman : «Lorsqu'on tire une pièce d'un roman, il doit suffire de faire défiler une suite de tableaux détachés, sans s'inquiéter d'inventer une intrigue. L'affranchissement du théâtre est là, je veux dire l'abandon des histoires à dormir debout, des complications ridicules, des poncifs qui sont las de traîner».

⁽⁶⁰⁾ David-Antoine Chapoulade (Paris 1825-Vesaignes 1899), dit Gil Naza, parcourut en Belgique une partie importante de sa carrière théâtrale. En 1857, il fit de la salle Malibran, chaussée d'Ixelles, le théâtre Molière, qu'il installa, en décembre 1867, dans un bâtiment neuf, rue du Bastion. Il y tenait les premiers rôles. Il se produisait parfois à Paris ; c'est ainsi qu'il créa le personnage de Coupeau sur la scène de l'Ambigu. En 1883, ayant cédé la direction du Molière, il s'établit à Paris. On se rappellera que, cette année-là, il se joignit à la cohorte des admirateurs de Léon Cladel, logé chez Edmond Picard. Mort en France, il fut enterré en terre belge, au cimetière d'Ixelles.

⁽⁶¹⁾ Un monsieur des coulisses, «Courrier des théâtres. *L'Assommoir*», dans *L'Étudiant*, 28 avril 1879.

Dans les années qui suivirent, l'adaptation théâtrale d'autres romans naturalistes – *Le Nabab* en 1880, *Nana* en 1881, etc. – amena pas mal de critiques belges à constater que le spectacle trahissait l'œuvre originale, schématisait les caractères, gommait les audaces. En 1881, *Nana* représentée au théâtre des Galeries par la troupe de l'Ambigu provoqua des réactions significatives. Sur la foi du roman, les spectateurs se préparaient à recevoir le choc des pires insanités. Quelle déception ! Le critique anonyme de *L'Art moderne* s'écriait : «Voici cependant que devant ce public frémissant, indigné, armé en guerre, se développe honnêtement, bourgeoisement, un bon vieux mélodrame pleurnicheur»⁽⁶²⁾. Victor Reding observa malicieusement que les organisateurs s'étaient crus obligés d'exercer une autocensure : «Et comme il paraît que nous sommes moins mûrs que les Parisiens pour les choses un peu salées, on a encore redistillé la pièce dans son passage de l'Ambigu aux Galeries. On y a même supprimé des tableaux, entre autres la loge de Bordenave et l'incendie de l'hôtel Muffat»⁽⁶³⁾.

Jouée au théâtre Molière une seule fois, le 24 juin 1885, par la troupe de la Renaissance de Paris, que dirigeait le jeune et entreprenant Fernand Samuel, *La Parisienne* d'Henry Becque passa presque inaperçue. Gustave Frédérix, le sagace critique dramatique de *L'Indépendance belge*, en éprouvait quelque regret :

Cette pièce qui n'est pas une pièce, qui révèle en son auteur de si énergiques dons de théâtre en ne s'astreignant à aucune des nécessaires conditions du théâtre, a été aussi discutée que les œuvres dramatiques fameuses des dernières années. Nous n'y touchons qu'en courant, à propos de l'unique représentation donnée par la troupe de la Renaissance au théâtre Molière. Ce serait amusant d'y revenir, si cette *Parisienne* nous était rendue en quelque théâtre de Bruxelles. Comme il serait curieux pour le public de revoir une œuvre si forte, si amusante et si choquante, d'un système dramatique si absurde, d'une vérité d'observations si saisissante, où la vulgarité de certaines situations a été accusée par des mots si profonds, et qui semblent si naïfs»⁽⁶⁴⁾.

⁽⁶²⁾ «Les théâtres. *Nana*», dans *L'Art moderne*, 15 mai 1881.

⁽⁶³⁾ Victor REDING, «Causerie théâtrale», dans *La Fédération artistique*, 14 mai 1881.

⁽⁶⁴⁾ Gustave FRÉDÉRIX, «*La Parisienne* au théâtre Molière», dans *L'Indépendance belge*, 26 juin 1885. – La pièce de Becque fut reprise au Parc en septembre 1889, avec succès.

LES «EXCURSIONS» DU THÉÂTRE-LIBRE À BRUXELLES

Il fallut attendre le succès des représentations et des idées d'André Antoine à Bruxelles pour que s'établît un courant favorable au nouveau répertoire. En janvier 1888, sur l'initiative de Catulle Mendès, Candeilh, le directeur du théâtre du Parc, accueillit pendant une semaine trois pièces en un acte montées par Antoine : *Le Baiser*, l'œuvrette funambulesque de Théodore de Banville, *La Femme de Tabarin*, tragi-comédie de Catulle Mendès, et *Jacques Damour*, drame tiré par Léon Hennique d'une nouvelle d'Emile Zola. Habile dosage de genres différents, valorisés par une mise en scène non traditionnelle. Dans ses *Souvenirs*, à la date du 12 janvier 1888, Antoine consigne : «Le succès a été très vif hier soir ; le directeur, un vieux routier, assez défiant de toutes ces nouveautés, est tout de même influencé par la recette. Pour mes débuts devant le vrai public, j'étais anxieux, notamment à cause de ma voix assez faible et de mon manque absolu de métier. Tout a fort bien marché, et du reste, les trois silhouettes de Tabarin, du Pierrot et de ce communard loqueteux sont si tranchées que l'effet était facile et inévitable». Dans la note suivante, datée du 14 janvier, il raconte, donnant à sa manière une vue panoramique de l'avant-garde littéraire belge :

«Mendès, aussi célèbre ici qu'à Paris, m'a introduit dans les milieux artistes, où l'on montre pour le Théâtre-Libre un intérêt passionné. Kistemaeckers, l'éditeur chez lequel fréquente la Jeune-Belgique, m'a fait fête comme il a toujours accueilli les naturalistes, et lancé les premières œuvres de Huysmans, Descaves, Paul Adam, et tant d'autres. Un coin intéressant chez Edmond Picard, un célèbre avocat, dont l'influence est considérable ; dans sa somptueuse maison de l'avenue de la Toison-d'Or, il nous traite avec Mendès de la façon la plus cordiale. Ces deux groupements, d'ailleurs hostiles, semblent cependant d'accord pour soutenir l'effort du Théâtre-Libre en Belgique et ils nous rendront les plus sérieux services. Déjà Candeilh, qui fait de l'argent avec nous, redemande d'autres spectacles. Je suis étourdi de cette réussite qui me fait gagner en une seule soirée un mois de mes appointements du Gaz»⁽⁶⁵⁾.

En ce mois de janvier 1888, il se produisit à Bruxelles un autre événement théâtral d'importance. Le jeudi 5, Paul Alhaiza inaugura au

⁽⁶⁵⁾ ANTOINE, «*Mes souvenirs*» sur le *Théâtre-Libre*. Paris, Fayard, 1921 (pp. 79-80).

théâtre Molière, qu'il dirigeait ⁽⁶⁶⁾, un cycle de matinées littéraires. Son initiative, la première du genre dans la capitale belge, se doublait d'une audace : ces matinées devaient présenter, comme au Théâtre-Libre, des œuvres rompant avec la tradition des Augier, des Dumas fils et des Sardou. La première du spectacle inaugural – *Sœur Philomène*, la pièce de Jules Vidal et d'Arthur Byl inspirée du roman des Goncourt, avec Alhaiza dans le rôle de Barnier et M^{lle} Sylviac dans celui de Romaine qu'elle avait créé au Théâtre-Libre – se déroula devant une salle comble, où les chroniqueurs remarquèrent, entre autres personnalités, le duc d'Aumale et Charles Buls, bourgmestre de Bruxelles. Max Waller, secrétaire du théâtre, souhaita la bienvenue aux assistants dans une causerie qui constituait, en quelque sorte, la caution de la jeune littérature à l'entreprise d'Alhaiza. La pièce passa admirablement la rampe. Victor Reding enregistra la réussite surprenante de cette «tranche de vie» : «Le morceau a été avalé d'enthousiasme et on a rappelé par trois fois les interprètes qui ne s'attendaient sans doute pas à pareil succès» ⁽⁶⁷⁾.

Antoine fut pressenti par Alhaiza. On lit dans ses *Souvenirs*, à la date du 30 janvier 1888 : «Cela n'a pas traîné ; le concurrent du Parc à Bruxelles, Alhaiza, directeur du Molière, organise des matinées littéraires et me demande d'y aller jouer *Tout pour l'honneur* ; c'est une grosse fatigue, mais nous avons tant besoin d'argent ; malgré le bruit, les abonnements sont lents à rentrer ; du reste, la saison est fort entamée et il n'y pas à espérer beaucoup de nouvelles ressources avant l'année prochaine» ⁽⁶⁸⁾. Antoine, en effet, donna à la matinée littéraire du jeudi 26 janvier *Tout pour l'honneur*, la pièce qu'Henry Céard avait tirée d'une nouvelle de Zola, *Le Capitaine Burle*.

⁽⁶⁶⁾ Paul Alhaiza, Parisien de naissance, comédien de profession, avait déjà dirigé l'Opéra de la Nouvelle-Orléans et le théâtre municipal de Lille lorsqu'il prit en main le théâtre Molière en 1886. Il abandonna cette gestion en 1892 pour assumer, jusqu'en 1898, celle du Parc. G. F. (Gustave Frédéric), dans *L'Indépendance belge* du 9 décembre 1887, disait à propos de la représentation de *Sapho* au Molière : «M. Alhaiza se fait honneur en jouant avec beaucoup de soin ces pièces de Daudet : *L'Arlésienne*, *Numa Roumestan*, *Le Sacrifice*, *Sapho*». Au théâtre du Parc, il continua les matinées littéraires qu'il avait introduites au Molière et il accueillit les «monstres sacrés» de l'époque, Sarah Bernhardt, Réjane, la Duse, Coquelin, ainsi que les spectacles de l'Œuvre.

⁽⁶⁷⁾ VICTOR REDING, «Causerie théâtrale», dans *La Fédération artistique*, 7 janvier 1888.

⁽⁶⁸⁾ ANTOINE, *op. cit.* (p. 82).

L'accueil chaleureux du public bruxellois incita Candeilh à rappeler le Théâtre-Libre dès le mois de mars, et ce fut, au Parc comme à Paris, le triomphe de *La Puissance des ténèbres*, l'œuvre puissante de Tolstoï, avec Antoine et Mévisto en tête de la distribution. Quelques cris hostiles, poussés par les vieux habitués du théâtre, ne compromirent pas le succès. Dans *La Fédération artistique*, un certain Eddy Levis, plein d'enthousiasme, se mit à prophétiser :

«Le Théâtre-Libre, dont l'idée initiale fut si vivement applaudie à Paris, semble, implanté à Bruxelles, avoir une influence heureuse et décisive. Brusquement il a marqué le point de départ d'une évolution dans l'esprit du public : d'abord des matinées furent organisées, exclusivement littéraires et artistiques, elles réussirent, on tenta, timidement, d'y jouer des pièces d'auteurs belges, ces pièces furent applaudies, enfin pour peu que l'audace des directeurs grandisse avec la confiance et l'appui des spectateurs, nous assisterons bientôt au véritable éveil de l'Art dramatique dans le pays»⁽⁶⁹⁾.

Cherchant une solution à ses embarras d'argent, Antoine revint à Bruxelles en mai 1888, dans l'espoir que ce troisième voyage serait aussi fructueux que les deux premiers. Alhaiza accepta de lui prêter la salle du Molière pour quelques représentations de *Tout pour l'honneur* et du *Pain du péché*, quatre actes en vers de Paul Arène, d'après un poème provençal d'Aubanel. Le moment hélas ! était mal choisi ; les *Souvenirs* enregistrent la catastrophe :

«31 mai 1888. – Nous voici tous en plan à Bruxelles. C'était une folie, me dit-on partout, de venir à la Pentecôte, tout le monde est à la campagne. Alhaiza lui-même est absent, et, en arrivant, notre spectacle n'était même pas affiché. Aussi, quelle recette, aussi maigre le deuxième que le troisième jour, et, comme j'ai installé mes artistes à l'hôtel du Grand-Monarque, nous voici tous sans le sou, sans même l'argent pour rentrer à Paris. Et le dernier spectacle de la saison qui est en retard et qu'il faut donner !»⁽⁷⁰⁾.

Revenu peu après à Bruxelles pour affaires, Antoine assiste aux représentations des Meininger, de passage au théâtre de la Monnaie. Tout en relevant, orfèvre en la matière scénique, les points faibles de

⁽⁶⁹⁾ Eddy LEVIS, «A propos de comédie», dans *La Fédération artistique*, 17 mars 1888.

⁽⁷⁰⁾ ANTOINE, *op. cit.* (p. 98).

ces spectacles, il s'émerveille des tableaux d'ensemble et des effets de foule, admirablement réalisés par une figuration disciplinée et bien encadrée. Voilà un exemple dont les scènes françaises devraient s'inspirer ! Cette réflexion l'amène à écrire à Francisque Sarcey une longue lettre, reproduite *in extenso* dans les *Souvenirs*, à la date du 23 juillet 1888.

L'ÉCHEC DE NORA : UNE PARENTHÈSE INSTRUCTIVE

En mars 1889, l'échec de la première représentation en langue française d'une œuvre d'Ibsen, au théâtre du Parc, allait montrer que le nouveau répertoire n'avait chance de s'imposer que si le spectacle remplissait les conditions essentielles de la réussite : une distribution correcte des rôles, une mise en scène adéquate préparée avec soin, un nombre suffisant de répétitions. La pièce en question était *Maison de poupée*, mal reçue, restée à l'affiche quelques jours seulement, du 1^{er} au 7 mars, sous le titre de *Nora*. L'initiative, en soi, était heureuse, puisqu'elle permit à Bruxelles – une fois n'était pas coutume ! – de devancer Paris : c'est quinze mois plus tard, le 29 mai 1890, que le public parisien fut convié pour la première fois à une pièce d'Ibsen – *Les Revenants* –, montée par Antoine au Théâtre-Libre. Ignorant le norvégien, l'adaptateur belge de *Et Dukkehjem*, le grand historien Léon Vanderkindere (1842-1906), s'était référé à la traduction allemande, due à Wilhelm Lange, publiée à Leipzig en 1880. Il en tira un texte élégant et sobre, dont la publication à Bruxelles (chez Weissenbruch), dès mars 1889, précéda de trois mois l'édition parisienne (chez Savine) de la version française proposée par le comte Maurice Prozor ⁽⁷¹⁾.

Malgré ce qu'il avait dû entendre dire de l'opposition d'Ibsen à tout remaniement de ses œuvres, Léon Vanderkindere pratiqua de nombreuses coupures afin de ne pas heurter les habitudes mentales du public belge. Il s'en expliqua dans une lettre adressée à *L'Art moderne*. Ayant reconnu qu'il avait supprimé, au troisième acte, maintes répliques de l'«interminable scène» entre Nora et son ami, il se justifiait : «Je n'entends certes pas me transformer en critique d'Ibsen et

⁽⁷¹⁾ Voir Paul DELSEMME, «La première représentation en langue française de *Maison de poupée*», dans *Degrés*, 1982, n° 4.

j'aurais voulu vous présenter une reproduction fidèle de son œuvre. Malheureusement, il faut compter un peu avec nos habitudes d'esprit qui ne sont point celles des races germaniques : un dénouement qui traîne ne nous satisfait guère. Déjà, dans la forme rapide que je lui ai donnée, la scène a paru longue» (72). L'adaptateur ne mentionnait pas la plus grosse concession qu'il avait dû faire au public du Parc. Si la traduction imprimée par Weissenbruch respecte le dénouement original, à savoir la fuite de Nora, les comptes rendus de la presse bruxelloise en mars 1889 révèlent que, à la représentation, un coup de théâtre arrangeait les choses en dernière minute : la bonne accourait pour annoncer qu'un enfant était gravement malade, et Nora, bouleversée, demeurait au foyer. On sait que, en Allemagne et ailleurs, le conformisme avait déjà exigé ce happy end dénaturant.

Nora fut écoutée au milieu des rires et des protestations. Le critique dramatique anonyme de *L'Art moderne* (3 mars 1889) en fit l'amère constatation :

«Le désastre provient d'abord de ce que la pièce n'est pas charpentée selon les règles invariablement adoptées par MM. Sardou et Dumas fils (et c'est ce qui nous plaît en elle), ensuite de ce que M. Candéilh avait jugé utile – comme il connaît l'érudition de son public ! – d'avertir celui-ci qu'Ibsen est un auteur norvégien. Les spectateurs ont tout aussitôt rêvé traîneaux, fjords, rennes, fourrures, et peut-être un peu de soleil de minuit et vêtements en peau de phoque. Et ç'a été, pour eux, une chute de plusieurs étages quand le rideau s'est levé sur un salon quelconque, orné d'un canapé, d'un fauteuil à bascule et d'une armoire vitrée, et qu'au dernier acte, puis au troisième, ils ont eu sous les yeux le même salon, le même canapé et le même fauteuil à bascule».

A parcourir les journaux et les périodiques qui commentèrent la représentation de *Nora* et qui, dans l'ensemble, félicitèrent Vanderkindere et la direction du Parc d'avoir fait connaître Ibsen au public belge, on s'avise que l'échec, en dernière analyse, était imputable à une interprétation hâtive, manquant de conviction et assujettie à la routine du théâtre traditionnel.

(72) «A propos de *Nora*. Correspondances», dans *L'Art moderne*, 10 mars 1889 (p. 74).

GLOIRE À ANDRÉ ANTOINE !

Antoine, lors d'une des nombreuses «excursions» qu'il fit à Bruxelles⁽⁷³⁾, guérit le public local de son allergie à la dramaturgie ibsénienne. Les représentations des *Revenants* par le Théâtre-Libre, du 9 au 12 mars 1891, imposèrent Ibsen. Gustave Frédéric, critique redouté, le Francisque Sarcey belge, fit l'éloge de celui à qui revenait le mérite de cette réussite : «Il est bien difficile de jouer un drame comme les *Revenants*. M. Antoine est remarquable dans Oswald, ayant l'allure vacillante, la pensée flottante, les impuissantes colères du personnage. Ses moyens d'exécution, sa voix spéciale le servent en cette curieuse création. Mais aussi son étude est très minutieuse et son art très sûr»⁽⁷⁴⁾. La jeune littérature porta la pièce aux nues. Dans la livraison du 15 mars, *L'Art moderne* rendit un vibrant hommage à Antoine, promoteur et protagoniste de la salutaire évolution théâtrale :

«Voici que, pour *les Revenants* d'Ibsen, il y a unanimité d'admiration dans notre public et dans notre presse. Pour une fois ! Enfin ! ce n'est pas malheureux. Et encore aurait-il fallu voir l'air ahuri de plusieurs. Et surtout, à la dernière représentation, la bouche bée des retardataires, venus là sur la foi des journaux, et s'interrogeant dans le caveau de leur conscience artistique, perdus dans les ténèbres. C'est à Antoine que nous devons cette aubaine de *bizarre dans l'effrayant*, ainsi que l'écrivait Edmond Picard quand, en l'une des préfaces de son *Juré*, il essayait de définir le FANTASTIQUE RÉEL. À Antoine, ou plutôt à l'évolution théâtrale dont il fut le protagoniste, dont il reste le champion. Car sans lui, vraiment qui eût jamais pensé à produire sur nos scènes, infectées de parisianisme, ce norvégien norvégianisant, s'imaginant, le fou, qu'il peut se passer des choses intéressantes dans des âmes humaines végétant au fond des fjords, par des jours de pluies sans fin filtrant plutôt qu'elles ne tombent à travers des brumes incurables que le soleil visite avec des airs de descendre ses rayons les plus pâles au fond des préaux d'une prison».

(73) Nous ne récapitulons pas tous les spectacles qu'Antoine offrit au public belge entre 1888 et 1894. Bornons-nous à rappeler que, à Bruxelles comme à Paris, le Théâtre-Libre présenta, à côté d'œuvres typiquement naturalistes (par exemple, *La Fille Elisa*, adaptée par Jean Ajalbert), des pièces d'une autre veine, très peu «théâtre libre» (par exemple, *Le Père Lebonnard* de Jean Aicard). Une petite remarque : dans ses *Souvenirs*, Antoine affectionne le mot «excursion» pour désigner ses passages à Bruxelles, si proche de Paris et où il se sent chez lui.

(74) Gustave FRÉDÉRIX, «Chronique dramatique», dans *L'Indépendance belge*, 11 mars 1891.

LES ŒUVRES DRAMATIQUES

Le Théâtre-Libre marqua la vie théâtrale bruxelloise, familiarisa le public avec un répertoire nouveau et une conception scénique qui bousculait les habitudes. C'est incontestable. Mais le naturalisme littéraire dont s'inspiraient ses spectacles les plus audacieux, les plus percutants, n'influença guère les auteurs dramatiques belges. Nous avons constaté qu'un seul d'entre eux, Gustave Vanzype, fit acte d'obédience, qu'il s'en repentit assez vite et suivit la voie de François de Curel. Comme le roman régionaliste qui s'épanouit au lendemain des premiers succès d'Eekhoud dans le genre, l'œuvre dramatique en Belgique fut touchée par le naturalisme tardivement, à une époque où, essoufflé, contesté de toutes parts, il n'était plus possible de l'adopter sans l'altérer.

Gustave Vanzype, en ses années d'allégeance au Théâtre-Libre, livrait un combat d'arrière-garde. Il s'en avisera. Ses œuvres ultérieures – les seules qu'il jugera dignes de lui survivre – relèveront encore du réalisme, mais il s'agira d'un réalisme sobre, mis au service de l'idée et toujours second par rapport à cette finalité.

Edmond Picard offre un cas non moins typique. Homme d'action doublé d'un homme de lettres, champion de l'art social, lié d'amitié avec Antoine, il aurait pu songer à collaborer comme auteur aux spectacles du Théâtre-Libre. Mais l'envie d'écrire pour la scène le saisit après la faillite d'Antoine. Lorsque, en 1895, il livra ses vues sur le théâtre dans une série d'articles de *L'Art moderne*, publiée peu après en volume sous le titre *Discours sur le renouveau au théâtre* ⁽⁷⁵⁾, il était trop attiré par la littérature de tout à l'heure pour considérer le naturalisme comme une voie encore praticable. Convaincu qu'il fallait, de toute urgence, soustraire la scène belge à l'impérialisme parisien et au «détestable théâtre digestif», il montra les diverses directions ouvertes aux auteurs soucieux de renouveler l'art dramatique : le théâtre symbolique à la manière de Wagner, de Péladan ou d'Ibsen, le théâtre transcendantal illustré par Maeterlinck, le théâtre mystique selon la conception moderne, tournée vers la vie intérieure et non vers

⁽⁷⁵⁾ *Discours sur le renouveau au théâtre*. Bruxelles, Lacomblez et Larcier, 1897. – Voir la substantielle étude de Raymond Trousson : Edmond Picard et son «nouveau théâtre», dans *Théâtre de toujours. D'Aristote à Kalisky*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983 (pp. 183-196).

les mystères de l'au-delà, le théâtre synthétique préfiguré par *Les Tisserands* de Hauptmann, le théâtre hiératique dont l'action, presque immobile, exposerait les grands thèmes de la réflexion politique, religieuse et philosophique, enfin le monodrame, œuvre écrite pour une seule voix, «un genre de littérature dramatique sans décors et sans acteurs». Pour libérer l'expression dramatique, Picard préconisait divers procédés : l'exploitation du silence et du gestuel, l'alternance de la prose et du vers, le mélange des tons, le retour au chœur antique, «la grande voix des Foules», exprimant «toute l'obscurité de la subconscience et de la subhistoire».

Son manifeste éclectique et futuriste demeurant lettre morte pour les auteurs, Picard décida de l'illustrer lui-même. Entre 1902 et 1907, avec une persévérance que l'insuccès et les critiques acerbes ne parvenaient pas à décourager, il mena à terme huit pièces, qui toutes n'affrontèrent pas les feux de la rampe. Gustave Vanwelkenhuyzen a fait un sort à deux d'entre elles, en raison de quelques scènes teintées de naturalisme ⁽⁷⁶⁾ : *Jéricho* (1902), comédie-drame tout imprégnée de l'antisémitisme dont l'auteur avait exposé naguère les thèses outrancières, et *Ambidextre journaliste* (1904), comédie-drame en cinq époques et quarante-quatre scènes, représentée au Théâtre royal d'Ostende le 19 août 1905 et faisant scandale par sa description virulente du journalisme taré. Parmi les autres pièces, analysées récemment par Raymond Trousson, retenons *Fatigue de vivre* (1903), drame du vieillissement, d'inspiration faustienne, *Psukè* (1903), dialogue métaphysique, aux confins de l'hiératique et du transcendantal, *Le Juré* (1904), monodrame dont l'auteur emprunta le sujet à un récit de ses intéressantes *Scènes de la vie judiciaire*, et *La Joyeuse Entrée de Charles-le-Téméraire* (1905), drame historique en sept tableaux où le symbolique, le transcendantal, le mystique et l'hiératique alternent d'étrange façon.

Une seule pièce passa la rampe, et c'est *Ambidextre journaliste*, où Picard, faisant fi de ses conceptions novatrices, sacrifia à la tradition du théâtre réaliste et dénonciateur. Le reste de son œuvre dramatique tomba sous les coups de la critique comparant l'ambitieux projet avec les applications décevantes offertes au public et constatant l'échec de l'éclectisme lorsqu'on lui prête la vertu de l'originalité.

⁽⁷⁶⁾ Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900* (pp. 286-287).

Nous ne pouvons quitter le domaine du théâtre sans rappeler les adaptations scéniques de quelques romans de la production naturaliste belge. *Un mâle*, pièce en quatre actes écrite par Lemonnier avec la collaboration d'Anatole Bahier et de Jean Dubois, fut créé au théâtre du Parc le 1^{er} mai 1888 (77). La reprise de cette pièce à Paris, en mai 1891, réunit des personnalités illustres, venues applaudir le grand écrivain belge : Goncourt, Daudet, Zola ... (78). Par la suite, l'œuvre se mua en drame lyrique, sous le titre *Cachaprès*, musique de Francis Casadesus (79). *Le Mort* reçut deux versions scéniques, dues à l'auteur : le mimodrame, trois actes en collaboration avec Léon Du Bois pour la musique, eut sa première représentation à Bruxelles le 20 avril 1894, au théâtre de l'Alcazar, la troupe des Martinetti fournissant les interprètes et son directeur, Paul Martinetti, assurant la mise en scène ; la tragédie, en cinq actes, intitulée *Les Mains*, fut jouée pour la première fois à Bruxelles le 7 avril 1899, sur la scène du Nouveau Théâtre, avec le célèbre Henry Krauss dans le rôle de Balt (80).

Impressionné par la figure cynique de Jane et la violence tragique du dénouement, Gustave Vanwelkenhuyzen a retenu, parmi les œuvres dramatiques belges portant la marque du naturalisme, *Le Mirage*, le drame en quatre actes où Georges Rodenbach exploita l'intrigue de son roman *Bruges-la-Morte* (81). Publiée dans *La Revue de Paris* du 1^{er} avril 1900, éditée en volume l'année suivante chez Ollendorff, cette adaptation assez décevante ne fut pas représentée en langue française. Mais la traduction allemande de Siegfried Trebitsch, *Die stille Stadt*, éditée à Vienne en 1902, affronta les feux de la rampe en septembre

(77) *Un mâle*. Pièce en quatre actes. Paris, Tresse et Stock, 1891.

(78) Voir Camille LEMONNIER, *Une vie d'écrivain. Mes souvenirs* (p. 240).

(79) *Cachaprès*. Drame lyrique en trois actes et cinq tableaux. Livret de Camille Lemonnier et Henri Cain tiré du roman *Un mâle*. Musique de Francis Casadesus. Paris, Max Eschig, s.d. [1914].

(80) *Le Mort*. Mimodrame en trois parties de Camille Lemonnier et Paul Martinetti. Musique de Léon Du Bois. Bruxelles, Typographie-lithographie populaire, 1894. – Les deux versions scéniques du *Mort* et une troisième pièce, en un acte, *Les yeux qui ont vu*, très maeterlinckienne par le sujet et par l'expression, parurent en un volume : *Théâtre. Le Mort. Les Mains. Les yeux qui ont vu*. Paris, Ollendorff, 1899. – Signalons encore l'édition regroupant le récit du *Mort* et les deux adaptations théâtrales : *Le Mort*. Roman, tragédie et pantomime. Paris, La Renaissance du Livre, s.d. [1911], Collection «In extenso».

(81) Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900* (p. 286).

1903, au Deutsches Theater de Berlin, sous un titre différent : *Das Trugbild*. «A en juger par les comptes rendus, l'accueil fut plutôt tiède», constate Jacques Detemmerman dans une étude récente ⁽⁸²⁾. Il reste que *Le Mirage*, malgré ses faiblesses, inspira au compositeur Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) un opéra admirable, *Die tote Stadt* (1920), qui fit une carrière triomphale.

DE L'ÉCRITURE

Dans les préliminaires de sa passionnante étude de la phrase et du vocabulaire de Joris-Karl Huysmans, Marcel Cressot a noté la caractéristique majeure de la langue littéraire aux alentours de 1880 :

«Une des premières certitudes qui se présentent à l'esprit de l'écrivain de 1880, c'est qu'en matière de langue, exception faite de quelques recettes impérieuses, il jouit d'une liberté complète. Il lui est loisible de créer des mots, d'en rajeunir qui sont tombés en désuétude, d'en emprunter aux vocabulaires techniques, aux dialectes, à la langue de tous les jours, à l'argot, aux langues étrangères. Il lui est loisible de leur associer un sens qu'ils ont perdu au long des âges, ou même un sens «inouï» suggéré par une étymologie souvent approximative» ⁽⁸³⁾.

La certitude dont parle Cressot fit partie du credo des écrivains qui collaborèrent à la régénération des lettres françaises de Belgique. La «sursanguinité» qui caractérisait leur écriture, Georges Virrès, émule d'Eekhoud, l'a expliquée de façon plausible dans l'avant-propos de la réédition, en 1913, de *La Glèbe héroïque*, œuvre de jeunesse ⁽⁸⁴⁾.

Cette écriture exprimait, tout d'abord, une révolte et un refus :

«Quand la *Glèbe héroïque* fut publiée, nous étions encore trop rapprochés des débuts de notre littérature – qui s'affirmait dans un milieu indifférent, sinon hostile – pour ne pas chercher dans la forme de notre art à nous dégager énergiquement de ce milieu. De là certaines outrances, ou tout au

⁽⁸²⁾ Jacques DETEMMERMAN, *De Bruges-la-Morte à Brugge-die-Stille* ou les avatars scéniques et cinématographiques d'un thème, dans *Théâtre de toujours. D'Aristote à Kalisky*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983 (pp. 171-182).

⁽⁸³⁾ Marcel CRESSOT, *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle. Paris, Droz, 1938 (p. 3).

⁽⁸⁴⁾ Il s'agit des récits publiés sous le titre : *En pleine terre. La Glèbe héroïque (1798-1799)*. Bruxelles, Vromant et Cie, 1899.

moins certaines exagérations. Dans la crainte de paraître banal, ou donna parfois dans un excès contraire. La recherche du néologisme et du terme périmé faisait partie de notre fier dédain des conventions bourgeoises quant aux choses de la littérature. Les règles syntaxiques furent soumises à toutes les épreuves ; nous ne doutions vraiment de rien et saccagions la grammaire en nous imaginant que nous faisons figure de héros !»

C'était aussi un retour à l'époque la plus brillante de l'art national :

«Nos écrivains, n'ayant en somme guère d'ancêtres dans les lettres, se tournèrent d'instinct vers les grands peintres du pays, et ce fut avant tout la Renaissance, l'époque où s'épanouissaient pleinement – dans le triomphe du coloris – les qualités maîtresses de notre race, qui leur donna le meilleur viatique à emporter sur la haute mer ; chacun voguait vers un idéal, dont la conquête, en fin de compte, devait nous conduire à une magnifique exaltation de la Patrie».

Au phénomène qu'il examinait, Virrès voyait une troisième cause – l'influence de l'écriture artiste – et il en donnait une explication pleine d'humilité :

«Bien entendu, à nos débuts, l'exemple et la «manière» de quelques écrivains de France doivent être comptés parmi les facteurs qui agissent sur notre production littéraire. L'«écriture artiste», tant à la mode d'alors, fut adoptée ici d'enthousiasme ; elle prêtait mieux à la peinture dans le style, et avant tout elle s'accommodait mieux de notre manque de tradition. La ligne simple et ferme, la pureté, la vigueur sans cris et l'inédit sans recherche exigent certainement une connaissance approfondie de la langue, qui nous avait manqué»⁽⁸⁵⁾.

Les écrivains belges des années 1880 se forgèrent une langue où les apports particuliers des écoles sont moins apparents que les procédés impressionnistes de l'écriture artiste, «adoptée ici d'enthousiasme», comme le dit Georges Virrès. On a affaire à une sorte de *koinè*, largement répandue, traduisant la volonté de renouveau qui animait les divers clans. C'est la langue de l'époque, d'une époque éprise de liberté dans le domaine du style et convaincue que l'art littéraire peut faire flèche de tout bois ; c'est aussi – et surtout – la langue d'une littérature sortie du néant, cherchant à s'imposer par l'outrance qui choque et l'insolite qui étonne.

⁽⁸⁵⁾ Georges VIRRÈS, *La Glèbe héroïque* (nouvelle édition). Bruxelles-Paris, G. Mertens, 1913 (pp. 7-9).

Avec son vocabulaire extensible, son matériel grammatical dérégulé et ses distorsions syntaxiques, cette langue convenait à merveille aux naturalistes belges. Elle répondait à leur besoin d'inventorier le banal, le médiocre, le laid, de grossir les petits événements et d'amplifier les sensations ordinaires ; elle s'adaptait à leur vision de l'individu, jouet de forces obscures qui échappent à son entendement.

Pour mesurer son impact sur la génération de 1880, en particulier sur Lemonnier, Eekhoud et leurs acolytes, on ne dispose malheureusement d'aucune étude exhaustive⁽⁸⁶⁾. L'examen sommaire auquel nous avons soumis quelques pages de la littérature belge d'inspiration naturaliste ne projette qu'une faible lueur sur l'écriture des auteurs et sur l'adéquation de la forme à leur dessein. Qu'il nous soit pardonné de livrer, faute de mieux, les résultats modestes, peut-être contestables, d'une enquête limitée⁽⁸⁷⁾.

TRAITEMENT DU MATÉRIEL GRAMMATICAL ET DE LA SYNTAXE

Prédilection pour les tournures de type impressionniste⁽⁸⁸⁾

1^o Il est suggéré que les êtres sont passifs, qu'ils subissent :

Une allégresse de vin déridait son grand visage sévère [...] (Un mâle, p. 70).

⁽⁸⁶⁾ A notre connaissance, Camille Lemonnier est le seul des écrivains répertoriés ici à avoir inspiré quelques études de langue et de style, et elles sont partielles. Nous signalons : Kurt GLASER, «Le sens de la couleur et de son expression chez Camille Lemonnier», dans *Le Français moderne*, mars-avril 1934 (pp. 113-122) ; Hia LANDAU, «Étude sur le style de Camille Lemonnier. La comparaison», dans *Le Français moderne*, juin-juillet 1937 (pp. 247-262) ; André GOOSSE, «Sur le vocabulaire de Camille Lemonnier», dans *Études de littérature française de Belgique* offertes à Joseph Hanse. Bruxelles, Jacques Antoine, 1978 (pp. 55-69).

⁽⁸⁷⁾ Notre examen a porté sur huit œuvres. Les citations proviennent des éditions suivantes : Camille LEMONNIER, *Un mâle*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1977 ; *Happe-Chair*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1981. Georges EEKHOUD, *Kees Doorik*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1931 ; *Kermesses*, La Renaissance du Livre, (1923). Henri NIZET, *Bruxelles rigole ... Mœurs exotiques*. Bruxelles, Kistemaeckers, (1883) ; *Les Béotiens*. Bruxelles, Kistemaeckers, (1884). J.-F. ELSLANDER, *Le Cadavre. Études naturalistes*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1891. Mary RENARD [Marius Renard]. *Vie de gueux. Gueule-Rouge*. Roman naturaliste de mœurs ouvrières. Bruxelles, Kistemaeckers, 1894. – Il est entendu que notre relevé des particularités formelles ne propose que des exemples, choisis parmi beaucoup d'autres.

⁽⁸⁸⁾ Comme Marcel Cressot (*op. cit.*, p. 14), nous entendons le mot «impression-

Après *une folie* plus rude que les autres et qui les rejeta haletants, bec à bec, *un rire* lui passa dans les sueurs de la face [...] (*Happe-Chair*, p. 154).

Un effarement montait dans leur troupeau. (*Gueule-Rouge*, p. 40).
Le vertige intermittent que propage l'atmosphère saturée de musique, où plongent ces corps tassés, excuse l'ahurissement des humbles rustauds empoignés en cette irrésistible rafale de jouissances. (*Bruxelles rigole*, p. 213).

2° Il est fait abstraction des personnes évoquées :

Des coudes nageaient parmi de la bière ; dans les faces plus rouges, *les yeux* oscillaient, larveux et ternes, troués de pupilles réduites. (*Un mâle*, p. 72).

Des poitrines nues se plongeaient dans l'eau des baquets, toutes grasses de sueurs, parmi des volées de moucheron que la blancheur des peaux attirait [...] (*Happe-Chair*, p. 19).

3° L'inanimé s'anime :

Et au loin, un autre monstre, aux roues de fonte perpétuellement bourdonnantes, avec deux colossales mâchoires qui s'ouvraient et se fermaient d'un mouvement automatique, les terrifiantes cisailles mécaniques cassaient d'une fois des pièces grosses comme une tête d'homme, sans jamais s'alentir ni s'accélérer, leurs crocs toujours prêts à travers on ne sait quel épouvantable meuglement produit par le toupillonnement des meules massives. (*Happe-Chair*, p. 10).
Comme une jambe qui bat la dure pour s'élancer, la manivelle se détendait ; et petit à petit la machine reprenait son branle, ahannant sa plainte rauque de vapeur lâchée, dans le vol vertigineux des bobines battant l'air comme des aubes immenses. (*Gueule-Rouge*, p. 65).

4° Constructions nominales :

Défilé éblouissant et tapageur ; apothéose des œuvres de la glèbe par ses affiliés. (*Kermesses*, p. 94).

nisme» dans le sens que lui a donné Charles Bally («Impressionnisme et grammaire», dans les *Mélanges Bouvier*. Genève, Sonor, 1920) : «Le phénomène est saisi dans une impression immédiate comme un fait simple : les causes comme les suites n'intéressent pas, c'est le mode d'aperception phénoméniste ou impressionniste. Il s'oppose à la perception logique qui considère le phénomène dans un rapport de cause à effet».

C'étaient des cahotements de berlines, des sifflements de vapeur à l'air libre, des tintements de sonneries, des roulements de rames, des bourdonnements de ventilateurs, des criées d'hommes sur les dommages et les terrils, des hennissements de chevaux, toutes les bruyantes clameurs des tâcherons, des bêtes et des choses, dans la fièvre du travail revenu. (*Gueule-Rouge*, p. 70).

Il y avait des éboulements d'épaules le long des murs. (*Un mâle*, p. 72).

5° Le pluriel augmentatif :

Un des volets, du côté de la cour, béait sur le jour pâli de l'intérieur, lâchant par cette ouverture des *gaietés* de voix chaudes. (*Happe-Chair*, p. 181).

Elles s'abandonnaient dans des *pesanteurs* d'ivresse [...] (*Gueule-Rouge*, p. 271).

6° Le collectif métaphorique :

[...] il ressentit comme la commotion d'une *galopée* de bêtes à travers le crépuscule [...] (*Un mâle*, p. 16).

Montrant des particularités relatives aux parties du discours (l'article, l'adjectif, etc.) et à la syntaxe, les citations suivantes sont séparées du relevé qui précède, encore que la plupart illustrent, elles aussi, l'«aperception impressionniste».

Multiplication de l'article indéfini

1° Article de relief à valeur emphatique :

Le ciel bleu découpait la rondeur fleurie des pommiers. Une *gaieté* de bouquet s'épanouissait dans leurs blancheurs roses, posées là par grosses touffes retombantes. (*Un mâle*, p. 13).

Puis les cours se peuplèrent d'un *galop* pressé d'hommes qui entraient [...] (*Happe-Chair*, p. 19).

La route s'animait d'une *débandade* de charrois et de chevauchées, dans les tintements des sonnailles, les piaffements des lourds chevaux, les hurlées des varlets, les roulements des pesants véhicules. (*Gueule-Rouge*, p. 38).

2° A la limite de l'article de relief et du partitif :

Une *stupeur* nageait dans son œil large ouvert. (*Un mâle*, p. 65).

3° Substitut du défini :

L'accès passé, Clarinette s'était ramassée, tenant à deux mains sa jupe défaite, dans *une demi-nudité* de sa gorge visible par l'ouverture de sa chemise. (*Happe-Chair*, p. 132).

L'adjectif substantivé

Le troupeau s'engouffra dans le verger, monta la pente, s'étala avec sa belle tache mouchetée sur *le vert* des herbes [...] (*Un mâle*, p. 17).

Les bruits du laminoir montaient dans *le sourd* de l'atmosphère [...] (*Happe-Chair*, p. 101).

Emploi transitif des verbes intransitifs

La bête, ayant *râlé* la mort, avait laissé pendre sa langue blême dans une grimace convulsée du mufle. (*Un mâle*, p. 64).

Entre les fenêtres, le grand vieux coucou de noyer qui venait de *tousser* onze heures, émiettait les secondes avec un battement étranglé de cœur triste. (*Les Béotiens*, p. 6).

Extension de la forme pronominale

1° Le verbe n'a pas de pronominal dans l'usage courant :

En ville, au fond de ce rutilant quartier maritime, je *m'accostai* tour à tour des débardeurs et des gabariers herculéens [...] (*Kermesses*, p. 62).

En ce point il ne variait pas, et parfois *s'éblouissait* de nouveau à l'entendre parler de Paris, des personnalités connues, avec un sans-gêne de parenté. (*Les Béotiens*, p. 11).

Le refrain *s'échevelait* au vent des tressauts. (*Gueule-Rouge*, p. 117).

2° Le verbe est un néologisme :

L'échauffement des esprits *se salaciait* d'un peu de lubricité à la vue de cette chair mafflue qui frôlait les tables [...] (*Un mâle*, p. 72).
[...] sa face de cyclope, où l'œil crevé s'enfonçait dans un bourrelet de peau, *s'exhilara* en une grimace bon enfant [...] (*Happe-Chair*, p. 92).

Sa douceur *s'acerbe* par cela [...] (*Bruxelles rigole*, p. 280).

Alors la fièvre du travail *s'acerba* de ce venin de colère monté des ventres. (*Gueule-Rouge*, p. 99).

3° La forme pronominale est un archaïsme :

Et dans les frissons de sa chair de vierge, elle sentait grandir chaque jour le besoin de connaître l'homme, les ruts, de bramer elle aussi les cris jouisseurs qu'elle avait entendus tant de fois, en des nuitées de fêtes, s'essorer des remous de l'ombre. (*Gueule-Rouge*, p. 110).

La construction impersonnelle

Lorsque je dirigeais ma pensée sur cette conjecture, *il bondissait* en moi une sorte d'énergie assez violente pour produire un miracle [...] (*Le Cadavre. Études naturalistes*, p. 145).

Le dédoublement périphrastique du verbe

Cacheprès *eut un juron* joyeux. (*Un mâle*, p. 64).

Elle *eut une colère* contre Huriaux. (*Happe-Chair*, p. 71).

L'imparfait n'est pas un duratif

Elle passa un jupon, agrafa une jaquette sur sa chemise et chaussa ses pieds nus de gros souliers à clous ; et ensuite, elle *allait* tirer de l'appentis une brouette. (*Un mâle*, p. 63).

La faveur de certaines prépositions

1° *avec* :

Elle s'abattit *avec* l'éreintement lourd des bœufs. (*Un mâle*, p. 67).
La horde des pâtiras escaladait son dernier calvaire, *avec aux creux des prunelles* la vision d'espoir. (*Gueule-Rouge*, p. 293).

2° *dans* :

[...] puis d'un geste brusque déraidissant les bras, il se pâma *dans* un bâillement qui ne finissait pas. (*Un mâle*, p. 12).

Plantés sur des coteaux ou accroupis au creux des vals, les charbonnages avaient l'air de grande suppliciés, *dans* la tristesse de leurs murs noirs. (*Gueule-Rouge*, p. 8).

Il n'y a de temps en temps que la fugace gaieté d'une fête, d'une kermesse, d'un «alïon», *dans* des sonnailles de rires et de musiquette. (*Gueule-Rouge*, p. 147).

3° *en* plutôt que *dans* :

Elle ne celait qu'une peur dernière, la colère de se sentir vouée à l'assaut du premier homme rencontré à fosse, de celui qui l'avait

trouvée à sa guise, bonne à fouailler *en* le noir d'un accul. (*Gueule-Rouge*, p. 110).

La place des mots

1° L'épithète antéposée :

Et Flup qui, se fiant aux cajoleries de la perfide, s'apprêtait à fuir la kermesse banale pour célébrer aux champs, à deux, la kermesse des fiançailles, *la nuptiale veillée* ... (*Kermesses*, p. 57).

Les comparses de la presse se réunissent là, par acquiescement tacite, ralliés par *la maçonnique enseigne*. (*Les Béotiens*, p. 36).

Autour, des herbes avaient germé dans les fissures des pavés, toute *une parasite floraison* qui tapissait de mousse les trottoirs envahis. (*Gueule-Rouge*, p. 6).

2° Dissociation du substantif (ou du pronom) et de son apposition :

Le volet glissa, *vert, éclatant de peinture neuve*, et sur la pénombre foncée de la chambre, une tête de femme mit sa chair amollie par le repos de la nuit. (*Un mâle*, p. 13).

De temps en temps il s'arrêtait, regardait le vide fixement, coupait une branche ou lançait des coups de pied aux herbes, *absorbé*. (*Un mâle*, p. 15).

Ils semblaient se courber sous le destin, *craintifs*, avec la peur de la torture morale qu'ils devraient subir toujours, s'ils tentaient de combattre, de dévier du long calvaire. (*Gueule-Rouge*, p. 51).

3° Dislocation de la phrase par divers types de disjonction :

Au loin, le vent, *comme quelqu'un*, marchait dans le bois [...] (*Un mâle*, p. 14).

L'homme revint, *à l'aube*, se coucher dans le verger de la ferme. (*Un mâle*, p. 17).

A ras des soles voltigeaient les torses et ondulantes flammes roses, de moment en moment apâties dans l'effroyable chaleur à blanc des creusets ; et des ouvertures, *comme une bourse étoilée*, giclait le pétitement lent des laitiers. (*Happe-Chair*, p. 214).

C'est le marchand de chansons ameutant devant ses tréteaux, *les dimanches à midi*, les paroissiens sortant de l'église. (*Kermesses*, p. 23).

Les plaintes saignantes de sa fierté se cicatrisaient une à une ; même l'étonnement d'être descendu quand il croyait monter, de

voir la route de sa jeunesse se heurter brusquement dans ce cul-de-sac misérable, *se guérissait*. (*Les Béotiens*, p. 8).

Colas, *pour avoir l'occasion de l'embrasser encore*, la perdit dans un dédale de bouveaux [...] (*Gueule-Rouge*, p. 103).

LES EMPRUNTS À LA LANGUE PARLÉE

Chez les naturalistes que nous étudions, le vocabulaire et la syntaxe de la langue parlée envahissent le récit lui-même, et pas seulement les propos attribués aux personnages dans les dialogues ou sous la forme du style indirect libre. S'il est vrai que ce genre d'écriture, à la fin du XIX^e siècle, n'a pas séduit les seuls naturalistes, il saute aux yeux que ceux-ci l'ont pratiqué avec une singulière complaisance. Les emprunts massifs de la langue écrite à la langue parlée donnent à leur prose une physionomie caractéristique.

Le sujet ou le complément apparaissent dans une apposition au pronom

Avant d'abandonner le territoire de la paroisse, *ils* acquittaient un péage, *les altérés chanteurs*, à l'estaminet de la veuve de Neefs le barrager [...] (*Kees Doorik*, p. 145).

Elle revêcut en une minute ce soir de la rentrée des moissons où de cette même place elle l'avait suivi, *le travailleur dispos et nerveux*, s'enlevant désirable sur le mur empourpré par le couchant. (*Kees Doorik*, pp. 191-192).

Au jour d'égalité rêvé par les esprits géométriques, *elles* disparaîtront aussi, *mes superbes brutes*, traquées, broyées par l'invasion, mais jusqu'au bout réfractaires à l'influence des positivistes. (*Kermesses*, p. 3).

Elle a, cette retraite, un aspect paisible et accueillant, la quiétude d'un intérieur de vieille fille dont les journées se passent à satisfaire de salutaires manies. (*Le Cadavre. Études naturalistes*, p. 116).

Elle riait à son tour, la gouine, elle riait, devinant ses souffrances, s'en flagellant elle-même pour les sentir mieux et s'en délecter davantage, ses rouges lèvres retroussées sur des dents bleuâtres qui crissaient aigrement. (*Le Cadavre. Études naturalistes*, p. 241).

Ah ! comme *ils* s'amusaient, *les bouleurs*, à entendre cogner sur les boos [déformation du flamand *baes*, «patron»], à fourrer leurs groins de malchanceux dans cette bonne pâtée de richesse offerte à leurs colères, à mettre à nu, pour mieux l'insulter de leur haine,

cette vie intime des maîtres fleurant bon l'or et les ripailles.
(*Gueule-Rouge*, p. 188).

Apposition d'un pronom tonique

[...] Clarinette, *elle*, frisque dans sa robe nouvelle, son châle à palmes ramené par devant pour dissimuler l'enflure de son flanc.
(*Happe-Chair*, p. 120).

L'appartenance est indiquée par la préposition à

Nombreux exemples, parmi lesquels :

[...] puis Flavienne, la fille *au* chaudronnier Lambilotte, une grande gaffe chaude [...] (*Happe-Chair*, p. 89).

[...] on savait la fille *à* Devallée la meilleure chanteuse du coron.
(*Gueule-Rouge*, p. 119).

La langue du récit incorpore des expressions familières, populaires et dialectales, ainsi que des néologismes et des archaïsmes à résonance semblable

Ici également, les exemples fourmillent. Voici des échantillons.

1° Langue familière

Une bête blessée, *ça* se refait dans les bois ; mais sa plaie *à lui* n'était pas de celles qui guérissent. (*Un mâle*, p. 199).

[...] et comme il déclarait ne rien voir, les autres un *à un décanillèrent*. (*Happe-Chair*, p. 20).

La courbe d'un sein sous l'étoffe tendue, le pli d'une robe sur la cambrure de la cuisse, les *mouseaux* féminins croisés tantôt et furtivement *reluqués*, revenaient dans sa nuit vierge. (*Les Béotiens*, p. 95).

M^{me} Pourtain était une *dondon* hommasse, dont les galanteries égayaient l'école. (*Les Béotiens*, p. 94).

Puis, des flopees de marmailots s'ébattaient autour des écuelles, lavaient le cul des poêlons ; sur le pas des portes des vieux figés sur des chaises se regoulaient de dessertes à petits bruits goulus de lèvres ; contre un mur un ivrogne, roulé sur le trottoir, ronflonnait. (*Happe-Chair*, p. 263).

2° Dialectalismes

[...] et elle jouissait à l'avance de duper le monde quand, le front haut, comme une *baucelle* [wallon, «jeune fille»] sans reproche,

elle continuerait à blasonner les poulettes mises à mal par le coq. (*Happe-Chair*, p. 72).

Et il se renippait déjà quand Rosa survint, cassée en deux sous «l'hourte», le sac bourré de *gaillettes* [wallon, «morceau de houille»] qu'elle portait sur le dos. (*Gueule-Rouge*, p. 16).

Tous deux, ayant salué les nouveaux mariés d'un *proficiat* ! [mot latin passé en flamand avec le sens «félicitation!» ; assez surprenant dans un récit qui a pour cadre la Wallonie, mais possible si l'on pense à une influence du parler des ouvriers flamands immigrés en région wallonne] s'installèrent, leur casquette dans leurs genoux, gênés, mangeant des yeux les femmes. (*Happe-Chair*, p. 91).

3° Association d'archaïsmes, de dialectalismes et de néologismes

[...] et quelquefois le cousin Lerminia arrivait dans le jour, *se piffrant* de viande et de tartines, ce *goulafre* [belgicisme, «goinfre»] qui, au logis, ne mangeait jamais à sa faim et *se regoulait* là par provision. (*Happe-Chair*, p. 129).

Mais les *hiercheuses* [wallon, «femme qui traîne les wagonnets dans la mine»] surtout étaient fourbues, *errénées* comme des bêtes. (*Gueule-Rouge*, p. 99).

4° Archaïsmes

A bout de salive, les musiciens s'étaient disséminés dans les cafés d'alentour et s'y humectaient largement le *lampas* pour se donner des forces nouvelles [...] (*Happe-Chair*, p. 54).

Le style indirect libre

Le discours ou le monologue intérieur des personnages passent dans le discours du narrateur. Ce procédé, dont la littérature naturaliste belge (Lemonnier surtout) a fait usage volontiers, communique au récit le ton de la conversation familière.

Il eut une rancune.

Pourquoi n'était-elle pas venue dans le verger ? Il l'aurait prise par les poignets, lui aurait dit son fait. Non, il l'aurait embrassée seulement. Les filles, ça se prend par la douceur, comme les oiseaux à la glu : sûrement, il l'aurait embrassée. Et sur ses grosses lèvres rouges encore bien ! Grande bête, va ! Elle s'était ensauvée ! (*Un mâle*, p. 15).

Cependant ses coups de maillet dans la nuque ne le quittaient pas : quelquefois aussi il se sentait les jarrets fauchés ; et son robuste corps ayant fondu de moitié, à l'atelier on l'avait plaisanté sur cette maigreur : gare à la Clarinette ! c'était une poule à mettre sur les dents de plus rudes coqs que lui. (*Happe-Chair*, p. 100).

Aussi, trouvait-il imprudent, de la part de la veuve, d'écarter devant lui ces rideaux nuptiaux. Il n'était pas de bois, que diable ! Un domestique n'a pas moins de sang que les maîtres ! (*Kees Doorik*, p. 63).

Et des farouches avaient des phrases si brutales qu'elles allaient éveiller la curiosité des femmes. [...] Il y avait donc de la grève dans l'air que les bouleurs ratiocinaient ainsi ? Qu'est-ce qu'on allait devenir ? Le pain et la viande étaient chers ; on n'avait pas d'épargne et déjà les patrons parlaient de diminuer et de faire reculer les hommes, pour gagner moins. (*Gueule-Rouge*, p. 40).

Nos coups de sonde ne montrent que les procédés les plus apparents dont usèrent les représentants du naturalisme en Belgique pour donner à la langue un aspect inhabituel, accommodé à leur vision des êtres et des choses. Nous aurions pu en faire apparaître d'autres, moins fréquents ou moins typiques.

Lemonnier et Eekhoud, puis ceux qui suivirent leurs traces, tels que Nizet, Elslander ou Marius Renard, n'inventèrent pas ces procédés. Ils prenaient exemple sur l'écriture artiste dont Marcel Cressot a dénombré les traits distinctifs en se référant, entre autres, aux œuvres de Flaubert, des Goncourt et d'Alphonse Daudet et en étudiant de manière approfondie la langue de Huysmans. C'est pourquoi notre approche linguistique a sa place dans l'examen des relations des naturalistes belges avec les écrivains français.

MANIPULATIONS LEXICALES

La génération qui tira de leur léthargie les lettres françaises de Belgique bouleversa le vocabulaire. C'était aussi à l'instar de l'écriture artiste venue de France, et cette influence lexicale s'exerça d'autant plus fort qu'elle bénéficiait du sentiment de liberté qu'éprouvaient, à l'égard de la langue, des écrivains vivant aux confins du monde francophone et œuvrant sans subir la contrainte d'une tradition classique qui leur était étrangère. Une chose est certaine : à l'époque où la littérature de leur pays sortait des limbes, les naturalistes belges firent de la manipulation illimitée des vocables une composante primordiale de la force

expressive. Par la suite, même la néologie des confrères symbolistes ne dépassa pas en variété leur brassage de mots et de tournures appartenant aux différents niveaux et aux diverses époques de la langue.

Au point de vue du vocabulaire, la phrase devint un mélange adultère de tout. Qu'on en juge par ce paragraphe de *Kees Doorik* (p. 101) :

«D'autres se rabattent sur les *scholles* [emprunt au flamand, «plie séchée»] fleurant les varechs et la marée morte, et, *safres* [vieux et populaire, «goinfre»], à grands coups d'incisives, en arrachent la chair ligneuse, depuis la peau jusqu'à l'arête ; puis, par désœuvrement, ils achètent des *jointées* [vieux, «quantité contenue dans le creux des mains jointes»] de noisettes qu'ils *pochettent* [néologisme, inspiré sans doute par le sens archaïque de l'adjectif *pocheté*, «qui a séjourné dans la poche»] pour les grignoter en flânant et dont ils jettent les écailles au visage des *tortillons* [populaire, «servante coiffée en tortillon», c'est-à-dire avec des mèches de cheveux roulées et tordues en macarons au-dessus des oreilles ; cf. ce passage du *Drageoir aux épices* de Huysmans : «un cabaret faisait face à la chambre qu'il habitait, regorgeant de buveurs et d'hontés tortillons»] de leur connaissance. Les bourgeois marchandent en les *patrouillant* [verbe transitif, classique et littéraire, «tripoter»] ces pains d'épice de Hollande, plaqués d'écorce d'orange et de véronique que leur vendent, avec des saltations de pantins, des commères hommases et mafflues».

C'est avec délectation que Camille Lemonnier faisait voisiner les archaïsmes, les néologismes et les vocables fleurant le parler populaire. Sa boulimie verbale se manifesta particulièrement à l'époque où il subissait l'influence du naturalisme. Comme exemple, bornons-nous à citer une phrase de *Happe-Chair* (p. 36) :

«Le massier était parti, après deux semaines de traitement, réconforté par les bouillons et le *claret* [emprunté par l'anglais à l'ancien français «claret» pour désigner le vin de Bordeaux rouge ; cf. Barbey d'Aureville : «le buveur grandiose de claret à la mode anglaise»] *séveux* [néologisme] des bonnes sœurs, l'une, grosse fille de cinquante-six ans, sœur Angéline, *ragote* [vieux et familier, «petit de taille et massif de forme»], *empotée* [familier, «gauche, maladroit»] dans une graisse pâle et *boulante* [néologisme] de vieille vierge, très compatissante aux blessés qu'elle soignait maternellement avec des frôlements de mains boudinées et velouteuses, ses clairs yeux ronds souriant dans le tremblement de ses amples bajoues ; l'autre, sœur Marie-Madeleine, quadragénaire chafouine et bourrue, d'une chair ratatinée et couleur de cire *chancier* [«moisi» ; cf. J.-

K. Huysmans : «des enfilades de chambres muettes et chancies»), toujours *courillant* [néologisme], des lunettes au bout du nez, avec des allures inquiètes et furtives, d'ailleurs tourmentée de perpétuelles migraines».

Les écrivains belges d'obédience naturaliste étaient assurément de grands consommateurs de dictionnaires et de lexiques. Par exemple, Gustave Vanwelkenhuyzen signale que Lemonnier, pour écrire *Un mâle*, se documenta plus particulièrement dans *Le Chasseur au chien courant*, d'Elzéar Blaze : «Tout comme dans le *Dictionnaire analogique de la langue française*, de Boissière, qui demeure toujours à portée de sa main, Lemonnier y relève avec soin nombre de termes et d'expressions propres à la vie et aux mœurs des bêtes ou aux usages des chasseurs»⁽⁸⁹⁾.

Il arrive que la manipulation des mots pour le seul plaisir de l'oreille ou de l'esprit l'emporte sur le souci de la précision documentaire. André Goose a constaté que les dialogues d'*Un mâle* constituent «un langage rustique stylisé», dont le vocabulaire et les graphies suggérant la prononciation s'écartent souvent de l'authentique parler wallon⁽⁹⁰⁾. Par exemple, il est assez invraisemblable que la Cougnole (p. 215 de l'édition Jacques Antoine) se dise une *souquelère* (typique du français populaire de Bruxelles, décalque du flamand *sukkelaar*, «valétudinaire ; misérable») et parle d'une *donance*, mot sorti de l'usage depuis des siècles. Lorsque Cachaprès, mortellement blessé, refuse l'aide de P'tite, la sauvageonne : «Ben non ! J'suis-t-y pas un homme !» (p. 227), il use d'une construction propre au parler populaire de France, mais insolite en Wallonie. Revisant le texte de 1881, l'auteur remplaça quelque part le nom du héros, Cachaprès, par «le bagaude» : «Tout fertile en ruses qu'il était, le *bagaude* comprit que la position n'était plus tenable [...]» (p. 210). Le mot a une jolie consonance ; mais, tel qu'il est défini par les dictionnaires («paysan gaulois révolté contre les Romains»), il s'applique de façon très anachronique à un braconnier du XIX^e siècle ! Lemonnier connaissait le sens de *gironner* («donner la convexité voulue à un ouvrage d'orfèvrerie, de chaudronnerie, etc.»), comme l'atteste l'usage qu'il en fit dans *La Belgique*, à propos du travail

⁽⁸⁹⁾ Gustave VANWELKENHUYZEN, *Histoire d'un livre. Un mâle, de Camille Lemonnier* (p. 18).

⁽⁹⁰⁾ André GOOSE, «Sur le vocabulaire de Camille Lemonnier», dans *Études de littérature française de Belgique* offertes à Joseph Hanse. Bruxelles, Jacques Antoine, 1978 (pp. 55-69).

du potier ; mais, pour la réédition d'*Un mâle*, il lui plut de substituer ce terme technique au verbe *tourner*, jugé trop incolore : «Merde ! cria le bougre à pleins poumons, et faisant *gironner* son fusil comme une masse au-dessus de sa tête, il l'abattit» (p. 226 de l'édition Jacques Antoine). Pour notre part, nous avons noté, dans *Happe-Chair*, le même détournement de sens :

«Puis, dominant tout ce pêle-mêle des batailles industrielles, avec une rotation de cent tours à la minute, la vision chimérique des volants, *gironnant* dans leur cage de fer et touchant presque la voûte, évoquait la pensée de disques solaires désorbités et roulant en des ellipses effrénées à travers l'espace» (p. 10 de l'édition Jacques Antoine).

Bagaude, *gironner* ... : deux mots coruscants parmi les centaines d'autres, non moins coruscants, qui envahirent la littérature belge de langue française à la fin du siècle dernier. Dans un essai publié confidentiellement et assez décevant – ouvrage d'un lettré qui n'est pas philologue –, Paul Bay s'est penché sur ce phénomène. L'explication générale qu'il en donne complète le témoignage, mentionné *supra*, de Georges Virrès :

«Nous, Belges de langue française, désirons manifester notre possession du langage roman par une teinte et par des rehauts qui nous soient propres. Après les collaborateurs de la Jeune Belgique, feu Gaston-Denys Périer n'avait-il pas rêvé de créer une «langue belge»? Quoi de plus naturel ? Le français des Canadiens, celui des Suisses romands n'a-t-il pas droit à l'existence aussi bien que le français de Paris ? Héritiers des mutins que furent toujours les Belges, Gantois comme Liégeois, nos écrivains les plus indépendants, les plus vrais, les plus belges ont toujours désiré se singulariser, se distinguer par un style différent de celui des Français du royaume hexagonal. Bien sûr, les Français centripètes n'admettent pas ces coruscations rebelles à la lime uniformisatrice, étrangères à ce qu'il est convenu d'appeler chez eux le langage de la bonne compagnie, des gens de goût.

Assurément, c'est manquer de goût que de s'affubler de bijoux voyants, de parures extravagantes empruntées aux siècles révolus. Cet amour de la richesse visible, tangible, coruscante, puisqu'elle choque et lance des éclats diaprés, correspond nativement au caractère foncier de nos populations. Dans un pays gris, pluvieux, brumeux, le rouge, le vert, le jaune des parures, des vêtements, de la prose tiennent lieu de rayons solaires»⁽⁹¹⁾.

⁽⁹¹⁾ Paul BAY, *Le Style coruscant*: Essai. Bruxelles, Edition des Cinquante, 1968.

Parmi les dix-huit auteurs, Latins, Français et Belges, qu'il passe en revue pour montrer l'évolution du style coruscant, Paul Bay ne manque pas d'évoquer Camille Lemonnier et Georges Eekhoud. De Léon Cladel, il cite, malheureusement sans les analyser, quelques extraits d'*Ompdrailles*.

CLADEL VERBOLÂTRE ET POÈTE

Les naturalistes belges trouvèrent en Cladel un maître du style coruscant, du grand jeu verbal consistant à mêler les mots rares aux vocables populaires, les préciosités syntaxiques aux tournures familières. Ils semblent avoir été particulièrement amoureux de ses longues et pittoresques énumérations de noms propres ; ils ne se privèrent pas du plaisir de l'imiter :

«Le dimanche avant la Mi-Carême, le grand jour, il savait que cette fois les cavaliers seraient une vingtaine. Il les citait à qui l'interrogeait, sans en omettre aucun, en commençant par les notabilités : Tist Sap, le fils du bourgmestre ; Kris Potter, de la brasserie la *Feuille de Trèfle* ; Boud Arrewyn, l'ainé de l'échevin, entrepreneur ; Stan Lieter, le neveu du secrétaire ; Chiel Dhaenens, le «*batteur de cuivre*» ; Hein Vlogel, le meunier ; Rob Maes, de la ferme des Bouleaux d'Argent ; Guile Servyn, de celle des Trois-Sentiers ; Pier Vandrom, de celle de la Tremblaie ; Dolf et Roël Gouda, les jumeaux du menuisier ; Jas Kalf, le boucher juif. Il ajoutait à l'énumération de ces cochets, issus de coqs importants, Jurgen Faas, de Beirendrecht, «*Notre Jurrie*», le Jurg de la Ferme-Blanche. Puis il nommait les personnages secondaires : Manus et Stoffel Maus, les valets de charrue du bourgmestre ; Huib Coryn, le vacher de la Tremblaie ; Rik, Huig, et Sus Dras, les trois aides-maçons de l'entrepreneur Arrewyn ; et enfin, le vingtième, Louw Zanders, dit Sipido, le fossoyeur». (*Kees Doorik*, pp. 139-140).

Le même Eekhoud récidiva dans ses œuvres ultérieures, notamment dans *Les Milices de Saint-François*. Lemonnier affectionna aussi le procédé. Et Marius Renard, représentant de la seconde génération naturaliste, en appréciait encore l'effet redondant :

«A présent, devant eux, la plaine se déroulait cabossée de bourgades et de bâtisses noires de charbonnages, ces derniers si nombreux qu'on ne distinguait quelquefois que leurs masses sombres dominées par les cheminées. [...] Colas-Mourette les désignait de sa main tendue. Là-bas, bien loin à gauche, au sommet d'un coupeau, les deux puits de Sacré-

Contia et leurs corons ; plus près, dans la vallée, Sainte-Ursule, Fautry et Cent-Rivelaines, les trois traits de la société Grande-Biroucha. En face, se suivant en file, les quatre fosses de Turlubu ; ici, tout près, Cachaprés, Maupertuis, Cul-tout-blanc, Saint-Louis. Et puis, à droite, les deux autres houillères de Forbechies, Crachet-Blanc et Kafounette ; au-dessus, au toupet des collines de l'ouest, le coron de Sars-le-Rétameur et les deux puits du Vieux-Lambusard». (*Gueule-Rouge*, pp. 70-71).

L'influence de Cladel sur les lettres françaises de Belgique n'avait pas l'heur de plaire à Huysmans. Le 20 mars 1883, ayant pris connaissance de *Kees Doorik*, il morigénait Eekhoud :

«Maintenant, mon cher confrère, j'ai bien envie de crier un peu. Il y a, ça et là, des adjectifs substantivés qui me rappellent les mauvaises inventions de Cladel, le juste, le probe, etc. Cela m'épouvante ; car, voici quelques livres qui me viennent de chez Hochsteyn et je retrouve dans tous l'empreinte de Cladel – et non du Cladel du *Bouscassière*, qui eut du talent, mais du Cladel actuel dont l'affreux jargon n'a plus rien à voir avec la langue.

Il y a là un vrai péril – vous êtes, dieu merci, vous, peu atteint et il fallait vraiment que j'eusse été mis en éveil par mes lectures précédentes pour découvrir ce petit ver qui a rongé jusqu'à Lemonnier, lui-même»⁽⁹²⁾.

En cette même année 1883, il tançait également Albert Giraud, qui lui avait envoyé *Le Scribe* : «Certes, il est corrompu, persillé, disait-il de cet ouvrage, et vous pouvez croire que j'ai savouré sa maladie ; certes, il abonde de néologismes bizarres, souvent heureux, mais, pourquoi diable cet abus cladélien de l'épithète constamment placée avant le substantif. Remarquez bien que ça n'ajoute aucune nuance, que la plupart du temps ça affaiblit même l'effet [...]»⁽⁹³⁾.

En vérité, les écrivains belges de langue française, en ce temps-là, subissaient surtout l'influence de l'écriture artiste. S'ils empruntèrent à Cladel des particularités formelles devenues chez lui presque systématiques (l'adjectif substantivé, l'antéposition de l'épithète, l'énonciation du sujet ou de l'objet dans une apposition au pronom, la bigarrure du vocabulaire et des constructions), il faut convenir qu'ils les rencontraient aussi dans l'écriture artiste. Leur admiration pour l'auteur d'*Ompdrailles* eut d'ailleurs une limite : hommes du Nord, ils ne

⁽⁹²⁾ Lettre inédite : Archives et Musée de la littérature (Bruxelles), 2970/60.

⁽⁹³⁾ Cité par Gustave VANWELKENHUYZEN, *Joris-Karl Huysmans et La Belgique* (p. 149).

songèrent pas à imiter son emphase méridionale, elle leur était étrangère. Ce qu'a dit Hubert Krains à propos d'Eekhoud est valable pour les meilleurs d'entre eux :

«On a quelquefois évoqué le nom de Cladel en parlant d'Eekhoud. Je ne sache pas de rapprochement moins justifié. Si ces deux écrivains ont choisi leurs héros à peu près dans le même milieu, ils les ont considérés sous des angles tout à fait différents. L'un a été un magnifique virtuose qui n'a vu dans ses personnages que le côté décoratif ; il les a chantés avec verve, mais sur un ton déclamatoire, en verbolâtre et en rhéteur. Eekhoud, lui, a pénétré au plus profond de leur cœur ; il a trempé son style dans leurs larmes et dans leur sang. S'il fallait citer un nom à côté du sien, je songerais plutôt à J.-K. Huysmans qui, comme lui, était un homme du Nord. [...] Le style de Cladel parade et gesticule ; celui d'Eekhoud, comme celui de Huysmans, est tout en muscles et en nerfs»⁽⁹⁴⁾.

Hubert Krains émet là une réflexion pertinente, sauf que, trop sévère, il ne reconnaît pas que Cladel, ce rhéteur, ce verbolâtre, est parvenu, dans ses œuvres le mieux inspirées, à dépasser l'effet décoratif pour atteindre le poétique. Enveloppant les êtres et les choses d'une aura, il associa au réalisme traditionnel le réalisme d'une autre réalité. Faisant ainsi contrepoids au zolisme, il gagna la faveur du mouvement naturaliste belge et de son prolongement régionaliste.

EN GUISE DE CONCLUSION

L'objet de notre étude nous a amené à faire quatre constatations.

A l'époque où la littérature belge de langue française prenait conscience d'elle-même et s'ouvrait aux grands courants de la pensée européenne, elle reçut du naturalisme, venu de France, une impulsion décisive ; le choc fut d'autant plus vif que la nouvelle conception du réalisme véhiculait une charge explosive de non-conformisme.

Durant quelques saisons, la Belgique fut une terre d'accueil pour les naturalistes français, en difficulté dans leur pays ; elle leur offrit la tribune de ses périodiques d'avant-garde et l'hospitalité de courageux

⁽⁹⁴⁾ Hubert KRAINS, Notice sur Georges Eekhoud (1854-1929), extrait de *l'Annuaire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises pour 1929*, dans *Galerie des portraits*, tome II (p. 302). Bruxelles, Palais des Académies, 1972.

éditeurs. Il en résulta des échanges – et des amitiés – qui contribuèrent à sortir la Belgique de son isolement culturel.

Transplanté en Belgique, le naturalisme prit une couleur locale, se marqua d'une sensibilité différente de la française et, de façon tout aussi remarquable, s'écarta du dogmatisme scientifique de l'école de Médan. «Soyons nous» : avant d'être proclamé par les Jeune-Belgique, ce mot d'ordre était déjà celui des premiers naturalistes belges, qui, d'emblée, prirent leurs distances par rapport au zolisme. L'importance qu'ils accordèrent à l'œuvre de Cladel, fort éloignée du naturalisme français, est très significative à cet égard. Non moins révélateur, l'ascendant qu'exerça sur eux l'écriture artiste témoignait d'un souci esthétique dont Zola ne leur donnait pas l'exemple.

Le bon sens national devant tôt ou tard reprendre ses droits, le naturalisme belge évolua vers l'assagissement. Ses principaux représentants, un Lemonnier, un Eekhoud, négocièrent une courbe rentrante, et la littérature régionaliste qu'il avait tenue sur les fonts baptismaux revint dans le courant du réalisme modéré.

Robert Frickx

essai de périodisation du naturalisme dans la littérature française de belgique

La périodisation du naturalisme en France n'offre pas de difficulté majeure. Non seulement les historiens de la littérature française s'entendent pour reconnaître l'existence d'une école portant ce nom, mais ils ne varient guère entre eux sur la fixation des terminus a quo et ad quem. En revanche, la reconnaissance d'un mouvement naturaliste en Belgique est exceptionnelle dans les manuels consacrés à notre littérature, et s'il n'est pas douteux que Zola ait fait école chez nous, il semble difficile de déterminer avec précision la période au cours de laquelle s'est exercée son influence.

Nous ne nous attarderons guère sur la périodisation du naturalisme en France. Castex et Surer⁽¹⁾ étudient dans un même chapitre le «roman réaliste et naturaliste», mais un chapeau (p. 221) assigne à ce dernier une date précise : «En 1880 naît l'école naturaliste, qui salue Zola comme son chef et qui pousse à l'extrême les principes du réalisme.» Toutefois, dans les pages consacrées au maître de Médan, les mêmes auteurs rattachent la création d'une école naturaliste à la publication de *L'assommoir* (1877).

Lagarde et Michard⁽²⁾ regroupent également sous une même rubrique «réalisme et naturalisme»; le chapeau de la page 455 distingue néanmoins les deux mouvements et en définit sommairement les grandes lignes. Plus loin (p. 483), analysant l'œuvre de Zola, les auteurs font allusion à la publication de *L'assommoir* et ajoutent : «Autour de Zola se groupent alors les écrivains de l'école naturaliste», formule peu heureuse, car elle peut faire croire à l'existence d'une telle école avant la création des «soirées de Médan» (1878).

(1) *Manuel des études littéraires françaises, V, XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1950.

(2) *Le XIX^e siècle*, Paris, Bordas, Collection «Textes et littérature», V, 1961.

Dans leur histoire de la *Littérature française* ⁽³⁾, Antoine Adam, Georges Lerminier et Edouard Morot-Sir consacrent un chapitre au naturalisme ⁽⁴⁾. S'il est question d'«écrivains naturalistes» dès 1868 (deuxième édition de *Thérèse Raquin*), c'est en 1877 que l'école se constitue. *Les soirées de Médan* paraissent en 1880 et, la même année, Zola publie son essai sur *Le roman expérimental*, qui sera suivi, en 1881, des *Romanciers naturalistes* ; ainsi se trouvent précisés doctrine, principes et figures du nouveau mouvement. L'éloignement de Huysmans, en 1884, lui porte un premier coup ; puis c'est le «Manifeste des cinq» dans *Le Figaro* du 18 août 1887. L'idéalisme symboliste, qui avait déjà conquis Léon Hennique, l'un des six auteurs des *Soirées*, supplante lentement le naturalisme. En 1891, la fameuse «enquête Huret» marque la fin du mouvement ; elle tourne «autour du destin du naturalisme, de sa mort et de son remplacement» (p. 171). A l'époque des *Trois villes* (1894-1897), Zola se retrouve à peu près seul.

Raymond Pouillart, de son côté, étudie avec précision les origines et l'évolution du mouvement ⁽⁵⁾. *L'assommoir* «impose à l'attention du public un naturalisme qui avait déjà quelque ancienneté, sans que les lecteurs l'aient perçu» (p. 107). Et de rappeler les premiers livres des Goncourt et l'admiration que leur vouait, dès 1866, le futur auteur des *Rougon-Macquart*. C'est d'ailleurs en 1866 que le mot *naturaliste* apparaît pour la première fois sous la plume de Zola, dans un compte rendu de la deuxième édition des *Essais de critique et d'histoire* de Taine, publié par *L'événement* du 25 juillet ; Zola le reprendra deux ans plus tard dans la préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin*. 1880 marque l'apogée du naturalisme, qui influence Bourget, France, Daudet. En décembre 1878, Harry Alis avait fondé la *Revue moderne et naturaliste*. En Belgique, *L'actualité* et *L'artiste* défendaient les idées nouvelles et publiaient des textes de Zola, de Huysmans, de Céard. Cependant, le naturalisme se trouve bientôt en butte aux attaques d'une partie de la critique. *Le manifeste de «La terre»* (ou «Manifeste des cinq») lui porte un coup fatal en 1887. Bien que Zola soit encore fêté six ans plus tard, à l'occasion de l'achèvement des *Rougon-Macquart*, il

⁽³⁾ Paris, Larousse, 1968, 2 vol.

⁽⁴⁾ *Voies diverses de la modernité*, par Michel DÉCAUDIN, Francis PRUNER et Jacques ROBICHEZ, pp. 171-188.

⁽⁵⁾ *Littérature française, Le Romantisme, III, 1869-1896*, Paris Arthaud, 1968, pp. 107-188.

semble qu'à cette date l'école se soit désagrégée ; le naturalisme essaime à l'étranger, notamment en Espagne et en Italie.

Nous assignerons donc au mouvement, comme terminus a quo et ad quem, les dates de 1868 (deuxième édition de *Thérèse Raquin*) et de 1893 (fin des *Rougon-Macquart*) ; bien que les Goncourt aient donné, dès 1865 (préface de *Germinie Lacerteux*), une première définition de l'esthétique naturaliste, nous pensons, en effet, que la destinée de l'école est inséparable de celle de Zola.

Avant de quitter le domaine français, il nous semble utile de rappeler brièvement quelques principes essentiels du naturalisme ; ces précisions nous viendront à point dans la suite de notre étude ⁽⁶⁾ :

- subordination de la psychologie à la physiologie et de la volonté au déterminisme ;
- influence, sur le comportement, du milieu social et de l'hérédité ;
- utilisation abondante du document ;
- prétentions scientifiques et expérimentales ;
- peinture fréquente du petit peuple et des classes défavorisées sur le plan social ;
- grossissement des plaies, des tares, des vices ; abondance des détails triviaux ;
- prédilection pour la peinture de la dissolution, du dépérissement, de l'entropie ;
- recours fréquent à l'animisme, à l'hyperbole, au symbolisme des objets ;
- lucidité et objectivité de la vision, d'où impression de froideur, voire de cynisme ;
- préoccupations sociales et humanitaires.

Venons-en à la périodisation du naturalisme en Belgique et arrêtons-nous d'abord aux auteurs qui consacrent un chapitre à ce mouvement. C'est le cas de Maurice Piron qui, dans *Les lettres françaises de Belgique* ⁽⁷⁾, déclare, sous la rubrique *Naturalisme et régionalisme* :

Au roman historique qui a sévi au temps du romantisme, à de timides essais dans le genre réaliste vers 1860, vont succéder, après 1890, le roman et le conte régionalistes qui resteront pendant près d'un demi-siècle la spécialité d'une littérature indiscutablement «belge» (p. 377).

⁽⁶⁾ Nous nous fondons ici, principalement, sur les ouvrages cités, mais aussi sur l'œuvre de Zola lui-même.

⁽⁷⁾ In *Littérature française*, Paris, Larousse, 1968.

Toutefois, Piron situe l'origine de cette tradition dans les premiers romans de Lemonnier qui, à l'époque de *La jeune Belgique*, accrédite la formule du naturalisme et en fixe les deux traits permanents : la prépondérance donnée au décor, le sens du terroir et de la couleur locale.

Mais la superposition du régionalisme et du naturalisme entraîne l'extension de ce dernier jusqu'à 1940, ce qui est évidemment excessif ; du reste, la prépondérance donnée au décor et le sens du terroir et de la couleur locale sont des marques du régionalisme beaucoup plus que du naturalisme. (On notera au passage que, dans une étude intitulée *Conceptions et historiographie de la littérature française de Belgique* ⁽⁸⁾, le même auteur se contente de qualifier Lemonnier de «Zola belge» (p. 3) et ne fait plus allusion à une éventuelle période naturaliste.)

Paul Hamelius, auteur d'une *Introduction à la littérature française et flamande de Belgique* ⁽⁹⁾, intitule le chapitre XIX *Camille Lemonnier et le naturalisme* ; mais il ne fournit aucun point de repère chronologique. L'esthétique de l'auteur d'*Un mâle*, dont les «défauts s'apparentent à ceux d'Emile Zola» (p. 244), n'est guère analysée ; quant à sa doctrine, «formulée ou plutôt ébauchée dans ses œuvres, elle procède d'un naturalisme naïf et superficiel, tout en s'appuyant sur les principes fondamentaux du christianisme, l'amour du prochain et le respect de la vie» (p. 244). Plus loin (p. 246), *Au cœur frais de la forêt* est qualifié d'«idylle naturaliste», mais l'auteur n'indique pas par quels aspects cette œuvre ressortit aux principes définis par Zola.

Enfin, dans le «Que sais-je ?» publié en 1973 sous le titre *La littérature belge d'expression française* ⁽¹⁰⁾, les auteurs ⁽¹¹⁾, après avoir souligné l'influence du naturalisme français sur notre littérature entre 1870 et 1880 (p. 15), intitulent le chapitre I de la deuxième partie *Naturalisme, réalisme, régionalisme*. Selon eux, «la vogue du naturalisme français (...) donna soudain assurance et prestige à cette spécialité nationale (le courant romantico-réaliste) jusqu'alors modeste, lui conférant un label de modernité. Ainsi Lemonnier devint pour quelques années le plus parisien des romanciers belges.

⁽⁸⁾ In *Écriture 74, Numéro spécial littérature française de Belgique*, Université de Liège, Cercle interfacultaire de littérature, 1975.

⁽⁹⁾ Bruxelles, Office de publicité, 1921.

⁽¹⁰⁾ Paris, P.U.F. Nouvelle édition mise à jour, 1980.

⁽¹¹⁾ Robert Burniaux et Robert Frickx. On voudra bien excuser, dans cet article, les références aux ouvrages dont nous sommes l'auteur.

Cette heureuse coïncidence favorisa la thèse, qui se fait jour à l'époque, selon laquelle, à côté d'un naturalisme français, quelque peu essoufflé déjà, il y en aurait un belge, mieux enraciné, moins tributaire des théories et des modes, s'inscrivant dans une tradition, celle du réalisme flamand, plus picturale que littéraire. En somme, un réalisme de tempérament, volontiers lyrique et descriptif.» (p. 17).

Pour Burniaux et Frickx, ce «naturalisme belge» se confond souvent, entre 1880 et 1920, «avec un régionalisme à fleur de terroir» (p. 18) ; il emprunte, chez Lemonnier, les chemins du naturisme et du panthéisme, tandis que Georges Eekhoud s'en accommode tant bien que mal, s'efforçant d'en accorder les principes avec son individualisme farouche et son tempérament passionné.

Si ces ouvrages, et particulièrement le dernier, distinguent donc une époque naturaliste dans les lettres françaises de Belgique, ils ne fournissent en revanche aucun élément suffisamment précis de datation. Restent les manuels qui, sans reconnaître l'existence d'un naturalisme belge, admettent néanmoins l'influence de Zola sur notre littérature et s'attachent à en relever les traces dans les revues et les romans de l'époque. Pour plus de clarté, nous éliminerons d'abord les ouvrages qui ne font référence au naturalisme qu'à propos d'Eekhoud ou de Lemonnier et qui ne mentionnent aucune date utile pour sa périodisation.

C'est le cas notamment de l'*Histoire des lettres françaises de Belgique depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, de Joseph Chot et René Dethier⁽¹²⁾, du *Mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1883*, d'Albert Heumann⁽¹³⁾, de *La littérature française en Belgique*, de Goemans et Demeur⁽¹⁴⁾, de *La littérature française de Belgique*, de Léon Bocquet⁽¹⁵⁾, de l'*Histoire des lettres françaises de Belgique des origines à nos jours*, de Maurice Gauchez⁽¹⁶⁾, des *Lettres françaises de Belgique, Esquisse historique*, de Gustave Charlier⁽¹⁷⁾, de

(12) Charleroi, Désiré Hallet, 1910, pp. 139, 141, 155, 164, 171.

(13) Paris, Mercure de France, 1913, pp. 60 et 92.

(14) Paris, Hatier, 1922, 3^e éd., 1932, chapitre III, pp. 33 et 35.

(15) Paris, Messein, Collection «Essais et critiques», 1932, p. 51.

(16) Bruxelles, La renaissance d'Occident, 3^e éd., 1922. Gauchez n'utilise le mot *naturaliste* qu'à propos d'Eugène Demolder, p. 228. Eekhoud et Lemonnier sont qualifiés de *réalistes*.

(17) Bruxelles, La renaissance du livre, 1937, 2^e éd., 1944, p. 55.

l'étude d'Adrien Jans sur *Le roman contemporain* (18), de *Littératures de langue française hors de France, Anthologie didactique* (19), de *Littérature française de Belgique* (20), de *Cent cinquante ans de littérature*, de Georges Sion (21), de *La littérature française de Belgique*, de Robert Frickx et Jean-Marie Klinkenberg (22).

D'autres auteurs se montrent plus explicites et accordent à l'influence du naturalisme sur notre littérature un champ d'action moins limité. En 1887, sous le titre *Du réalisme dans la littérature contemporaine, Lettres sur «La jeune-Belgique»* (23), Charles Tilman s'en prenait violemment aux collaborateurs de la nouvelle revue qu'il accusait d'«entrer à pleines voiles dans les eaux du naturalisme» (p. 18), c'est-à-dire dans l'athéisme et dans l'immoralité :

Ouvre au hasard la collection des Jeunes : leur talent est tout naturaliste ; le sceau de la matière est profondément imprimé sur eux, ils portent tous sur leurs fronts la marque de l'animalité. (p. 37).

Les considérations de Charles Tilman relèvent de la morale autant que de la littérature (24) et son ouvrage a toutes les marques du pamphlet ; du reste, le manque de recul ne permet pas à l'auteur d'envisager le naturalisme comme un phénomène historique.

En publiant, six ans plus tard, son *Histoire des lettres belges d'expression française* (25), Francis Nautet fait, lui aussi, œuvre de polémiste autant que de critique : «Les cas de pathologie du naturalisme», écrit-il notamment (p. 30), «ne peuvent intéresser que des médecins de douzième ordre.» Mais il retrace avec assez de précision le développement du mouvement en Belgique, depuis la fondation de

(18) Bruxelles, «Cahiers de Belgique», Institut belge d'information et de documentation, 1965, p. 51. A noter au passage qu'Adrien Jans attribue *La bruyère ardente* à Georges EEKHOUT (*sic*) et fait d'André BAILLON l'auteur de *La vie en sabots*.

(19) Fédération internationale des professeurs de français, Gembloux, Duculot, s. d. (1976). Voir *Introduction historique*, par Joseph HANSE, p. 202.

(20) Ouvrage publié sous la direction de Robert Frickx et de Jean Muno, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1979. Voir *Le roman*, par Raymond TROUSSON, p. 17.

(21) Bruxelles, Legrain, s. d. (1980), p. 14.

(22) Paris, Nathan, Bruxelles, Labor, Collection «Littérature et langages», n° 6, 1980, pp. 63 et 68.

(23) Bruxelles, Ferdinand Larcier.

(24) Voir notamment les lettres 4, 6 et 9.

(25) Bruxelles, Charles Rozez, t. 1, s. d. (1892), t. 2, s. d. (1893).

L'artiste, en 1875, jusqu'à la publication de *La fin des bourgeois*, en 1892 ; de plus, il étend l'influence du naturalisme à d'autres auteurs que Lemonnier : Henri Nizet et Alfred Le Bourguignon. (Eekhoud, en revanche, échappe à ce classement.)

Il y a plus d'objectivité dans *La culture française en Belgique* ⁽²⁶⁾, encore que la volonté de Maurice Wilmotte de faire du naturalisme belge un mouvement essentiellement flamand puisse prêter à controverse :

C'est que le naturalisme devait être un principe fécondant, et même un moyen d'exaltation, pour des natures flamandes, dont la tradition plastique était si riche en réalités, même vulgaires, minutieusement peintes, sculptées ou décrites ; sur les bords de la Meuse, il n'eût abouti qu'à de grossiers pastiches ⁽²⁷⁾.

On peut se demander en effet s'il s'agit vraiment d'une question de tempérament ; non seulement la littérature française de Belgique était dominée, à l'époque, par des écrivains d'origine flamande (Verhaeren, Eekhoud, Maeterlinck, Rodenbach) qui ne furent pas nécessairement des naturalistes, mais l'influence de Zola s'est exercée également sur beaucoup d'auteurs wallons ou bruxellois, tels Paul Heusy, Franz Mahutte, Marius Renard, Henri Nizet, Jean-François Elslander ou Ferdinand Bouché qui, tout bien considéré, semblent plus respectueux des préceptes édictés par l'écrivain français que les auteurs flamands visés par Wilmotte ⁽²⁸⁾.

Il est curieux, d'autre part, que celui-ci classe Lemonnier parmi les *réalistes*, réservant l'étiquette de *naturaliste* au seul Eekhoud, beaucoup moins susceptible, pourtant, de prétentions scientifiques et d'objectivité.

Comme Francis Nautet, mais d'une manière plus superficielle, Henri Liebrecht et Georges Rency, dans leur *Histoire illustrée de la littérature belge de langue française* ⁽²⁹⁾, font allusion à la fondation de *L'artiste*

⁽²⁶⁾ Paris, Champion, 1912.

⁽²⁷⁾ P. 213. On trouve la même thèse dans l'ouvrage de Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'influence du naturalisme en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1930 : «Mais le naturalisme apportait avec lui d'autres chances de succès, grâce à certaines correspondances fortuites existant entre ses préceptes et quelques-uns des caractères fondamentaux et constants du Flamand.» (p. 25). Voir également pp. 26-30.

⁽²⁸⁾ Rappelons que Lemonnier est né à Ixelles de père flamand et de mère bruxelloise.

⁽²⁹⁾ Bruxelles, Librairie Vanderlinden, 1926.

qui devait prendre pour devise «Naturalisme, Modernité». Mais, assez curieusement, ils qualifient le roman des années 80 de «roman terrien» (p. 323) et n'utilisent pas le mot *naturaliste* à son propos.

S'il ne consacre pas de chapitre particulier au mouvement, Georges Doutrepoint, en revanche, se montre plus objectif que ses devanciers dans son *Histoire illustrée de la littérature française en Belgique* ⁽³⁰⁾. Il admet que l'action du naturalisme fut «singulièrement forte» en Belgique et «alla jusqu'au 'zolisisme' le plus décidé» (p. 172). Cependant, «les Belges ont su traiter ou développer, à leur manière, les esthétiques naturaliste, parnassienne et symboliste ; ils les ont, à certains égards, nationalisées ou marquées de signes autochtones» (p. 190). Parmi les écrivains naturalistes, Doutrepoint range Lemonnier, Verhaeren, Eekhoud, Demolder et Nizet (p. 172), et même George Garnir (p. 215) dont les premiers romans porteraient, selon lui, l'empreinte des idées de Zola.

Dans *Le roman réaliste en Belgique, Extraits et notices* ⁽³¹⁾, Gustave Charlier situe Paul Heusy «à l'extrême limite du groupe, dans le voisinage immédiat du naturalisme» (p. 23) ; plus loin (p. 24), il emprunte à Lemonnier cette définition de l'école ⁽³²⁾ : «le réalisme agrandi de l'étude profonde des milieux et de l'observation nette des caractères».

Camille Hanlet consacre le chapitre V des *Écrivains belges contemporains de langue française (1800-1946)* ⁽³³⁾ à la «renaissance littéraire» de 1880. Il rappelle le rôle de *L'artiste*, «foyer de concentration des jeunes élites estudiantines de la capitale, ralliées à la manifestation littéraire la plus vivante de l'époque, le naturalisme» (p. 89). Bien qu'il fût répudié dès 1886 par Max Waller et par Albert Giraud ⁽³⁴⁾, le mouvement n'en marqua pas moins fortement les débuts de *La jeune Belgique*. Enfin, à propos de Camille Lemonnier, l'abbé Hanlet affirme, lui aussi, sa croyance dans un naturalisme belge, différent de celui de Zola : «Le mouvement de notre renaissance littéraire accuse l'influence de l'école naturaliste française», «adopte les vues matérialistes de Zola sur la personne humaine et les mêmes

⁽³⁰⁾ *Précis méthodique*, Bruxelles, Marcel Didier, 1939.

⁽³¹⁾ Bruxelles, Office de publicité, «Collection nationale», 4^e année, n° 48, 1944.

⁽³²⁾ *Gustave Courbet et son œuvre*, Paris, 1878, p. 36.

⁽³³⁾ Liège, Dessain, 1946, 2 vol.

⁽³⁴⁾ En fait, Giraud n'y adhéra jamais totalement.

procédés d'analyse détaillée», «imite les descriptions complaisantes des turpitudes et des bassesses», mais «reste belge dans l'affirmation du génie national, et la source de son inspiration est l'histoire et la géographie physique et morale de la patrie» (p. 109).

Dans leur monumentale *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* ⁽³⁵⁾, Gustave Charlier et Joseph Hanse n'ont pas davantage consacré de chapitre aux écrivains naturalistes ; mais, sauf Lemonnier et Eekhoud, qui sont étudiés séparément, la plupart d'entre eux se trouvent regroupés dans l'essai de Constant Burniaux sur *Le roman et le conte* ⁽³⁶⁾. Cependant, l'ouvrage fait plusieurs fois allusion au naturalisme dans les chapitres précédents, notamment à propos des romanciers réalistes (Leclercq, Greyson, Demoulin, Reider, etc.) et surtout de Paul Heusy (1834-1915), dont *Un coin de la vie de misère*, publié en 1878, est, selon Gustave Vanwelkenhuyzen ⁽³⁷⁾, le premier livre belge à «présenter le modèle du récit naturaliste» (p. 302).

Joseph Hanse, de son côté ⁽³⁸⁾, souligne le rôle joué par les précurseurs de *La jeune Belgique* dans la bataille pour le naturalisme. Gilkin, Giraud, Waller seront, au début des années 80, favorables au mouvement et défendront Lemonnier avec enthousiasme. Mais, vers 1885, *La jeune Belgique* se détache du naturalisme pour s'en tenir au principe de «l'art pour l'art».

Selon Burniaux, «c'est à travers l'œuvre de Camille Lemonnier, et surtout à travers celle de Georges Eekhoud, que les nombreux prosateurs de cette époque subissent généralement l'influence du réalisme ou du naturalisme français» (p. 477). Il classe sous la rubrique «Naturalisme et roman social» des écrivains comme Neel Doff, Marius Renard, Franz Mahutte, Henri Nizet, Jean-François Elslander, Ferdinand Bouché, Georges Rency et Gustave Vanzype. Mais il est parfois difficile de dissocier le régionalisme, lorsqu'il est tragique, du naturalisme, et l'on peut déceler l'influence d'Eekhoud et de Lemonnier dans certains récits de Georges Virrès et de Maurice des Ombiaux.

Terminons par deux ouvrages plus récents. Dans *Textes littéraires français de Belgique, XIX^e-XX^e siècles* ⁽³⁹⁾, Jacques De Caluwé rappelle

⁽³⁵⁾ Bruxelles, La Renaissance du livre, 1958.

⁽³⁶⁾ Livre IX, *Le premier tiers du XX^e siècle (Génération 1870-1880)*, Chapitre premier.

⁽³⁷⁾ Livre VI, *L'âge réaliste (1850-1880)*, Chapitre III, *Les prosateurs*.

⁽³⁸⁾ Livre VII, *La renaissance de 1880*.

⁽³⁹⁾ Paris, Hachette, Collection Chassang Senninger, 1974.

l'engagement naturaliste de *La Jeune Belgique* et signale l'influence exercée sur *Un mâle* par les Goncourt et par le Zola de *La bête humaine* (perdant de vue, semble-t-il, que ce dernier titre ne parut qu'en 1890). Sans fixer de date précise, il conclut (p. 86) :

Au moment où le naturalisme s'essouffle dans le roman, il est insensiblement remplacé par le régionalisme.

Marc Quaghebeur, enfin, dans *Balises pour l'histoire de nos lettres* ⁽⁴⁰⁾, qualifie Lemonnier de «romancier naturaliste» mais situe la publication d'*Un mâle* un an trop tôt (p. 26). Auparavant, il avait rappelé que Paul Heusy atteignait au naturalisme dans *Antoine Mathieu, étude de pauvre* (p. 23).

On le voit, ces divers essais ne fournissent à l'historien de notre littérature que des repères temporels vagues et imprécis. Force nous est dès lors de nous tourner vers un ouvrage plus spécialisé, dont le titre seul semble répondre d'avance à notre questionnement : *L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, de Gustave Vanwelkenhuyzen. Dès l'introduction (pp. XI-XII), l'auteur tient à préciser que, pas plus en Belgique qu'en France, «on ne trouve (...) aucun naturaliste au sens absolu du mot», Zola ayant été «le premier à transgresser sa propre théorie» ; son rôle se limitera par conséquent «à souligner les *traits naturalistes* que recèlent beaucoup d'œuvres belges parues de 1875 à 1890».

Effectivement, si l'on applique aux écrivains dénombrés par Burniaux la grille que nous avons établie au début de cet article, on constate qu'aucun d'eux ne répond parfaitement à l'ensemble des caractéristiques formulées ; les prétentions scientifiques ou expérimentales, par exemple, si elles sont loin d'être absentes de certains romans, tels que *L'hystérique*, de Lemonnier, ou *Suggestion*, de Nizet, ne constituent guère la préoccupation dominante de nos auteurs. Il en va de même de l'objectivité de la vision et de la froideur de l'écriture, auxquelles atteignent rarement un Lemonnier, un Mahutte, et presque jamais un Eekhoud. Le rôle de l'hérédité requiert moins les romanciers de cette époque que celui du milieu, plus évident et plus facile à décrire. Enfin, les préoccupations sociales et humanitaires ne sont le fait que de quelques-uns (Marius Renard, Ferdinand Bouché, Gustave Vanzype) ;

⁽⁴⁰⁾ In *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982.

elles restent subordonnées, chez Eekhoud, à ses goûts sexuels, et apparaissent tardivement dans l'œuvre de Lemonnier, où elles sont généralement tributaires d'une conception poétique et utopique de la société.

Nous ne pouvons, comme bien l'on pense, relever dans le présent article tous les ouvrages mentionnés par Vanwelkenhuyzen ; nous nous en tiendrons donc aux repères temporels fournis par le critique. C'est en 1875 que se font jour chez nous «les premières tentatives en faveur du naturalisme» (p. 20) ; tentatives encore inconscientes, d'ailleurs, car les romanciers de l'époque, Emile Leclercq, Emile Greyson, Caroline Gravière, ne sont liés par aucun programme, alors que dans le domaine de la peinture, au contraire, un groupe s'est formé dès 1870. Le mot *naturaliste* apparaît pour la première fois, sous la plume d'E. Thamner, dans un article de *L'art universel*, en 1873 ; mais il n'a pas encore, dans la Belgique de cette époque, les connotations que lui donnaient les Goncourt, dès 1865, Zola dès 1868 ; il s'applique aux peintres et aux écrivains qui s'efforcent de reproduire la nature avec exactitude, de la poursuivre «de fibre à fibre⁽⁴¹⁾».

Fondé par Victor Reding en 1875, *L'artiste* se pose d'emblée comme le champion du réalisme⁽⁴²⁾. Le 13 août 1876, il est question, dans une lettre de Ludwig Wihl, de «naturalisme bien entendu⁽⁴³⁾» ; mais il ne s'agit encore, sous la plume de ce poète allemand exilé à Bruxelles, que de l'imitation plus ou moins fidèle de la nature ; dans son esprit, d'ailleurs, *naturalisme* s'oppose à *réalisme*.

En janvier 1877, la direction de *L'artiste* passe à Théodore Hannon qui venait de publier ses *Vingt-quatre coups de sonnet*, et la revue adopte pour devise : «Naturalisme, Modernité» ; mais le programme qu'elle propose reste très vague et très large, sans rapport direct avec la doctrine de Zola. Il faut attendre la publication de *L'assommoir*, quelques semaines plus tard, pour voir se préciser, au gré des commentaires suscités par le livre, la notion de naturalisme ; y contribuent d'ailleurs fortement quatre articles sur *Emile Zola et «L'assommoir»* donnés par Huysmans à *L'actualité* à partir du 18 mars

(41) E. THAMNER, in *L'art universel*, 15 mars 1873. Cité par Vanwelkenhuyzen, *op. cit.*, p. 36.

(42) Voir le n° 1 (28 novembre 1875) et surtout les numéros des 9, 16, 23 et 30 juillet 1876.

(43) Cité par VANWELKENHUYZEN, *op. cit.*, p. 40.

1877, et dont les deux premiers furent reproduits dans *L'artiste*. *L'artiste* et *L'actualité* deviennent donc, dès 1877, les organes officiels du naturalisme en Belgique.

Entre 70 et 80, plusieurs publications significatives viennent renforcer le courant naturaliste : *Sedan*, de Lemonnier (1871, 1877), *Un coin de la vie de misère*, de Paul Heusy (1878), *Rimes de joie*, de Théodore Hannon (1879) (avec une préface de J.-K. Huysmans). En septembre 1877, *L'artiste* avait fusionné avec *L'actualité* ; à la fin de 1878, il englobe *Le samedi*, cessant du même coup de défendre l'école nouvelle. Mais la parution d'*Un mâle* et du *Mort* en 1881, la réédition de *Sedan*, la même année (sous le titre des *Charniers* et avec une préface de Léon Cladel), les débuts, en 1883, de Verhaeren et d'Eekhoud (*Kees Doorik* et *Les Flamandes*), devaient contribuer fortement à asseoir le succès du mouvement dans notre pays, d'autant plus que le *Do-mi-sol*, revue verviétoise fondée en 1880, et surtout *La jeune Belgique*, y avaient adhéré avec enthousiasme. Cependant, au sein de cette dernière, l'unanimité est loin d'être totale : Giraud oppose son spiritualisme au réalisme des Mahutte, Maus, Nizet, Hannon. «C'est la formule de l'Art pour l'Art, déjà défendue dans la *Semaine des étudiants*, qui opérera la fusion entre naturalistes, parnassiens et individualistes», écrit Gustave Vanwelkenhuyzen⁽⁴⁴⁾. Dans le but de concilier tous les esprits, l'éditorial du 1^{er} décembre 1881 affirme : «Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola ; celui-ci peut choquer parfois ; le premier jamais⁽⁴⁵⁾.»

Au cours des années suivantes, les discussions autour du naturalisme occupent une grande place dans la revue ; pour Giraud, «Zola n'est ni un romancier, ni un naturaliste ... Balzac et Flaubert, voilà les naturalistes⁽⁴⁶⁾...» Waller est moins catégorique ; il défend Zola, mais estime que «le roman naturaliste n'a pas jusqu'ici entièrement atteint son but ; il n'existe pas encore dans toute l'intégrité de sa formule⁽⁴⁷⁾». Lemonnier lui-même se montrera assez réticent envers l'auteur des *Rougon-Macquart* :

Si Zola caractérise un des côtés – et non le plus pur – de la grande école à laquelle se sont rattachés les plus robustes esprits de ce temps, Léon

⁽⁴⁴⁾ *Op. cit.*, p. 124.

⁽⁴⁵⁾ Cité par Vanwelkenhuyzen, *op. cit.*, p. 125.

⁽⁴⁶⁾ *Ibid.*, p. 125.

⁽⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 126.

Cladel et Alphonse Daudet en ont exprimé les côtés élevés, ce mélange d'idéalité et de réalité sans lequel le roman n'est qu'une compilation de documents mis bout à bout et formant une sorte de vaste procès-verbal ⁽⁴⁸⁾.

En dépit de ces réserves, déjà implicites dans la préface d'*Un mâle*, Lemonnier allait donner bientôt ses romans les plus naturalistes : *L'hystérique* (1885) et *Happe-chair* (1888). En 1884 étaient parus *Les Béotiens* de Nizet et les *Kermesses* d'Eekhoud. Mais, dès cette date, on note une désaffection à l'égard du naturalisme. *La jeune Belgique* tourne bride et se met à critiquer Zola. En 1882 déjà, *La revue moderne*, fondée sous l'égide de Cladel, des Goncourt, de Lemonnier et de Picard, avait pris ses distances vis-à-vis du maître de Médan. Et Giraud, en 1883, s'interrogeait : «Existe-t-il un naturaliste ⁽⁴⁹⁾ ?»

A partir de 1884, cependant qu'il connaît la grande vogue auprès du public, les Jeune-Belgique traitent Zola avec froideur, voire avec mépris ; on lui préfère Cladel, qui reste un maître incontesté, et l'on se tourne vers les romans anglais et russes. En 1887, tandis que Francis Nautet éreinte Zola dans la *Revue générale* ⁽⁵⁰⁾, Charles Tilman publie *Du réalisme dans la littérature contemporaine*, violent réquisitoire contre le naturalisme et contre *La jeune Belgique*.

Cependant, les œuvres naturalistes continuent de paraître et connaissent toujours beaucoup de succès. *Un mâle* est joué au théâtre du Parc en 1888 ; la même année, Eekhoud publie *La nouvelle Carthage* et Lemonnier, *L'enfant du crapaud*. La condamnation de l'auteur, pour outrage aux mœurs, par le tribunal correctionnel de la Seine, suscite en Belgique des réactions en sens divers. Si la plupart des revues protestent au nom de la liberté de l'art, les ennemis du naturalisme – et ils sont de plus en plus nombreux – prennent prétexte de cette affaire pour dénoncer une fois de plus l'immoralité de Zola et de ses disciples.

Alors que l'enquête menée par Huret, en 1890, semble sonner le glas du mouvement, supplanté par le symbolisme, le succès du naturalisme se prolonge chez nous jusqu'en 1900. Après *Le possédé* (1890),

⁽⁴⁸⁾ «Le dernier mot de C. Lemonnier sur Zola», in *Gens de lettres*, 15 juillet 1882. Cité par VANWELKENHUYZEN, *op. cit.*, p. 140.

⁽⁴⁹⁾ «Revue des livres», in *La jeune Belgique*, 1^{er} février 1883. Cité par VANWELKENHUYZEN, *op. cit.*, p. 144.

⁽⁵⁰⁾ «Lettre de Bruxelles», in *Revue générale*, septembre 1887.

Lemonnier publie *La fin des bourgeois* (1892), sorte de synthèse des *Rougon-Macquart*, et plusieurs recueils de nouvelles (*Dames de volupté*, 1892 ; *L'ironique amour*, 1894) marquées du sceau naturaliste ; celui-ci frappe également la plupart des œuvres d'Eekhoud (même s'il se montre plus soucieux d'y exprimer ses fantasmes que de traduire avec objectivité la réalité extérieure), et surtout les romans d'Henri Nizet (*Suggestion*, 1891), de Franz Mahutte (*Sans horizon*, 1896), de Marius Renard (*Gueule rouge*, 1894), ainsi que les trois contes réunis par Jean-François Elslander sous le titre *Le cadavre* (1891).

Selon Vanwelkenhuyzen, le mouvement influence encore, dans la dernière décade du siècle, des écrivains comme Louis Delattre, Gustave Vanzype et Hubert Krains ; mais, après 1895, les romans naturalistes se font rares en Belgique. Lemonnier opte pour un naturisme panthéiste qui trouve son expression la plus achevée dans des œuvres comme *Adam et Eve* (1899) ou *Au cœur frais de la forêt* (1900) ; Eekhoud s'abandonne avec de plus en plus de hardiesse à sa pente naturelle (*Mes communions*, 1895 ; *Escal Vigor*, 1899 ; *L'autre vue*, 1904) ; seul, semble-t-il, Marius Renard prolonge au-delà de 1900 le courant naturaliste (*Ceux du pays noir*, 1908 ; *Le pain quotidien*, 1910) ; encore une étude approfondie de ces œuvres ne manquerait-elle pas de relever les multiples aspects par lesquels elles échappent à la doctrine de Zola.

Le naturalisme, de toute façon, reste difficile à définir, et l'on peut se demander, avec Giraud : «Existe-t-il un naturaliste ?» Les libertés prises par nos écrivains avec les principes définis plus haut, de même que les nombreux distinguos établis par la critique entre 1875 et 1890 rendent malaisée la périodisation du naturalisme en Belgique. On ne peut nier toutefois que celui-ci toucha l'opinion publique et influença fortement nos écrivains entre 1880 et 1900.

Le naturalisme, écrit Vanwelkenhuyzen⁽⁵¹⁾, ne borna pas son action au monde des écrivains. Par le nombre et la variété des questions qu'il souleva, il peut être considéré non seulement comme une importante manifestation dans le domaine des lettres, mais encore comme un mouvement nettement accusé de l'opinion publique tout entière.

Grâce à ce caractère qu'il prit dès ses débuts, il contribua, semble-t-il, dans une assez large mesure, à la rapide et brillante renaissance de notre littérature aux environs de 1880.

(51) *Op. cit.*, pp. 299-300.

En ce qui concerne la périodisation du naturalisme en Belgique, nous nous rangerons à l'avis de l'éminent critique : 1875, date de la fondation de *L'artiste*, paraît bien marquer le début d'une influence naturaliste sur la vie littéraire ; celle-ci décline vers 1890 pour s'éteindre quasi totalement avec la fin du siècle.

Quelles que soient les réserves émises par la critique au sujet du naturalisme et de son influence, on ne saurait nier qu'il contribua fortement au renouveau de notre littérature au cours des deux dernières décades du XIX^e siècle ; il est difficile d'imaginer que la carrière de Lemonnier, d'Eekhoud et de beaucoup d'autres eût été ce qu'elle fut sans l'existence de Zola et des «soirées de Médan».

la notion de naturalisme en belgique francophone

Grâce à l'ouvrage fondamental que Gustave Vanwelkenhuyzen publia en 1930, on connaît bien l'accueil tumultueux que le naturalisme reçut en Belgique, les manifestations d'enthousiasme ou de refus qu'il provoqua ⁽¹⁾. Néanmoins, il nous a semblé intéressant de considérer à nouveau ce phénomène en concentrant notre attention sur les diverses définitions que les critiques belges donnèrent au terme *naturalisme* entre 1873 (première apparition du mot dans une publication belge) et 1885 (l'année où les «Jeune-Belgique» déclarent ne plus adhérer au naturalisme et où celui-ci, s'il inspire encore des œuvres, a perdu son pouvoir mobilisateur).

Selon toute probabilité, c'est sous la plume d'Emile Thamner (alias Emile Hermant) que le public belge découvrit le terme «naturaliste», pris dans le sens qui nous intéresse. Le mot figurait dans un article intitulé «Étude sur le roman contemporain», publié le 15 mars 1873 par la revue *L'Art universel*. Partant de Balzac, qu'il considérait comme l'initiateur du roman moderne, Thamner y signalait, d'entrée de jeu, à quel point, sous l'influence de *La Comédie humaine*, on voyait désormais «se manifester, chez les auteurs et dans le public, un goût presque exclusif pour l'étude de la vie contemporaine dans ses détails les plus compliqués et dans ses réalités les plus hardies» ⁽²⁾. Zola n'est pas nommé, mais la formulation est déjà frappante. D'autant plus que, deux paragraphes plus loin, le critique ajoutait : «Aujourd'hui, le bric-à-brac moyen âge, les déclamations sentimentales, les imbroglios savamment conduits, le bagage romantique, en un mot, a fait décidément place à une recherche de la réalité, quelquefois exagérée et

⁽¹⁾ Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles, Palais des Académies, 1930.

⁽²⁾ *L'Art universel*, Bruxelles, 1873-1875.

puérole, mais toujours sincère et intéressante dans ses plus grandes minuties. La naïveté même de ces minuties, si éloignée des poncifs tout faits et des procédés sommaires de la précédente école, est pour l'école nouvelle, si personnelle, si humaine, si naturaliste, une garantie de force et de vitalité, car si les lettres et les arts se perdent par l'habileté, c'est par la naïveté qu'ils se sauvent.»

Le mot «naturaliste» était lâché. «Naturalisme» allait suivre. Reste à évoquer la carrière de ces deux termes en Belgique.

RÉALISME ET NATURALISME EN BELGIQUE

L'eût-il désiré, le monde littéraire belge, en pleine formation vers les années 1875, n'aurait pu échapper à l'interrogation suivante : la manière d'art désirée par Zola était-elle réaliste ou naturaliste ?

Dès novembre 1875, *L'Artiste*, dirigé par Théo Hannon, proclamait dans son premier numéro : «La convention académique n'a rien de commun avec l'art, la nature seule et c'est assez : tel est notre credo»⁽³⁾. Trop vague dans son apparente netteté, la profession de foi appelait le débat. Il s'ouvrit bientôt, dès le numéro 27, sous la forme d'une attaque portée par un collaborateur de la revue, un certain M. Véry, contre Vlinsi, un confrère qui osait penser que «plus la copie de la réalité sensible sera parfaite, plus l'œuvre d'art sera réussie». «Comme on le voit, commentait Véry, *l'idéal du réalisme*, pour Vlinsi, c'est le vulgaire trompe-l'œil»⁽⁴⁾. Entrant dans la lice, Ludwig Wihl, un poète allemand qui séjournait à Bruxelles, chercha alors à concilier les extrêmes : «Les romantiques étaient des idéalistes rêveurs ; ils fermaient les yeux aux choses réelles, ils créaient des fantômes (...) mais les faits politiques et sociaux ont chassé ces fantômes et ont poussé le monde à ne croire qu'à la réalité physique (...). C'est l'origine du réalisme, vrai vis-à-vis des romantiques, faux vis-à-vis de la vraie réalité (...). Un certain nombre de jeunes artistes (...) peuvent marcher derrière le drapeau du *naturalisme* bien entendu. Le naturalisme est mieux leur fait que le réalisme»⁽⁵⁾. Cette conception du naturalisme, réservant avec prudence la part de l'idéalisme, ne cadrait encore guère avec celle de Zola, ainsi

(3) *L'Artiste*, Courrier hebdomadaire artistique, littéraire, musical, 28 nov. 1875, n° 1, «Notre Programme».

(4) *L'Artiste*, 9 juillet 1876, p. 217.

(5) *L'Artiste*, 13 août 1876, p. 259.

que l'a fait observer G. Vanwelkenhuyzen⁽⁶⁾. Il faudra attendre 1877 pour que la notion, enfin, se précise suite à la publication de *L'Assommoir* et aux analyses que lui consacra J.-K. Huysmans dans les colonnes de *L'Actualité*, la revue de Camille Lemonnier.

Distinguant peu le réalisme du naturalisme, Huysmans écrit :

«[Il ne serait pas] inutile de définir ces mots interprétés de façons si diverses : le *réalisme* ou le *naturalisme*. Selon les uns, et, il faut bien l'avouer, selon l'opinion la plus accréditée, le réalisme consisterait à choisir les sujets les plus abjects et les plus triviaux, les descriptions les plus repoussantes et les plus lascives, ce serait, en un mot, la mise au grand jour des pustules de la société. Après avoir débarrassé les plus horribles plaies du cérat et de la charpie qui les couvrent, le naturaliste n'aurait qu'un but, en faire sonder au public l'épouvantable profondeur (...). Non, nous ne sommes pas des sectaires, nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain aussi bien qu'un peintre doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité (...). Nous ne brisons pas les torses réputés célèbres, nous passons simplement à côté d'eux, nous allons à la rue, à la rue vivante et grouillante, aux chambres d'hôtel aussi bien qu'aux palais, aux terrains vagues aussi bien qu'aux forêts vantées, nous voulons essayer de ne pas faire comme les romantiques des fantoches plus beaux que nature, remontés, toutes les quatre pages, brouillés et grandis par illusion d'optique, nous voulons essayer de camper sur leurs pieds des êtres en chair et en os, des êtres qui parlent la langue qui leur fut apprise, des êtres enfin qui palpitent, qui vivent, nous voulons tenter d'expliquer les passions qui les mènent, dès qu'elles sourdent et percent, les montrer, croissant peu à peu, s'éteignant à la longue, ou crevant quand elles bouent avec le cri qui jaillit des lèvres ! (...) Pour me résumer en quelques lignes, le naturalisme c'est l'étude des êtres créés, l'étude des conséquences résultant du contact et du choix de ces êtres réunies entre eux ; le naturalisme, c'est, suivant l'expression même de M. Zola, l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails»⁽⁷⁾.

L'équation, implicite à ces lignes, qui identifie le réalisme au naturalisme et voit dans ce dernier la marque de la modernité littéraire, abolit donc les subtiles distinctions à la manière de Wihl. Elle annonce, en même temps, les empoignades pathétiques, encore à venir, suscitées par le zolisme.

⁽⁶⁾ *Op. cit.*, p. 40.

⁽⁷⁾ *L'Actualité*, 18 mars 1877, pp. 249-250.

Au début, le naturalisme, en Belgique, s'exprimera dans *L'Actualité* et *L'Artiste* qui accueilleront les critiques littéraires de J.-K. Huysmans et de Henry Céard, ce dernier défendant avec vigueur l'art des Goncourt et les traits naturalistes de leur *Fille Elisa*. Mais, bientôt, soucieuses d'exposer la doctrine en remontant à la source, les deux revues s'emploieront à reproduire des articles de Zola lui-même. C'est pourtant une escarmouche de Céard avec *La Fédération artistique* qui offrira, en 1877, l'occasion d'une des premières tentatives d'acclimatation du naturalisme en Belgique.

Répondant à Victor Reding qui s'était posé en adversaire des influences étrangères sur les lettres belges, Céard répliqua : «(...) il me semble impossible de nier que les naturalistes, ces observateurs, ces constateurs, si vous voulez bien accepter ce mot, sont les successeurs exacts des Flamands. Comme eux osaient tout peindre, ils osent tout écrire ; comme eux, ils ne conçoivent pas le beau sans la vérité, sans la vie»⁽⁸⁾. Voici le naturalisme nanti de ses lettres de noblesse belges. Camille Lemonnier reprendra en quelque sorte la balle, lorsque, le 23 décembre 1877, il affirmera, dans *L'Artiste* : «Ce qui est certain, c'est qu'à partir de ce moment un sang nouveau semble infusé dans l'art belge. Des peintres indépendants se révèlent, amoureux de l'originalité, épris de la couleur, extasiés devant la nature, (...) les uns peignant le paysage, les autres les accessoires, d'autres la figure humaine, avec des accents tout à fait naturalistes». Et voilà le naturalisme confirmé dans son droit de cité.

Lemonnier reviendra encore, de manière plus explicite, sur l'origine picturale du naturalisme en montrant, dans une étude éditée par Lemerre en 1878, l'étendue de la dette de Zola à l'égard de Courbet :

«Courbet ébaucha une formule. Il doit être considéré comme un précurseur par la génération qui le suit. C'est lui, en effet, qui a jeté dans le vent la graine d'où sort à cette heure le naturalisme. Ce qu'il avait pris pour une doctrine définitive n'était que le germe d'une doctrine plus humaine et plus haute. On commença par s'attacher à la matérialité des choses avant d'en exprimer l'esprit et le métier prépara la voie à la pensée.

Le naturalisme est le réalisme agrandi de l'étude des milieux, échappé à la circonstance et inquiet des contingences.

Le naturalisme suppose une philosophie que n'avait pas le réalisme, et en effet c'est toute une philosophie qui par ses bouts tient à la biologie, à la

⁽⁸⁾ *L'Artiste*, 14 octobre 1877, cité par G. Vanwelkenhuyzen, *op. cit.*, p. 59.

géologie, à l'anthropologie, aux sciences sociales. Le naturalisme en art est la recherche du caractère par le style, de la condition par le caractère, de la vie entière par la condition ; il procède de l'individu au type et de l'unité à la collectivité.

'Mon rêve, écrivait Millet à l'auteur de ces lignes, est de caractériser fortement le type.'

Millet était un parfait naturaliste, c'est-à-dire un affranchi du réalisme, dans lequel s'attardait Courbet»⁽⁹⁾.

La publication, en 1878, de la première œuvre belge de facture nettement naturaliste, *Un coin de la vie de misère* de Paul Heusy, s'inscrit, dès lors, comme l'aboutissement d'une évolution qui s'était, somme toute, pas mal attardée avant de s'esquisser. Mais la vraie polémique ne se déclenche qu'en 1881, lorsque Camille Lemonnier, d'ailleurs désigné par Huysmans pour ce rôle de précurseur, livrera aux lecteurs *Un mâle*, par excellence le roman naturaliste belge.

LA TEMPÊTE

Un des premiers à s'émouvoir des audaces de Lemonnier sera le *Journal des gens de lettres belges*, qui attaquera par la bande. Rendant compte de *En Hollande*, œuvre naturalisante d'Emile Greyson, F. L., le critique de service, notera : «Mais la réalité [qu'Emile Greyson] a voulu exposer à nos regards n'est pas celle des bas-fonds. Il a compris que tout ce qui est dans la nature n'est pas dans l'art. Il écrit pour le peuple qui se respecte et pour les esprits cultivés qui n'ont point fait divorce avec le sentiment moral ; il n'écrit pas pour la lie de la société»⁽¹⁰⁾. Traduisons : le naturalisme à la Zola, reflet d'un réel enregistré sans distinction, serait la littérature des bas-fonds, celle d'une canaille sans moralité.

Plus grave. Se mettant de la partie, Louis Hymans répudiera à son tour le naturalisme, parce que, selon lui, consacré à la «photographie du vice» et, de surcroît, importé de France⁽¹¹⁾. Pénible s'agissant d'écrivains, le cas devenait pendable avec un Lemonnier ; aux yeux,

⁽⁹⁾ Camille LEMONNIER, «Courbet et son œuvre», dans *Les Peintres de la vie*, Paris, Nouvelle librairie parisienne, 1888, pp. 23-24.

⁽¹⁰⁾ *Le Journal des gens de lettres belges*, 1^{er} mars 1881, p. 66.

⁽¹¹⁾ *Idem*, 15 mai 1881, «Chronique littéraire».

en tout cas, du Dr Emile Valentin, impitoyable censeur du *Journal des gens de lettres belges*, qui écrit :

«Le ton goguenard affecté par nos voisins du midi dès qu'il s'agit de nous, a toujours eu le don de séduire en Belgique plus d'une indulgente personnalité aux yeux de qui l'esprit excuse tout. Souvent on a poussé la complaisance jusqu'à se montrer imitateur en cela aussi, et l'on s'est donné le genre de peindre son propre pays et ses compatriotes des mêmes couleurs qui ont tant de fois servi outre Quiévrain.

Certes, c'est un moyen – un petit – de se faire admettre, exceptionnellement et par pure tolérance, dans certains cénacles parisiens ; mais si ce moyen-là nous fait sourire quand il est employé par ceux que poussent seulement la conscience de leur faiblesse, il nous affecte péniblement quand nous voyons des hommes de lettres de la valeur de Camille Lemonnier en oser à leur tour.»

Et, souhaitant à Lemonnier de s'amender, il conclura que sa conversion aurait l'avantage, pour les lettres belges, «d'empêcher un écrivain d'élite de mériter encore des volées de bois vert comme en sait administrer M. Louis Hymans»⁽¹²⁾.

En somme, à la ligne de partage majeure, séparant, en France, les contempteurs d'un «art du vice» des laudateurs du «roman vrai» s'en ajoutera, sous nos cieux, une autre : celle qui opposera aux xénophobes de la littérature les critiques persuadés de retrouver, dans le naturalisme, l'essence de l'esprit national.

Pour être juste, il convient toutefois d'ajouter que si nombre de commentateurs étaient mus par une sorte d'aversion épidermique de la «vérité» naturaliste, d'autres reprochaient surtout à Lemonnier d'alimenter par ses personnages le mépris affiché des Français à l'égard des Belges, en accréditant l'idée que ces derniers détenaient comme le monopole de la grossièreté⁽¹³⁾. Grand coryphée de ce lamento, Louis Hymans sera bientôt rejoint par Charles Potvin qui, le 15 août 1881, expliquera aux lecteurs de la *Revue de Belgique* que Lemonnier ne pouvait «réussir qu'en restant strictement lui-même, c'est-à-dire un Wallon comme Froissart, un Brabançon comme Marnix ; assimilateur et coloriste [acceptant de chauffer] son originalité d'observation et de style au foyer de son pays (...)». Fi donc de cet art venu d'ailleurs ? Pas

⁽¹²⁾ *Idem*, 1^{er} juin 1881, «Chronique littéraire», pp. 115-116.

⁽¹³⁾ *Idem*, 15 juin 1885, Dr. E. V., «Chronique littéraire».

pour tous. Car à la date du 28 août, *L'Art Moderne* publiera ces lignes dans un article intitulé «L'avenir de la littérature en Belgique» : «[Il ne reste plus à la «race» belge occupée à s'affirmer] qu'à se débarrasser de certains éléments hétérogènes et antipathiques à notre caractère, écrit un correspondant de la revue. Je veux parler de l'atmosphère romantique et imaginative dont l'influence française nous a enveloppés (...). [Pour reconnaître notre voie], il suffira d'ouvrir les yeux et de regarder autour de nous. Dans toutes les branches de l'activité humaine, la nature et la vérité reprennent leurs droits, un courant positiviste emporte le monde vers de nouvelles destinées intellectuelles, plaçons-nous résolument dans ce courant, si favorable à notre génie national» (14). On ne pouvait plus clairement placer le salut culturel de la Belgique dans l'acceptation des idées zolistes, conformes depuis longtemps, croyait-on, à l'esprit du terroir. C'était pourtant compter sans Potvin. Toujours prêt, il rompra maintes lances au bénéfice du camp Hymans en avertissant les lecteurs du caractère «primaire» de la psychologie naturaliste (15), et tout spécialement de la faiblesse de celle mise en œuvre par Lemonnier dans *Le Mort*, publié en 1881. «[Quel dommage], écrivait-il, que Lemonnier néglige l'art d'observation psychologique qui voit dans l'homme un peu d'humanité, pour cette physiologie désespérée qui n'y voit que l'animal» (16).

Ainsi donc, considéré comme un produit d'importation inassimilable, substituant à la vraie psychologie une physiologie frelatée, et obstinément porté à fixer des difformités alors même qu'il s'imaginait enregistrer la réalité, le naturalisme, tel que le percevaient Potvin et son cercle, ne méritait qu'une destination : le néant.

D'importation, certes, mais appelé à illustrer les lettres belges en raison directe des prestigieux courants picturaux flamands qu'il semblait prolonger, équivalent littéraire saisissant de la science positiviste, le naturalisme apparaissait, à ses tenants, comme le moyen par excellence du discours moderne.

Entre ces positions antagonistes : un terrain de manœuvre limité que *La Jeune Belgique* allait désormais occuper.

(14) *L'Art Moderne*, 28 août 1881, p. 207.

(15) Voir *La Revue de Belgique*, numéros du 15 juin 1881, du 15 avril 1882 et du 15 septembre 1883.

(16) *Idem*, 15 décembre 1881, «Bibliographie».

LA JEUNE BELGIQUE DANS LA MÊLÉE

La Jeune Belgique vécut de décembre 1881 à décembre 1897. Issue d'un cénacle d'étudiants louvanistes, elle rassembla, comme on le sait, nombre de jeunes auteurs soucieux de rénover les lettres belges. Parmi eux, Albert Giraud, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, Iwan Gilkin, Maurice Warlomont (le futur Max Waller)⁽¹⁷⁾. D'autres les rejoindront, issus de l'Université libre de Bruxelles, notamment Hannon, Nizet, Maubel et Sulzberger, surtout attirés par le courant réaliste, mais pas nécessairement selon la formule naturaliste, ainsi que le rappelle G. Vanwelkenhuyzen⁽¹⁸⁾. Souvent partisans de l'art pour l'art, les «Jeune-Belgique» participeront en rangs plutôt divisés aux affrontements suscités par le naturalisme. A l'image, au fond, du public cultivé, qui, réprouvant les «outrances» des naturalistes, ne faisait pas moins cas de leurs œuvres. A cet égard, l'étude des tendances qui ont travaillé *La Jeune Belgique* offre une excellente caisse de résonance de l'accueil réel réservé, en Belgique, au naturalisme, vers 1880.

A l'intérieur de la revue, la tension provoquée par le débat naturaliste se déchiffre le mieux dans la confrontation amicale qui opposa Max Waller à Albert Giraud sur la légitimité du courant contesté. L'importance accordée à la question ressort, dès la déclaration liminaire de la Rédaction, qui, à priori, s'attachait à clarifier sa position : «Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola ; celui-ci peut choquer parfois ; le premier, jamais»⁽¹⁹⁾. En d'autres termes, *La Jeune Belgique* accueillera les écrits naturalistes mais se réservera un droit d'arbitre du bon goût. Subtile tentative de ménager les deux camps. Très vite néanmoins, le procédé trahira ses limites. Dès le 15 janvier 1882, en effet, Albert Giraud soutiendra dans un article intitulé «Zola romantique» que le maître de Médan était, avant tout, un romantique méconnu et qui s'ignorait. Quant à son prétendu naturalisme ? Juste une forme particulière de romantisme. Et d'enrichir alors d'une définition supplémentaire le troublant phénomène naturaliste. S'attaquant à quelques passages du *Roman expérimental*, Giraud commente :

(17) Voir Henri Liebrecht, *Le Cinquantenaire de «La Jeune Belgique»*, Musée du Livre, 1931, pp. 2-3.

(18) *Op. cit.*, p. 123.

(19) *La Jeune Belgique*, n° 1, 1^{er} décembre 1881.

«Donc, en regard de la phrase : *'Le romancier contemporain n' imagine ni les caractères ni les faits'*, nous inscrivons : Emile Zola est un observateur naturaliste de seconde main et un arrangeur romantique. – Hélas ! tous les marchands d'orviétan, tous les thériacleurs sublimes ne sont pas morts !

'L'Homme subit l'influence du milieu. L'influence est évidente. Impossible de concevoir une étude large qui n'en tienne pas compte. La théorie, du reste, appartient à Balzac, qui l'applique admirablement dans *Eugénie Grandet* et le *Père Goriot*. Zola est donc parti d'un axiome. Mais son tempérament de poète lui joue de méchants tours. Il ne se contente pas, comme Balzac, de faire du milieu un acteur inconscient, de décrire exactement le décor et le personnage, et de mettre ainsi le rapport en saillie. Non, cela ne *sort* pas assez, cela n'est pas intense, cela ne détache pas les effets. Et Zola d'exagérer le rapport, en donnant aux milieux une conscience, une volonté, un verbe. La nature sait qu'elle agit : elle accueille, repousse, conseille, dissuade, ordonne ! C'est l'entremetteuse universelle. Et nous revoilà dans la transfiguration romantique, et les dialogues de ruisseaux et d'étoiles. La théorie des milieux, chez Balzac, est positiviste et scientifique. Chez Zola, elle devient idéaliste et poétique. Zola a découvert un nouveau lyrisme : celui du milieu. Les romantiques font parler la nature par besoin d'étrangeté ; Zola déduit son lyrisme d'une formule exacte, mais il y ajoute des queues de strophes. Zola continue Hugo.

Et n'oubliez pas que cette fantaisiste théorie des milieux permet à Zola de modifier à son gré les personnages. L'individu veut ce que veut le milieu, et le milieu veut ce que veut Zola. (...).

Romantisme et fatalité, Victor Hugo écrivait *anankè*, au frontispice de *Notre-Dame de Paris*. Zola écrit le même mot sur le dôme des Halles. Après la fatalité des mâchicoulis et des gargouilles, la fatalité des légumes !

Donc au lieu de subir l'influence du milieu, le personnage subit l'influence de Zola.

'La forme doit être personnelle.' Elle n'a l'air de rien, cette phrase, mais elle renverse tout le système. L'expression de Zola est tellement personnelle, son tempérament si absorbant, que le fond et le coin de nature perdent toute vraisemblance. C'est une musique de phrases uniformes, sonore et chantante, aussi parfaite que les plus beaux vers. Romantique ! C'est une orgie de couleurs, une révolte de teintes exaspérées ; chaque période est une vessie d'où fusent des jets de cobalt, de garance et d'hématite ! – Romantique vous dis-je !

Donc, si l'observation des caractères existe dans les *Rougon-Macquart*, elle y est contrariée, anéantie – d'abord par la théorie de l'expérimentation, puis par celle des milieux, enfin par celle de l'expression personnelle.

Zola n'est ni un romancier, ni un naturaliste. Un de mes amis me disait un jour une parole très juste : 'Comme Chateaubriand, Zola écrit en prose poétique parce qu'il est incapable d'écrire en vers.' Le roman est un pis-aller pour l'auteur de la *Curée*. C'est pitié de voir un écrivain de génie, un des remueurs de la langue, s'écraser ainsi entre les rouages d'un système. Balzac et Flaubert, voilà les naturalistes ! Dans cinquante ans d'ici, on reconnaîtra qu'Emile Zola est le grand poète de la Sève»⁽²⁰⁾.

La réplique, plutôt modérée, viendra de Max Waller et par la voie d'un article consacré dans *La Jeune Belgique* à Camille Lemonnier. «Cette évolution littéraire dont Balzac a donné la large impulsion s'affirme aujourd'hui, remarque-t-il. Certes, le naturalisme ne s'est pas encore fixé complètement, et l'école de 1830 règne ; le 'vieux' est toujours roi, et quoi qu'en dise Emile Zola, le romantisme a laissé des traces que le temps seul pourra effacer (...). Désormais, l'écrivain cherche et trouve dans l'homme qu'il coudoie, dans le milieu qu'il habite, la trame de son ouvrage. Il étudie les hommes et les choses ; il dissèque la société, anatomisant ses plaies et sondant ses blessures. La langue est pauvre ; il l'étend, il la dote de ces mots nouveaux qui peignent, qui nuancent, qui rendent la subtilité délicate d'une pensée. De là, une exubérance, une orgie picturale (...)»⁽²¹⁾.

Le tour ne manque pas d'adresse puisque si Waller reprend visiblement à son compte les arguments de Giraud, il en inverse, au fond, la signification. Les naturalistes, héritiers des romantiques ? Oui, mais nullement attardés. Sollicités qu'ils sont par la modernité, leur art tout entier et leurs orgies verbales ne sont compréhensibles, pour Waller, que si l'on tient compte de cette attraction-là. En plus clair encore : le naturalisme constituerait donc le romantisme moderne, justifié par sa quête du vrai et usant, à fond, des ressources créatrices de la langue.

Romantisme poussiéreux qui s'abuse, lyrisme des temps modernes, ou autre chose encore, relevant surtout de la pornographie ? Quelqu'un devait trancher.

Louis Hymans se proposa. Le 31 décembre 1881, il avait en effet donné au «Cercle artistique et littéraire de Bruxelles» une conférence dénonçant le naturalisme littéraire, pour reprendre, le 8 janvier, les

⁽²⁰⁾ *Idem*, 15 janvier 1882.

⁽²¹⁾ *Idem*, 1^{er} février 1882, «Nos romanciers – Camille LEMONNIER», pp. 66-67.

mêmes propos dans *L'Office de publicité*, le journal qu'il dirigeait (22). Assimilant pornographie et naturalisme, il avait eu cette formule : «Il est incontestable qu'il [le naturalisme] représente un genre de littérature tantôt malpropre, tantôt malsain, et trop souvent l'un et l'autre à la fois» (23).

Max Waller répondit en défendant le courant naturaliste, cette fois avec moins d'ambiguïté que face à Giraud : «(...) le naturalisme non seulement n'est ni malpropre, ni malsain, par lui-même, mais il est presque toujours meilleur à la santé humaine – passez-moi l'expression – que le romanesque et nuageux idéalisme. Il n'a jamais été dit *nulle part* que le romancier de l'école de Balzac dût aller chercher ses sujets dans les fanges : s'il le fait, c'est qu'il trouve – ou croit trouver – dans les bas-fonds un intéressant sujet d'étude, mais il peut parfaitement rester naturaliste et donner des livres d'une irréprochable pureté» (24). Et d'expliquer plus loin que «si les premières manifestations écrites de l'école ont été répulsives aux délicats, ce n'est que par une coïncidence (...)», quoique «le succès du réalisme ne [soit] plus dans la canaille littéraire, épuisée aujourd'hui». D'ailleurs, «jamais les écrivains réalistes, dans leur profession de foi et leurs manifestes, n'ont dit : 'le naturalisme sera fange ou il ne sera pas'» (25).

Transposons, une fois de plus, en formule : dans cette optique-ci, le naturalisme, manifestation du réalisme plus que du romantisme, accomplirait donc surtout les promesses de l'école balzacienne, et l'indiscutable vulgarité des premiers sujets traités tiendrait juste de l'épiphénomène. Ni pornographie donc – délibérée en tout cas – ni romantisme obsolète. Du moins pour Waller qui rassemblait ainsi en définition sa conception du romancier naturaliste : «Celui qui peint les choses qu'il veut, mais toujours telles qu'elles sont» (26), bref, l'écrivain du poids des choses librement assumé.

(22) Cité par Max WALLER dans *La Jeune Belgique*, 15 février 1882, «Le naturalisme. Lettre à M. Louis Hymans», p. 81.

(23) *Ibid.*

(24) *Idem.*, p. 82.

(25) *Idem.*, p. 83.

(26) *Idem.*, p. 88.

LE «NATURALISME DU MAL»

Vint alors Ferdinand Loise. Professeur à l'Athénée de Mons et collaborateur assidu des revues, surtout du *Journal des gens de lettres belges*, il se posa sur la scène littéraire en champion intraitable de l'option conservatrice. «Le naturalisme de M. Zola, c'est le matérialisme en action», fulmina-t-il le 1^{er} mars 1882 (27). «Il en est du *naturalisme* comme du *socialisme* et de bien d'autres mots en *isme* : il aurait pu être bon ; on l'a rendu mauvais (...). C'est un *système*, un système nie l'idéal, c'est-à-dire la pensée de l'artiste, sa manière de sentir le vrai et d'en faire jaillir la beauté ! (...)» (28).

Ce sera Henry Gravez qui, dans les pages du même journal, s'attachera à réfuter l'argument du «naturalisme système mal compris», en soulignant ainsi la précarité des objections de Loise : «Les naturalistes ne se préoccupent que d'une chose, mettre dans leurs œuvres autant de vérité qu'ils peuvent, leurs adversaires leur reprochent de ne pas y mettre assez de vertu. Le jour cependant, où, d'après leurs conseils on délaissera les coins boueux de la société pour mettre en lumière ce qu'on appelle ses côtés lumineux, il se trouvera dans cette lumière tant de taches et tant de tares, que les clameurs indignées retentiront de plus belle» (29).

Sans désarmer, Ferdinand Loise répliquera à Henry Gravez, six colonnes durant du *Journal des gens de lettres belges*, en s'appliquant à montrer combien le naturalisme faisait «mentir la nature en ne peignant que les côtés hideux de la société» (30), puisque ses représentants défavorisaient par un choix tout arbitraire l'évocation de la vertu sincère, du «dévouement à la famille, à l'amitié, à la patrie (...), à toutes les vérités et à tous les devoirs» (31), comportements pourtant attestés à foison par le spectacle de la vie. Et Loise prônera alors *de naturalisme du bien* en opposition avec le naturalisme du mal. Point de rêve idéaliste, mais la réalité, une réalité consolante, le beau et le bien véritables (...) attestant que dans l'homme, à côté de la matière qui

(27) *Le Journal des gens de lettres belges*, 14 mars 1882, p. 71.

(28) *Ibid.*

(29) *Le Journal des gens de lettres belges*, 1^{er} avril 1882, p. 95.

(30) *Le Journal des gens de lettres belges*, 1^{er} mai 1882, p. 106.

(31) *Ibid.*

l'attire en bas, il y a une âme qui l'attire en haut»⁽³²⁾. Du coup, voilà le naturalisme, le bon, nanti de titres et d'une nouvelle définition, impliquée dans sa légitimation même. Le naturalisme sera celui qui prendra en compte le «bien» ou il ne sera pas.

Ferdinand Loise commettra encore d'autres articles consacrés au même sujet, certains gauchissant le débat littéraire au point de le porter pratiquement à la limite du plan éthique. Ce sera l'objet de : «A propos de la moralité dans l'art» publié par *Le Journal des gens de lettres belges* du 1^{er} juin 1882. Max Waller s'imposera de rétablir l'équilibre, mais, désormais, des deux côtés, les arguments voleront bas. Un exemple, tiré de la réponse de Waller à Loise : « (...) nous connaissons peu de fils de médecins ou d'avocats qui n'aient fait leur première lecture de *L'Histoire de la prostitution dans la ville de Paris*, et si, par aventure l'ouvrage manquait – déception grande – à la bibliothèque paternelle, l'instinct qui à un certain âge nous pousse vers l'inconnu, vers le mystère de la vie, les faisait se rattraper aussitôt sur un volume de médecine légale ou de gynécologie»⁽³³⁾. Douteuse justification de Zola.

Albert Giraud, généralement plus réservé, en remettra aussi à l'occasion d'une des diatribes du moraliste : «Eh bien ! Mossieu Loise, dont l'écusson porte, sur fond d'azur, des queues de chiens, vient de commettre, dans les colonnes du *Journal des Beaux-Arts*, une nouvelle Alcibiaderie», brocardera-t-il⁽³⁴⁾. Il était vrai qu'abandonnant désormais toute mesure, Ferdinand Loise déversait indistinctement sa hargne sur tous les naturalistes, de Zola à Lemonnier.

Ce dernier avait pourtant pris ses distances à l'égard du maître français. Non sans quelques contradictions, comme en témoigne cette déclaration parue dans *L'Europe du dimanche* et reprise le 15 juillet 1882 par le *Journal des gens de lettres belges* : «Personne plus que moi n'admire l'extraordinaire faculté d'analyse et de déduction de l'auteur des Rougon-Macquart ; étant donné un milieu social quelconque, elle lui permet d'en établir, avec une logique impeccable, les évolutions intellectuelles et physiques (...). Le caractère distinctif d'Emile Zola est d'avoir subordonné sa conception du roman à la méthode scientifique pure, en se basant uniquement sur ce qu'il a appelé l'expérimentation.

⁽³²⁾ *Idem*, p. 107.

⁽³³⁾ *Idem*, 1^{er} juillet 1882, «Correspondance».

⁽³⁴⁾ *La Jeune Belgique*, 15 novembre 1882, «Invitation à la Gavotte», p. 370.

C'est tout à la fois la faiblesse et la force de son œuvre considérée dans son ensemble». Mais, un peu plus loin, Lemonnier ajoute, annulant presque sa profession de foi initiale : «La philosophie sur laquelle elle [l'observation chez Zola] se base, la méthode sur laquelle elle s'appuie, l'expérimentation dont elle se recommande, pèchent également par les mêmes errements : la tendance à tout rapporter aux exigences de la chair et à n'envisager l'homme que comme une bête soumise à de simples instincts». Une critique légitime peut-être, mais surprenante sous la plume de qui louait, simultanément, «la logique impeccable» des «facultés d'analyse» du romancier. A moins qu'il ne faille surtout voir dans cette contradiction une mauvaise raison destinée à masquer un reproche différent et plus inquiétant par les perspectives politiques qu'il suppose. Quelques lignes plus haut, rejoignant en partie Loise et annonçant Huysmans ⁽³⁵⁾, Lemonnier s'était, en effet, laissé aller à dire : «A sa manière, et sans peut-être s'en rendre compte, [Zola] sert les revendications du socialisme, en battant en brèche les sociétés existantes ; il étale la plaie et l'ulcère de l'état social actuel (...), et par là précipite l'avènement d'un état social nouveau (...)». Sans porter de jugement sur la mentalité des auteurs de ces critiques et sur la nature des craintes qu'elles véhiculent, on décèlera sans peine, en filigrane de tels discours, cette autre définition du naturalisme, qui voudrait qu'en plus du reste, il fût aussi à la fois l'instrument et d'un des pourvoyeurs du socialisme.

LA DÉSAFFECTION

La sympathie sans trop de partage manifestée au zolisme par *La Jeune Belgique* retomba un an après les débuts de la revue. C'est

⁽³⁵⁾ Il n'est pas indifférent de remarquer qu'en 1891, dans le chapitre I de *Là-Bas*, Huysmans servira contre Zola la première partie des reproches de Loise, aux accents plus politiques qu'esthétiques. Huysmans écrit en effet : «Je ne reproche au naturalisme ni ses termes de pontons, ni son vocabulaire de latrines et d'hospices, car ce serait injuste et ce serait absurde ; d'abord, certains sujets les hèlent, puis avec des gravats d'expressions et du brai de mots, l'on peut exhausser d'énormes et de puissantes œuvres, *l'Assommoir*, de Zola, le prouve ; non, la question est autre ; ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style ; c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art !» J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Paris, Plon, 1908, p. 1.

qu'outre l'attrait exercé par la modernité de la théorie naturaliste, les «Jeune-Belgique» se reconnaissaient dans un autre courant encore : celui du Parnasse avec ce que cette filiation impliquait de culte voué à la recherche formelle. Le 15 mars 1882, *La Jeune Belgique* le montre assez clairement dans un tableau des valeurs littéraires de l'heure, esquissé longuement sous le titre : «L'enseignement de la littérature française dans les universités». Après avoir rappelé l'importance de Balzac, de Stendhal et de Flaubert dans le développement du courant réaliste, Maurice W. (Max Waller), l'auteur de la contribution, passe aux naturalistes, leurs héritiers : Zola, bien sûr, qu'il défend énergiquement contre ses détracteurs, mais aussi les Goncourt qualifiés de «naturalistes les plus romantiques» ; Alphonse Daudet, «par excellence le naturaliste sympathique», «le faubourg Saint-Germain du roman expérimental» ; Léon Cladel, Barbey d'Aurevilly, Jean Richepin et Camille Lemonnier décrits comme «plus artistes que les naturalistes balzaciens», même s'ils cherchent, eux aussi, «la vérité» : «ils se livrent à des caprices de forme, à des tours de force de langue, et ils ont donné à la littérature des œuvres d'art d'un jet pur et étincelant (...)». Cette multiplication des définitions du naturalisme signe le début de la désaffection à l'égard de Zola auquel on reproche surtout d'avoir osé *Pot-Bouille*, considéré comme indéfendable moralement et insuffisant sous le rapport du style.

Contre toute attente, ce seront les juges les plus radicaux de Zola, les Hymans, Loise et Potvin qui se mobiliseront en sa faveur. Non qu'entre-temps ils se fussent, par miracle, convertis au naturalisme, mais les acrobaties verbales des «Jeune-Belgique», significatives d'une volonté d'innovation à tout prix, leur paraissaient plus néfastes encore à la santé des lettres que le zolisme lui-même. Avait-il tort, Ferdinand Loise, quand il s'offusquait des «larmer» pour «pleurer», des «arabesquer» pour «faire des arabesques» ou des «délayages vertuaques» pour «parler le langage de la vertu» ? Peut-être pas. «Cette prétendue richesse d'expression (...) cache, accusait-il, une pauvreté singulière. Il n'est pas de signe plus évident de décadence littéraire que ce néologisme à outrance qui dépare les meilleures pages des stylistes modernes» (36). A ce compte, mieux valait, pensait-il, l'écriture souvent

(36) *Le Journal des gens de lettres belges*, 1^{er} juin 1883, «La question de l'art en littérature», p. 39.

plane de Zola, dût-elle servir un discours perçu comme ignoble. Hymans approuvera, de même que Potvin, dans une longue étude publiée par la *Revue de Belgique* sous le titre «La vieille querelle»⁽³⁷⁾.

Comme pour infliger un démenti aux critiques qui l'étrillaient avec une consciencieuse régularité, Zola sortit à ce moment *Au Bonheur des Dames*, salué par *Le Journal des gens de lettres belges* comme une expression tolérable, voire louable, du naturalisme : «M. Loise, hier encore, l'affirmait : s'il combattait sans trêve le naturalisme du mal, il était prêt à s'incliner devant le naturalisme du bien qu'il appelait de tous ses vœux»⁽³⁸⁾. *Au Bonheur des Dames* paraissait devoir combler cette attente.

Ceci dit, l'appui occasionnel consenti par Loise à Zola styliste ne doit pas faire illusion. La haine du professeur pour le naturalisme demeurait intacte. A preuve, le recueil qu'il livrait au public en 1883 sous le titre : *Une campagne contre le naturalisme*⁽³⁹⁾, somme de ses articles visant l'école de Médan et son chef : «(...) C'est au *naturalisme zolien* seul que je m'attaque, parce qu'il est faux autant qu'immoral», note Loise dans son adresse au lecteur⁽⁴⁰⁾, ajoutant plus loin : «*Le naturalisme* a nié l'idéal comme il a nié la poésie. C'est pour cela que je lui ai déclaré la guerre»⁽⁴¹⁾.

La croisade de Loise sera, dès 1884, relayée par *La Jeune Belgique*, de moins en moins acquise à Zola. Rendant compte de *Urbains et ruraux* de Cladel, Jean Bernard, un avocat parisien, s'attachera à marquer la supériorité de Cladel sur Zola : «Cladel [qui] ne fait pas ce métier peu propre de prendre les vierges plébéiennes, et les éphèbes du prolétariat, de violer les unes dès les premiers chapitres, de salir les autres, de les rouler dans la boue des ruisseaux ou des trottoirs et les montrant à la foule, de lui crier avec des airs inspirés : Voilà le peuple !»⁽⁴²⁾. Autant pour la condamnation, désormais classique, de la «vulgarité» zolienne. Quant à *La Joie de vivre* de Zola, elle lui vaudra de nouvelles attaques, motivées par la caractérisation psychologique,

⁽³⁷⁾ *Revue de Belgique*, tome XLIV, 1883, pp. 58 à 80.

⁽³⁸⁾ *Le Journal des gens de lettres belges*, 1^{er} avril 1883, Bibliographie, par H. Gravez.

⁽³⁹⁾ Ferdinand LOISE, *Une campagne contre le naturalisme*, Namur, Godenne, 1883.

⁽⁴⁰⁾ *Idem*, p. IV.

⁽⁴¹⁾ *Idem*, p. VI.

⁽⁴²⁾ *La Jeune Belgique*, 1884, «Chronique littéraire», p. 285.

trouvée insuffisante, de ses personnages et, une fois de plus, par l'indécence des situations qu'ils vivaient. Potvin insiste lourdement là-dessus, se demandant pourquoi Zola n'épargnait pas «ce qui échappait aux yeux de tous, hormis à son objectif de pornographe»⁽⁴³⁾.

De son côté, Francis Nautet attaquera les prétentions scientifiques sous-jacentes aux *Rougon-Macquart*, soulignant que le mariage entre littérature et science tenait des relations contre nature : «Ne fallait-il pas qu'un écrivain de talent fit cette tentative de marier l'art et la science, et y avortât, pour que nous soyons aujourd'hui fixés sur la stérilité d'une semblable union ?» demandait-il en mars 1884 dans *La Jeune Belgique* ⁽⁴⁴⁾ en annonçant la mort imminente du naturalisme de Zola. En quoi, Nautet anticipait avec l'imprudence de la précipitation, au moment où des œuvres naturalistes belges importantes et passablement zoliennes, allaient voir le jour : *L'Hystérique* et *Happe-Chair*. Vivement accusé de pornographie alors que *L'Hystérique*, racontant la séduction d'une nonne par son confesseur, n'était audacieux que par le sujet, Lemonnier trouvera des défenseurs au sein de *L'Art moderne*, séduits par son «anatomie des âmes [qui] pénètre jusqu'aux rameaux capillaires les plus ténus» et par la «variété et [la] sûreté [des] notations, qui fait penser aux instruments de précision les plus délicats»⁽⁴⁵⁾. *Happe-Chair*, dont le thème évoquait de si près celui de *Germinal*, sera encore salué en ces termes par Georges Rodenbach : «le livre est plus qu'une œuvre d'art ; il a une portée sociale⁽⁴⁶⁾». Mais les autres productions naturalistes belges n'atteignant pas ce niveau, la désertion du dernier carré des fidèles œuvrant au sein de la *Jeune Belgique* se précipitera.

Albert Giraud quittera la barque naturaliste en 1885, avec ceci en guise d'adieu : «[L'essentiel] de l'école de Médan [est] aujourd'hui livré à toutes les médiocrités et à tous les poncifs. (...) Ne pas être réaliste ou ne pas être artiste, voilà la question. Le réalisme est la négation absolue de l'art»⁽⁴⁷⁾. Le retournement est frappant.

⁽⁴³⁾ *Revue de Belgique*, 15 mars 1884, «Chronique littéraire», p. 331.

⁽⁴⁴⁾ «L'évolution naturaliste, M. E. Zola», *La Jeune Belgique*, 15 mai-15 juin 1884, p. 293.

⁽⁴⁵⁾ *L'Art moderne*, 25 janvier 1885, p. 26.

⁽⁴⁶⁾ *La Jeune Belgique*, 5 avril 1886, «Happe-Chair» par Georges RODENBACH, p. 206.

⁽⁴⁷⁾ *La Jeune Belgique*, 5 avril 1885, p. 249.

Même fuite du côté de Waller : «Où est le temps où nous mettions Zola sur le dôme de notre temple, en l'adorant comme un Brahma ? Où sont nos vieilles admirations, nos vieilles croyances, nos vieux canons ?» (48).

Désertées par la plupart des «Jeune-Belgique», ces «vieilles croyances» demeureront pourtant chères aux socialistes. *La Société nouvelle*, la revue où ils sont majoritaires, témoigne fréquemment de la fidélité de la «gauche» à Zola. Ainsi, au moment où Waller et Giraud consomment leur divorce d'avec le naturalisme, Frédéric Borde loue ainsi l'auteur de *Germinal* :

«(...) Et qui nous dira les mœurs des prolétaires ? Qui même nous montrera la 'haute société' telle qu'elle est, dépouillée de son masque de convenances officielles ; qui osera jeter la sonde dans toutes les profondeurs de nos turpitudes sociales ? Car enfin, avant de parler de remède, il faut au moins reconnaître que l'on est malade.

L'œuvre de M. Zola répond à toutes ces questions. D'un dédain absolu pour «l'intrigue», qui tenait une si grande place dans le roman d'autrefois, le chef de l'école naturaliste ne s'occupe que de la description minutieuse des milieux et du développement logique de l'action. Grâce à cette méthode, il a su élever le roman à la hauteur de l'histoire. D'une main impitoyable, il arrache tous les voiles et nous montre la société dans toute son effroyable laideur» (49).

Du côté du public, la situation sera un peu différente. Même lâché par une partie importante de la critique littéraire, le naturalisme continuera à être prisé, parfois en fonction directe du frisson d'horreur qu'il suscite.

LE NATURALISME : UNE NOTION-PROTÉE

Peu de concepts littéraires auront fait l'objet, en l'espace d'une décennie, d'interprétations aussi contradictoires que le naturalisme. Salué, dès les premières œuvres, par nombre de jeunes, comme porteur de leurs espoirs de modernité, rageusement combattu aussi par les farouches vigiles de la salubrité littéraire, le naturalisme, en Belgique, finira par perdre, dès 1885, la faveur des arbitres officiels de la chose écrite.

(48) *Idem*, 1^{er} septembre 1885, p. 467.

(49) *La Société nouvelle*, 1884-85, p. 386.

Pourtant, en 1877, Huysmans, dans *L'Actualité*, considérait le courant zoliste comme la source du renouveau littéraire tant attendu.

Se succéderont ensuite les définitions contradictoires : celle proposée par Céard, qui fera des naturalistes les dignes successeurs des peintres réalistes flamands ; celle de Hymans, qui accusera le naturalisme d'être une importation frelatée des «vices» français, alors que, d'autres critiques, acquis au positivisme, verront justement dans son adoption la possibilité de se débarrasser de l'influence française, dans ce qu'elle comportait de romantique.

Avant de subir le chaud-froid des «Jeune-Belgique», le public aura encore pu apprécier les jugements des milieux conservateurs représentés par Potvin, qui tenait le naturalisme pour inassimilable en Belgique.

Quoique globalement favorables au nouveau courant, les «Jeune-Belgique» se présenteront dans la mêlée déjà très opposés par des questions de sensibilité, si bien qu'au goût des plus timides d'entre eux, l'idéal eût été de limiter le naturalisme à la version édulcorée d'un Daudet. Mais c'est l'examen des définitions données au courant par Albert Giraud et Max Waller qui révèle le mieux l'importance du fossé séparant les collaborateurs de la revue à propos du naturalisme. Qu'on s'en souvienne : refusant à Zola le crédit de l'originalité, Giraud assimilait le mouvement à une forme attardée de romantisme, alors que Waller y sentait, au contraire, la rénovation du romantisme par l'actualité des thèmes et la liberté du langage. Divergence de vue entre gens de bonne composition, il n'y avait pas encore là de quoi s'alarmer. La violence s'y mêlera quand d'autres donneront la réplique. Louis Hymans d'abord, qui condamnera sans appel un naturalisme synonyme, à son avis, de pornographie, et cela malgré les mises au point de Waller, persuadé de trouver dans l'école de Médan la digne continuation du réalisme balzacien. Waller s'efforcera d'ailleurs de minimiser les aspects graveleux de certains romans naturalistes en assimilant ces traits, appelés à disparaître, à la maladie d'enfance du mouvement. Ferdinand Loise ne s'en laissera pas conter. Porte-parole des milieux conservateurs, il décidera, radicalement, que le naturalisme, négation de l'idéalisme – seul ressort de la quête du beau –, contribuait à propager les dangereux principes du matérialisme. Manichéiste jusqu'au bout, il distinguera le faux naturalisme, celui de Zola, du «naturalisme du bien», seul vrai.

Henry Gravez trouvera plus d'aveuglement que de saine raison dans cette formulation, et défendra dans le naturalisme la recherche lucide de la vérité que supposait le zolisme.

La perte d'intérêt pour le naturalisme s'annoncera à partir des contradictions de Lemonnier qui y verra tout à la fois un instrument d'analyse parfait et scientifique de la société et une méthode hasardeuse, insuffisante sur le plan expérimental.

Désormais, la notion de naturalisme, jusque-là plus ou moins cohérente, commencera à se désagréger. *La Jeune Belgique* éparpillera le concept en «naturalisme romantique» à la Goncourt, en «naturalisme sympathique» genre Daudet, en «naturalisme artiste» à la manière de Cladel. Quant au naturalisme selon Zola, il sera marqué par Loise et ses amis au coin de l'immoral et du banal tandis que Potvin lui imprimera la marque infamante du pornographique.

La dénonciation, par Nautet, des ambitions zolistes visant à créer une littérature fondée sur la science amènera une des ultimes définitions, celle qui qualifiera ce programme de «contre nature». Après cela, Waller et Giraud auront beau jeu et peu de scrupules à taxer le naturalisme que, naguère, ils avaient pourtant encensé, de médiocrité et de négation de l'art, même si, pour des raisons évidentes, les critiques socialistes continuaient à tenir en faveur les productions de Zola et de ses disciples.

Alors le naturalisme, une notion-protée ? Possible. A moins qu'il ne s'agisse, plutôt, de critiques-caméléons.

le naturalisme en belgique, expression littéraire de la crise ou de la prospérité ?

Charles Rogier, un des fondateurs de l'indépendance belge, aurait déclaré que celle-ci était le fruit de la Constitution, plus le chemin de fer. Il mettait ainsi l'accent, de façon imagée, forte et raccourcie, sur deux facteurs nécessaires à la survie du nouvel état centre-ouest européen : un fonctionnement efficace des institutions et la viabilité économique. Mais il en est un troisième, capital, objet d'ailleurs de toutes les sollicitudes gouvernementales, qui est l'affirmation et l'expression d'un sentiment national propre. Rogier l'omet, tant il lui semble aller de soi. L'Europe, pourtant, se pose de nombreuses questions sur le maintien de cet état, jugé artificiel et dont l'existence ne semble dépendre que de la protection de l'Angleterre et du soutien, faute de mieux, de la France.

L'histoire culturelle du pays s'inscrit dans ce cadre. En dehors des influences littéraires endogènes ou exogènes, exposées par ailleurs, il convient d'observer l'évolution générale de la société, de définir dans quel cadre particulier apparaissent les premiers linéaments de changements culturels profonds. Le dernier quart du XIX^e s. est exemplaire à ce point de vue.

Au plan économique, la réussite est manifeste. L'indépendance, malgré les conséquences de la crise européenne, n'a pas entravé la croissance, entamée au XVIII^e s. et poursuivie sous le régime hollandais. L'intervention forte et rapide du capital financier qui, en quelques années (1833-1845), maîtrise une part importante des pôles de croissance industriels, charbon, fer, verre, le soutien à l'activité économique par le gouvernement qui décide et réalise le premier réseau de chemins de fer du continent, équipement vital pour la circulation des marchandises, et qui, lui-même, fait une grosse consommation de main d'œuvre dans un premier temps, de fabricats métalliques et de charbon,

l'adhésion au libéralisme économique et à la politique du libre échange, l'intérêt du capital international (France, Angleterre) font de la Belgique, des bassins industriels wallons, véritables «Koweit» charbonniers, un paradis du capitalisme, selon les mots de Marx, une zone d'expansion forte. Proportionnellement à sa population et à son territoire, la Belgique est le second pays industriel du monde, se plaçant directement derrière l'Angleterre, et le principal pays exportateur. Quelques chiffres particulièrement révélateurs :

– le nombre de machines à vapeur est multiplié par 7 entre 1844 et 1875, leur puissance également ;

– en valeur, le commerce extérieur est multiplié par 12 entre 1840 et 1880. Le taux moyen de croissance annuel du produit national, durant la phase d'expansion 1850-1870, est de l'ordre de 4.5 %.

Si la croissance se ralentit (2.2 %) durant la période de récession 1873-env. 1895, l'économie belge, elle, a tendance à se renforcer (rationalisation, concentration de la production, nouvelles technologies), à s'insérer dans la seconde révolution industrielle (chimie, électricité), à se tourner vers les marchés extérieurs où ce petit pays joue un rôle sans commune mesure avec sa taille (Solvay, Empain, Cockerill, Léopold II, la verrerie etc...)

Que la vie sociale soit dominée par la vie économique n'offre donc rien d'étonnant. Nombreux sont les journaux qui affichent les cours de bourse en première page ; le pays semble une ruche bourdonnante et industrielle que découvrent les visiteurs étrangers, étonnés par ailleurs du manque de culture d'une population, affairée, non par atavisme ancestral, mais bien parce qu'il s'agit là d'une donnée majeure de l'époque, merveilleuse illustration de l'appel de Guizot : «Enrichissez-vous».

A ce point de vue, la nation belge a prouvé sa capacité à se maintenir, à constituer un partenaire non négligeable de la vie économique internationale.

Une preuve comparable est apportée dans le domaine des institutions. La Constitution de 1831, la plus libérale du temps, malgré quelques heurts que l'on découvre aujourd'hui entre le roi et les gouvernements, fonctionne de manière satisfaisante et donne lieu à une stabilité politique rare à l'époque, comparable à celle de l'Angleterre. Son caractère le plus fragile en fin de compte, c'est-à-dire sa nature profondément anti-démocratique, réservant l'exercice du droit de vote et donc le pouvoir politique à une infime minorité de la population

(1 %), n'est fondamentalement remis en cause qu'à la fin du siècle par l'émergence d'un mouvement social, profond et violent, et d'un mouvement ouvrier organisé qui fait du suffrage universel l'élément essentiel de ses revendications. En 1848, alors que la plupart des pays d'Europe continentale étaient secoués par une vague révolutionnaire et démocratique, le gouvernement avait préservé la situation par un coup de génie : en abaissant le cens électoral à son minimum constitutionnel, il associait au processus politique cette fraction même de la moyenne bourgeoisie qui pouvait être séduite par la radicalisation politique et tentée par la révolution, à l'instar de ce qui se produisait à Paris, Berlin, Vienne, Budapest.

Bien sûr, vers 1860, dans le milieu radical de la capitale, favorable d'ailleurs aux revendications du jeune mouvement flamand, on débat de fédéralisme ; en 1884, dans le milieu de la petite bourgeoisie libérale, on agite des idées républicaines ; mais ces deux exemples, marginaux et sans portée politique réelle, confirment la stabilité générale du système politique jusqu'à cette dernière date. Jamais l'affrontement majeur entre catholique et libéraux n'a, pendant ce premier demi-siècle d'indépendance, remis en cause ni la nature ni l'équilibre des institutions.

Existe-t-il pour autant un véritable sentiment national et patriotique au sein des classes dominantes, aristocratie et bourgeoisie ? C'est incontestable. Mais est-ce le cas au sein des classes dominées, paysannerie, classe ouvrière, petite bourgeoisie ? Il est impossible de le certifier ; les sources manquent pour apporter des éléments positifs. Il ne suffit pas de constater l'absence de contestation pour conclure à l'unanimité patriotique, comme le fait Henri Pirenne. La majeure partie de la population est sans droits ; elle est aussi sans voix. Par contre, les premiers Flamingants, s'ils réclament la reconnaissance de la langue flamande dans un état où la Constitution garantit en principe le libre usage des langues, s'ils luttent contre la prépondérance de fait du français, n'en soulignent pas moins le caractère patriotique de leur mouvement et rappellent que, s'il est bien un caractère distinctif de la nationalité belge, c'est le caractère flamand d'une moitié de la population. Cette idée est partagée par un certain nombre de Francophones au milieu du siècle. On oublie trop souvent aujourd'hui que la menace extérieure, ressentie dans le pays, provient du sud, de la France révolutionnaire, républicaine puis impériale. La francophobie est la chose la mieux partagée sous le Second Empire et l'influence culturelle française, indéniable par ailleurs, ne l'efface pas. Au

contraire, elle la renforce puisqu'elle émane en grande partie de milieux d'opposition à Napoléon III et à l'Etat français qu'il incarne. L'ensemble du courant catholique perpétue cette attitude après 1870, renforcée par l'ultramontanisme dominant à l'époque, vivement opposé à une République, à une société en voie de laïcisation.

En 1880, la Belgique officielle célèbre avec faste le cinquantenaire de l'indépendance d'un pays qui, après avoir passé le cap redoutable de 1848, puis de 1870, n'est plus considéré à l'étranger ni comme fragile ni comme condamné à disparaître rapidement.

«Pour l'étranger, écrit Pirenne, mais pour la nation surtout, elles (les fêtes publiques) furent dans toute la force du terme une révélation. A voir étalé sous ses yeux, dans les halles trapues de l'exposition jubilaire, tout ce qu'il avait réalisé au cours d'un demi-siècle, le peuple éprouva un étonnement qui se transforma bientôt en un sentiment d'admiration et de fierté» (1). Le peuple ? du moins la bourgeoisie, qui se confond avec l'état et avec ses institutions.

Car pour les masses populaires, la situation est critique. La crise économique d'abord, qui manifeste ses premiers effets dès la fin de 1873, atteint son point culminant entre 1883 et 1886, comme dans le reste de l'Europe. La croissance s'est ralentie, l'industrie cherche à rationaliser, à concentrer, à trouver de nouvelles productions. La conséquence en est une diminution tendancielle et générale des salaires, un allongement important des périodes de chômage partiel ou complet. L'acuité de la crise sociale est à l'origine d'un retour en force de la misère qui semblait s'être estompée quelque peu au cours de la phase de croissance précédente, d'une multiplication de mouvements de grèves spontanés et désordonnés qui culminent dans la terrible émeute sociale du printemps 1886. A terme, la crise provoque la réapparition et le renforcement des organisations ouvrières au début des années 1880, dont le ralliement à l'action politique contribue à la création du Parti Ouvrier en 1885. Celui-ci oriente l'essentiel de ses forces vers une meilleure organisation de la classe ouvrière et dans la lutte pour le S.U.

Dans le domaine politique, la situation est également tendue. La crise s'était approfondie avec le retour du parti libéral au pouvoir, en 1878, après l'intermède catholique de 1870-78. Les termes de la contradiction sont anciens. Pour les libéraux, il est nécessaire de laïciser la société, de la libérer des pouvoirs de l'Église, principale institution de la société

(1) H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, t. VII, Bruxelles, 1932, p. 242.

depuis l'indépendance. Sous la pression de son aile radicale, le gouvernement Frère-Orban crée un enseignement primaire officiel et laïque, neutre, dans toutes les communes. Désormais le cours de religion n'est plus inscrit au programme : ceci exclut le clergé à titre d'autorité de l'école publique. Ces mesures déclenchent une guerre scolaire, violente et profonde, qui divise la société dominante en deux fractions antagonistes, à l'instar de ce qui se passe quelques années plus tard en France lors de l'affaire Dreyfus. «Poussée à ce point d'exaspération, écrit H. Pirenne, la passion politique eût infailliblement abouti à la guerre civile si la restriction du droit de suffrage ne l'avait circonscrite aux limites de la bourgeoisie censitaire ... le pays légal ne comprenait qu'une petite minorité de la nation et ses fureurs ne rencontraient que le calme ou l'indifférence de la masse»⁽²⁾. L'affrontement débouche, en 1884, sur le retour au pouvoir du parti catholique qui allait s'y maintenir pendant trente longues années au cours desquelles l'opposition entre «cléricaux» et «anti-cléricaux» ne faiblit pas, même si la question scolaire passe au second plan, derrière la question sociale qui s'affirme avec force comme l'enjeu principal à la fin du siècle.

La question linguistique, de son côté, en est encore à ses débuts. La revendication flamande, portée par des fonctionnaires, des littérateurs (souvent confondus d'ailleurs) appartenant à la classe moyenne le plus souvent, ne réclame encore que la reconnaissance du flamand dans les Flandres aux côtés du français. Les premiers représentants au Parlement sont élus en partie sur ces thèmes dans les années 1860 ; les premières mesures législatives en matière judiciaire, administrative et d'enseignement datent de 1873, 1878 et 1883. Mais leurs effets restent très limités en raison même de l'absence de sanction prévue en cas de non application, et du rôle toujours dominant de la bourgeoisie francophone des Flandres dans le système politique.

C'est dire que sous le masque de l'autosatisfaction proclamée en 1880, qui n'est perturbée que par le refus de quelques hommes de lettres flamands de participer aux concours destinés à glorifier le jubilé et par le défilé à Bruxelles de quelques milliers d'ouvriers réclamant le S.U., se manifestent déjà toutes les causes du déséquilibre qui ébranlera la société et les institutions dans les décennies suivantes.

⁽²⁾ *Id.*, pp. 225-226.

La sphère culturelle ne reste évidemment pas étrangère à ces contradictions, aux lézardes qui apparaissent dans l'édifice au cours des années 1870-1880. Depuis 1830 le pays a connu un développement intellectuel et artistique non négligeable, dû à divers facteurs :

– L'indépendance politique tend à promouvoir un cadre culturel légitimant qui reçoit pour mission de soutenir le sentiment national belge, de magnifier le passé national (voir la peinture, la statuaire monumentale, le roman historique), d'exalter le présent glorieux. Une division Arts et Lettres au Ministère de l'Intérieur est chargée de distribuer les subsides qui se matérialisent par l'organisation de prix et de concours, la création de fonctions honorifiques rémunérées. L'administration accueille en outre de nombreux créateurs, leur assurant «l'intendance», dans l'espoir de les voir participer activement à la mise en place de la culture nationale. Un bel exemple connu reste celui de Henri Conscience, professeur de flamand du futur Léopold II, commissaire d'arrondissement, lauréat de prix quinquennaux de littérature flamande et enfin conservateur du Musée Wiertz !

Cette production culturelle reste dominée par l'académisme, le romantisme et l'historicisme ; elle est quantitativement importante et significative. La capitale, même si elle est perçue par des visiteurs étrangers comme provinciale et triviale («la bourgeoisie belge digère») constitue un pôle national qui concrétise l'existence d'un état national. L'importance de la contrefaçon d'ouvrages français jusqu'en 1852, la présence de nombreux littérateurs et journalistes français, exilés souvent pour des raisons politiques entre 1848 et 1882, contribuent au mouvement culturel général.

– Le parti libéral qui domine la vie politique de 1847 à 1884 (même s'il n'est pas au gouvernement pendant toutes ces années) œuvre pour une extension de l'enseignement officiel neutre, face à l'enseignement traditionnel aux mains de l'Eglise (loi de 1850 sur l'enseignement moyen, créant 10 athénées et 50 écoles moyennes ; loi de 1879 sur l'enseignement primaire). La concurrence entre les deux courants idéologiques, pourtant tous deux hostiles à l'obligation scolaire (votée seulement en 1914), particulièrement aiguë entre 1879 et 1884, aboutit à la multiplication des établissements scolaires et des institutions d'enseignement et cette «croissance de l'offre» débouche à terme sur une amélioration du niveau intellectuel général, sur un reflux de l'analphabétisme. Le nombre d'enseignants diplômés augmente, une nouvelle catégorie sociale est en voie de formation. Le courant libéral

progressiste, minoritaire mais actif au sein du parti libéral, voit même dans le développement de l'enseignement la solution à tous les problèmes de la société. Il permettrait selon lui de soustraire la population à l'emprise obscurantiste du clergé, de moraliser la classe ouvrière et donc de régler la question sociale, d'étendre le droit de vote en introduisant la notion de capacité et donc de régler le problème politique.

– Enfin, et ce n'est pas l'élément le moins important, l'évolution générale de la société du XIX^e s. (urbanisation, industrialisation, croissance des relations extérieures) exige la formation de cadres (inférieurs à supérieurs) de plus en plus instruits et de plus en plus nombreux. Dans les mines, par exemple, les ingénieurs formés «sur le tas» cèdent de plus en plus la place dans la deuxième moitié du siècle aux ingénieurs diplômés des écoles et facultés de Liège, Mons, puis Bruxelles et Louvain. Par rapport à la population, le nombre d'étudiants de l'enseignement moyen et supérieur double entre 1864 et 1884. En 1876, l'accès à l'université est d'ailleurs facilité par la suppression de l'examen préalable ou du diplôme.

Deux conséquences importantes résultent de cette évolution. Les classes moyennes, dont l'importance quantitative augmente rapidement, ont un niveau d'instruction de plus en plus élevé ; or le système censitaire les empêche de participer à la décision politique. C'est le cas, en particulier, de jeunes avocats. La conscience de leur supériorité intellectuelle, par rapport à de nombreux bourgeois plus nantis (l'impôt est perçu sur la propriété, non sur le revenu) conduit des fractions de ces classes moyennes à une attitude critique à l'égard des institutions, voire même à une rupture avec elles.

La crise économique de la fin du siècle tend à ralentir la progression des besoins en cadres instruits, au moment où le nombre de diplômés tend à croître. Il se crée donc une distorsion (comparable à celle que nous connaissons aujourd'hui) entre la quantité et la nature des postes offerts, et le nombre et la qualification des postulants ; elle est à l'origine d'un sous-emploi ou d'une déqualification des nouveaux diplômés et engendre une frustration collective incontestable. On retrouve des éléments de ces classes moyennes dans tous les mouvements qui remettent en cause les institutions, qu'elles soient politiques ou culturelles, principalement au sein de l'aile progressiste du parti libéral mais aussi dans les Flandres au sein du mouvement flamand, bientôt au sein du mouvement ouvrier (à partir de 1890) ainsi que parmi la «Jeune droite» du parti catholique.

L'enrichissement du pays (qui se poursuit malgré la crise économique dont les conséquences sont supportées essentiellement par les classes populaires) et l'élévation du niveau d'instruction des classes moyennes et supérieures expliquent en grande partie le renouveau culturel du dernier quart de siècle comme l'a bien montré P. Aron qui établit une courbe de l'évolution du nombre de revues et de feuilles littéraires au XIX^e s. (3). Cette augmentation s'effectue en deux temps, en deux paliers très nets : entre 1863-69 puis (et surtout) en 1877-95.

Dès la première période, des signes de rupture avec la culture nationale dominante apparaissent déjà. Le journal *Uylenspiegel* fondé par F. Rops évolue rapidement vers une attitude radicale, voire démocratique (4) ; la légende d'*Uylenspiegel* de Charles De Coster s'inscrit certes dans la tradition libérale du roman historique consacré au XVI^e s. (par opposition aux écrivains catholiques privilégiant le Moyen Age ou la Contre-Réforme) mais elle n'en est pas moins animée d'un souffle nouveau (5). Des romanciers réalistes, comme E. Leclercq, E. Greyson, C. Gravière, bien que très «sages» encore, déplacent leur objet d'attention. C'est aussi l'époque où naissent des courants politiques nouveaux, réformateurs, comme les *Vlamingen Vooruit* à Bruxelles, comprenant des jeunes libéraux radicaux (Van Bommel, Haeck, De Coster ...), intellectuels francophones entrés en contact avec des représentants du prolétariat textile gantois, où se développe un socialisme proudhonien (G. De Greef et H. Denis), plus tard un courant radical et démocrate représenté par des avocats comme P. Janson, E. Robert et leur organe *La Liberté*, et qui défendent des grévistes à la Cour d'Assises de Mons en 1868.

C'est au cours de la seconde période que le courant naturaliste se manifeste : la rupture avec la «culture dominante» est, cette fois, plus nette et surtout, définitive. Elle correspond, au plan politique, à la réaffirmation du courant radical au sein du parti libéral (culminant en

(3) P. ARON, *Littérature et socialisme. G. Eekhoud et E. Verhaeren dans l'expérience belge de l'art social*, Thèse de doctorat, Bruxelles, 1983-84. P. Aron aborde en fait plus largement que le titre ne le laisse entendre l'ensemble de la problématique culturelle de la fin du siècle et développe divers aspects à peine effleurés ici.

(4) Cf. J. BARTIER, *Odilon Delimal, un journaliste franc-tireur au temps de la Première Internationale*, édité par F. Sartorius, Bruxelles, 1983.

(5) G. VANWELKENHUYZEN, *L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles, 1930.

1887 avec la tenue d'un Congrès national progressiste, manifestation la plus aiguë des profondes différences qui divisent le vieux parti), et l'apparition du Parti Socialiste Belge en 1879, puis la fédération de la majorité des organisations ouvrières au sein du P.O.B. en 1885.

Au plan social, le monde de la grande industrie, des mines en particulier, est secoué par des grèves (1877, 1879, 1880, 1884) menées contre les diminutions de salaires et bouleversé par des tragédies comme les catastrophes de Frameries qui, en 1875 et 1879, font chacune plus de 100 victimes et provoquent une vive émotion dans le pays et en Europe. Louis Bertrand consacre plusieurs brochures à la situation des mineurs ; dans *la Revue de Belgique*, libérale, un ingénieur des mines témoigne de cette situation dramatique et confirme qu'elle n'est en rien noircie sous la plume du jeune militant socialiste. Des interpellations jaillissent au Parlement, saisi à diverses reprises du problème de la limitation du travail des femmes et des enfants. Mais ce regain d'intérêt pour les problèmes sociaux ne conduit encore à aucune réforme : la majorité parlementaire y reste fermement opposée. Il faut attendre l'extra-ordinaire explosion sociale du printemps 1886, à Liège et à Charleroi, les incendies et les pillages des usines et des châteaux de propriétaires, la répression qui fit des dizaines de morts et des centaines d'arrestations pour que le monde politique prenne brutalement conscience de la gravité des problèmes sociaux, de la nécessité de prendre des mesures. Les résultats d'une vaste enquête menée sur le travail et sur les travailleurs en confirment l'urgence la même année.

Dans ce faisceau de sollicitations pour une prise de conscience de la question sociale, il n'est pas étonnant de voir un peintre comme C. Meunier, un écrivain comme Camille Lemonnier parcourir dès le début des années 1880, les régions industrielles, le Borinage en particulier et y découvrir la vie de la majorité de la population, la misère masquée jusqu'alors par l'expansion économique et la richesse de la capitale. R. Delevoy a fort bien décrit cela pour l'art pictural ⁽⁶⁾. En littérature, il convient de souligner la différence entre les romanciers réalistes des années 60 qui, implicitement, remirent en cause le modèle culturel dominant en décrivant de petites gens, la petite bourgeoisie des villes, et le courant naturaliste qui, dix ans plus tard, a pris conscience de la révolution industrielle, a vu ses conséquences sociales pour le

⁽⁶⁾ R. DELEVOY, *Fictions du quotidien dans Art et Société en Belgique 1848-1914*, Exposition de Charleroi, 1980.

prolétariat, a assisté à la brutalité des rapports sociaux en période de crise. C'est toute la différence entre le Lemonnier des années 60 et le Lemonnier des années 80. Le naturalisme remet également en cause le modèle culturel dominant mais sa contestation vise aussi, cette fois, le système politique et social qui le sous-tend, dans une perspective plus populiste d'ailleurs que socialiste.

En dehors des influences intellectuelles et relationnelles qu'il ne faut ni nier ni sous-estimer, le naturalisme en Belgique apparaît donc comme l'une des conséquences de la prospérité du pays, du développement de la bourgeoisie qu'elle entraîne, en porte à faux avec les institutions politiques et culturelles mises en place au lendemain de la révolution de 1830, et de la crise économique qui donne l'occasion, à une fraction de cette bourgeoisie urbaine et intellectuelle, de découvrir la révolution industrielle et ses conséquences sur les masses populaires. Évoquant la naissance de l'*Art Moderne* (1881) et celle de la *Jeune Belgique* (1882), Henri Pirenne notait avec pertinence : « Désormais la carrière est ouverte où, avec fougue, vont s'engager les jeunes bourgeois qui, pour obéir à leurs pères, se sont laissés inscrire dans les facultés de droit, car tous sortent de cette bourgeoisie dont ils insultent à l'envi la platitude et les préjugés. Et sans doute, il y a outre leur révolte contre elle et la poussée démocratique sous laquelle cèdera bientôt le régime censitaire une de ces concordances inconscientes que l'histoire constate si souvent sans pouvoir les expliquer. On se refuse à croire que le seul hasard ait fait coïncider la révision de la Constitution avec les premières œuvres de Maeterlinck et de Verhaeren » (7).

Nous ajouterons : a fortiori avec le naturalisme, tout en soulignant ce que nous avons essayé de proposer : que cette concordance, précisément, l'histoire peut l'expliquer.

(7) H. PIRENNE, *op. cit.*, p. 262.

Paul Aron

camille lemonnier : critique d'art et stratégie littéraire

«Est-ce que le succès de l'un n'était pas
le succès des autres ?»
(E. Zola, *L'Œuvre*)

Le XIX^e siècle est traversé par les manifestations de la convergence des intérêts d'artistes œuvrant dans des domaines séparés. Les écoles, les groupes, les «-ismes» désignent souvent des intentions qui se répondent de la peinture à la musique ou de la poésie au roman. Dans un mouvement général où la concurrence entraîne les créateurs à se libérer des carcans académiques pour rivaliser sur un «marché» de plus en plus encombré, nombreux sont les artistes qui tentent de retourner à leur avantage les avancées symboliques obtenues dans un domaine voisin ou différent du leur. Pour les gens de lettres, la musique et la peinture, formes artistiques dominantes, apparaissent comme les lieux privilégiés des ruptures de code. C'est ainsi que les Salons de peinture où se déroulait la bataille de l'impressionnisme constituent les fondations du mouvement naturaliste. Les articles de Zola sur Manet, dans *L'Événement* de 1866, sont l'exemple marquant d'un heureux «coup de poker» esthétique ⁽¹⁾.

Selon les mêmes règles, le courant réaliste en littérature bénéficie de l'opposition d'un groupe de peintres au romantisme et au classicisme majoritaires. En France, Champfleury trouve en Courbet les ressources

Je remercie tous ceux qui m'ont aidé dans ce travail, notamment l'administration du Musée Camille Lemonnier qui m'a ouvert ses collections et Isabelle Penneman qui m'a autorisé à consulter son mémoire de licence : *Camille Lemonnier en de Belgische schilderkunst in de negentiende eeuw*, VUB, 1980-1.

⁽¹⁾ L'expression est de H. MITTERAND, *Zola journaliste*, Paris, A. Colin, 1962, p. 70.

nécessaires à son combat ; en Belgique, le groupe de *L'Uylenspiegel* rassemble sur des thèmes identiques plasticiens et littérateurs. Entre 1870 et 1880, plusieurs revues resserrent les liens ainsi noués. *L'Art Libre*, *L'Art Universel*, *L'Actualité*, *L'Artiste* et *L'Art Moderne* assurent la continuité du mouvement de rénovation artistique, de la «Société libre des Beaux-Arts» au «Cercle des XX» et à «La Libre Esthétique» qui feront de Bruxelles un des centres européens du «Modern Style». De l'une à l'autre, c'est aussi un même personnel humain qui se regroupe, et on pourrait montrer que du «jeune libéralisme» de 1860 qui bénéficie des leçons des proscrits du Second Empire aux «radicaux» de 1890 se maintient un projet commun que rappellent les noms de Picard, Robert, Arnould ou Lemonnier.

Dans ce contexte, interroger la critique d'art d'un écrivain représente un des plus sûrs moyens de connaître exactement la position qu'il occupe dans le processus culturel. L'audace de ses prises de parti dans le domaine des arts plastiques, rapportée à son engagement littéraire, cerne aussi bien les possibilités stratégiques qui s'ouvrent à lui que les bénéfiques effectifs qu'il en retire. Le principal représentant du naturalisme en Belgique, Camille Lemonnier, a pratiqué la critique autant que la fiction : l'enchevêtrement de ses activités éclaire la genèse d'une «école» et en trace les limites.

Lemonnier débute en effet dans la carrière en publiant à compte d'auteur deux plaquettes sur les Salons de Bruxelles de 1863 et de 1866. Présentée selon la neutralité de l'ordre alphabétique, la première cherche davantage à «faire un nom» au jeune écrivain qu'à attirer l'attention du public sur un mouvement d'art. Les jugements ont la sagesse de préférer Madou et Meissonnier à De Braekeleer et à Daubigny. Lemonnier y affirme ses prédilections pour le paysage d'après nature et admire déjà les frères Stevens, qui sont les relations de Baudelaire en Belgique et des acteurs de poids dans l'institution artistique. Dans l'ensemble, la critique reste timide et nuancée : «nous n'aimons pas la *Cardeuse* de M. Millet, non pas au point de vue de l'art, puisqu'elle réunit toutes les qualités qu'il faut à la figure humaine, mais parce que cette laideur, laborieusement travaillée, dérange nos idées sur la forme et nous épouvante. En tout cas, nous l'admirons» (p. 39).

Trois ans plus tard, «les maîtres peintres» de l'art contemporain sont devenus Troyon et Daubigny à qui l'écrivain rend justice. Il décerne des éloges assez perspicaces au *Martyre de Saint-Etienne* de C. Meunier et à H. Boulenger, mais n'omet pas de louer ... L. Gallait. Ce *Salon* de

1866 est surtout marqué par la polémique qui entoure Courbet et l'interprétation que vient de lui donner l'ouvrage de Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865). L'intervention de Lemonnier se fonde sur le respect que le milieu libéral progressiste belge éprouve pour le théoricien socialiste mais aussi sur un goût artistique qui regrette les «pourpres», «l'or» et les «paillettes» de la grande peinture flamande. Partageant la vision «utile» de l'art de Proudhon, le critique dégage la responsabilité du philosophe dans la réalisation plastique : «Ah ! Proudhon, ô logicien fallacieux, tu nous aurais dit sans doute devant cette catin de lupanar, que l'aristocratie était symbolisée en elle et tu nous aurais doré en beaux mots la pilule ; mais dans les choses d'art, ta cause est si mauvaise qu'elle ne laisse même pas debout ton génie.» (p. 35)

Lorsque, vers 1868, se rassemblent les peintres de la «Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles», Lemonnier se range aux côtés de ces propagandistes du réalisme dont les justifications théoriques sont généreusement empruntées à Baudelaire et à Champfleury⁽²⁾. Sa critique d'art trouve ainsi une cause à défendre, celle qu'Arthur Stevens définit dans une lettre ouverte intitulée *De la Modernité dans l'Art* : «l'Art tout entier est dans la représentation de la vie contemporaine (...) les vrais peintres d'histoire sont ceux qui peignent leur temps». Ainsi relayées par les Stevens, les «torrentielles beautés» des conférences du poète des *Fleurs du Mal* que Lemonnier avait entendues à Bruxelles au printemps 1864 prennent une signification nouvelle. Son jugement hâtif qui condamnait la «grosse caisse» Courbet doit être revu⁽³⁾.

Beaudelaire avait déclaré dès 1862 : «Cette réaction était positivement nécessaire. Il faut rendre à Courbet cette justice qu'il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise et l'amour désintéressé, absolu, de la peinture». *L'Art Libre* renchérit en saluant le peintre «des êtres qui ne sont pas beaux, mais qui sont sains,

(2) Sur les revues auxquels Lemonnier collabore à cette époque et sur la signification de ses choix artistiques, voyez G. VANWELKENHUYZEN, *De l'Uylenspiegel à la Jeune Belgique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1952 et O. ROELANDTS, *Étude sur la Société libre des Beaux-Arts de Bruxelles*, Bruxelles, Académie Royale, Classe des Beaux-Arts, Mémoires collection in 8°, T. IV, fasc. 1, 1935.

(3) A. STEVENS, *De la modernité dans l'art*, Bruxelles, Office de Publicité, 1868. Sur les conférences de Baudelaire à Bruxelles, voyez e.a. G. CHARLIER, «Baudelaire et le 'Cercle artistique et littéraire'», *BARLLF*, XXIII, fasc. 1.

violents». Et Zola, séparant lui aussi l'artiste de son commentateur, prenait le parti contraire du Lemonnier de 1866 : «O pauvre cher Maître, le livre de Proudhon vous a donné une indigestion de démocratie. Par grâce, restez le premier peintre de l'époque, ne devenez ni moraliste, ni socialiste»⁽⁴⁾. Dans son essai sur Courbet de 1868, Lemonnier s'accorde à faire du peintre d'Ornans le symbole d'une réaction saine contre les visées sentimentales de l'art bourgeois et la prétention de l'art aristocratique. En redécouvrant les vertus du paysage réel, le paysan Courbet, «qui a dans l'œil la large paix des bœufs», «grand peintre bête qui ne faisait pas d'esprit», «fut pour l'art une sorte de médecin qui apportait la santé avec lui». Mais sa réaction demeurait un peu courte, «qui n'a rien à faire avec un temps plutôt qu'avec un autre». En d'autres termes, la cure n'était pas assez moderne. Courbet se voit attribué le bénéfice de l'innovation, non celui de l'exécution. Décrivant «le paradis de joies épaisses qui chatouillent son rêve de bien-être», Lemonnier conclut : il a été «un tempérament dans un mécanisme. Il n'a pas su être une conscience».

Cette formule péremptoire n'est pas écrite au hasard de la plume. Elle rappelle la définition célèbre du naturalisme de Zola. C'est pourquoi Courbet «doit être considéré comme le précurseur de la génération qui suit (*sic*, P.A.). C'est lui, en effet, qui a jeté dans le vent la graine d'où sort à cette heure le naturalisme». On voit ainsi que le paradoxe prend forme. A l'heure où Zola faisait sortir son mouvement du «coup de poker» de l'impressionnisme, Lemonnier voudrait qu'il procède naturellement et sans douleur de Courbet. Refusant toute stratégie de rupture, l'écrivain belge s'écarte à ce moment du pari de Zola en faisant l'expérience d'une solution de compromis.

Lemonnier veut un art résolument «moderne», «naturel», tel celui que pratique Corot, ce «maître suave». L'académisme doit être battu en brèche à tout prix, et avec lui tout ce qui, en peinture, s'apparente à un «système». Cette exigence renvoie dos à dos l'idéalisme de Puvis et le réalisme de Manet : «M. Manet ne fait pas de peinture, pas plus que M. Puvis : mais ils affirment tous deux bien haut qu'ils font de l'expression» (*Salon de 1870*, p. 38). Tout en recherchant le «peintre de la vie moderne», sur les traces de Baudelaire, Lemonnier demeure très

(4) C. Baudelaire, «Peintres et aquafortistes», in *Œuvres Complètes*, T. II, Bruxelles, Ed. «La Boétie», 1948, p. 332 ; E. ZOLA, *Salons*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1959, p. 54.

influencé par le «réalisme curatif» de Proudhon. Le dernier chapitre de son *Salon de 1870* est un plaidoyer pour le sujet contemporain mais aussi une défense de l'art «auxiliaire de la science», véritable acte médical. «L'œuvre d'art est une chaire, un amphithéâtre, une salle de clinique, un champ de bataille, une école». Alimentée à la même source, une comparaison entre Alfred Stevens et J. F. Millet mérite citation pour son pesant d'archaïsme : «Entre ces deux éléments, nouée par la chaîne des intermédiaires, la condition de la femme se développe toute entière. Exaltée chez Stevens au niveau de l'intelligence, elle descend chez Millet au rang de la bestialité. On sent chez la femme de Stevens l'effort des hommes qui l'ont poussée jusque-là, et chez la femme de Millet, les attaches de la nature qui ne lui ont pas permis de monter.» (p. 102)

C'est à Proudhon encore qu'il convient de rattacher la distinction faite par Lemonnier entre artistes utiles et inutiles. Ces derniers sont «ceux qui n'ont pas pris parti dans l'art»⁽⁵⁾. Ils s'opposent à «ceux qui m'intéressent à ma famille, à la personne des miens, à l'humanité dont je fais partie ; ceux qui expriment mes bonheurs et mes tristesses ; ceux qui ne croient pas s'abaisser en descendant jusqu'à moi». Un idéal d'art rangé, éloge indirect de l'ami Alfred Stevens, justifie le rejet de Degas et d'autres modernes : «Les fonds troubles auxquels ils s'attardent ont des côtés excessifs plus faciles à faire et d'un effet plus accessible que la simple ordonnance de la vie bourgeoise, si ardue à exprimer par cela qu'elle est sans surprises». Curieuse estimation chez ce moderniste à tous crins, d'autant plus étonnante quand on la mesure à l'argumentation qu'il soutient deux ans plus tard à propos du peintre des chiens misérables, frère du peintre des dames aisées : «son sûr instinct l'avertissait de ne rechercher l'originalité que dans cette canaille où la lutte, la misère, le vice sont plus près de l'état de nature ; et cette prédilection a fait de lui un humaniste sensible, j'allais dire un peintre humanitaire» («Joseph Stevens», *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1880).

La contradiction n'est qu'apparente. Ce qui sépare Ch. Hermans, le peintre de *A l'Aube*, ou Joseph Stevens de Degas, c'est le terme d'«humanitaire» par lequel Lemonnier indique son attachement à un «art social» dont la justification idéologique est d'indexer la réalité de la misère sur le sentiment de la pitié, elle-même soutenue par une résolution non matérielle des problèmes sociaux. Tel était déjà le

(5) Dans *Les Médailles*, Paris, Librairie Générale, 1878, pp. 201 et suiv.

reproche implicite adressé à Courbet chez qui «la matière épaisse ronfle, digère, sans être troublée par la pensée d'une *rédemption*» (Courbet, 1868, p. 32 ; c'est moi qui souligne, P. A.). Le compromis se concrétise dans l'image de l'habit noir.

L'Art Libre avait reproduit ces lignes mi-sérieuses mi-cyniques tirées du *Peintre de la Vie Moderne* : «Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé ? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité uiverselle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique ; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement». Dès la première glose qu'il donne de ce texte, Lemonnier en modifie la portée en tirant les pans de la redingote vers un symbolisme social. Il demande qu'on observe non plus l'habit noir mais les mœurs qu'il recouvre : «toute notre époque est dans notre habit noir. Mais on regarde à la surface et non dessous. On prend son point de vue de près au lieu de le prendre à la distance qu'il faut pour voir l'âme» (*L'Art Libre*, 1872, p. 241). La redingote ne signale plus la modernité, elle participe au décor d'une tout autre scène : celle de la rédemption contemporaine : «L'artiste vraiment moderne, le grand peintre d'histoire est celui qui osera crucifier le Christ sur nos places publiques, au milieu des gendarmes, des soldats de la ligne et d'un peuple en redingote» (*Peintres de la vie*, p. 153). Dans cette étonnante anticipation des tableaux d'Ensor et de J. Smits se découvre un écart par rapport à l'imaginaire baudelairien qui a l'exacte mesure de celui de Verhaeren apercevant qu'au «fond des cuves ou la cité fermente»

«Surgit un nouveau Christ en lumière sculpté
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles»⁽⁶⁾.

⁽⁶⁾ Je pense bien sûr à *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, mais aussi à cette fresque de Jacob Smits qui décorait le prétoire du Palais de Justice avant qu'un incendie ne la détruisit. Voyez M.-A. GEERINCK, «La décoration du Palais de Justice de Bruxelles», in *Poelart et son temps*, Bruxelles, Exposition du Crédit Communal de Belgique, 1980. L'écart qui sépare Verhaeren de Baudelaire est suggéré par W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. franç. de J. Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1982, p. 120.

A ce «modernisme humanitaire», les journaux auxquels collabore Lemonnier relient le projet d'un naturalisme national, à ce point éloigné de la formule révolutionnaire de Zola qu'il faut, selon l'écrivain belge, en quérir l'origine chez Van Eyck, «dans un temps où l'artiste peignait l'homme avec un reste de cette ferveur qui lui servait à peindre les dieux» (*L'Art Universel*, 1874, p. 53). L'allusion découvre les ressources du mythe flamand. On sait en effet que, révélés par les conquêtes de la République, les trésors de la peinture flamande et hollandaise acquièrent leur popularité en France au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Les scènes de genre puis les grands tableaux de Rubens ou de Jordaens sont de plus en plus appréciés par des artistes ou des critiques qui font le voyage de Belgique pour les admirer (7). Conscients du supplément de légitimité culturelle qu'apporte cette découverte, les Belges ont été tentés par une renaissance de ces formes artistiques, et ce d'autant plus vivement que s'imposait l'urgence d'un art national représentant le jeune État.

Dans ce débat, Lemonnier prend le parti de préserver les acquis formels des arts plastiques tout en ce renonçant pas aux avantages symboliques du mythe flamand. Dans le domaine de la critique d'art, il ne saurait souffrir une version nouvelle de l'ancien : «Rubens, vivant de nos jours ferait des tableaux dans le genre de ceux de Meissonier peut-être ; certainement, il ne recommencerait pas ses allégories, ses martyres, ses tableaux mythologiques (...) il se ferait peintre de son temps, un analyste calme et minutieux, un étonnant remueur d'humanité, et son œuvre serait la rue, la taverne, le bal public, la vie civile et militaire, une statistique de nos grandeurs et de nos misères» («P. P. Rubens», *Le Bien Public*, 30/8/1877). Mais les œuvres de fiction de l'écrivain se déroulent dans un cadre qui profite largement de l'argumentation nationale (*Contes flamands et wallons*, 1875). Son premier texte publié à Paris porte le titre d'une gravure célèbre de Breughel (*Histoire de gras et de maigres*, 1874) ; *Un coin de village*, 1879, se termine sur la description d'une fête où «le roi boit». On peut ainsi affirmer que cette pratique littéraire pré-naturaliste correspond au jugement que Lemonnier porte sur l'art français : «Deux courants se partagent l'art français à cette heure, l'un qui a son principe dans l'école des Beaux-Arts et l'enseignement officiel, hiératique, immuable, basé

(7) Voyez les travaux de H. Van der Tuin, e.a. *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1948.

sur un sentiment mal compris de la tradition ; l'autre, affranchi des recettes d'école, mais malsain, étroit, gâté par cet esprit qui est la négation des arts» (*Mes Médailles*, 1878, pp. 119-120). Ne trouvant pas sa place dans le mouvement des arts plastiques, Lemonnier se voit confiné dans un imaginaire romanesque inactuel et régional. Son modernisme demeure engoncé dans les concepts de l'utilité sociale proudhonnienne, son naturalisme ne se conçoit pas comme rupture.

A la fin des années septante, Théo Hannon, peintre et écrivain, entraîne *L'Artiste* dans une voie plus radicale. La devise «Le Beau est la splendeur du Vrai» est remplacée par un frontispice dessiné par Rops qui porte la mention «Naturalisme, Modernité». Dès 1877, les journaux de Hannon et de Lemonnier servent de relais éditorial aux compagnons de Zola dépourvus de tribune parisienne. H. Céard et J. K. Huysmans y défendent la peinture contemporaine aussi bien que les thèses du futur groupe de Médan. «Impressionnistes, naturalistes sont les champions différents d'une même idée» (H. Céard, «Exposition des impressionnistes», *L'Artiste*, 22/4/1877). Tous soutiennent Zola et *L'Assommoir*. Lemonnier rédige alors des pages sévères sur Louis Gallait, J. B. Madou, ou J. Van Beers qui préparent, dans le domaine de la critique, le tournant littéraire que représente la conception d'*Un Mâle* et sa publication chez l'éditeur belge des naturalistes⁽⁸⁾. Le voici qui, sortant des ornières d'un régionalisme plus ou moins réaliste, marque sa volonté de participer à l'actualité littéraire française.

Vers 1880, cette publication intègre Lemonnier à l'avant-garde littéraire et lui assure une certaine reconnaissance. Toutefois, il reste à l'écart des formes, des thèmes et de l'idéologie des naturalistes français. Comparé à celui de Huysmans, son *Salon* de 1880 livre des enthousiasmes suspects : l'appréciation favorable que Lemonnier décerne à J. Bastien-Lepage s'oppose aux railleries de son confrère qui

(8) A l'article incisif de Lemonnier, L. Potvin répondra d'ailleurs en vers mesurés :
«(...) C'est bien ! mais qui croira jamais
Que pour enrichir l'héritage
Il faille, du soc de l'outrage
Dévaster ses plus beaux sommets
Qu'on doive, Marat artistique
Pour ouvrir le temple aux Manet
Après Wiertz, immoler Gallait
Sur les autels de la critique (...)»
(*L'Artiste*, 1877)

constate que ce peintre suscite «l'engouement du public qui se pique de marcher de l'avant et que toute tentative effraye»⁽⁹⁾. La discordance rend étroite la «voie parisienne» du succès, mais la célébrité qu'il a acquise suffit à faire de Lemonnier le chef de file du jeune mouvement littéraire belge. Il sert de modèle aux «Jeune-Belgique» qui s'engagent dans une carrière d'écrivains professionnels. En les recevant chez lui, l'auteur d'*Un Mâle* négocie un échange d'intérêts symboliques : devenu prophète en son pays, il cesse de se confondre avec les imitateurs de Zola et, en contrepartie, la nouvelle génération bénéficie de l'expérience pratique, des relations et de la légitimité du «Maître». Le banquet offert à Lemonnier en 1883 est la forme matérielle de ce rapprochement.

Pour conclure cette analyse, on voudrait suggérer quelques-unes des causes éditoriales et sociologiques qui ont entraîné les erreurs de stratégie de Lemonnier. En comparant les caractéristiques sociales de l'écrivain belge avec celles de Zola et de ses disciples, on relève qu'il semble doté d'un capital financier plus conséquent que celui que détiennent les naturalistes français, mais aussi d'un capital culturel moindre, dont les effets négatifs sont renforcés par la distance qui le sépare du centre culturel parisien. Fils d'un avocat, né à Bruxelles en 1844 (Zola : 1840 ; Huysmans : 1848), il suit un cycle scolaire très écourté et doit à un héritage les ressources qui lui permettent d'échapper à la condition de petit fonctionnaire pour se consacrer à l'écriture. Son habitus de provincial aisé, peu au fait des enjeux littéraires exacts, le distingue nettement des principaux naturalistes. De par les contradictions qui s'instaurent entre ses ambitions et sa position, il est intéressant de le rapprocher de Léon Cladel qui est l'écrivain français le plus fêté à Bruxelles par les animateurs de l'*Art Moderne*. Or R. Ponton a bien décrit les raisons semblables de la carrière erratique de l'auteur quercinois, parnassien déçu, naturaliste médiocre et régionaliste résigné⁽¹⁰⁾. Dans cette perspective, la dédicace d'*Un Mâle*, hommage à Barbey d'Aurevilly, s'avère, pour un ouvrage aux ambitions naturalistes, d'un illogisme comparable eu égard aux modes littéraires parisiennes.

(9) Comparez le «Salon de Paris», *L'Europe*, 11, 13 et 26/6/1880 de Lemonnier et *L'Art Moderne*, Paris, UGE, 1975 de Huysmans.

(10) R. PONTON, «Les images de la paysannerie dans le roman rural à la fin du XIX^e siècle», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 17/18, 1977, pp. 63 et 67.

L'échec français n'est toutefois pas irrémédiable et il n'empêche pas Lemonnier de connaître d'heureux succès en jouant habilement sur les champs culturels belges et français. Mais engagé dans une voie dont la critique d'art a suggéré les limites, il cherche désormais le succès dans la seule écriture de fiction. Ce choix conditionne le second paradoxe de sa carrière qui point lorsque cet écrivain déjà âgé vient à renchérir sur les scènes d'une imagination «immorale». Résultant de l'encombrement du champ littéraire et des retards symboliques accumulés, cette attitude entraîne Lemonnier dans des procès d'atteinte aux bonnes mœurs dont C. Charle a montré qu'ils étaient caractéristiques de la seconde génération des écrivains naturalistes (nés entre 1855 et 1861)⁽¹¹⁾. Le scandale de *L'Enfant au Crapaud* (1888) lui procure immédiatement un bénéfice financier mais aussi la promesse de faire le *Salon* du *Gil Blas* : «Le Salon ! Je touchais là à un des privilèges les plus convoités des écrivains de la grande presse. C'était un billet de mille facilement gagné : c'étaient, bien mieux, les petits bénéfices d'à côté, pochades, esquisses, tableaux, statuettes, offrandes propitiatoires par lesquelles on se conciliait la faveur du critique. Tout le monde, à Paris, citait des collections d'art patiemment râclées sur la peau des artistes par d'adroits scribes doublés de juteux pince-mailles. Mon ambition n'allait pas jusque-là (...)» («Souvenirs littéraires», II, *Comoedia*, 4/2/1913).

Comme on le voit, la critique d'art perd son rôle dans la stratégie de l'écrivain et le parallèle tend à s'effacer. Après 1880, elle n'a plus pour objet d'ouvrir ou d'élargir la percée symbolique par où s'engagerait son œuvre de fiction. Elle se limite à l'expression de goûts personnels. C'est pourquoi les autres livres d'art de Camille Lemonnier mériteraient une étude approfondie. Ils sont remarquables par leurs jugements aigus, par un style emporté et enthousiaste : il s'agit des ouvrages à caractère historique (*L'École belge de peinture 1830-1880*) ou de ces livres consacrés après 1900 aux amis proches : Stevens, Rops, Claus, De Braekeleer. Délivré de l'enjeu symbolique, l'écrivain y donne libre cours à son talent.

⁽¹¹⁾ C. CHARLE, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979, p. 98.

le suffète note sur théodore hannon et les rimes de joie

Lorsque parurent, en 1881, les *Rimes de Joie* de Théodore Hannon, on pouvait lire, dans le numéro du 16 octobre de *L'Art Moderne*, revue fondée quelques mois plus tôt à Bruxelles par Edmond Picard :

«Une telle littérature ne prend le haut de la chaussée que dans les époques de décadence. C'est par elle que finit un mouvement artistique. Jamais on ne le trouve à l'aurore et au réveil, mais seulement au déclin et à l'heure de l'épuisement. Or, faut-il y recourir déjà en Belgique, alors que nous ne faisons à peine que de commencer, et que nous réclamons l'attention de la foule pour aider à l'éclosion de notre littérature.»

Aussi le critique réclame-t-il des œuvres saines et fortes, étant entendu, une fois pour toutes, qu'une «jeune littérature» doit, avant tout, donner des signes évidents de bonne santé et qu'il ne peut pas exister une plénitude de la décroissance. Ce paradoxal recueil n'a d'ailleurs jamais cessé d'étonner critiques et historiens des lettres françaises de Belgique : Robert Gilsoul, dans sa volumineuse étude consacrée à *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges* se demandait encore, à propos des *Rimes*, «comment une expression d'art aussi savamment quintessenciée a pu naître dans notre littérature et dans notre milieu belge» des années 1870-80 ⁽¹⁾. Bref, on ne les attendait ni à ce moment, ni en ce lieu, les *Rimes* du facétieux Théo, grâce à qui il est pourtant permis d'affirmer que les lettres françaises du royaume de Belgique commencèrent... à rebours, si du moins on veut bien placer leur véritable naissance vers 1880.

⁽¹⁾ Robert GILSOUL, *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les Écrivains belges*, Bruxelles, 1936, p. 56.

Pourtant, à lire attentivement les livraisons de *L'Artiste*, revue bruxelloise que Hannon dirigea entre 1877 et 1879, on cesse rapidement de considérer que ce recueil tomba comme un aérolithe dans le champ de foire littéraire, pour employer une image de Huysmans. Sous la direction de Hannon, *L'Artiste* se fit non seulement l'ardente propagatrice des idées naturalistes, s'ouvrant à Huysmans, Céard, Zola et Alexis, mais refusa nettement tout académisme et historicisme en peinture, défendit Courbet et le réalisme, accepta l'impressionnisme, reconnut le génie de Richard Wagner et, surtout, plaida violemment pour des valeurs artistiques libérées de toute idée moralisatrice ou religieuse, attitude révolutionnaire dans le contexte belge de l'époque :

«Aux Artistes, l'Art !
Aux sacristains, la sacristie !
Amen ...» (2)

L'Artiste fut sans doute la seule publication belge qui osa insérer une profession de foi artistique aussi radicale que celle-ci, due, il est vrai, à la plume de Henry Céard : «L'art contemporain est essentiellement athée, essentiellement anarchique, essentiellement immoral» (3). Déclaration qui doit être retenue : car la littérature, en se débarrassant de toute idée de valeur extérieure à l'œuvre retrouve une dangereuse liberté dans «cet intervalle où meurent les dieux» (4). Mais c'est cette liberté qui permit à un recueil comme les *Rimes* de mûrir et de voir le jour.

*
**

Cette génération se trouvait coincée entre deux avatars de l'idéalisme : d'une part, la doctrine de l'art pour l'art, qui, suivant la formule de Walter Benjamin, réinvestissait les schèmes platoniciens en attribuant de l'être à l'art ; d'autre part, le naturalisme qui, en divinisant la matière, sécularisait l'idéal sans que celui-ci perde une once de son prestige. Il se contentait de changer de nom : Progrès, Science, Avenir. Quel est, dès lors, le sens de cette «modernité» qui figurait, avec le

(2) *L'Artiste*, n° du 3 décembre 1876.

(3) *L'Artiste*, n° du 25 novembre 1877.

(4) E. M. CIORAN, *Précis de décomposition*, Paris, 1977, p. 161.

terme «naturalisme», dans les banderolles du frontispice de la revue, gravé par Félicien Rops ? Certes, pour citer Charles Baudelaire, «la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»⁽⁵⁾. Mais vers la fin des années soixante-dix, la conscience moderniste assume peu à peu cette constatation, due, elle aussi, à Baudelaire : que le texte de la nature a fait l'objet d'une falsification que rien ni personne ne pourra racheter ou restituer à une pureté devenue elle-même illusoire. Cette accession à une conscience de l'universelle facticité se développe très tôt chez les «jeunes» de *L'Artiste*, comme en témoigne Edmond Cattier dans un article intitulé *Le Siècle de la Catachrèse*, paru dans le numéro du 30 décembre 1877 : «Le milieu où nous nous agitons n'est-il pas un carnaval universel des choses et des hommes ? (...) Ce bronze est en zinc, ce marbre est en bois, ce bois est en ciment, cet argent en maillechort (...) [On nous présente] de la verdure comme de la rouille, de la chair comme du pain d'épice, des ciels comme des torchons sales». A l'universelle mascarade correspond, dans la littérature, «le carnaval des mots» qui se griment «comme des comédiens dans les rôles à travestissement», sous l'impulsion d'un trope tout-puissant : la catachrèse. Ajoutons que l'article de Cattier n'est nullement polémique ; comme Bourget le fera dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883), il se borne à constater, sans faire la moue, – car il se sait tourmenté par les mêmes questions, – que «ce goût invincible de l'étrange, du criard, du dissonnant, du cocasse et du faux [est] engendré par cet appétit de plaisirs factices et des choses épicées qui tourmente les civilisations avancées et les tempéraments usés».

Ce qui s'insinue donc dans la réflexion moderniste de l'époque, travaillant la critique d'un Edmond Cattier comme les poèmes d'un Théo Hannon, et dont on peut dire qu'une complète prise en charge coïnciderait avec une totale auto-conscience décadente – à condition qu'on puisse imaginer que celle-ci existe à l'état pur –, c'est la constatation que *le monde-vérité est le monde des apparences*⁽⁶⁾. En se déroband, fût-ce temporairement, les schèmes idéalistes ouvraient par retrait un gouffre au fond duquel blanchissaient les squelettes des vérités défuntes. Conscience fondamentalement pessimiste, mais qui ne

⁽⁵⁾ C. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, dans *O.C.*, Paris, 1971, p. 1163.

⁽⁶⁾ Nous employons à dessein le vocabulaire nietzschéen, tout en étant conscient que le phénomène pourrait être décrit dans un lexique différent.

va pas sans un sentiment de jubilation qui persiste en sourdine et qui s'expliquerait par ceci : en l'absence de toute valeur qui fasse le partage entre le vrai et le faux, l'être et le paraître, tout devient également faux, également vrai. Renonçons dès lors *allègrement* à la dernière illusion et considérons que les décors du théâtre du monde sont posés sur *rien* et constituent la seule réalité. «Il y a une jouissance attachée, écrit Nietzsche, au vide éternel de toute chose, un mysticisme du néant» (7).

Puisque la seule réalité qui nous soit accessible, tangible, est notre monde d'appétits et de désirs, pourquoi, *au fond*, ce seul donné ne nous suffirait-il pas à comprendre tout le reste ? Dans les *Rimes*, Hannon se fera le poète des sensations raffinées, complexes, bizarres, où la volupté devient une fin en soi, l'érotisme une technique, le plaisir un raffinement, où le matérialisme n'a pas honte de s'assumer :

J'aime, en toi, la seule matière :
Le parfum, le son, la couleur,
Le rythme, la forme en sa fleur,
Voilà ma passion entière ! (8)

Donc, rien que «la ligne et l'attrait» (Baudelaire) : la femme, objet du désir, devient une figure plate, sans secret, sans profondeur, courtisane-comédienne, fille de joie et de soie, corps d'apparat que l'artiste-dandy pourra, infiniment et librement, modeler, (re)toucher, maquiller, travestir, placer sous des éclairages différents, sans lui reconnaître d'autre sens que celui du plaisir qu'éprouve le voyeur à ce spectacle sans cesse changeant, transitoire, fugitif, instable, et par là même, éminemment «moderne», au sens où l'entendait Baudelaire :

A sa lumière qui rehausse
Ton maquillage délicat,
Tu m'apparus dans tout l'éclat
De ta floraison de fleur fausse
Belle de nouvelles beautés
Dont ta séduction se double
Tu sonnais pour mes sens en trouble
Le hallali des voluptés (9).

(7) NIETZSCHE, *La volonté de puissance*, t. II, Livre III, ch. II, § 116.

(8) THÉO HANNON, *Rimes de Joie*, «Renoncement».

(9) ID., *Ibid.*, «Maquillage».

Au maquillage se substitue alors une écriture moins délétère qui tatoue sur la page blanche de la peau les stigmates du désir, la trace du sang se confondant avec celle du carmin :

Laisse les pâtes, les onguents,
Et les pastels extravagants
Pourtant, je t'adore fardée !

.....

Mon amour a les doigts agiles :
Qu'il soit le peintre de ta peau !
Bien plus que toi fertile en ruses,
Pour aimer tes traits blafards
Il prendra mon désir pour fards
Et mon désespoir pour cêruses.

Mes morsures sauront creuser
Dans ta chair des fossettes roses ;

...

Mes dents, en nos nuits de victoires,
Te mettront des grains de beauté,
Mes ongles, sans fatuité,
Vaudront bien des épilatoires.

.....

Tes fards sont un vain barbouillage :
Il ne résiste plus au pleur ;
Je veux que mon amour brûleur
Soit ton éternel maquillage ⁽¹⁰⁾ !

Au corps d'apparat succède le corps inventé, triomphe de l'artiste qui participe ainsi à l'artificialisation du texte de la nature, prenant pleinement en charge son rôle d'«architecte de ses fêtes», ou, si l'on préfère, celui de *pharmakeus* destiné par Platon au poète, qui «transforme l'ordre en parure, le cosmos en cosmétique» ⁽¹¹⁾. Inutile de dire que ceci est fort éloigné des visées du naturalisme, auquel Hannon se targuait pourtant d'appartenir.

Si l'univers du *pharmakon* est désirable comme un «Eden fécond en mystères» ⁽¹²⁾, c'est qu'il échappe aux lois du mouvement, de l'usure et

⁽¹⁰⁾ ID., *Ibid.*

⁽¹¹⁾ J. DERRIDA, *La Dissémination*, Paris, 1972, p. 163.

⁽¹²⁾ *Rimes de Joie*, «Fleurs artificielles».

du temps. Mais la joie de l'artificialiste a un arrière-goût amer ; joie «triste» (13), minée par une tenace «rancœur» :

Strass dont la diva s'adonise
Similor, fleurs de taffetas,
Soleils de gaz : astres en tas ...
Rancœurs où mon spleen s'éternise ! (14).

Ressentiment très baudelairien, assortissant cette falsification généralisée et volontaire d'une déclaration de guerre à l'endroit de la nature :

De l'inflexible azur du ciel
Irrémédiable ennemie
Mon âme, tu le sais, ma mie,
N'aime que l'artificiel (15).

La note grinçante de ce *ressentiment* rivalise presque toujours avec l'allégresse de l'artificialiste et donne aux *Rimes de Joie* une saveur, une tonalité particulière que l'on retrouvera dans *A Rebours*. Rancœur, désir de vengeance, aisément repérables dans tout texte décadent qui prône la primauté du factice sur la création naturelle, s'expliquant par la nostalgie d'un monde des permanences, d'un vrai Paradis, qui serait l'original de ce faux Eden que l'artiste est *obligé* de se fabriquer, par dépit ou par défaut. Ce qui manque en place révèle brusquement ce sur quoi tout prenait assise et dont l'absence est proprement insupportable : l'ardeur du falsificateur révèle, en creux, sa nostalgie du vrai, du permanent, du non-frelaté. L'artifice relève donc avant tout d'une prise de conscience du leurre obligé d'une existence qui se sait vouée à l'illusion, à condition toutefois de la dénoncer comme illusion. Telle serait la dangereuse liberté laissée à cette génération par l'effondrement des structures idéalistes qui aimantaient, jusqu'alors, le développement de l'existence humaine.

*

**

Dangereuse, elle le fut à coup sûr pour Hannon que la fascination pour l'artifice fit sombrer, «sans excuse de misère», précisera plus tard

(13) *Rimes de Joie*, «Sonnets sincère, I. Spleen Galant».

(14) *Rimes de Joie*, «Maquillage».

(15) *Ibid.*

Huysmans⁽¹⁶⁾, dans un univers où le trompe-l'œil passe pour le grand art, où une facticité exubérante se met au service du pastiche et de la parodie, où l'identité se dissout derrière les masques, réduisant la réalité à une mascarade, la vie à un vaudeville et l'amour à un bal masqué. Je veux parler du monde de l'opéra-bouffe et des revues de fin d'années pour lesquels Hannon écrivit de nombreux textes : *Pierrot macabre*, pour Lanciani (1886), *Smylis*, pour Léon Dubois (1892), *Saint-Nicolas*, pour Jan Blockx (1894). Relevons encore quelques «parodies-éclairs» et «vaudevilles brefs» de sa plume, qui furent célèbres en leur temps : *La Valkyriegole* (1887), *Spa, tout le monde descend !* (1887) et *Le Candélabre* (1883). La raison profonde de son attachement – qui dura jusqu'à la fin de sa vie – au monde de la scène, nous la trouvons dans une lettre inédite adressée à Georges Eekhoud : «Ce peuple de carton aux sentiments en toc se mouvant sous les feux du gaz m'intéresse vivement par ses airs de pourriture artistique et d'artificiel endiablé»⁽¹⁷⁾. D'autres lettres, au même destinataire, nous apprennent que sa réputation de joyeux drille, de farceur et de bon vivant n'était qu'une façade derrière laquelle se cachait un homme profondément angoissé :

«Tu n'a pas comme moi ces jours de spleen et ces navrements sans fin que je n'ose laisser paraître et qui me rongent en sourdine. Mais je réagis et ne veux affliger personne. De là, cette grosse gaieté que tu aimes en moi et qui me fait m'étourdir devant le monde égoïste que nos ennuis n'intéressent aucunement. Au lieu de m'écouter, je me chatouille, voilà tout ! et à griffes acérées, je te jure ... ! Et si tu savais au fond de combien de tristesse indéfinie, invincible, fatale (...) est formée cette bruyante folie qui fait mon succès dans la société indifférente à vos misères»⁽¹⁸⁾.

Parmi les témoignages de ses amis – qui l'avaient surnommé «Le Suffète», en souvenir du personnage de *Salammbô* – notons celui de Camille Lemonnier, qui se souvint du directeur de *L'Artiste* comme d'un homme obsédé par la mort⁽¹⁹⁾. Georges Eekhoud écrira, après la

(16) J.-K. HUYSMANS, *Certains*, «Félicien Rops».

(17) Lettre inédite de T. HANNON à Georges EEKHOUD, Bruxelles, s.d. (Archives et Musée de la Littérature, cote ML 2589, lettre n° 19).

(18) Lettre de Hannon à Eekhoud, s.l.s.d., M.L. 2589 II, n° 33.

(19) Camille LEMONNIER, *Une vie d'écrivain*, Bruxelles, 1945, p. 141.

disparition de son ami, que «sous ses dehors de plaisantin incorrigible», il dérobaient une âme «souverainement troublée et désabusée» (20).

*

**

Même si l'on considère Hannon comme l'auteur d'un seul recueil – ce qui est quelque peu forcé, les poèmes d'*Au Pays de Manneken-Pis* (1883), de *La Toison de Phryné* (1913) ou encore ceux des petites plaquettes érotiques qu'il publiait sous un pseudonyme (21) étant loin d'être négligeables –, l'importance des *Rimes de Joie* est telle qu'elle permet de souscrire rétrospectivement à cette constatation que Hannon fit lui-même dans une lettre adressée à Georges Eekhoud : «Certes, nous fûmes à deux les promoteurs du mouvement poétique «moderne» en Belgique» (22). Il est évident que les premiers recueils d'Eekhoud (23), comme les *Rimes* de Hannon, tranchent singulièrement sur la grisaille de la production poétique belge de l'époque, mis à part les premières plaquettes de Georges Rodenbach. Il s'agissait non seulement de se débarrasser des clichés et des fadaïses romantiques qui sévissaient encore, mais surtout de s'inspirer des préoccupations formelles d'un Baudelaire, d'un Gautier ou d'un Banville et de couler une sensibilité «moderne» dans l'impeccable moule paranassien. Huysmans se livra en ce sens à un important travail de correction et d'amélioration sur les *Rimes*, si l'on en juge par ce passage d'une autre lettre de Hannon à Eekhoud : «Tu devrais voir comment Huysmans avait balaféré de ratures mon infortuné manuscrit. J'ai pioché un an sur ces ratures trois fois renouvelées, mais au bout de veilles insensées et idiotes, j'ai rafistolé le tout» (24). Hannon faisait d'ailleurs profiter son ami des leçons reçues, lorsque Eekhoud lui soumettait des poèmes : «Il y a des mots que nous, poètes de 1879, ne devons plus prononcer. *Muse, vampire, proie, lyre, âme* (autant que possible), etc. etc. Ce que Céard et

(20) Georges ECKHOUD, «Témoignages et souvenirs. T. Hannon», dans *Mercur de France*, n° du 15IV 1920, p. 411.

(21) *Les treize sonnets du doigt dedans*, s.d. (sous le ps. de Monsieur de La Braguette) et le *Mirliton Priapique*, s.d.

(22) Lettre de Hannon à Eekhoud, Bruxelles, s.d., ML 2589 II, n° 35.

(23) Au sujet des premiers recueils d'Eekhoud, je me permets de renvoyer à mon étude *Le chemin de Damas de Georges Eekhoud*, dans *Romanica Gandensia*, t. XII, Gand, 1969, pp. 93-105.

(24) Lettre de Hannon à Eekhoud, s.d. (M.L. 3067).

Huysmans ont pu me taquiner à ce sujet est inénarrable !!! Ouf, j'aurai un volume expurgé et crâne. Tu ne reconnaîtras plus les pièces que tu as lues chez moi ; il y en a que j'ai refaites de fond en comble (...) J'ai éliminé un tas de pièces pour cause de banalité, de redites, de choses pas neuves et déjà lues, d'enfantillages, d'amour, de vertu !!! Bref, il m'en reste une trentaine – mais elles seront équilibrées, astiquées, fourbies, elles auront toutes leurs dents et des ongles effilés. J'ai peiné sur des vers à reforger, des rimes à couvrir d'or, des hémistiches à rendre musicaux ... et j'ai fait là un labeur insipide et abrutissant, mais, au fond, un vrai bon travail – que je vous engage vivement à faire, mon cher poète, car c'est le coup de tripoli, le vernissage indispensable»⁽²⁵⁾.

Lieu de cristallisation d'influences diverses (Baudelaire, Gautier, Banville, Richepin, les naturalistes), les *Rimes de Joie* rendent pourtant un son particulier grâce à la joie grinçante du parti pris artificialiste. Huysmans n'y resta pas insensible – sa préface et ses lettres le prouvent – et il ne serait pas difficile de montrer ce que tel ou tel chapitre d'*A Rebours* doit à certaines pièces des *Rimes*. *L'Opoponax*, *Maquillage*, *Couleurs et Parfums*, *Fleurs artificielles* retentissent profondément dans l'univers de Des Esseintes qui ne s'en cache pas puisque le recueil de Hannon fait partie de sa bibliothèque, au même titre que ceux de Baudelaire, de Verlaine, de Poe, de Mallarmé ou de Corbière.

Les jeux intertextuels sont d'ailleurs beaucoup plus subtils qu'il n'y paraît : en effet, on observera que les «corruptions charmantes» que Des Esseintes découvre dans les *Rimes de Joie* rejoignent celles qui hantaient déjà certains personnages des romans antérieurs à *A Rebours*. Les *Rimes* de Hannon véhiculent une partie de l'univers huysmansien. Rappelons que l'une des pièces du recueil s'intitule *Cyprien Tibaille* et constitue en fait une improvisation sur un texte tiré des *Sœurs Vatard* (1879) : «Il souhaitait de faire du navrement un repoussoir aux joies. Il aurait voulu étreindre une femme accoutrée en saltimbanque riche, l'hiver, par un ciel gris et jaune, un ciel qui va laisser tomber sa neige, dans une chambre tendue d'étoffes du Japon, pendant qu'un famélique quelconque viderait un orgue de barbarie des valse attristantes dont son ventre est plein». Ces lignes figurent en épigraphe du poème et le lecteur peut ainsi apprécier les différentes variations que le poète exécute à partir d'un texte qui fonctionne dès lors comme partition ou

⁽²⁵⁾ Lettre de Hannon à Eekhoud, s.d. [1879 ou 1880], en-tête de *L'Artiste*, M.L. 3067.

comme programme. Pour n'être pas toujours aussi clairement marqué, le rapport intertextuel qui se tisse entre les poèmes de Hannon et la prose du Huysmans révèle, d'une façon assez inattendue, que la «modernité» tant vantée se réduisait parfois à la circulation, entre quelques membres d'un groupe, de motifs, de thèmes ou même d'images à partir desquels chacun y allait de sa petite improvisation qui repassait alors de main en main. Ceci est illustré notamment par ce que j'appellerais le trajet des bas de soie.

Si Zola ne s'attarde pas – du moins pas à notre connaissance – aux bas que porte la fille de Gervaise dans *L'Assommoir* ou dans *Nana*, on ne peut que les remarquer dans le célèbre tableau de Manet, *Nana*, qui fut refusé au Salon de 1877 et exposé, durant quelques semaines, aux vitrines de la maison Giroux à Paris. Huysmans leur consacre l'essentiel d'un article intitulé *La «Nana» de Manet* qui paraît dans *L'Artiste* de mai 1877. Les bas de soie de la fille lui semblent le trait d'observation profonde, moderne et originale du peintre et sont d'après lui à l'origine de l'«artiste volupté» que dégage le tableau. C'est que

«les bas d'azur à jarretière citron, les bas cerise, les bas noirs brodés de ramages blancs, les bas à damier cramoisi et soufre, les bas mauve ou fleur de pêcher, diaphanes et laissant discrètement percer le rose de la peau ou épais et dessinant seulement le contour du mollet, sont aussi bien que les pierres serties, que les gazes très-claires, que le fard de Chine, le blanc de perle, le bleu myosotis, aussi bien que les pâtes musquées et le kh'òl d'Orient, les poivres longs, les rouges piments, les sauces incendiaires, habiles à réveiller la torpeur des estomacs lassés».

Puisque «l'aristocratie du vice se reconnaît au linge», Hannon entonne à son tour un hymne aux bas de soie. Les articulations principales de l'article se retrouvent dans le poème et les quelques strophes qui suivent montrent que Hannon s'est contenté de transposer en vers le texte de son ami, tout en raffinant sur le détail et les couleurs :

Il en est de nuance mauve,
Fleur de pêcher, cœur de souci,
Azur zébré de cramoisi,
Véronèse jaspé de fauve.

D'autres sont blancs à pois barbeau,
Violetts annelés d'orange,
A côtes cerise que frange
Un reflet d'aile de corbeau.

D'autres encore, à l'émeraude,
 A la turquoise, aux grenats clairs,
 Empruntent leurs riches éclairs ;
 Il en est d'unis que l'on brode.
 J'en sais d'un tissu mat et cher,
 Sculptant le contour et la ligne.
 D'autres de trame plus maligne
 Laissent transparaître la chair.
 (...)
 Car ces étuis, rêves des gouges,
 A l'égal des fards enchanteurs,
 Des eaux, des pâtes, des senteurs,
 Des poivres longs, des piments rouges
 Rayonnent parmi les engins
 Des galants arsenaux du vice ⁽²⁶⁾

On le voit, le travail de Hannon s'est surtout concentré sur les sonorités de certains assemblages de mots («Azur zébré de cramoisi») tout en introduisant des nuances inédites («Véronèse jaspé de fauve»). Cette recherche n'a pas échappé à Huysmans qui la mettra à profit dans ses *Sœurs Vatard* où l'on voit Cyprien Tibaille acheter un lot de bas de soie qu'il voudrait voir porter par sa maîtresse :

«[Cyprien] les [= bas de soie] tendait, les retournait, les faisait papilloter aux bougies qui griffaient d'éclairs leur indigo foncé brodé de rouge-sang, leur turquoise rayée de gris, leurs damiers cramoisis et soufre, leur mais, leur mauve, leur noir fenestré de blanc ; mais ce qui le faisait exulter davantage, c'étaient deux paires : l'une d'un superbe jaune-citron, l'autre d'un orange fumé, ajourée comme une dentelle, sur le cou-de-pied, pour laisser percer en sourdine la blancheur des chairs» ⁽²⁷⁾.

Dans sa nouvelle version, le texte évite toute répétition lassante pour mettre en relief, grâce à l'artifice des bougies qui «griff[ent] d'éclairs» les bas qu'on fait bouger dans leur lumière, la diaprure violente des soies multicolores. Le crescendo se fait au profit des tons qui font «exulter» Tibaille : le jaune citron et l'orange fumé, ce dernier étant promis à l'avenir que l'on sait dans *A Rebours*. Le trajet des bas de soie ne

⁽²⁶⁾ *Rimes de Joie, Bas de soie* (ne figure pas dans la première éd. des *Rimes*) ; repris dans *Au Pays de Manneken-Pis* où le poème est dédié à Huysmans.

⁽²⁷⁾ HUYSMANS, *Les Sœurs Vatard*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1975, p. 29.

s'arrête pas là, puisque dans le cauchemar de *Des Esseintes*, la Syphillis, incarnée par une femme «très pâle et nue», a les jambes moulées dans des bas de soie verts qui ne sont pas sans évoquer le «véronèse» que Hannon avait introduit dans sa partition.

Ces jeux de transformations, d'absorptions, d'enveloppements, ces rapports de voisinage que la correspondance⁽²⁸⁾ atteste et intensifie, révèlent l'existence d'un véritable dialogisme textuel qui ne s'embarasse pas de susceptibilités d'origine ou de propriété. La «redite comptée» s'insinue ici à travers lettres et textes qui servent tantôt de banc d'essai, tantôt de passerelle pour instaurer le champ d'un vaste jeu scriptural où critique et création se confondent, où la vocation littéraire relève à la fois du jeu et de l'exploration, minant peu à peu les fonctions mimétiques du langage pour s'ouvrir aux possibilités d'une écriture de prospection.

(28) Cette correspondance, échelonnée entre 1878 et 1886, compte une centaine de lettres dont la majorité est constituée par celles adressées par Huysmans à Hannon. Elles font partie de l'importante collection de papiers de Huysmans conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal (Fonds Lambert). Quelques lettres sont conservées par les Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles. Réunies et annotées par P. Cogny et par l'auteur de ces lignes, elles attendent depuis 1979 le bon vouloir d'un éditeur parisien qui avait pourtant accepté de les publier.

le procès d'Escal-Vigor

Les rapports entre le pouvoir établi et les arts, la littérature tout particulièrement, n'ont pas toujours été sereins. Les notions de «délit de presse» et d'«outrage aux bonnes mœurs» ont mis nombre d'écrivains aux prises avec la justice. En France, la seconde moitié du XIX^e siècle – impérial ou républicain, mais toujours pudibond – semble s'être fait une spécialité de ces procès. La liste est longue, même si l'on s'en tient aux seuls auteurs : Edmond et Jules de Goncourt (pour un article qui citait quelques vers de Tahureau et parlait d'une dame qui rentrait chez elle avec son corset dans un journal)⁽¹⁾, Alphonse Karr, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Eugène Sue, Catulle Mendès ... Avec l'éclosion du mouvement naturaliste, le rythme des procès s'accélère : Léon Cladel, Jean Richepin, Louis Desprez et Henry Fèvre (*Autour d'un clocher*), Paul Bonnetain (*Charlot s'amuse*), René Maizeroy (*Deux Amies*), Paul Adam (*Chair molle*), Lucien Descaves (*Sous-offs*), ainsi que leurs éditeurs, eurent à subir les rigueurs de Thémis. Barbey d'Aurevilly bénéficia d'un non-lieu pour *Les Diaboliques* au prix de la destruction de près d'un demi-millier d'exemplaires du volume. Quant à Verlaine, seule l'attribution fantaisiste de la plaquette intitulée *Les Amies* le mit à l'abri des poursuites⁽²⁾. Moins heureux, l'ouvrage fut condamné au pilon par un jugement du Tribunal correctionnel de Lille⁽³⁾.

En Belgique, en cette fin de siècle, la situation était quelque peu différente et le renouveau des années 80 a pu s'opérer sans trop de

(1) Détail qui en dit long sur la minceur de l'accusation : les vers en question avaient été cités par Sainte-Beuve dans son *Tableau historique et critique de la littérature française et du théâtre français au XVI^e siècle*, ouvrage couronné par l'Académie. Le corset dissimulé dans un paquet faute d'avoir pu être lacé à temps est, lui, un des lieux communs de l'adultère avant 1914. Madame Steinheil, prise de panique, laissa le sien à l'Elysée, le jour où Félix Faure trépassa dans ses bras ...

(2) Ces poèmes furent incorporés plus tard au recueil *Parallèlement*.

(3) Voir A. ZEVAS, *Les procès littéraires au XIX^e siècle*. Paris, Librairie académique Perrin, 1924.

difficultés avec la justice. Ce calme relatif devait d'ailleurs plus à l'indifférence des autorités qu'à un hypothétique esprit de tolérance. En effet, à y regarder d'un peu plus près, on trouve dans l'œuvre de Giraud et de Gilkin de quoi émouvoir les censeurs, mais la diffusion limitée de ces recueils écarta les foudres de la justice de la tête de leurs auteurs.

On condamna pourtant, mais il n'y eut guère que les éditeurs et les romanciers à être frappés⁽⁴⁾. Parmi les premiers, il faut saluer Henry Kistemaekers, véritable champion puisqu'on lui fit dix-huit fois les honneurs de la Cour d'assises et cinq fois ceux de la correctionnelle⁽⁵⁾. Pour les seconds, accordons une mention à la romancière française Rachilde qui avait fait paraître à Bruxelles, en 1884, son *Monsieur Vénus*. Il en résulta un beau scandale et l'auteur fut condamné par défaut. Point sotté, Rachilde s'abstint de venir visiter le pays de ses juges ...

Par une sorte d'échange de bons procédés, Camille Lemonnier eut, lui, à comparaître devant la justice française en novembre 1888 pour une nouvelle parue dans le *Gil Blas* du 30 juin de la même année : *L'Enfant du crapaud*. L'apothéose du récit (une cabaretière qui s'offre, sur une table, à l'étreinte de tous les hommes d'un village) n'en faisait pas une œuvre destinée aux pensionnaires du Couvent des Oiseaux, il est vrai, mais, hormis la scène en question, *L'Enfant du crapaud* n'était pas plus osé que *Germinal*. La brillante plaidoirie d'Edmond Picard, venu assister Lemonnier à Paris, n'empêcha pas le Tribunal correctionnel de la Seine de condamner l'auteur et le gérant du journal à une amende de 1000 francs⁽⁶⁾. Cette affaire, la première d'une série

(4) Cependant, on poursuivait les ouvrages pornographiques (ou réputés tels) d'une manière assez systématique. Cette politique a été poursuivie au cours de ce siècle. Songeons aux ennuis que connut le libraire Corman pour avoir mis en vente des exemplaires de *L'Histoire d'O*, roman surfait et ennuyeux dont l'érotisme très «N.R.F.» a probablement suscité plus de bâillements que de vocations sado-masochistes ... Les condamnations pour raison politique furent assez rares. Dans le cas des écrivains collaborateurs, on a préféré la «conspiration du silence» aux sentences de mort. L'histoire des procès littéraires en Belgique reste à écrire.

(5) Pour plus de détails, nous renvoyons à l'article de René Fayt dans le présent volume.

(6) Il semble que Lemonnier n'ait jamais payé l'amende. Le procès eut une autre conséquence, heureuse celle-là, pour l'écrivain : son contrat avec le *Gil Blas* fut étoffé et il se vit commander deux articles par mois (lettre de R. d'Hubert, Paris, 4 août 1888, Archives Lemonnier).

de trois, suscita un grand émoi dans le monde de la littérature et du barreau. Deux cent cinquante avocats signèrent une adresse à Picard conçue en ces termes : « Vos confrères vous félicitent et vous remercient de la manière dont vous avez honoré à Paris le Barreau de Bruxelles ». Grand seigneur, Picard fit éditer à autant exemplaires (et sur beau papier !) un volume contenant le réquisitoire du substitut Eyraud, la plaidoirie, la nouvelle poursuivie et divers autres textes, dont les condamnations de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal* (7).

A cette époque, Lemonnier était loin d'être un inconnu : de nombreux volumes et des collaborations abondantes à des périodiques avaient assis sa réputation. Et c'était un tempérament ! Picard, qui connaissait fort bien l'homme, avait déclaré à Paris : « Condamnez Lemonnier et je vous prédis qu'il recommencera » (8). Il le fit, en effet. Plus exactement, c'est la justice qui recommença. En 1893, l'écrivain dut comparaître devant les assises du Brabant pour *L'Homme qui tue les femmes*, nouvelle inspirée par les exploits de « Jack l'éventreur » qui avait paru cinq années plus tôt dans *Gil Blas* (9). Le non-lieu prononcé par un premier magistrat, une lettre très digne du prévenu au ministre de la justice (10), les protestations d'autres écrivains (Maeterlinck, Eekhoud, Verhaeren, Giraud, Krains, Maus, etc. ne réussirent pas à vaincre l'obstination du ministère public (11). Ardeur bien vaine, d'ailleurs, puisque Lemonnier fut acquitté.

En 1900, nouvelle offensive. Cette fois, deux écrivains sont poursuivis en même temps : Lemonnier, derechef, et Georges Eekhoud.

On sait fort précisément les débuts de cette affaire. Au cours de l'été 1899, on avait saisi chez un libraire de Heyst quatre volumes : *Le*

(7) *Tribunal correctionnel de la Seine. Le Procès de L'Enfant du crapaud. Affaire Camille Lemonnier. Réquisitoire, plaidoiries, jugement, documents.* Bruxelles, Ferdinand Larcier, 1888, 127 p. Tiré à 250 exemplaires, 7 sur japon, le reste sur papier de cuve spéciale.

(8) *Op. cit.*, p. 46.

(9) Repris dans *Dames de volupté* (Paris, A. Savine, 1892) et republié dans *Gil Blas illustré* (19 févr. 1893).

(10) *L'Art moderne*, 4 juin 1893, pp. 177-179. La lettre est reproduite dans L. DELMER, *L'Art en Cour d'assises. Étude sur l'œuvre littéraire et sociale de Camille Lemonnier.* Paris, Nouvelle Librairie Parisienne ; Bruxelles, Librairie Universelle, 1893.

(11) *Le procès Lemonnier, L'Art moderne*, 22 oct. 1893, pp. 337-341.

Jardin des supplices d'Octave Mirbeau, *Pour dire entre hommes* d'Octave Pradels, *L'Homme en amour* de Lemonnier et *Escal-Vigor* d'Eekhoud. L'incident fut simplement mentionné dans la presse car rien ne laissait présager des poursuites. Deux des auteurs étaient français, les deux autres étaient célèbres dans leur propre pays. Le Prix quinquennal de littérature, suprême distinction officielle, leur avait été décerné : Lemonnier l'avait obtenu en 1888 et Eekhoud en 1893, sous un ministère catholique. A en croire une note du *Pourquoi pas ?*, bien postérieure aux faits, les poursuites étaient l'aboutissement des tortueuses manœuvres d'un avocat bruxellois, propriétaire d'une villa à la côte et ami de Léon-Edouard-Ghislain-Marie Janssens de Bisthoven, procureur du roi à Bruges. Il avait porté plainte au parquet du Brabant, mais le substitut du procureur général, sensible au ridicule, classa l'affaire. Les ouvrages coupables d'avoir troublé les nuits du robin furent commandés à Heyst et celui-ci n'eut plus qu'à alerter la police judiciaire brugeoise⁽¹²⁾. Si les choses se sont passées ainsi, il faut reconnaître que c'était joliment machiné.

Assez curieusement, la justice ne parut pas se soucier des auteurs français⁽¹³⁾. Une condamnation par défaut aurait été facile à obtenir, mais poursuivre Pradels, absolument inconnu, était dépourvu d'intérêt et s'attaquer à Mirbeau était peu sage.

Lemonnier et Eekhoud étaient «prévenus d'infraction à la loi sur les délits de presse»⁽¹⁴⁾. Derrière cette formule vague se dissimulait la raison réelle des poursuites : l'outrage aux bonnes mœurs. En effet, les romanciers avaient enfreint deux tabous du temps : Lemonnier consacrait les quelque 300 pages de son livre au problème de l'éveil de la sexualité et Georges Eekhoud, presque en pionnier, avait traité le thème de l'amour homosexuel. Celui-ci est présent, clairement ou en filigrane, dans presque toutes ses œuvres, mais *Escal-Vigor* était entièrement voué au récit d'une passion que l'époque réprouvait.

Dans un décor qu'inspirent la Zélande, la Scandinavie et les villes de la Hanse, le comte Henry de Kehlmark aime Guidon Govaertz, jeune

⁽¹²⁾ N° 943, 26 août 1932, p. 2161.

⁽¹³⁾ En temps opportun, la défense ne manqua pas d'insister sur le fait. (Cf. Edmond PICARD, *Moyens à l'appui du pourvoi pour M. Lemonnier et M. Eekhoud. Audience du 16 juillet 1900*). Un exemplaire de ce document est conservé aux Archives et Musée de la Littérature (M.L. 2963/10).

⁽¹⁴⁾ «Pro justitia», Bruges, 11 oct. 1900. (Copie). (M.L. A 1149).

rustre qu'il a dégrossi, et est aimé en retour. Deux figures féminines se mêlent à l'intrigue : Blandine, que Kehlmark a possédée assez négligemment avant de découvrir sa vraie nature, et Claudie, riche fermière qui rêve de devenir comtesse. La première comprend assez rapidement et fait le sacrifice de son bonheur pour rester dans l'ombre de celui qu'elle aime sans espoir. L'autre, moins intelligente et aveuglée par l'ambition, ne voit rien. Il faut qu'un envieux éclaire. Par dépit, elle provoque l'incident qui amènera la catastrophe. Prudent, Eekhoud n'avait évoqué que des relations platoniques et le dénouement qu'il proposait pouvait rassurer la morale bourgeoise puisque les deux amants sont mis à mort par la populace, un soir de saturnales.

La scène la plus audacieuse est celle où Guidon, après avoir écouté la légende des «bergers de feu»⁽¹⁵⁾, se blottit contre Kehlmark et s'écrie : «Avant toi, personne ne m'avait dit la seule bonne parole ... Je n'avais su que méchancetés et rudesses ... Tu es mon maître et mon amour. Fais de moi ce que tu veux ... Tes lèvres ...»⁽¹⁶⁾. Ce n'est probablement pas ce passage pourtant qui avait choqué – on en trouve assez facilement de semblables ailleurs et Eekhoud n'a pas manqué, plus tard, de rappeler des fragments de Goethe ou de Tolstoï –, mais l'affirmation nette et répétée du droit à la différence, même si, par un surcroît de précaution, elle se teinte à plusieurs reprises de pitié⁽¹⁷⁾.

Escal-Vigor avait bénéficié d'une critique bienveillante, voire enthousiaste⁽¹⁸⁾. Eugène Demolder, dans *L'Art moderne* du 12 mars

⁽¹⁵⁾ Ce récit fort passionné explicite, si besoin en était, la nature des sentiments de Kehlmark.

⁽¹⁶⁾ Fin du chapitre IV.

⁽¹⁷⁾ L'œuvre joue sur toute une gamme de sentiments : tantôt Kehlmark fait appel à la compréhension, tantôt il détaille les tourments qui ont accompagné sa prise de conscience, mais il meurt en clamant sa volonté de «demeurer fidèle jusqu'au bout à (sa) nature juste, légitime». Dans les différents articles du *Mercure de France* qu'il a consacrés à son procès, Eekhoud a surtout insisté sur les tourments et la compréhension nécessaire.

⁽¹⁸⁾ Intitulé d'abord *Le Comte de la Digue*, le roman avait paru en trois livraisons dans le *Mercure de France*, de septembre à novembre 1898 (n° 105 à n° 107). Le volume sortit de presse au début de l'année suivante.

Escal-Vigor a été republié en 1982, aux éditions Persona, à Paris, avec une préface inégale due à Jacques Brenner qui traite bien sommairement le cas d'Eekhoud. Le préfacier a eu le tort de se fier aveuglément à la brochure de Hem Day (*Hommage à Georges Eekhoud...*, Bruxelles-Paris, Éditions Pensée et Action, 1947) qui relève de l'hagiographie plus que de la littérature critique. Contrairement à ce que paraît penser

1899, y voyait «un très beau livre, d'une originalité rare et d'un art hautain». Gustave Fuss loua la «vaillance» du sujet et les qualités du style, «à la fois narratif et lyrique, pondéré et ardent»⁽¹⁹⁾. Diverses lettres reçues par le romancier abondaient dans le même sens. Remy de Gourmont, par exemple, trouva le livre «beau et fort»⁽²⁰⁾. L'annonce des poursuites parut, dès lors, une atteinte à la liberté d'expression. Très vite, une lettre de soutien circula. Sander Pierron, qui devait beaucoup à Eekhoud, rassemblait les signatures. Peu après, un feuillet imprimé portant le même texte, vit le jour. En France, c'était Alfred Vallette, directeur du *Mercure*, qui recueillait les protestations⁽²¹⁾. Les lecteurs de la revue furent tenus au courant de l'évolution de l'affaire, tant par Eekhoud lui-même (il tenait la «Chronique de Bruxelles») que par des notes non signées.

Dès qu'il fut quasi certain d'être inquiété, Eekhoud partit à la recherche d'un défenseur. Picard était un choix qui s'imposait. Écrivain, mécène, juriste éminent, avocat propulsé au faite de la gloire par l'affaire Peltzer et le procès du Grand Complot, il était porté par sa nature non-conformiste et impétueuse à accepter les causes que sa «furie vengeresse» pouvait rendre brillantes.

Jacques Brenner, la date de naissance du romancier n'est pas un mystère (Anvers, 27 mai 1854). La date de décès, faute de documentation sérieuse, reste aussi dans le vague. Si Eekhoud meurt à Bruxelles le 24 mai 1927 sur la page de titre de la brochure de Hem Day, il expire le 29 dans le texte. Talvart et Place optent pour le 30. La vérité ? Eekhoud est bien mort le 29 mai, mais à Schaerbeek. Quelques précisions supplémentaires s'imposent. Gide n'a guère parlé d'Eekhoud, mais les deux écrivains se connaissaient mieux que ne le laisse entendre le préfacier. Aux Archives et Musée de la Littérature, nous avons repéré une demi-douzaine de lettres de Gide à Eekhoud. Leur contenu est assez anodin, mais les tournures utilisées («Cher Eekhoud», «Ton vieux André Gide», «Ton ami André Gide», etc.) ne sont tout de même pas des fourmules administratives. Reste enfin la légende de Michel de Ghelderode disciple d'Eekhoud. Elle n'en finit pas de se répandre. Depuis les recherches de Roland Beyen (*Les goûts littéraires de Michel de Ghelderode* in *Les Lettres romanes*, t. XXIV, 1970, et son impressionnant *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*), il faut pourtant bien admettre que l'auteur de *Barabbas* n'avait pas eu avec son aîné des relations aussi suivies qu'il aimait à le faire croire.

⁽¹⁹⁾ *L'Humanité nouvelle*, 1900, p. 327.

⁽²⁰⁾ Paris, 30 mars 1899. Cette lettre, ainsi que divers autres documents inédits, est reliée dans un exemplaire du roman. Nous remercions bien vivement M. A. Grisay de nous avoir communiqué ces pièces.

⁽²¹⁾ La liste des signatures a paru dans le *Mercure de France* de septembre, pp. 848-849, et d'octobre 1900, p. 287.

Eekhoud lui écrivit le 27 décembre 1899 :

Mon cher Picard,

Vous aurez sans doute appris qu'*Escal-Vigor* a été saisi à Bruges et que je serai probablement poursuivi. Dans ce cas, je viens vous demander, à vous, l'ami, le lettré, le merveilleux esprit d'avant-garde, de bien vouloir vous charger de la défense et d'établir la portée, la signification humanitaire du livre d'amour et de pitié assimilé par quelques tartuffes à des gravelures pour écoliers ou vieux messieurs. Puis-je compter sur vous ? Pouvez-vous me faire, le cas échéant, le sacrifice de votre temps si précieux et pourrez-vous vous contenter de mon dévouement et de ma gratitude en échange du fier appui que vous me prêterez ?

Croyez, dans tous les cas, mon cher Picard, à mes sentiments bien affectueux et à ma profonde admiration.

Georges Eekhoud
383, rue du Progrès (22).

Et Picard, le 2 janvier 1900, répondit à son impécunieux confrère ès lettres :

Mon cher ami,

Je trouve votre lettre en rentrant de Paris. Vous pouvez absolument compter sur moi. Ne vous préoccupez pas de cette nouvelle sottise.

Mes amitiés (23).

Partant du principe que la meilleure défense était l'attaque, Picard signa, dans *L'Art moderne* du 11 mars, un article foudroyant intitulé *Les Maladresses de la justice*. Il s'indignait de l'in vraisemblance des poursuites et s'en prenait – déjà ! – au procureur du roi :

Ne nommons pas encore le malheureux : il sera temps d'être cruel quand cet acte de haute sottise sera discuté publiquement en Cour d'assises, si la mauvaise chance du magistrat en question veut qu'il y parvienne (p. 75).

Un charitable avertissement suivait :

Si c'est un procès retentissant qu'on a souhaité, eh bien, on l'aura. Mais gare les horions et la casse. On en fera bonne mesure (p. 76).

Le thème du roman bénéficiait, dans le même article, d'une présentation fort habile. L'homosexualité (à l'époque, on disait plutôt

(22) Cf. note 20.

(23) M. L. A 1149.

«uranisme») était définie comme le «résultat d'un instinct congénital, une simple forme des caprices inépuisables de la Nature», «une manifestation dont la raison d'être échappe à notre conception sociale, et dont nous ne pouvons que constater l'existence et la millénaire persistance». Une allusion aux cas célèbres s'imposait (24). Picard ne manqua pas de mentionner Platon, Michel-Ange, Shakespeare, Goethe, Byron ... Et de préciser aussitôt d'une manière bien entortillée qu'«à moins de déviations vicieuses amenées par d'éventuelles complications», ce sentiment «n'implique aucune immoralité. Il déplace simplement la tendresse. Il est, en soi et en principe, platonique». Là, Picard en prenait à son aise avec la réalité historique (imagine-t-on Michel-Ange et Shakespeare sans pulsions sexuelles ?), mais son interprétation éthérée, délicieusement préraphaélite, n'était pas mise en contradiction par le contenu d'*Escal-Vigor*. La bombe était désamorcée (25).

Pendant que le dossier cheminait, la défense ne resta pas inactive. Les lettres de soutien affluaient chez Eekhoud. On n'allait pas manquer de faire état de ces témoignages (26). De plus, Picard résolut d'impressionner les jurés brugeois en constituant une sorte de «jury littéraire». Il reprenait ainsi une idée que Louis Desprez avait longuement exposée dans sa défense publiée sous le titre *Pour la liberté d'écrire* (27). Il faut remarquer que le mouvement fut quasi unanime et que ceux avec qui Eekhoud s'était précédemment trouvé en conflit ne

(24) La manie esthétisante de l'époque se plaisait à ces évocations. Dans sa «Chronique» de mars 1901, Eekhoud part de la Bible et de l'antiquité gréco-romaine, puis énumère patiemment : Vinci, Dolet, Lully, Frédéric II, Winckelmann, Verlaine, Loti ... Depuis le procès intenté à Oscar Wilde, ces ombres illustres, toutes tendances confondues, se sont habituées à prendre le chemin des prétoires.

(25) Ce n'était pas un luxe. Le très catholique *Vingtième Siècle* du 10 mars, en verve autant que Picard, exultait à l'idée d'un procès :

En ce qui nous concerne, nous applaudissons hautement à l'initiative du parquet de Bruges, plus soucieux que d'autres de l'hygiène morale du pays et nous souhaitons que son exemple soit suivi : l'impunité de l'ordure n'a que trop duré, et il est temps de réprimer ce que Léon Bloy nomma la sédition de l'excrément.

(26) Ces documents, reliés en plein maroquin vert, constituent un volume factice portant comme titre : *Adresse des écrivains français à Georges Eekhoud, auteur d'Escal-Vigor* (M.L. 2967).

(27) Bruxelles, H. Kistemaeckers, s.d. Ce texte figure aussi en supplément à l'édition d'*Autour d'un clocher* procurée par le même éditeur en 1885.

furent pas les derniers à répondre. Des artistes, des comités de rédaction, des cercles culturels vinrent se joindre au mouvement ⁽²⁸⁾.

A l'intention des témoins qu'il entendait faire venir à la barre, Picard élaborait une série de questions, très adroitement formulées puisqu'elles contenaient déjà la réponse. Afin que l'opinion publique fût tenue au courant, *La Réforme* du 15 octobre publia les six premières :

- 1° Quelle est la situation que MM. Eekhoud et Lemonnier occupent dans la littérature française ? Ne sont-ils pas classés au premier rang ?
- 2° Au point de vue de notre littérature nationale MM. Eekhoud et Lemonnier ne sont-ils pas des artistes de premier ordre ayant puissamment contribué à la rénovation des lettres belges et à la gloire du pays ?
- 3° Avez-vous lu *Escal-Vigor* d'Eekhoud et *L'Homme en amour* de Lemonnier ? Y-a-t-il d'après vous dans ces ouvrages quoi que ce soit qui dépasse comme hardiesse au point de vue des mœurs les allures de la littérature ou du journalisme contemporains ?
- 4° Connaissez-vous MM. Lemonnier et Eekhoud comme hommes et comme écrivains ? Peut-il entrer un instant dans votre pensée qu'ils aient voulu faire autre chose qu'une œuvre d'artistes consciencieux ?
- 5° Savez-vous comment la presse de tous les pays et spécialement la presse belge a apprécié *L'Homme en amour* et *Escal-Vigor* ? Ne les a-t-on pas loués comme deux œuvres admirables ? Est-ce qu'il est venu à la pensée de personne de les considérer comme un attentat aux mœurs flétries par le code pénal ?
- 6° *Escal-Vigor* et *L'Homme en amour* n'ont-ils pas été lus en Belgique par des centaines de lecteurs ? Ces livres ne se sont-ils pas trouvés en librairie et aux étalages à la vue de tout le monde ? Avez-vous jamais entendu dire qu'il aurait été question de poursuites autres que celles du procès actuel et qu'on se serait offensé de ces deux œuvres d'art ailleurs qu'à Heyst-sur-Mer, d'où il paraît qu'est partie l'initiative des poursuites en question ?

(28) On remarquera l'absence de Van Lerberghe et de Severin parmi les signataires. Le premier avait passé l'essentiel de l'année à Berlin, à Munich et à Rome. Il n'a probablement pas été joint. Van Lerberghe professait des opinions très courageuses sur l'indépendance de l'artiste vis-à-vis de la morale et des autorités. Il l'a prouvé en animant un «Comité Zola» lorsque le romancier dut comparaître en assises après la publication de *J'accuse*. (Voir R. GALAND, *Charles Van Lerberghe et le procès Zola*, in *Bulletin de l'A.R.L.L.F.*, t. XLII, n° 3-4, pp. 187-208). Quant à l'absence de Severin, elle porte témoignage sur l'homme. Il n'avait pas davantage signé le manifeste en faveur de Zola.

La dernière, un peu trop «spéciale» peut-être, ne fut pas divulguée par le quotidien, mais les témoins purent en prendre connaissance par voie privée, si l'on en juge par ce que Eekhoud écrivit à Valère Gille, le 20 du même mois :

Il est vraisemblable que, outre les six questions publiées (...), il vous en sera posé une dans le sens suivant : «Est-ce alors que le livre de M. Eekhoud ne contient aucune scène de rapports charnels entre les deux héros, il implique cependant l'existence de tels rapports d'après votre appréciation ? Est-ce qu'au contraire aller jusque là n'est pas une supposition aventurée d'un lecteur pervers ?» (29).

Comme il arrivait souvent lorsque la prévention portait sur l'outrage aux mœurs, le huis clos fut demandé. Et pourtant, nous sommes bien renseignés sur le déroulement du procès par trois articles qui parurent dans *Le Petit Bleu*, les 25, 26 et 27 octobre 1900. Il s'agit, de toute évidence, d'un récit fait par un témoin direct et partial. La narration est, à maintes reprises, interrompue par des échanges de répliques vigoureuses. La rapidité de l'élaboration a empêché l'auteur d'apporter au style tout le soin souhaitable, mais ces pages constituent, à notre connaissance, la relation la plus substantielle d'un procès voué à l'occultation. A ce titre, elles méritaient d'être exhumées.

LE PROCÈS EEKHOUD (30)

C'est mercredi qu'a commencé le procès Eekhoud, auquel sont réservées les audiences du 25, du 26 et du 27 octobre.

L'affaire Lemonnier est fixée au lundi 29 octobre et jours suivants.

C'est M. le conseiller Roels qui préside.

Le siège du ministère public est occupé par M. Janssens de Bisthoven, procureur du roi.

Les avocats de M. Georges Eekhoud sont M^{es} Edmond Picard et De Leval.

Sur les conclusions de M^e Picard, la cour donne acte au prévenu de ce qu'après la disjonction des deux affaires, il n'a plus reçu communication des pièces de la procédure.

(29) Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana.

(30) Ces articles ont reparu en 1932 dans le *Pourquoi Pas ?* (n° 943, 26 août, pp. 2180-2189). La version que nous publions contient tout le texte de 1900. Les parties ajoutées en 1932 sont signalées par des crochets. Quelques négligences ont été corrigées. Pour les noms propres, nous avons adopté les graphies de l'*Almanach royal*.

M. David, greffier, fait lecture de l'acte d'accusation, disant en substance que M. Eekhoud est poursuivi du chef d'une publication contraire aux bonnes mœurs vendue à Heyst au mois d'août de l'année 1899.

MM. Francotte, professeur à l'Université de Liège, Demoor, médecin légiste à Gand, et Eugène Gilbert, avocat à Louvain, sont cités par le ministère public ⁽³¹⁾.

M. le procureur du roi demande qu'il plaise à la cour ordonner le huis clos. M^e Picard déclare devoir s'opposer à cette demande.

«La seule question à résoudre, ajoute l'honorable défenseur, est celle de savoir si une œuvre esthétique telle qu'*Escal-Vigor* peut être poursuivie comme pornographique. Il s'agit ici d'un fait de littérature qui occupe tous les esprits».

Et M^e Picard dépose des conclusions en ce sens.

Le ministère public estime que non seulement les questions et les réponses ne doivent pas être entendues du public, mais que la lecture des passages incriminés serait dangereuse.

M^e Picard insiste et rappelle que M. de Kerchove d'Exaerde, substitut du procureur général à la Cour d'appel de Gand, a refusé formellement de poursuivre le roman incriminé.

La cour se retire pour délibérer et rapporte un arrêt portant le rejet des conclusions de la défense.

En conséquence, les débats auront lieu à huis clos.

Après l'interrogatoire du prévenu, M. Halleux, juge d'instruction, a été entendu.

L'audience a été levée à 1 h. 1/2 et la suite des débats renvoyée à jeudi, 10 heures du matin ⁽³²⁾.

L'audience, ouverte à 10 heures, est tenue dans le plus strict huis clos.

A part les intéressés, seuls les avocats sont admis dans le prétoire – mais, comme les avocats sont, par profession, plutôt bavards, il ne nous a pas été impossible de savoir ce qui s'est dit derrière ce mur où le «quelque chose» qui s'y passait s'appelle, en bon français, un procès de tendance, dont la portée générale est telle que le livre et l'auteur disparaissent devant le principe. C'est là que réside l'intérêt de l'affaire ; c'est là qu'il faut chercher l'explication de l'émotion grande qui s'est emparée du monde littéraire et artistique à la nouvelle des poursuites intentées par le parquet de Bruges.

⁽³¹⁾ Dans sa «Chronique de Bruxelles» de décembre 1900, Eekhoud a laissé un portrait peu flatteur de Francotte (p. 839). Eugène Gilbert n'apparaît pas dans la suite du procès. Il est remplacé par Georges Virrès (*Le Petit Bleu* imprimait «Mirès»).

⁽³²⁾ *Le Petit Bleu*, n° 298, jeudi 25 oct. 1900.

Le juge d'instruction Halleux a été entendu le premier, pour la continuation de sa déposition d'hier. Il a expliqué que M. Eekhoud avait, lors de sa première comparution, risqué cette thèse que l'écrivain n'est pas responsable des paroles et des actes qu'il prête à ses personnages.

«Je lui ai fait remarquer, dit le juge d'instruction, que cette thèse n'est pas soutenable, que la personne qui parle dans un phonographe ne peut pas être déclarée irresponsable de ce que le phonographe répète !»

Bien que l'exemple du phonographe ne soit pas doctrinal, M. Eekhoud a probablement été convaincu car – c'est toujours le juge qui parle – il n'a pas insisté par la suite.

Nous citons ce détail pour montrer avec quelle vivacité dans le désir de convaincre le jury, M. Halleux, sur un ton d'ailleurs parfaitement modéré et poli, fait sa déposition. Un type, ce M. Halleux : un homme qui paraît friser la quarantaine et ... le cagotisme féroce ; buste étriqué, voix et nez pointus, teint pauvre, barbe rare ; les regards, obtinément en dessous, papillotent derrière un binocle, fuient la défense et la cour, mais, de temps en temps, ont un significatif éclat en fixant les jurés. La mimique, aussi, est expressive : les bras, extraordinairement longs, se replient sur le buste avec un mouvement familier, le geste «en dedans» propre aux concentrés, par opposition à la gesticulation des expansifs.

Le juge cite, avec une mémoire d'une stupéfiante lucidité, les passages «intéressants» du livre poursuivi. Pour lui, deux ordres de faits y révèlent l'outrage aux mœurs : d'abord l'emploi de mots «crus» qu'il a patiemment glanés au cours des pages, tels : «mâles», «femelles», «louves en rut», «chiennes», «odeur de homard» (?) ; ensuite, certaines scènes «trop représentatives de choses obscènes», qu'il détaille et commente. Pour le fond, Eekhoud a, dans l'instruction, déclaré avoir voulu faire non une thèse, mais une simple étude «sans but et sans conclusion». Or, ça ne fait pas l'affaire de M. Halleux : les appréciations que certains critiques ont données de l'ouvrage ont eu le don de l'agacer tout particulièrement : il les discute avec une passion telle que M^e Picard finit par l'interrompre :

– C'est un réquisitoire, cela !, s'écrie l'honorable défenseur.

Le président qui, au cours de ces débats, s'est montré d'une impartialité parfaite et d'une courtoisie grande, est de l'avis de la défense : il admoneste le témoin.

– Vous sortez du cadre, lui dit-il. Vous êtes ici pour donner des faits, non des appréciations.

– Ce n'est pas ma faute à moi, riposte le juge d'instruction, si ces faits constituent des charges. *Le Journal de Mons* a dit que les passions décrites dans le livre poursuivi sont «monstrueuses» ...

Alors, le président devient tout à fait énergique :

– Je n'ai pas à savoir ici, déclare-t-il, ce qui s'est passé dans la presse. J'ai la direction des débats : j'entends que le jury seul ait à apprécier le livre de M.

Eekhoud, et le sentiment de la presse n'a rien à voir dans cette affaire. Le livre est-il de nature à surexciter les passions malhonnêtes et constitue-t-il ainsi le délit d'outrages aux mœurs ? Voilà la seule question en jeu.

Avant que le débat s'engage sur ce terrain tellement spécial et scabreux que vous comprendrez, du reste, que nous ne puissions même en préciser la limite en bordure, le président demande au juge d'instruction si le livre a été exposé en vente à Heyst. Et l'on apprend alors, par raccroc, par un loyal exposé fait par M. Halleux, la bien curieuse histoire des poursuites : le procureur du roi et le juge, accompagnés du greffier, avaient fait une descente à Heyst : ils avaient saisi chez un libraire de l'endroit plusieurs volumes, qui tous, sauf *L'Homme en amour* de Lemonnier, dont le compte sera réglé lundi, bénéficièrent par la suite d'un non-lieu. Leur mission terminée, les magistrats s'étaient séparés et se promenaient sur la digue, lorsqu'un monsieur, que le juge assure être «un lettré, un homme aux vues très larges, d'esprit très cultivé», rencontra M. Halleux, qui lui conta son expédition chez le libraire et lui énuméra la liste des livres saisis.

– Comment, s'écria le monsieur très cultivé, vous avez laissé échapper *Escal-Vigor* ?

– *Escal Vigor* ??? fit M. Halleux.

– Mais c'est un livre dépeignant des mœurs infâmes, un livre qui ... un livre que ... un livre dont ...

Bref, le juge retourna chez le libraire, sans son greffier, dénicha dans la boutique un exemplaire d'*Escal-Vigor* ... et voilà pourquoi M. Eekhoud comparait aujourd'hui devant les assises.

La révélation de cette petite histoire, toute charmante, toute simple et toute sincère, a, comme on pense, produit son effet : la défense a insisté pour connaître le nom du «monsieur lettré, aux vues très larges et d'esprit très cultivé». Mais l'accusation et le témoin ont fait la sourde oreille. Seulement il ne faut désespérer de rien : nous connaissons peut-être bien, avant la fin des débats, le nom de l'intéressé.

La chose n'est pas sans portée, d'ailleurs, au point de vue du verdict. En effet, trois questions seront posées au jury : 1. M. Eekhoud est-il l'auteur d'*Escal-Vigor* ? 2. l'ouvrage a-t-il été exposé publiquement en vente ? 3. constitue-t-il un outrage aux bonnes mœurs ?

Un procès-verbal régulier de saisie faisant défaut pour le 2, il y a lieu de recourir à la preuve testimoniale. Aussi le président, en vertu de son pouvoir discrétionnaire, délègue-t-il sur l'heure à Heyst, en lui enjoignant de prendre le premier train, le maréchal de logis de service, aux fins d'enquêter sur ce moindres auprès du commissaire de police de l'endroit, – actuellement très malade.

La défense fait des réserves, dont le président offre de lui donner acte.



Ces incidents vidés, commence un des plus nauséeux huis clos dont un prétoire de justice puisse être le témoin : deux experts – et non des moindres : il s'agit de M. Francotte, professeur de psychiatrie à l'Université de Liège, et de M. Demoor, expert du parquet à Bruges – viennent faire une conférence sur les passions contre nature des «uranistes». Leur thème est celui-ci : l'«uranisme» est un mal qu'on doit enrayer ; or, la littérature est un moyen de propagation : donc il faut sévir contre la littérature qui en étudie les manifestations.

Les deux experts sont invités à donner leur avis sur la santé morale et physique des héros du roman de M. Eekhoud : ils leur tâtent le pouls, calculent leurs degrés de fièvre, diagnostiquent la gravité de leur mal : pour un peu, ils leur prescriraient des médicaments à l'audience.

– Voyons, dit la défense, de bon compte, est-ce que ce sont des ... ce que vous savez ?

– On ne peut pas dire tout à fait oui, on ne peut pas dire tout à fait non, répondent les experts.

Cela dure une heure : on cite Shakespeare, Raphaël, Cavalieri, Louis II, Wagner ...

– Et Socrate ? interroge M^e Picard.

– Ah ! dame ! Socrate, je n'en sais rien, moi, répond M. Francotte. C'est déjà assez difficile à se prononcer quand on a les sujets sous la main. Vous comprenez bien que Socrate est mort depuis si longtemps que ...

Puis, la défense et l'accusation se lancent à la tête des noms d'auteurs.

– Moll fait autorité en la matière, s'écrie le ministère public.

– Mais Raffalowitch dit le contraire de Moll, riposte M^e Picard.

– Oh ! votre Raffalowitch ! raille l'accusation : il n'est pas même docteur en médecine.

– Mon Dieu, conclut M^e Picard, il y a tant de docteurs qui n'y connaissent pas grand-chose, qu'il peut bien y avoir des gens qui ne sont pas docteurs en médecine et qui s'y connaissent fort bien.

Cet échange d'aperçus sur des choses malpropres – que M^e Picard, plus dégoûté encore que ses contradicteurs, appelle avec une ironie amère les «parties fines de la magistrature et du barreau», – prend fin à l'entrée de M. Georges Virrès, de la revue catholique *Durendal*. M. Georges Virrès a été cité par l'accusation.

On dirait bien plutôt d'un témoin à décharge : «*Escal-Vigor* est un livre cérébral, dit M. Virrès, un livre peu accessible au grand public, surtout à raison de sa forme : ce n'est pas ce livre-là qui peut ameuter les curiosités malsaines».

Et, tout en faisant ses réserves de catholique sur le sujet traité dans ce livre «païen», M. Virrès estime qu'il ne peut être question d'attentat aux mœurs.

L'audience est suspendue à 12 h. 3/4.

**

On entend ensuite les témoins à décharge.

C'est d'abord M. Iwan Gilkin qui, comme tous les témoins suivants, prête à la fois le serment d'expert et de témoin. M. Gilkin estime que le livre n'est ni obscène ni de nature à exciter les passions honteuses, qu'il ne dépasse pas la tolérance habituelle, qu'une foule de romans sont plus scabreux que celui-ci. M. Gilkin rappelle que M. Eekhoud a obtenu le prix quinquennal de littérature en 1893. Il fait remarquer qu'aucun des personnages du roman ne commet un acte qui réunirait les éléments d'un outrage aux mœurs.

M. Albert Giraud pense que l'auteur est resté bien en deçà de la commune mesure. La sobriété des descriptions est telle qu'un lecteur distrait pourrait difficilement s'apercevoir du côté scabreux qu'elles présentent.

Audience de l'après-midi

M. E. Demolder, M. Henri Maubel, M. Nizet, estiment que le livre poursuivi ne montre aucune intention de pornographie ; il expose sous une forme littéraire un cas morbide bien connu, qui, comme tel, relève des psychologues.

On interrompt un instant l'audience pour entendre la déposition du maréchal de gendarmerie envoyé le matin à Heyst. Le témoin déclare que le commissaire de police n'a pu, vu la gravité de sa maladie, répondre d'une façon compréhensible aux questions posées.

M. Julius Hoste, en flamand, déclare que le sujet du livre est par lui-même si moral que, s'il n'était d'une forme peu accessible au grand public, il n'hésiterait pas à le publier dans son journal. Tous les livres sont mauvais pour les mauvais lecteurs. Il est incroyable que l'on ait pensé pouvoir relever contre celui-ci une accusation d'outrage aux mœurs.

M. Octave Maus pense que l'intention de M. Eekhoud a été surtout de montrer où pouvait être mené un homme victime de son penchant ; il plaint cet homme ; le roman est triste et douloureux ; rien n'est moins sadique que ce livre de mélancolie et de science.

M. Hector Chainaye trouve que le livre de M. Eekhoud est tout à fait moral, qu'il inspire une salutaire répulsion à ceux qui seraient entraînés par des raisons physiologiques à des excès charnels. Il faut recommander la lecture d'*Escal-Vigor*. D'ailleurs, ajoute M. Chainaye, Eekhoud est de ceux qui peuvent tout écrire ; on devrait lui élever une statue et donner son nom à la rue d'Anvers qui l'a vu naître !

M. Dwelshauwers, professeur de psychologie à l'Université libre de Bruxelles, pense qu'*Escal-Vigor* est un livre d'art et c'est en diminuer injustement l'auteur que de lui prêter des intentions malsaines.

M. Nestor de Tière partage cet avis.

On entend encore M. Valère Gille, conservateur adjoint à la Bibliothèque royale, qui fait l'apologie de l'œuvre de Georges Eekhoud. Il dit que le livre est à la disposition du public à la Bibliothèque royale.

M. Sander Pierron a lu le livre avec autant de plaisir qu'il en a eu à regarder des photographies représentant des fresques de la Sicile.

On entend encore M. Léonce Du Castillon, littérateur flamand, et la défense renonce à l'audition des autres témoins.

L'instruction orale est terminée.

L'audience est renvoyée à demain vendredi pour les plaidoiries ⁽³³⁾.

Audience du vendredi matin

Au début de l'audience de vendredi matin, M. Janssens de Bisthoven prononce son réquisitoire.

«En vous exposant cette affaire, que, bien malgré moi, d'autres ont voulue retentissante, dit-il, je m'efforcerai de n'être pas grandiloquent, de parler sans exagération ; je me garderai de toute appréciation dans le goût de celle que des témoins de la défense sont venus apporter ici, lorsqu'ils ont dit – ce qui était inconvenant et déplacé – qu'il fallait élever une statue à Eekhoud.

J'ai été traîné dans la boue, dans un langage de goujats, de voyous de presse ...»

M^e PICARD. – Je vous félicite de votre modération ...

M. JANSSENS (*très agressif*). – Vous, M^e Picard, vous avez publié des articles contre moi dans *L'Art moderne* où vous essayiez de m'intimider.

M^e PICARD. – Lorsque j'ai écrit ces articles, je n'étais pas le conseil d'Eekhoud. Je vous l'ai déjà dit hier et je ne vous permettrai pas de continuer cette équivoque.

M. JANSSENS. – Oui ou non, cet article est-il de vous, monsieur l'ancien bâtonnier ... ?

M^e PICARD (*se fâchant*). – Je ne vous permets pas de mêler ma personnalité de bâtonnier et d'avocat et ma personnalité d'écrivain. Ce n'est pas digne de vous !

M. JANSSENS. – C'est donc comme critique d'art, mais sous le nom d'Edmond Picard.

M^e PICARD. – Je n'étais pas alors le défenseur d'Eekhoud. Je vous le crie pour la troisième fois. Votre attitude est incroyable. Je m'étonne qu'un magistrat se permette ce que vous faites.

M. LE PRÉSIDENT. – Je ne puis admettre que le ministère public prenne personnellement à partie le défenseur.

M^e PICARD (*exaspéré*). – Je ne le laisserai pas parler, je le ferai taire.

M. JANSSENS. – Vous m'avez appelé «malheureux magistrat» !

M^e PICARD. – Parfaitement, vous êtes un malheureux magistrat ! Les horions ne vous manqueront pas ; vous serez poursuivi toute votre vie par le souvenir

⁽³³⁾ *Le Petit Bleu*, n° 299, vendredi 26 oct. 1900.

de cette affaire. Elle restera attachée à votre nom comme une casserole à la queue d'un chien !

M. LE PRÉSIDENT. – Voyons, messieurs ...

M^e PICARD. – Quand il se taira, je me tairai. Je l'empêcherai de parler de moi. Parlez du prévenu ; ou bien dites si vous préférez que j'aie à prendre la place d'Eekhoud.

M. JANSSENS. – Je comprends que ce que je dis vous gêne.

M^e PICARD. – Ça ne me gêne pas, ça m'indigne !

M. LE PRÉSIDENT. – Monsieur l'avocat général, je vous prie ...

M^e PICARD. – Vous êtes un magistrat extraordinaire sous tous les rapports.

L'orage se calme enfin.

Le ministère public a lancé sa diatribe d'une voix forte, que la voix tout à coup perçante, une voix blanche, une voix de colère tremblante, dominait cependant. Le magistrat, qui avait évidemment prémédité cette attaque, qui l'a débitée froidement, a dû renoncer cependant, devant l'attitude très correcte et très ferme du président, à poursuivre les personnalités qu'il avait calculées : au total, un effet d'audience raté.

**

M. Janssens continue :

– Ce n'est pas moi qui ai voulu cette poursuite : je suis couvert jusque trois fois : il faut, pour que des poursuites soient entamées en assises, que le juge d'instruction partage mon avis ; il faut que la chambre du conseil décide de déférer le livre à la justice ; il faut que la chambre des mises en accusation confirme cette manière de voir. Vos reproches, que je porte d'ailleurs d'un cœur léger, se trompent donc d'adresse. C'est, en dernière analyse, la Cour d'appel de Gand qui a trouvé les charges suffisantes.

L'organe du ministère public passe à l'étude du délit. On commet un outrage aux mœurs, dit-il, «quand on dépasse la pudeur moyenne d'un honnête homme». Il ne faut pas de «dol spécial» en cette matière. Le seul fait de publier un livre de nature à nuire à l'ordre social constitue le délit punissable ; il n'est pas nécessaire que l'auteur ait voulu délibérément le mal ; il suffit qu'il ait été conscient.

Mais, dit la défense, l'art n'est pas justiciable de la Cour d'assises ; Georges Eekhoud peut tout écrire ! Thèse absurde, s'il en fut ! L'artiste est un citoyen comme un autre, soumis, comme tel, aux lois de son pays. Qu'est-ce que cette prétention déplacée ? M^e Picard, lui-même, au sujet de Catulle Mendès, écrivait que la littérature de cet artiste le classerait au rang des pornographes illustres. Il ajoutait que quand une jeune fille lit cet auteur, elle n'en veut plus d'autre et devient en quelques mois, de fraîche et jolie qu'elle était, desséchée et phthisique. C'est l'aveu que l'art peut être corrupteur.

M^e PICARD. – Mais c'est bien évident. Qui donc soutient le contraire ? Nous perdons notre temps ici !

M. JANSSENS. – Soit, je suis heureux de voir que vous ne soutenez pas cette thèse, mais un de vos témoins ne l'a pas moins soutenue en venant dire qu'Eekhoud peut tout écrire.

M^e PICARD. – Parce qu'il n'écrira jamais de choses pornographiques !

M. JANSSENS. – Ah ! bon ! Si vous l'interprétez comme ça ...

**

M. Janssens n'insiste pas ; il aborde l'examen d'*Escal-Vigor*.

«C'est profaner un des sentiments les plus purs : l'amitié, s'écrie-t-il, que de l'exalter comme Georges Eekhoud l'a fait».

Cela révolte : on se demande si l'on rêve quand on lit le livre, qui déforme et qui souille une chose sacrée ! Le héros d'Eekhoud délaisse sa maîtresse pour un vagabond et un voyou. Cette union monstrueuse ne prend fin que par le supplice infligé aux «amants» par les femmes du pays ; voilà l'ouvrage en deux mots !

Après cet exposé, M. l'avocat général se met à lire différents passages du livre, qui sont non pas accusés d'obscénité, mais simplement coupables de contenir les mots isolés qui paraissent au ministère public de nature à constituer l'outrage aux mœurs ; des vocables comme «étreintes», «mâle», «sein», «gorge», «hanche», «nudité», «sexe», etc. sont mis en relief, soulignés de cette voix grossissante que prend maman quand elle menace bébé du Croquemitaine. On avait craint de s'embêter à cette audience ; on avait tort : une gaieté sereine a gagné l'auditoire ; la rigolade est entrée à la Cour d'assises ; M. Janssens est encore plus de Bisthoven qu'on ne croyait : la factice flambée d'indignation avec laquelle il dénonce une scène naturaliste de baignade, – «naturaliste» pour lui équivaut à «obscène», – obtient un succès tout particulier : un peu plus, on sifflerait.

Pourtant, à la longue, comme les quarts d'heure se succèdent, comme les citations continuent, s'enfilant en grains de chapelet, la fatigue arrive ; le jury est visiblement distrait ; le réquisitoire, quelques instants gai, redevient irrémédiablement médiocre, piteux et calamiteux ; c'est bien ce réquisitoire-là qu'il fallait à cette poursuite : l'un est digne de l'autre.

**

Le ministère public résume son impression en qualifiant *Escal-Vigor* de «livre infâme», d'«œuvre de Sodome», de «monument d'hypocrisie».

Georges Eekhoud soutient, dit-il, qu'il a fait une œuvre «sans conclusion et sans but» ? Mensonge ! Il a voulu exalter, déifier un sentiment abominable ; il

a dit lui-même ici, lors de son interrogatoire par le président, qu'il voulait chanter cette passion.

M^e PICARD. – C'est absolument inexact. C'est vous qui chantez ! (*Rires prolongés*). Il est incroyable que vous, qui prétendez requérir contre l'hypocrisie, vous veniez avancer de pareilles inexactitudes !

M. LE PRÉSIDENT. – Je ne me souviens pas que M. Eekhoud ait dit les paroles que l'organe de la loi lui prête.

M^e PICARD. – S'il les a dites, il les a rectifiées.

M. JANSSENS. – Je ne le crois pas.

M^e PICARD. – Je vous répète que vous dénaturez la vérité.

M. JANSSENS. – Le jury me connaît trop pour croire que j'ai voulu le faire. Je n'ai ni hypocrisie ni dissimulation. Oh ! mon ambition n'est pas de faire condamner le prévenu. Mais je puis le dire : j'ai toujours tout fait pour mériter la confiance du jury.

M^e PICARD. – Abandonnez l'accusation. Ce sera loyal et honnête.

M. JANSSENS. – Laissez-moi continuer. Ne craignez pas, messieurs les jurés, que l'on vous reproche «d'être de la Flandre excessivement occidentale», si vous condamnez Eekhoud. Les juges de Paris, où l'on est épris d'art, ont condamné *L'Enfant du crapaud* de Camille Lemonnier.

M^e PICARD. – Ah ! oui, parlons-en.

M. JANSSENS. – Ceci vous embarrasse ?

M^e PICARD. – Chaque fois que vous m'interrogez, vous vous écriez que vous m'embarrassez. (*Rires.*) Ce qui est embarrassant, c'est votre situation, c'est celle des juges qui ont condamné les écrivains d'art. Ces condamnations retombent toujours sur les juges : l'histoire les range définitivement dans la catégorie des imbéciles ! [Sensation prolongée.]

M. JANSSENS. – Merci. Je continue.

Et M. Janssens continue, en effet, s'efforçant de montrer en Eekhoud un propagateur dangereux de l'«uranisme», – démonstration dans laquelle nous ne tenterons pas de le suivre.

Le ministère public prétend étayer cette accusation en montrant qu'Eekhoud a traité dans d'autres ouvrages du même sujet scabreux.

M^e PICARD. – Je proteste contre toute lecture de ce genre. Ce qui est poursuivi, c'est *Escal-Vigor*.

M. JANSSENS. – Je vais vous lire une nouvelle tirée de *Mes Communions* ⁽³⁴⁾.

M^e PICARD. – Ceci est absolument inouï. Comment voulez-vous que je puisse plaider sur un livre qui, pour la première fois, est produit aux débats ? Certes,

⁽³⁴⁾ Dans ce recueil, le procureur du roi n'avait que l'embarras du choix : *Une mauvaise rencontre*, *Appol et Broucard*, *Burch Mitsu* et, bien entendu, *Climatérie* qui se rattache directement à *Escal-Vigor*.

j'ai lu ce livre il y a quatre ou cinq ans. Mais mes souvenirs ne sont plus assez précis. Il faudrait que je rentre chez moi et que je le relise pour vous répondre.

M. LE PRÉSIDENT. – Cela va nous mener loin.

M^e PICARD. – Et puis, je connais votre manière traîtresse. Vous lirez quelques passages de ce livre, sans donner une vue d'ensemble ; c'est comme si, en exhibant une statue, on n'en montrait que les parties honteuses.

M. JANSSENS. – Soit, je renonce ...

M^e PICARD. – Le jury appréciera vos procédés.

M. LE PRÉSIDENT. – Je n'ai pas le droit de m'opposer à cette lecture ...

M^e PICARD. – Mais vous reconnaissez, monsieur le président, qu'elle lèse le droit de la défense, qu'elle la met dans une situation impossible.

M. JANSSENS (*se ravisant*). – Voici, Messieurs les jurés, certains passages ...

M. LE PRÉSIDENT. – En avez-vous encore pour longtemps ?

M. JANSSENS. – Pour une demi-heure encore.

M^e PICARD. – Nous n'en finirons pas aujourd'hui.

M. LE PRÉSIDENT. – Je commence à le craindre.

M^e PICARD. – Encore une fois, au nom de la défense, je proteste. Cela ne s'est jamais vu.

M. JANSSENS (*se ravisant encore*). – Eh bien ! je ne lirai pas ce livre. Je continue en abordant le côté scientifique.

M. LE PRÉSIDENT. – Vous continuerez cette après-midi.

L'audience est suspendue à 1 heure.

Audience de l'après-midi

A la reprise de l'audience, M. le procureur du roi discute scientifiquement l'«*uranisme*». La nausée reprend. Passons.

L'avocat général déclare encore que les littérateurs que la défense a cités comme témoins à décharge ne sont pas bons juges en matière de morale, que, d'ailleurs, ces littérateurs n'ont pas une autorité professionnelle suffisante comme l'auraient, par exemple, des membres de l'Académie française. Ce qui amène une vive protestation de M^e Picard et une agitation violente dans l'auditoire.

L'avocat général dit, en terminant, que les Flamands doivent rester flamands, refuser de réintroduire dans le pays les traditions abominables qui ont déshonoré la Renaissance et l'époque des Césars, et refuser leur concours à l'apostolat auquel s'est voué M. Eekhoud.

Plaidoirie de M^e De Leval

M^e DE LEVAL. – Jamais jusqu'ici personne n'avait osé rêver cette chose énorme : un livre d'Eekhoud livré à la justice pour pornographie par un

parquet atteint d'un daltonisme artistique incurable, qui nous rend la risée de l'Europe. L'opinion publique s'est manifestée de telle façon que Georges Eekhoud aurait pu se présenter ici sans défenseur : son acquittement est certain. Mais c'est votre justice que M. Eekhoud veut aujourd'hui : il veut que M^e Picard vous montre son œuvre, qui est un cri de pitié pour les humbles et d'aspiration pour le beau.

Au point de vue du délit, il faut, contrairement à ce qu'a dit le procureur du roi, l'intention de spéculer sur le vice, de corrompre les lecteurs. C'est faire injure à Eekhoud de supposer un seul instant que cette intention ait pu exister chez lui.

L'auteur cite, pour l'édification du jury, des passages d'ouvrages non poursuivis ou acquittés par les jurés.

– Le parquet de Bruges veut depuis quelques années se faire une spécialité de poursuites pour outrages aux mœurs : depuis un an, il a poursuivi les vendeurs de photographies de Clara Ward, des tableaux de Rops, un dessinateur français, un livre intitulé *La Femme et l'amour, L'Almanach du flirt*, il a voulu poursuivre Mirbeau pour son *Jardin des supplices*. Toutes ces œuvres ont bénéficié d'un non-lieu. J'espère que l'acquittement d'Eekhoud guérira définitivement le parquet de Bruges de sa manie malade (35).

Plaidoirie de M^e Picard

[M. LE PRÉSIDENT. – La parole est à M^e Picard.

Et ici se produit le plus extraordinaire incident d'assises auquel l'auteur de ces lignes qui a fait, pendant trente ans, le compte rendu des grands procès de Belgique et d'ailleurs, ait jamais assisté.

(M^e Picard semble ne pas avoir entendu que le président lui a donné la parole et compulse son dossier. – Silence gêné qui se prolonge.)

M. LE PRÉSIDENT. – Je vous ai donné la parole, M^e Picard.

(M^e Picard continue à compulser son dossier, comme s'il n'avait rien entendu. Le silence, en se prolongeant, tourne à l'angoisse. On se demande si M^e Picard ne vient pas d'être subitement frappé dans ses moyens oratoires.)

M. LE PRÉSIDENT. – Pour la troisième fois, M^e Picard ...

M^e PICARD *(se décidant enfin)*. – J'attends !

M. LE PRÉSIDENT. – Qu'est-ce que vous attendez ?

M^e PICARD *(de sa voix de fausset, une voix qui dénote une colère terrible, et montrant M. Janssens de Bisthoven)*.

(35) On trouve un autre fragment assez long de cette plaidoirie dans la brochure de Hem Day, pp. 20-22. *Le Pourquoi pas ?* de 1932 n'a rien reproduit de la plaidoirie de M^e De Leval.

– J’attends qu’il s’en aille ! (*mouvement prolongé*). (*S’adressant à M. Janssens de Bisthoven*). – Comment ! Vous n’êtes pas encore parti ! Vous avez fini, cependant ... Vous avez fini d’insulter des artistes dont la Belgique est fière, de vous couvrir de ridicule pour le reste de vos jours !... Allez-vous-en ! Allez-vous-en !... Retournez chez vous ! Allez dire à votre femme et à vos enfants ce que vous êtes venu faire ici !

M. JANSSENS. – Permettez ...

M^e PICARD. – Il n’y a pas de permettez ! Taisez-vous ... C’est à mon tour de parler ; on vous a assez entendu ... Descendez de votre siège ... et partez !

M. JANSSENS. – Je réclame votre intervention, M. le président.

M^e PICARD. – Laissez le président tranquille. Il est assez grand pour savoir ce qu’il a à faire. Il n’a pas besoin de vos conseils, le président !... Alors, vous ne voulez pas vous en aller ? ... Non ? Je parlerai devant vous dans ce cas ... Si vous aimez à vous entendre dire des choses que j’aurais voulu vous éviter, restez là ... et ouvrez vos oreilles ... je vais plaider ...

Après cette furieuse algarade, qui plonge une partie du jury et de l’auditoire dans la stupéfaction et l’admiration et l’autre moitié dans une rigolade intense, M^e Picard, continue, un peu calmé :]

– Certes, le parquet de Bruges se trompe trop souvent. Le cerveau des membres de ce parquet n’est pas intégral à ce point de vue. On a raconté que c’est par hasard que M. le juge d’instruction Halleux, qui est atteint de la même infirmité, a saisi, sur la plainte d’un anonyme, le livre d’Eekhoud.

Il est douloureux, monsieur l’avocat général, que vous vous soyez constitué le chevalier, sinon le Don Quichotte des mœurs dans votre arrondissement. Je vous assure que j’ai éprouvé un grand chagrin à vous voir accabler un de vos meilleurs compatriotes, un pur artiste flamand, qui a ajouté des fleurons à la couronne de notre cher pays !

Discutant le point de droit, M^e Picard s’appuie sur l’opinion de l’avocat général Servais pour démontrer l’inanité de la prévention. Il n’y a pas eu à Heyst exposition en vente de l’ouvrage poursuivi, – au sens de la loi.

Quant à l’outrage aux mœurs, dit M^e Picard, il faut l’intention évidente.

M. LE PRÉSIDENT. – Nous sommes d’accord. Je poserai ainsi la question : Georges Eekhoud est-il coupable d’avoir volontairement outragé les mœurs ?

M^e PICARD. – Ce n’est dès lors plus la peine d’insister, car personne ne croira, qu’en se mettant à écrire son livre, Eekhoud a eu l’intention d’outrager la morale, de porter le trouble dans les sentiments de ses concitoyens. La vie privée d’Eekhoud est irréprochable. Journaliste et littérateur, il est pauvre, et pourtant il a pris à sa charge deux enfants adoptifs. Comme Hoste vous l’a dit avec une émotion qui nous a tous gagnés, il était l’ami intime de Conscience qui était un modèle des vertus domestiques.

Avec une verve, une hauteur de vues extraordinaires, M^e Picard fait ensuite une sorte de conférence sur la force sociale de l’art. L’avocat est dans ses

meilleurs jours d'éloquence. C'est, pendant une heure, un régal pour l'auditoire immobilisé par l'attention, prêt à plusieurs reprises, à éclater en applaudissements ⁽³⁶⁾.

[Verdict

Après une demi-heure de délibération, le jury rapporte un verdict négatif ⁽³⁷⁾.

Arrêt. – Acquittement

En conséquence, M. Eekhoud est acquitté.

Le public éclate en applaudissements. L'accusé est saisi par vingt mains ; on l'embrasse ; il est porté en triomphe dans le vestibule du prétoire.

M. Janssens de Bisthoven se retire, songeur, dans sa robe rouge.]

Diverses raisons nous incitent à accorder foi à ce récit : les recoupements avec les chroniques d'Eekhoud sont nombreux, *Le Petit Bleu* était réputé pour la qualité de ses informations et ... les avocats ont généralement bonne mémoire. Eux seuls, en effet, ont le droit de pénétrer dans l'enceinte du tribunal pendant le huis clos, et l'on sait que tout un état-major de stagiaires et d'admirateurs gravitait autour de Picard. Au sein de cette nébuleuse, il nous paraît assez facile d'identifier l'auteur des «fuites». Il fallait qu'il fût avocat en 1900, journaliste au *Petit Bleu* en même temps et qu'il eût, plus tard, des liens avec le *Pourquoi Pas ?* puisque, pour se moquer de Janssens de Bisthoven, devenu baron et «gouverneur pudicissime de la Flandre extrêmement occidentale», il republia dans cet hebdomadaire, en 1932, presque tout le texte des articles d'octobre 1900 et y ajouta quelques souvenirs inédits ⁽³⁸⁾. Compte tenu de ces trois exigences, nous pouvons dire que le «coupable» est George Garnir ⁽³⁹⁾.

⁽³⁶⁾ *Le Petit Bleu*, n° 300, samedi 27 oct. 1900.

⁽³⁷⁾ Par 7 voix contre 5.

⁽³⁸⁾ Janssens de Bisthoven avait envoyé aux bourgmestres de la côte une circulaire les invitant à sévir contre les tenues de bain trop déshabillées «qui portent atteinte à la dignité de la femme et à la pudeur de la jeunesse et de l'enfance». (Voir *Pourquoi Pas ?*, n° 940, 5 août ; n° 941, 12 août 1932). Quelques notules relatives au procès figurent encore dans le n° 944, 2 sept. 1932.

⁽³⁹⁾ En 1932, l'auteur se démasque discrètement en parlant de son métier de journaliste. Dans la notice biographique de Garnir, parue en 1945 dans l'*Annuaire* de l'Académie, Louis Dumont-Wilden confirme : «Toujours est-il que George Garnir ne fit que passer par le prétoire, mais il y apprit, du moins, le métier de journaliste judiciaire ; il devait plus tard donner de brillants comptes rendus de quelques-uns des grands procès d'assises qui ont passionné l'opinion au commencement de ce siècle» (p. 71).

Un autre document doit être versé au dossier du procès d'Eekhoud. Le jeudi 26 octobre, alors que la Cour entendait quelques littérateurs, un procès parodique se déroulait dans les coulisses où les témoins se lassaient d'attendre. Le récit d'Hector Chainaye, rapporté par Célestin Demblon, ne manque pas de saveur :

Nous étions dans une grande salle froide, dallée de bleu. Dans un coin, je ne sais pourquoi, se trouvaient trois lits et, dans un autre, un billard. Les meubles d'une saisie peut-être ? Je l'ignore. Gilkin et Giraud ont été appelés tout de suite. Hannon appelait «trou du c...» l'huissier solennel qui venait nous chercher un à un, puis, fumant une cigarette couché sur un des lits, il s'est permis de lui dire : «Dites donc au président qu'il nous envoie sa femme, il nous doit bien ça !». Un vieux pupitre étant là, nous avons ensuite nommé un président, un accusé (le petit Sander Pierron), un avocat (Octave Maus), etc. Si tu avais entendu les questions et la plaidoirie ! L'huissier venait appeler tour à tour le président, l'accusé, un membre du jury. On l'accablait d'injures, puis nous avons fait une collecte en sa faveur : il était charmé, il avait bien reçu un sou par injure ! J'ai dit au président : – Je n'ai jamais lu de livre plus moral qu'*Escal-Vigor* ! – Expliquez-vous ! – C'est simple : il effraie tellement que jamais celui qui l'a lu ne peut songer à commettre l'infamie qu'on y dépeint. La *Phèdre* de Racine n'est pas immorale. Ni *Oedipe-Roi* non plus. – Mais... Euripide n'a pas dépeint de turpitudes dans *Oedipe*. – Pardon, M. le président (ce n'était pas mon oncle), mais je crois c'était Sophocle ! (Textuel !). Hannon était furieux de ce qu'on ne l'avait pas appelé ; il est resté le dernier dans la salle dallée de bleu ; on avait dû abréger, l'heure avançant ; il avait préparé quelques calembours ... (40).

Ces facéties nous éloignent du ton grave de la défense, mais elles nous montrent, à tout le moins, que les artistes du temps n'avaient pas pour la justice et ses représentants une admiration dévote.

Quant à Lemonnier, son procès se déroula les 29 et 30 octobre. La composition de la cour était la même, à l'exception du second défenseur qui était M^e De Poortere, du barreau de Bruges. Le huis clos fut demandé et obtenu. On procéda à l'interrogatoire de l'écrivain, puis le président commença à lire l'œuvre en cause. Lemonnier se chargea de la lecture des dernières pages. Les experts déclarèrent que l'ouvrage était dangereux s'il tombait entre les mains de jeunes lecteurs. Henry

(40) Inédit. *Notes personnelles de C. Demblon*. (Liège, Fonds d'histoire du mouvement wallon).

Maubel, Octave Maus, Maeterlinck et Arthur Daxhelet vinrent témoigner en faveur du prévenu. Après le réquisitoire, M^e De Poortere plaida et le fit avec tant d'éloquence que Picard renonça à prendre la parole⁽⁴¹⁾. Après quelques minutes de délibération, le jury acquitta l'écrivain par 8 voix contre 4.

La mésaventure inspira à Lemonnier un roman, *Les Deux Consciences*, qui parut en 1902 chez Ollendorff. L'auteur s'y dépeint sous le pseudonyme éloquent de Wildman, traîné en justice pour un volume, *Terre libre*, qui exaltait «le sage, sublime et immortel instinct» et dénonçait «les mœurs hypocrites et dissolues, l'avalissement du sentiment de l'amour», résultat «d'une éducation où les notions de la vie physique sont méconnues, où une fausse moralité, basée sur un sens erroné de la décence et le mépris du corps humain, rend la secrète licence désirable»⁽⁴²⁾. C'était le sujet, à peu près, de *L'Homme en amour*. On reconnaît Janssens de Bisthoven sous les traits du juge Moinet, «petit homme médiocre», d'«une vanité (...) basse, ardente, secrète», dissimulée sous un «air obséquieux et poli». A quoi s'ajoute une sérieuse pointe de sadisme. L'action est transposée à Portmonde, ville à pignons et à cygnes. Tout se retrouve dans *Les Deux Consciences* : «l'intermède bouffon des deux experts médicaux», le président «simple» et «bienveillant», la lecture de l'ouvrage au tribunal, même l'anecdote de la délation⁽⁴³⁾. Seule la fin s'écarte du procès vécu par l'auteur. Lemonnier, qui affectionnait les conclusions tragiques, précipite son héros du haut du beffroi, alors que les jurés sont en train de l'acquitter⁽⁴⁴⁾.

L'affaire finit bien pour les deux romanciers. Si la solidarité entre gens de lettres s'était clairement manifestée, l'attitude de la presse fut plus nuancée. Les réactions allèrent du soutien le plus franc (*L'Art*

(41) En compensation, il rédigea une préface pour la réédition, en 1901, de *L'Homme en amour*.

(42) *Les Deux Consciences*, p. 167.

(43) «Il paraît que quelqu'un s'est plaint. Un juge d'instruction est allé saisir un exemplaire du livre chez un libraire dans une petite station balnéaire où il vient des séminaristes, des vicaires, tout heureux de se mettre en caleçon de bain» (p. 22).

(44) Ce goût pour le flamboyant finit par lasser. Dans *L'Homme en amour*, par exemple, la découverte, par le narrateur, de quelques gravures galantes est décrite en des termes qui conviendraient mieux à l'évocation d'un drame cosmique. Le lyrisme d'Eekhoud, plus âpre en dépit d'une sérieuse surcharge d'artifices rhétoriques et lexicaux, a mieux résisté à l'épreuve du temps.

moderne, *La Réforme, Le Thyirse*, etc.) à l'hostilité la plus farouche. Celle-ci était surtout le fait des journaux catholiques. Pour *Le Vingtième Siècle*, l'acquiescement d'Eekhoud équivalait à rien moins qu'une «apologie de Sodome»⁽⁴⁵⁾ et il se trouva un journaliste pour louer «la supériorité intellectuelle et morale» de Janssens de Bisthoven, sa «distinction de l'esprit et du cœur»⁽⁴⁶⁾. La polémique se poursuivit jusqu'en 1901, faisant à l'auteur et au livre une publicité inespérée⁽⁴⁷⁾.

Avec le recul du temps, ce procès peut sembler ridicule. Il l'a été, à bien des égards, entre autres choses parce que la défense a fait tout ce qu'elle pouvait pour lui donner une allure burlesque. La justice avait été logique avec elle-même, mais son acharnement un peu borné facilita si merveilleusement la tâche de Picard et des amis de l'écrivain qu'on serait tenté de se laisser aller à des plaisanteries sur l'esprit béotien qui régnait chez nous. C'est Willy, alors, qui aurait le mot de la fin :

Dites donc, mon cher Vallette, ils en ont une sacrée couche, en Belgique, presque aussi épaisse que chez nous !⁽⁴⁸⁾

⁽⁴⁵⁾ 28 oct. 1900.

⁽⁴⁶⁾ *Le Journal de Bruxelles*, 28 oct. 1900.

⁽⁴⁷⁾ Il serait intéressant de suivre les prolongements du procès dans les journaux et les revues. La place nous fait défaut, malheureusement. Pour la même raison, nous ne pouvons aborder le problème de l'homosexualité d'Eekhoud. Nous la croyons réelle, même si la biographie paraît brouiller les pistes. Dans *Écrivains de l'avant-siècle* (Paris, Seghers, 1971), Hubert Juin évoque conjointement Jean Lorrain et Eekhoud, «les yeux faits, les lèvres peintes, les pommettes rehaussées, dandys suspects égarés dans le délire des quartiers pauvres, amateurs de malfrats, de forts de la Halle, de soutiers crasseux» (p. 167). D'accord pour Lorrain, empestant le patchouli et bagué comme tout un colombier, mais nous restons dubitatif en ce qui concerne l'écrivain belge, paisible bourgeois binoclard que l'on voit mal hantant les pissotières. Le cas d'Eekhoud serait bien plutôt celui d'une homosexualité refoulée dans la vie quotidienne (par inhibition ? en raison des interdits ?), mais étalée dans l'œuvre presque entière. Dans cette perspective, *Escal-Vigor* serait une manière d'autobiographie rêvée. Bien des parallélismes apparaissent d'ailleurs entre la vie de Kehlmark et la jeunesse de l'écrivain : les années de pensionnat en Suisse, la grande vie à Kapellen, la ruine ... Blandine serait, *mutatis mutandis*, l'épouse d'Eekhoud. On imagine ce que furent les «sacrifices» de Cornélie Van Camp ...

⁽⁴⁸⁾ Ces propos ont été ajoutés par Willy à la signature qu'il a apposée au manifeste de protestation des écrivains français. (M.L. 2967/42). Nous en donnons le texte en appendice, ainsi que le fac-similé d'un choix de signatures.

Ce faisant, on oublierait l'importance de l'enjeu. On parla beaucoup (et pas à tort) de la liberté de l'artiste. On aurait aussi pu parler de la liberté tout court, car le procès fait à Eekhoud et à Lemonnier est l'un des innombrables épisodes de la longue lutte qui n'a cessé d'opposer deux conceptions : celle d'un monde assujéti à une morale fermée, liée à la religion ; et une vision plus ouverte, libérée, sans préjugés. Tous, à l'époque, ont dû le sentir plus ou moins distinctement. Tous, ou presque, ont biaisé, comme effrayés par la dimension du débat (49).

(49) La plupart du temps, on se contenta de refuser toute compétence à la justice dans le domaine de la création artistique. Maeterlinck l'a dit, dans *Le Peuple* du 18 déc. 1900, avec un froid mépris :

Escal-Vigor est évidemment une œuvre littéraire, par conséquent toute licence était donnée à l'écrivain car son intention principale allait ailleurs qu'à la pornographie – un parquet seul pouvait s'y tromper. Il faudra donc qu'à l'avenir, dans le doute, il consulte les littérateurs. Encore peut-on se demander qu'il a qualité pour savoir ce que c'est qu'un littérateur.

Le plus audacieux fut certainement Verhaeren, la droiture même, qui approuva sans restriction la démarche d'Eekhoud :

Il était dans son droit le plus strict quand il mettait en scène les personnages de son roman, personnages émouvants, hardis, violents et héroïques. Oui héroïques ; puisque le comte de Kehlmark est de la lignée de ces hommes qui meurent – erreur ou vérité qu'importe – pour ce qu'ils croient beau.

De même, la singularité des héros ne le heurtait aucunement : «... puisqu'il y a passion, c'est-à-dire désir rivé au cœur d'une nature humaine, j'avoue ne point comprendre ce mot contre-nature». (*Le Peuple*, 12 déc. 1900).

Nous tenons à exprimer ici notre gratitude à l'égard de MM. Ph. Muret et P. Aron qui nous ont procuré divers renseignements intéressants. Nous avons aussi lu avec profit le mémoire de Christiane Scherlinck, *Georges Eekhoud et le procès d'«Escal-Vigor»* (Universitaire Instelling Antwerpen, 1974-1975).

Georges EEKHOUD, dont toute l'œuvre est consciencieuse et grave, vient de publier une étude empreinte, comme les autres, du seul souci philosophique et artistique : Escal Vigor. Ce livre, néanmoins, se trouve poursuivi comme contraire aux bonnes mœurs.

En cette circonstance, les littérateurs français soussignés tiennent à exprimer à leur confrère Georges Eekhoud l'assurance de leur haute estime et regrettent l'atteinte portée en sa personne à la liberté de l'Art et de l'Idée.

M. de Heredia
~~_____~~
Camille Rancès

Henri de Régnier
Pierre Louÿs. -
Anatole France

Emile Zola

R. Valéry

Gustave Kahly
G. T. Marinetti

André Gide
Henri Ghéon

Jules Lafforgue

Octave Mirbeau
Maurice Donnay

Hugues Rebelle

Christian Beld

Bachelard

Alfred Jarry

Charles-Henry Hirsch

Stuart Merrill

Paul Fort.

Albert Mockel

Félix Fénéon

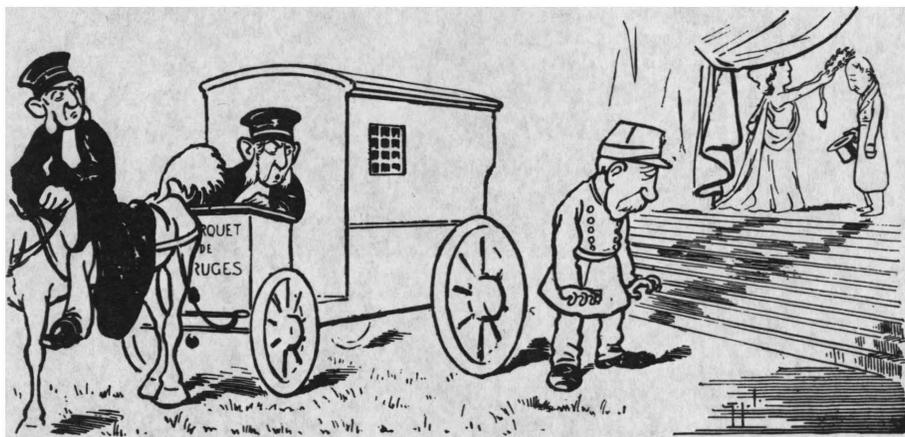
Emile Verhaeren

O.W. Milos

Léon Blum

Jean Morey

UNE PAGE D'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE BELGE, par JULIO



La Réforme, 11 mars 1900.

deux naturalistes oubliés : Henri Nizet et Jean-François Elslander

Répudiant un romantisme qui, en Belgique, n'avait guère produit d'autres romans qu'historiques, le réalisme, après 1850, fraye peu à peu la voie au naturalisme. «Montrez les hommes tels qu'ils sont !», lit-on dans l'*Uylenspiegel* du 5 septembre 1858 : pendant un quart de siècle, c'est le règne du roman de mœurs. Issu de la «bataille réaliste» menée à Paris par Courbet et Champfleury, nourri de l'exemple de Flaubert, ce réalisme suscitera quelques romanciers honnêtes, parmi lesquels survit seul le Paul Reider de *Mademoiselle Vallantin*.

En 1873, *L'Art Universel* dirigé par C. Lemonnier, déjà auteur de *Sedan* (1871), proclame la liquidation du romantisme et la naissance d'un mouvement réaliste attentif aux réalisations françaises. Dès 1876, les *Vingt-quatre coups de sonnet* de Théodore Hannon et *Marthe* de J.-K. Huysmans alimentent les discussions. L'année suivante, le double scandale de *L'Assommoir* et de *La Fille Elisa* acclimate un naturalisme auquel deux revues, *L'Actualité* et *L'Artiste*, ont déjà fait accueil. En 1878 paraît *Un coin de la vie de misère* de Paul Heusy, disciple de Cladel, et Henry Kistemaekers entreprend la publication systématique des naturalistes français. À partir de 1879, Zola suscite des débats animés et parfois des critiques d'une surprenante violence, comme la *Campagne contre le naturalisme* de Ferdinand Loise, recueil d'articles du *Journal des Gens de lettres*, dirigés «contre une école qui a fait descendre l'art à une dégradation morale dont on n'avait pas encore vu d'exemple»⁽¹⁾. Le mouvement gagne d'autant plus volontiers que d'aucuns le jugent en accord profond avec «les instincts réalistes de notre race». Aussi, dit *L'Art Moderne* (28 août 1881, 32), «ne nous laissons pas gagner par les terreurs de quelques émasculés : le zolisme

(1) F. LOISE, *Une Campagne contre le naturalisme*. Namur, Godenne, 1883, p. 5.

et le naturalisme ne sont pas les choses épouvantables qu'on se plaît à dire, c'est tout simplement le tempérament belge écrivant à Paris». Même la *Jeune Belgique* admet, dans un esprit de conciliation, un naturalisme modéré : «Nous préférons le naturalisme de Daudet à celui de Zola ; celui-ci peut choquer parfois ; le premier jamais» (1^{er} déc. 1881, 14). *Un Mâle*, en 1881, marque l'apogée de ce long cheminement ; après 1890, comme en France, le mouvement s'apaise (2).

Naturaliste ? «Aux environs de 1880, dit Valère Gille, toute la jeunesse l'était». Peu nombreux cependant, mis à part Lemonnier et Eekhoud, ceux qui ont laissé une trace durable. Deux écrivains oubliés méritent peut-être de voir ranimé leur souvenir.

Henri Nizet est né à Bruxelles le 13 décembre 1863. Son père, François-Joseph Nizet, après un passage dans l'ordre des Jésuites dont il était sorti avec un recueil de sonnets, rédigea des articles intitulés *Au presbytère de**** dans la *Jeune Revue littéraire* et fit une carrière de conservateur à la Bibliothèque Royale (3). Sa sœur, Marie Mercier-Nizet, née en 1859, était poète, auteur de *Romania* (1878) et de *Pour Axel* (1923). Henri Nizet, docteur en philosophie et lettres de l'U.L.B. en 1881, en même temps que Franz Mahutte, et docteur en droit en 1883, fut un moment répétiteur à l'Université. A seize ans, il a publié *L'Épopée du canon*, poème sur les horreurs de la guerre. Il est encore étudiant quand on le trouve, en décembre 1880, dans le comité de rédaction de la *Jeune Revue littéraire* (4), à laquelle il donne, sous le pseudonyme de Georges-Henri, un bref récit, *La Pipe du zouave, Souvenir de 1870*. En juillet 1882 paraît dans la *Jeune Belgique*, *Hypothèse psychique*, histoire d'un suicide, et, la même année, dans la *Revue de Belgique*, *L'Aiguilleur*, récit réaliste et triste qui met en scène de petites gens frappées par le malheur, dans la tonalité du *Pain noir* d'Hubert Krains. A l'époque, avec Eekhoud, Gilkin, Waller, Giraud et Mahutte, il fréquente chez Lemonnier, qu'il rencontre aussi à la rédaction de *L'Europe*, et assiste, le 27 mai 1883, au mémorable banquet offert au romancier par les Jeunes Belgique protestataires. On

(2) Pour l'ensemble du mouvement, voir G. VANWELKENHUYZEN, *L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*. Bruxelles, 1930.

(3) Cf. *Premiers chants de ma lyre* (1857), poèmes patriotiques dédiés à Léopold I ; *Belgique 1880. Sonnets* (1879) et divers travaux bibliographiques et historiques.

(4) V. GILLE, *La Jeune Belgique*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943, p. 55.

n'en est que plus surpris lorsque paraît, quelques mois plus tard, *Bruxelles rigole ... Mœurs exotiques*.

L'épître dédicatoire à l'éditeur Kistemaeckers est en effet mordante et rageuse. Nizet le félicite de son ouverture d'esprit, si rare en Belgique, «terre haïe du Soleil et de l'Idée», et s'en prend avec hargne à ceux qui pouvaient passer pour ses amis : «Ce qu'ils appellent leur littérature : chose hybride faite de puffisme naïf, de compérages maladroits, de potins venimeux ; [...] entas de petitesesses, de platitudes, de récompenses officielles décrochées qui sait comme, et de prix misérables, disputés avec rage, toujours indécernés»⁽⁵⁾. Avant le roman, le ton amer, aigri de la préface retient l'attention. *Les Tablettes littéraires* la jugent «pétaradante», la citent longuement et commentent : «Que voilà bien le tableau de la vie littéraire belge ! Et comme Nizet dit vrai et affirmant la rébellion de l'esprit natal au culte de l'Art. Mi-gaulois, mi-germain, le Belge ne possède ni l'esprit intuitif français, ni la blonde poésie allemande. La Belgique semble conquise aux barbares : lourds de bière, gavés de victuailles, les esprits étroits règnent ici – en maîtres ! (1^{er} février 1884, 79). La *Jeune Belgique*, par la plume de Jacques Arnoux, opta pour la dignité : «Nous nous abstenons de parler de la préface de *Bruxelles rigole*. M. Nizet la regrettera quelque jour» (III, janv. 1884, 148).

Quant au sujet, on s'accorde à le reconnaître, il était neuf. S'inspirant, paraît-il⁽⁶⁾, des mœurs de ses propres élèves, Nizet raconte les tribulations de Michel Milostaki, jeune Grec venu faire à Bruxelles des études dont il se soucie fort peu. C'est l'occasion de décrire le milieu bigarré d'une colonie cosmopolite, viveurs, parasites, rastaquouères hantant brasseries et beuglants. Il en résulte un tableau de mœurs sordide, triste et gris, accentuant la vulgarité et la crapule d'une ville bassement matérialiste et noceuse. Nizet témoigne d'un don remarquable d'observation dans la description des lieux de plaisir – le café Bandoni, l'Hippodrome russe, l'Aquarium, les Mille colonnes, l'Eden – dont il recrée l'atmosphère bruyante et tumultueuse. L'ensemble dégage une impression de navrante laideur : Nizet s'attarde avec

⁽⁵⁾ *Bruxelles rigole ... Mœurs exotiques*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1883, p. 6. Les «prix indécernés» sont une allusion au Prix quinquennal que le jury s'était refusé à attribuer au *Mâle* et avait décidé de ne décerner à personne.

⁽⁶⁾ F. NAUTET, *Histoire des lettres belges d'expression française*. Bruxelles, Ch. Rozez, 1892, 2 vol., t. II, p. 99.

complaisance sur la veulerie de son héros, sur la cruauté froide de Jugbanovitch, le bellâtre hongrois, sur l'agonie lamentable de Milostaki, détruit par la phtisie et la débauche. Naturaliste, Nizet l'est aussi par le style et n'hésite pas devant les termes crus, les néologismes, les mots rares ou d'argot. *La Jeune Belgique*, tout en épinglant les éléments d'un naturalisme outré et en déplorant la «langue factice»⁽⁷⁾, discerna chez l'auteur «les vraies qualités du dramaturge de la vie» et souhaita au roman «un sérieux succès». Déjà l'amertume, le style au ton de bitume manifestent chez Nizet la crise d'un idéaliste déçu qui passe sans transition de l'illusion à une misanthropie bilieuse.

En 1884 paraît, toujours chez Kistemaeckers, *Les Béotiens*, roman à clef où s'amplifient féroceement les propos de la préface à *Bruxelles rigole*. Fils d'un colporteur de campagne, Etienne Sergery, studieux et appliqué, est devenu enseignant dans une minable institution privée. Aspirant à être journaliste et écrivain, il est chargé des faits divers à *L'Echo de la Senne*, où il place de temps à autre une médiocre nouvelle. A trente ans, tous rêves enterrés, encombré d'une jeune femme presque infirme qu'il a séduite, il se sait promis à la terne existence d'un raté.

Nizet s'est représenté lui-même dans Sergery, ambitieux naïf aux espoirs avortés, voué aux besognes sans éclat, et sans doute lui a-t-il prêté sa propre initiation littéraire. D'abord admirateur d'André Theuriet et de Francisque Sarcey, il découvre peu à peu, à travers Balzac et Flaubert, la littérature réaliste. Une œuvre «lui paraissait à écrire, sans emphase ni terre-à-terre, qui fût la Vérité même, impeccable par la forme, exempte de mirages et de mensonges, sublime par la fidélité de ses contours, l'évidence de ses aspects»⁽⁸⁾. *Madame Bovary* lui semble un instant concrétiser cet idéal, puis il passe au naturalisme, faisant ses «livres d'élection» des *Rougon-Macquart*, de *Thérèse Raquin* et de *Manette Salomon*.

De ce naturalisme, *Les Béotiens* retiennent le goût d'une grisaille poisseuse. Les journalistes sont ignares et roublards, besogneux sans envergure ; le décor de *L'Echo de la Senne* est sordide :

(7) J. Arnoux citait par exemple : «Un œil strié de veinules sanglantes s'écarquille au rementevoir de l'odyssée» ; «des familiarités impermisses» ; «elle n'avait empleté rien qui fût vendable». Il commentait : «Une des manies de ce chimérique naturalisme consiste à mettre des néologismes à la place de mots usuels absolument synonymes. M. Nizet y donne en plein, et tout son roman est écrit dans cette langue factice, difficile à lire».

(8) *Les Béotiens*. Bruxelles, H. Kistemaeckers, s.d., p. 104.

Les collections du journal s'empilent le long des murs, dans des rayons poussiéreux et déjetés ; un chaos de brochures, de revues, de lettres recouvre les encriers, les boîtes de plumes et de pains à cacheter, les règles, les paquets d'enveloppes ; cela sent la besogne hâtée, l'article abattu à la diable, pour en finir. Un massacre de découpures, de papiers lacérés gît sur le plancher, parmi des crachats et des déchets de cigarette (p. 6).

Avec une délectation morose, Nizet affiche sa prédilection pour le laid, le nauséeux. Les choses elles-mêmes, comme dans *A vau-l'eau* de J.-K. Huysmans, soulèvent le cœur ⁽⁹⁾. Tout idéalisme est impitoyablement profané. Attendri par une vieille gravure, Sergery adolescent a rêvé des étreintes de Daphnis et Chloé, d'une extase romantique ; dans un hôtel borgne, une écoeurante maritorne se charge de son initiation :

A l'excitation d'Etienne s'accouplait une tendance de câlinerie, surgie parmi les souvenirs de sa pastorale grecque et la tendresse de son instinct. Daphnis et Chloé s'embrassaient : il inclina les lèvres sur le museau salement maquillé de la fille, où les baisers des clients de la soirée avaient déjà dévasté le fard, trace des passées de lubricités diverses sur la peau lâche. Mais il recula : l'estomac corrompu par les nourritures de rencontre empouacrait la bouche, et comme elle se penchait en l'éloignant, – car il devenait collant, à la fin, le petit, – elle eut un renvoi de charcuterie, adieu du souper hâtif (p. 99).

Écrasé par le milieu, Sergery subit aussi l'influence de «l'influx héréditaire». Ce raté des lettres, tâcheron obscur, s'est appliqué aux corvées de la plume avec l'entêtement légué par ses parents (p. 89).

S'il se complait dans le navrant et le médiocre, se fustigeant lui-même, Nizet se dédommage par une satire féroce, d'une méchanceté parfois laborieuse, et prend à partie ses anciens amis. Sa tête de Turc est Bernard Jeancoi, auteur de *En rut*, c'est-à-dire Camille Lemonnier, personnage grotesque et prétentieux, infatué de ses relations avec Claretie, Sully-Prudhomme, Cladel, Zola ou Mendès. Il est le «maître respecté» de la Jeune Académie, encensé par le déliquéscent Schumacher, le poète des *Mélancolies rutilantes*. *La Jeune Belgique* et

⁽⁹⁾ «En tapotant l'immonde tranche de charogne chevaline, imbibée de graisse jaune, qui souille son assiette, Sergery rêve creux. [...] A l'amertume faisandée de la viande affreuse, à la nausée de la moutarde et du piment des sauces innombrables, se mixtionne l'assaisonnement des pensers saumâtres, tandis que pour parfaire son mal-être, un gruyère vermineux pue roide sur une table proche» (p. 166).

son équipe sont ridiculisées sans pitié, avec toute la hargne des déceptions accumulées :

Les Jeunes Académiciens étaient les barnums audacieux d'une revue puérile, panier mal vanné où l'adolescence versifiante à la lune jetait ses gourmes. [...] La plupart étaient des étudiants cléricaux, récemment issus des universités de province où ils avaient traîné une existence gothique entre la pipe et la chope, le confessionnal et le bordel, et finalement fait chou blanc dans leurs études. À eux s'étaient agrégés plusieurs avocateriaux de justice de paix, qui avaient épilé Baudelaire et Musset en attendant leurs premiers clients sous l'orme de la procédure. Telles étaient les têtes du groupe, derrière lesquelles poussait un conglomerat de nullités, écoliers auteurs d'un sonnet, critiques en nourrice, romanciers-fœtus à qui Jeancoi, accessible seulement aux grands flamines de sa chapelle, apparaissait à travers un nirvana insensé de vénération et de mystère.

[...] La Jeune Académie fluait chaque quinzaine, en trente-deux pages octavo. Panégyriques de Culinckx et de Marmus, biographies de Broubal et de Pospoel, ou annonces des romans en préparation de Pitteur alternaient avec des strophes limoneuses de Schumacher et des réclames violentes à *Bruxelles-Artiste*, une petite gazette hebdomadaire où M. Lenormand, avocat-littérateur, mijotait de la politique nationale sous ombre d'art, et battait une réclame mutuelle pour la Jeune Académie (pp. 174-176).

Dans M. Lenormand, auteur «d'un grand roman moral et juridique, *Mon cousin le Tabellion*», on aura reconnu Edmond Picard, auteur de *Mon oncle le Juriconsulte*, et dans *Bruxelles-Artiste*, sa revue *L'Art moderne*. Avec Jeancoi, Lenormand promènera, de banquets en visites, traînant dans leur sillage les Jeunes Académiciens serviles et flagorneurs, le grossier Royanès, écrivain parisien en vogue – c'est-à-dire Léon Cladel, qui fit en effet, à l'époque, un assez long séjour en Belgique ⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁰⁾ Les identifications ne sont plus évidentes aujourd'hui. Il existe heureusement un exemplaire des *Béotiens* contenant une feuille où Nizet a donné lui-même quelques clés : Jeancoi = Lemonnier, Marmus = Octave Maus, Lenormand = Picard, Pitteur = Eekhoud, Petouls = Lucien Solvay, Schumacher = Rodenbach, Broubal = Max Waller, Babe = Ryckmans, Royanès = Cladel, Pornet = Delinge. Au recto d'un feuillet figure une autre liste, reprenant les noms déjà cités, qui leur adjoint : Jude = Frank, Vermeulen = Renson, Culinckx = Van Arenbergh, Van Biebuyck = Giraud, Kergemans = Lagye, *L'Echo de la Senne* = *L'Europe*. Dans la marge, Nizet a écrit à l'encre : «Certifié conforme. Janvier 1886. Nizet». Au dos, au crayon bleu, toujours de sa

Le roman, d'un souffle un peu court, devait scandaliser par ses portraits charges, ses caricatures grimaçantes, sa fureur insolite de destruction. Il mit en émoi le petit monde de *La Jeune Belgique*, indigné de cette diatribe haineuse. On en conféra : le 10 janvier 1885 eut lieu, à la Taverne Royale, une réunion à laquelle participait Waller, Sulzberger, Maus, Rodenbach, Levis, Khnopff, Maubel, Gilkin, Giraud. Jules Destrée, présent, en a laissé un amusant compte rendu :

Dans notre coin, on pense que les *Béotiens* étant en somme un assez pauvre livre, que ne liront peut-être pas, en dehors des bafouées, dix personnes, le meilleur parti serait encore de ne point s'en préoccuper ; Gilkin voudrait qu'on en rendît compte comme d'une publication quelconque ; Giraud, la tête un peu penchée, flairant la fumée bleue de son cigare, déclare qu'il a trop d'orgueil et pas assez de vanité pour ... qu'il faut le prendre de très haut, aristocratiquement. Et il a un beau geste de dédain, nerveux et fier.

Mais Rodenbach ne l'entend pas ainsi. Avec une emphase de provincial qui a été à Paris, il jacasse prétentieusement un petit discours dont les belles phrases paraissent étonnamment creuses. [...] Dans ses périodes apprêtées, on sent l'amour-propre de l'avocat heureux de placer un discours. Il va, il va ; il ne veut pas de pardon pour Nizet, mais de solennelles exécutions.

Bref, on se sépare sans avoir rien décidé ⁽¹¹⁾.

Ce silence était sage. Henry de Tombeur parla du roman dans *La Basoche* (13 janv. 1885, 131-132), lui reprochant ses outrances, «le grossissement malvoulant de sa haine», son injustice à l'égard de ceux qui œuvraient à la renaissance des lettres. Le critique reconnaissait cependant à Nizet le don de l'observation, son aptitude à camper des personnages et applaudissait à ses audaces esthétiques : «Certaines scènes, d'un naturalisme impavidement énergique, d'un effrayant réalisme de rendu, feront péter bien haut les buveurs de lait et les affamés de gélatine : nous nous en gaudissons fort». Avec *Les Béotiens*, Nizet était allé jusqu'au bout de ses déceptions. Gustave Vanzype, lié par la suite avec lui, explique cette œuvre amère par la désillusion d'un

main : «Voici ce que l'on fait circuler à Bruxelles. J'ignore qui a fait cette clef, mais en tous cas elle est assez exacte». Ce document est joint à un exemplaire des *Béotiens* provenant de la bibliothèque de Lucien Descaves, portant cet envoi : *A Lucien Descaves son dévoué confrère Henri Nizet* (Collection Pierre Lambert). Ces documents nous ont été aimablement communiqués par M. René Fayt.

⁽¹¹⁾ J. DESTREE, *Journal des Destrée*. Bruxelles, Lacomblez, 1891, pp. 13-14.

jeune homme fourvoyé en littérature qui avait espéré s'ouvrir, grâce à Lemonnier, un accès facile aux milieux parisiens, détruit lui-même par le pessimisme naturaliste, excité, peut-être, par l'éditeur Kistemaeckers, brouillé avec Lemonnier après la publication du *Mâle* (12).

Nizet tenta encore sa chance, en 1891, avec *Suggestion*, «livre de consciencieuse observation», dédié à Lucien Descaves, l'auteur un instant fameux de *Sous-offs*. Dédicace un peu surprenante, quand on songe que *Suggestion* est sans doute le roman de Nizet le plus fidèle aux préceptes du *Roman expérimental* et que Descaves avait signé, quatre ans plus tôt, le *Manifeste des Cinq* contre les excès du naturalisme.

Bohème sans ressources, Paul Lebarrois a été chargé d'une mission commerciale aux confins de la Galicie. Doué d'un pouvoir de magnétiseur, il s'est plu, dans le train, à hypnotiser Séphora, belle Juive aux allures d'orientale soumise et voluptueuse. Celle-ci, en raison «d'une absence absolue et congénitale de l'utérus», est incapable de rapports sexuels normaux. Avidé de sensations neuves, Lebarrois la tient sous sa volonté, attisant en elle la fureur des perversions érotiques. Séphora, sous les effets conjugués de l'hypnose et d'un érotisme exacerbé, devient hystérique et nymphomane ; Lebarrois lui-même, épuisé, sent sa raison chanceler sous l'obsession grandissante du meurtre. Une dernière fois, il suggestionne la jeune femme, lui ordonnant de s'enfermer dans une chambre et d'ouvrir le gaz.

Ce livre, modèle d'une littérature fondée sur l'observation scientifique, résulte de l'intérêt de Nizet pour les phénomènes de suggestion. Passionné par les travaux des docteurs Delbœuf et Bernheim, il publiera en 1893 un long essai intitulé *L'Hypnotisme*, où il soutient que la suggestion, «judicieusement mise en œuvre, pourrait bien, en modifiant l'éducation et l'hérédité, régénérer le cerveau de la masse, renouveler la face du monde» (13). Il rejoint ainsi certaines préoccupations des naturalistes : Maupassant s'était intéressé au magnétisme dans *Le Horla*, Lemonnier à un cas de fascination dans *Le Possédé*.

Suggestion rappelle aussi l'intérêt de l'école pour les cas pathologiques et l'hérédité. Si Séphora est physiologiquement anormale, Lebarrois est prisonnier «d'une névrose érotique, héritage que se transmettaient les femmes de sa race, et dont la nature, par erreur ou caprice, l'avait doté, lui, dernier rejeton d'une souche atteinte en sa

(12) G. VANZYPE, «Henri Nizet et *Les Béotiens*», *BARLLF*, XXVII, 1938, pp. 5-16.

(13) H. NIZET, *L'Hypnotisme*. Étude critique. Bruxelles, Ch. Rozet, 1893, p. 15.

racine» (14). Il a des penchants nécrophiles : aux prostituées, il demande «une immobilité absolue, une passivité cadavérique. Il aimait manipuler des chairs inertes». Le roman procède d'un matérialisme convaincu et Nizet se plaît à décrire avec ironie les milieux occultistes, où les spiritualistes encensent Papus, Péladan, Eliphas Lévi, Kardec et Guaita, et s'obstinent à ignorer que la vie est soumise à des lois aussi rigoureuses que la matière inanimée. Dans *Suggestion*, conformément aux principes de Médan, l'écrivain a prétendu s'inspirer des principes énoncés par Claude Bernard et réutilisés par Zola : partant de l'observation, il dégage les lois des faits observés et les illustre par un cas particulier, où sont artificiellement réunies les conditions supposées lui donner toute sa signification.

Ce dernier roman de Nizet ne passa pas inaperçu. Dans *La Jeune Belgique*, Henry Maubel lui reconnaît des qualités, mais condamne une littérature destructrice de l'imagination et du rêve, qui nie Dieu au nom de la science et du matérialisme. Pourtant, continue Maubel, «M. Nizet est un écrivain de talent qui sait manier la pensée et manier l'expression ; il est l'artiste en dialectique possédant les finesses et les hardiesses d'un chirurgien d'êtres. Son livre est une œuvre de conscience et de courage où se montre, sous le style sec et les pensées désabusées, une personnalité originale. C'est donc le point de vue même et la situation de l'auteur qui sont faux. M. Nizet a voulu ressusciter une littérature matérialiste étiquetée naguère ici au nom de l'éditeur Kistemaeckers, et aujourd'hui bien morte» (X, août 1891, 319). Charles Potvin juge l'ouvrage immoral et invraisemblable ; surtout, il dénonce l'hypnotisme, qui ignore «le droit de la personnalité humaine» (*Revue de Belgique*, 15 août 1891, 377). *L'Art Moderne*, favorable, regrette une surabondance de documentation produisant «des pages pénibles, indigestes», mais loue ce «livre nerveux, plein de vie, où sa nature d'observateur place [Nizet] dans une sphère supérieure à celle de cet autre romancier scientifique : Jules Verne» (XI, 12 juillet 1891, 221). F. Nautet signale des longueurs, mais estime le livre «de haute valeur» ; H. Liebrecht enfin, le dernier à citer l'œuvre avant G. Vanwelkenhuyzen, y voit «le seul exemple dans notre littérature d'un roman scientifique aussi abondant en beautés littéraires» (15).

(14) *Suggestion*. Paris, Tresse et Stock, 1891, p. 82.

(15) F. NAUTET, *op. cit.*, t. II, p. 101 ; H. LIEBRECHT, *Histoire de la littérature belge d'expression française*. Bruxelles, 1909, p. 300.

Suggestion met un terme à la carrière littéraire d'un auteur dont Georges Rency pouvait écrire, en 1941 : «Qui connaît aujourd'hui, même parmi les amis les plus fervents de nos lettres, le nom d'Henri Nizet ?»⁽¹⁶⁾ Si l'on en croit le témoignage de G. Vanzype, il fit un séjour en Roumanie, chargé, comme son héros Paul Lebarrois, de tractations commerciales, tenta un moment sa chance à Paris, où il essaya de faire monter une pièce, et écrivit un roman inédit dont il ne reste pas trace. Il collabora à diverses revues, rédigea des articles pour *Le Soir*, *La Nation*, *Le Figaro*, *L'Éclair*, fut le premier secrétaire de rédaction de *La Dernière Heure* et membre fondateur de la section libérale de l'Association de la presse⁽¹⁷⁾ – carrière assez semblable, médiocrité à part, à celle du Sergery des *Béotiens*. Ces similitudes ne sont pas le fait du hasard : les trois héros de Nizet ont un air de famille, ce sont des êtres singuliers, des ratés déçus dans leurs illusions et leurs ambitions, et ils sont sans doute, au moins en partie, des reflets de leur créateur. Naturaliste, Nizet s'est pris au piège de sa propre vision du monde : pessimiste, bilieux et aigri, écrasé d'ennui, supportant mal la monotonie et la médiocrité du quotidien, celui qui passait déjà, au temps des *Béotiens*, pour «un aimable bougon»⁽¹⁸⁾ s'est réfugié dans le silence jusqu'à sa mort, à Rhode-Saint-Genèse, le 16 avril 1925.

*

**

Si le nom d'Henri Nizet éveille peu d'échos, celui de Jean-François Elslander, né à Bruxelles le 19 septembre 1865, est complètement ignoré : on ne sait rien de ses origines, ni de ses études ou de ses relations.

Il entre en littérature, en 1890, avec *Rage charnelle*, bravement sous-titré : *Roman naturaliste*, et marqué par l'influence de Lemonnier et d'Eekhoud. L'action se déroule tout entière dans les campagnes et au fond des bois, où vit le Marou, bûcheron et braconnier. C'est une brute puissante et bornée, un être de sensations et d'instincts, rongé d'un insatiable appétit sexuel, obsédé jusqu'à la fureur par la jeune Madeleine, la fille de sa maîtresse, tuée par son désir sauvage. Longtemps, elle a réussi à le tenir en respect, puis elle a fui. Des

(16) G. RENCY, *Les livres et la vie*. Louvain, 1941, p. 75.

(17) Voir la notice nécrologique de Nizet dans *La Dernière Heure*, 17 avril 1925.

(18) L. DEFFOUX et E. ZAVIE, *Le Groupe de Médan*. Paris, 1920, p. 204.

semaines durant, le Marou erre comme un fauve, rendu fou par la passion. Un soir, il retrouve Madeleine, la viole et la tue. Comme un animal, il traîne à travers la forêt le cadavre dont les vêtements, lacérés par les ronces, lui dévoilent la nudité. Retiré dans son antre, éperdu d'excitation et de rage, il passe des jours accroupi auprès de la morte, profane le corps en décomposition jusqu'à ce que, détruit par son ardeur bestiale, il expire sur le cadavre.

On pouvait difficilement aller plus loin dans le paroxysme naturaliste et la surenchère sur Lemonnier. Près de dix ans après *Un Mâle*, Elslander en exploite divers éléments. On retrouve le rôle de la forêt, de l'univers touffu des halliers, propice aux obsessions, la montée de la sève communiquant une fièvre sensuelle au Marou comme aux personnages du *Mâle* et à ceux de *La Faute de l'abbé Mouret*. Cachaprés épris de Germaine n'ignorait pas cependant une forme fruste de sentiment et sa passion gardait quelque chose de romantique ; le Marou n'est plus qu'un animal, totalement dominé par ses instincts. Enfin, si l'épisode nécrophile s'étend ici sur des dizaines de pages, on se souviendra pourtant du bref passage où, à la fin du *Mâle*, P'tite satisfait sur le cadavre du braconnier «son sournois désir de vierge»⁽¹⁹⁾. Lemonnier était allusif ; Elslander prête à son héros des hallucinations d'une répugnante précision :

Du haut de l'escalier, complètement obscur, au pied duquel il gisait, descendit le cadavre de Madeleine, qu'il avait laissé, quelque temps auparavant, immobile et rigide. Ses cheveux noirs l'enveloppaient toute, et ne montraient qu'une mince partie de son visage, sur lequel coulaient lentement deux larmes de sanie noire, échappées du fond des orbites vides. Ses seins ballottaient, flasques, mous, ridés comme des seins de vieille, et allongeaient sans cesse leur masse pulpeuse. Les nombreuses marbrures de sa peau, fendillées, étaient comme des nids creusés en pleine pourriture, où fourmillait toute une couvée de vers.

Elle avançait, laissant derrière elle, à chaque pas, sur les marches de pierre, un lambeau de chair putréfié, qui tombait avec un petit clapotement gras ... et soudain, il vit qu'elle était enceinte !...

Elle maintenait, à deux mains, son ventre, dont le contenu liquide menaçait de s'écrouler, par la large plaie qu'il y avait faite.

Il regardait ce ventre, hagard, affolé de peur, tandis qu'elle approchait toujours, cambrée dans une pose douloureuse, comme si elle allait

(19) On trouve un épisode identique dans *L'Aventurier* de Verhaeren, l'un des poèmes des *Villages illusoires* (1895).

accoucher ... Fermant les yeux, il étendait les bras, pour éloigner l'effroyable fantôme dont la masse putrescente venait s'abattre sur lui, le noyer dans un flot de boue puante, quand il sentit, contre ses mains, glacées par cet affreux contact, s'aplatir une chose molle, qui refluit sous sa poussée, et où ses doigts s'enfonçaient ... (20)

Ce roman, passé sous silence même par G. Vanwelkenhuyzen dans son étude sur le naturalisme en Belgique, se caractérise par une minutie descriptive qui, paradoxalement, conduit à une sorte de fantastique obtenu par l'exagération et la démesure. Son audace lui valut les honneurs de poursuites judiciaires : *Rage charnelle* fut saisi, le 10 juin 1890, par le Parquet de la Seine, qui ordonna un non-lieu le 14 novembre ; celui de Bruxelles traîna l'auteur et l'éditeur en Cour d'assises, d'où ils furent renvoyés absous (21). *L'Art Moderne* (XI, 1^{er} mars 1891, 71) salua «une œuvre d'artiste, une des plus curieuses parues en ces temps derniers et féconde en réelles beautés de style». La revue raillait la sottise des tribunaux et citait un fait-divers rapportant un cas de nécrophile pour prouver que l'«observation», et non une imagination délirante, était le fondement de cet authentique roman naturaliste – c'est-à-dire vrai – et rendait hommage au talent d'Elslander :

Certes, il fallait un vigoureux tempérament d'artiste pour entreprendre de cette supplicante possession un récit prolongé l'espace de plus de cent trente pages, dont chacune devait ajouter une teinte plus sombre au ton de bitume de la page précédente, et si l'auteur n'a pas toujours atteint cette gradation dans l'horreur, que l'horreur même du point de départ rendait presque irréalisable, du moins a-t-il su maintenir l'impression haletante au travers d'une abondance de détails.

Rage charnelle est suivi, quelques mois plus tard, d'un recueil de trois nouvelles, *Le Cadavre*, également publié par Kistemaeckers. De nouveau s'affirment le penchant de l'auteur pour le macabre et le morbide, son attention de pathologiste requis par les dissections impitoyables et les scènes outrées. Dans le premier récit, *Le Cadavre*, dédié à G. Eekhoud, une brute a fait mourir de peur un vieux colporteur réfugié, une nuit, dans sa cabane. Ce meurtre involontaire

(20) *Rage charnelle*. Roman naturaliste. Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1890, pp. 390-392.

(21) L. DEFFOUX et E. ZAVIE, *op. cit.*, p. 205.

affole le rustre, bientôt hanté par l'odeur de putréfaction, poursuivi par d'horribles images qui le contraindront à fuir, abandonnant sa demeure au cadavre vainqueur. Dans une narration plus brève se perçoit ici le souvenir du *Mort* de Lemonnier. Chez Elslander, la description s'accompagne d'un glissement vers le fantastique et le cauchemar, avec une complaisance pour la vision d'horreur provoquant le dégoût et le malaise physique, et le style se ressent de la recherche des effets ⁽²²⁾.

Le Mal, plus sobre et plus mesuré, est le journal d'un matricide, dédié à A. Giraud. Elslander peint en René un type pathologique de déséquilibré sadique, dans une tonalité rappelant Maupassant. *L'Envouement* enfin, adressé à I. Gilkin, est le plus outré des trois récits. M. de Malèves a surpris son épouse dans les bras de son frère et a juré de se venger ; commencent alors pour la jeune femme, dans le vaste château désert, un calvaire de la terreur, une obsession de visions atroces. La recherche exaspérée de l'originalité conduit à une surenchère de mauvais goût, par exemple dans la scène où Hélène, nue, échevelée, se roulant sur le sol comme une bacchante, veut contraindre son amant à la prendre sous les yeux de son mari qui, de son côté, voudrait «lui ouvrir la chair à coups de dents cannibalesques et boire à grandes gorgées, sucer à pleine bouche son sang épais, son sang amer, âcre, desséchant, de vierge lubrique».

Le Cadavre n'apporta pas la renommée à Elslander. Un article signé Rénory ⁽²³⁾ déplore qu'il n'ait fait l'objet d'une analyse que «dans les revuettes d'art à cinq cents exemplaires». Elslander, selon ce critique, est «un modeste, voire un ulcéré», mais «un écrivain de race qui [...] écrit des choses sombres, des choses lugubres, des choses brutales, [...] mais des choses superbes» et réalise «l'épique dans le macabre». Vingt ans plus tard, oubliée la mode naturaliste, L. Dumont-Wilden en dira

⁽²²⁾ Débauche, par exemple, d'adjectifs destinés à créer l'ambiance : «Parfois il s'arrêtait tout à coup, torturé par la rongearite pensée de l'impitoyable puissance inerte qui l'écrasait, malade, sans énergie, exaspéré par la martyrisante lenteur du temps qui éternisait la blême nuit d'hiver. Puis, quand l'indéfinissable tristesse du paysage l'étreignait plus fort, quand la pénétrante humidité, l'affolant malaise de la peur le poussaient en avant, au milieu du profond silence, vers l'inconnu vide et morne de l'espace, il se mettait de nouveau en marche, d'une allure toujours plus lourde, n'osant interroger l'immense horizon noir». – *Le Cadavre*. Études naturalistes. Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1891, pp. 17-18.

⁽²³⁾ Il est reproduit, en guise d'annonce publicitaire, sur la couverture du livre d'Oscar METENIER, *Les Voyous au théâtre* (1891), autre publication de Kistemaeckers.

plus justement : «C'était quelque chose d'effroyable et d'un peu enfantin, avec du talent, pourtant, et de la verve, une verve un peu lourde, mais puissante et savoureuse» (*L'Éventail*, 16 oct. 1910).

Après ces deux œuvres à sensation, Elslander donne encore *Pâques noires* (1894), sorte de long poème en prose, puis se tait pendant de longues années, collaborant, de temps à autre, au *Réveil*, à *La Belgique artistique et littéraire*, au *Samedi*, au *Thyrse*. Il s'intéresse aux problèmes pédagogiques, publie *L'Éducation au point de vue sociologique* (1898) et *L'École nouvelle* (1906), que suivra, bien des années plus tard, *L'Enfance libérée* (1948).

Il revient cependant aux lettres en 1908 avec *Le Musée de Monsieur Dieulafait*, très différent de ses premiers écrits, où il dénonce la bêtise et l'hypocrisie provinciales. Parce qu'il a repoussé les avances d'une ancienne cocotte en quête de respectabilité et soucieuse de se venger de cet affront, le plaisible Dieulafait, amateur de gravures licencieuses du XVIII^e siècle, devient la cible des calomnies de ses concitoyens et devra quitter la ville. Le roman, un peu lourd, d'une psychologie conventionnelle est une chronique flaubertienne d'une petite ville cancanière et bigote, où Elslander manie l'ironie et renonce aux excès naturalistes pour un réalisme un peu étriqué. Son dernier roman, dédié à Emile Verhaeren, paraît en 1910. *Parrain* est un tableau de mœurs racontant les manœuvres d'une mère en quête d'un mari pour sa fille et jouant sur l'opposition entre les Ter-Borch, jouisseurs sans malice et bons enfants, et les prétentieux et snobs Gigot-Tourteau. Écrit avec négligence, le roman – sévèrement jugé «d'un amoralisme absolu» par H. Liebrecht et G. Rency – est une pochade multipliant les personnages et prétendant à plus d'ampleur que les précédents. D'un comique un peu gras, parfois vulgaire, c'est un roman de mœurs réaliste où, comme dans *Le Musée*, Elslander renoue avec la tradition antérieure au naturalisme. *L'Éventail* (16 oct. 1910) le jugea très correctement : «Ce livre a la grande qualité d'être toujours amusant. L'art de M. Elslander a quelque chose de vulgaire et de lourd, mais aussi de puissant et de vigoureux. Il peut déplaire, il ne cesse jamais d'intéresser».

Après *Parrain*, Elslander ne renonça pas à la littérature. Dans *Figures et souvenirs d'une belle époque* (1949), volume paru peu après sa mort et consacré à l'art et à l'architecture – l'auteur fut pendant plusieurs années animateur de la Galerie Giroux –, il fait état du *Petit Poucet*, pièce en neuf tableaux, et des *Haut-parleurs*, en trois actes, dont il n'est pas resté trace. En revanche, il réussit à tirer de *Parrain*

une pièce en trois actes, jouée au Théâtre de la Gaieté en 1913. Le caractère de cette salle l'avait sans doute amené à accentuer les éléments de lourdeur et de vulgarité déjà présents dans le roman, comme en témoignage l'unique compte rendu que nous avons retrouvé :

Ce spectacle est d'une platitude déconcertante. [...] Les personnages de M. Elslander, les Ter-Borch, ont une façon d'étaler leur goinfrerie et leur paillardise avec une sorte de large bonhomie, qui est bien belge. [...] Il y a une façon belge de rigoler de toute espèce de préoccupations supérieures, de mépriser la chimère, de dédaigner la politesse, le beau langage, la courtoisie, le raffinement, et, en général, tout ce qui ne peut ni se boire, ni se manger, ni se toucher. Il y a une façon belge d'avoir du bon sens, qui est odieuse, surtout aux Belges qui rêvent d'une conception un peu plus élevée de la vie. C'est cela, la pièce de M. Elslander (*La Chronique*, 6 oct. 1913).

Pendant plus de trente ans, Jean-François Elslander se tint à l'écart de la littérature ; il mourut à Ostende le 11 août 1948, très loin des batailles naturalistes où il avait espéré s'illustrer.

Nizet et Elslander ne méritent pas l'oubli complet dans lequel ils ont sombré. L'un et l'autre, tout en servant le naturalisme, ont su conserver un ton personnel et une certaine indépendance. Ils ont en commun l'amertume et la révolte, le dégoût du pharisaïsme. Nizet est sans doute meilleur styliste, plus sobre et quêtant moins l'attention par des moyens un peu gros ; Elslander cultive le macabre et le monstrueux, force parfois la note sous prétexte d'originalité, mais a laissé quelques bons portraits dans *Le Musée de M. Dieulafait* et donné à son naturalisme une coloration fantastique très particulière. L'un et l'autre – sauf Nizet pour *Bruxelles rigole* et *Les Béotiens* – sont des tard venus : *Rage charnelle* est de 1890, *Suggestion* de 1891, alors qu'en France, Brunetière a annoncé «la débâcle du naturalisme» dans la *Revue des deux Mondes* de septembre 1887 et que Charles Morice, deux ans plus tard, a fait de même dans *La littérature de tout à l'heure*. Il fallait, au delà, faire peau neuve : pour y avoir manqué, Nizet et Elslander écrivains étaient condamnés à mourir jeunes.

Michel Otten

de *germinal* de zola à *gueule-rouge* de marius renard

«*Gueule-Rouge*, un complément de *Germinal* qui peut encore soutenir la comparaison avec le roman de Zola.»
(L. DEFFOUX et E. ZAVIE, *Le groupe de Médan*, Payot, 1920, p. 203)

En 1894, Marius Renard publie chez Henry Kistemaeckers, l'éditeur bruxellois des naturalistes belges et français, son premier roman intitulé *Gueule-Rouge* et sous-titré *Roman naturaliste de mœurs ouvrières* ⁽¹⁾. Chronique romancée de la vie des mineurs du coron de Moretout, dans le Borinage, le livre s'inscrit, dès sa première page, sous le signe du rapport à Emile Zola ; par son sous-titre d'abord, «roman naturaliste», mais aussi par son titre. «*Gueule-Rouge*», en effet, nom de la mine qui est au centre du roman, rappelle indirectement le nom de celle de *Germinal* : le Voreux ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Pour ce roman comme pour le suivant (*La Ribaude*, KISTEMAECKERS, 1895), le prénom de l'auteur est orthographié «Mary» ; on ignore la raison de cette forme. *Gueule-Rouge* comporte un autre sous-titre, *Vie de Gueux*, qui servira encore pour d'autres volumes. Quatre années auparavant, Marius Renard avait publié en feuilleton dans *La Gazette du Borinage* (du 5-1-1890 au 31-8-1890) un roman intitulé *Petit-Coutia (Étude de mœurs boraines)* et signé J. VALJEAN. C'est déjà un roman sur la vie des mineurs, avec des témoignages intéressants, mais d'une assez grande maladresse d'exécution ; il est vrai que l'auteur n'avait guère plus de vingt ans. Ce premier texte est parfois mentionné par M. Renard dans la liste de ses œuvres comme un volume épuisé. Dans plusieurs bibliographies, *Petit-Coutia* est transcrit *Petits Contes*. (Un «coutia» est une ancienne concession charbonnière.)

⁽²⁾ «Voreux» est composé à partir de la racine qui a donné *vorace*, *dévoré* et, en ancien français, *voreur*.

De toute manière, il est évident qu'un jeune auteur de vingt-quatre ans qui s'attaque au thème de la vie des mineurs, huit ans après le succès énorme de *Germinal* qui a fondé le genre du roman de mine, ne peut écrire sans avoir sans cesse présent à l'esprit le chef-d'œuvre de son prestigieux aîné. Au xx^e siècle encore, *Germinal* sera ressenti par beaucoup comme un modèle presque paralysant. En 1934, après avoir lu le manuscrit de *Profondeur 1400* de Louis Gérin, André Gide écrit à celui-ci qu'il a choisi un sujet bien difficile, «car il se heurte à l'ombre redoutable de *Germinal* de Zola»⁽³⁾.

Jusqu'à quel point *Gueule-Rouge* a-t-il subi l'influence de son modèle ? Et quelle est sa part d'originalité ? Telles sont les questions auxquelles nous voudrions essayer de répondre.

Au départ, on pourrait imaginer que le témoignage de Marius Renard sera d'une tout autre nature que celui de Zola. Né au cœur du Borinage⁽⁴⁾, ayant vécu toute sa jeunesse dans un contact quotidien avec les mineurs⁽⁵⁾, il a de leur vie une connaissance intime, alors que Zola, on l'a dit et redit, a vu les mineurs de l'extérieur, en observateur pressé.

Pourtant, une première analyse comparée des deux œuvres révèle que le roman de Marius Renard doit tous ses matériaux de base à *Germinal* ; le jeune romancier semble prisonnier des conventions narratives imposées par son aîné : scènes, décors, types humains, etc.

⁽³⁾ Lettre inédite du 17 janvier 1934 (Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature).

⁽⁴⁾ Marius Renard est né à Hornu le 6 octobre 1869. Selon une tradition, il proviendrait d'une famille de mineurs. Mais peut-être cette tradition suit-elle trop fidèlement le roman de Marius Renard *Le poing levé* (Labor, 1939), qui passe pour autobiographique ; le narrateur s'y donne en effet pour fils et frère de mineurs. Selon l'Administration Communale de Hornu, il était le fils du percepteur des postes de Hornu ; mais ce renseignement n'a pas encore pu être vérifié. D'une manière générale, la vie de Marius Renard nous est à peu près inconnue, mises à part les grandes dates de sa carrière politique. La plupart des sources qui permettraient de la reconstituer n'ont pas encore été retrouvées.

⁽⁵⁾ Voir, par exemple, les premières pages de *L'histoire de la houille* ; Marius Renard y évoque les soirées passées au café de son village au cours desquelles les hommes «de fosse» racontaient leurs souvenirs et commentaient les accidents survenus dans la région : «Mon esprit d'adolescent, prompt aux exaltations, subissait presque sans mesure l'impression de ces détresses. De les entendre évoquer dans le patois de mon pays, parmi ces choses familières, me suggérait l'espoir de pouvoir un jour-écrire toute la peine de ceux de ma race, comme une offrande à leurs malchanceux destins.» (M. RENARD, *L'histoire de la houille*. Bruxelles, Office de Publicité, 1931, p. 8).

Tout *Germinal* revient dans *Gueule-Rouge* mais, nous allons le montrer, dans un autre ordre de relations et avec d'autres significations. Au sens très précis du terme, *Gueule-Rouge* nous apparaît donc comme une réécriture de *Germinal*.

*

**

Envisageons d'abord les grandes séquences narratives. Voici un relevé rapide des scènes-types de *Germinal* qui, toutes, reviennent dans *Gueule-Rouge* :

1. l'arrivée du novice à la mine (prétexte à la description des lieux)
2. l'accident de travail
3. la ducasse
4. la grève
5. le meeting socialiste
6. l'émeute sanglante (affrontement des grévistes et des gendarmes)
7. la catastrophe minière.

Ce qui va changer d'un roman à l'autre, c'est l'ordre, l'agencement et la fonction signifiante de ces scènes-types.

Tout le roman de Zola est centré sur une unique crise, la grande grève qui occupe presque tout le volume.

Les deux premières parties constituent une introduction sociologique : une journée de la vie des mineurs. Dès la troisième partie, la grève se prépare et l'accident de travail qui y survient fournira une des causes du déclenchement de celle-ci. La grève éclate au début de la quatrième partie et se poursuivra jusqu'au début de la septième partie. La catastrophe minière qui suit immédiatement la reprise du travail est liée à la grève puisqu'elle est le résultat d'un acte de sabotage perpétré par le nihiliste Souvarine. Par ce geste, ce dernier veut prolonger le mouvement destructeur qui sous-tendait la grève. La signification du roman est ambiguë. Certes, la grève est un échec pour la classe ouvrière qui a dû capituler et qui y a perdu beaucoup des siens. Mais par l'explosion de violence qu'elle a occasionnée, elle a révélé la puissance du peuple et a annoncé les futurs bouleversements de la société.

Si nous voulons résumer *Germinal* autour du trajet de son héros principal, Etienne Lantier, nous obtenons la même signification ambivalente : Lantier, qui a organisé la grève, a échoué, mais il sort mûri de l'épreuve ; le texte précise que «son éducation est finie» : il

devient un chef révolutionnaire conscient et se rend à Paris pour y poursuivre le combat en faveur de la classe ouvrière.

Gueule-Rouge est construit sur un tout autre modèle ; la narration n'y est pas centrée sur une crise, elle obéit à un rythme d'alternance où catastrophes et périodes de répit se succèdent inlassablement, selon le principe de l'éternel retour. De ces catastrophes, rien de positif ne sort et les périodes de répit où renaît l'espoir s'avèrent finalement cruellement décevantes. Ce rythme est discrètement indiqué dans le prologue du roman : «Des semaines et des années passaient ainsi, dans l'éternel retour des choses, des joies fugaces, des longues misérances.» (p. 12)

Le déroulement du roman est d'ailleurs calqué sur le retour des saisons, mais un artifice de construction impose l'idée d'une dominance de l'hiver : le roman s'ouvre sur un accident mortel qui a lieu en hiver ; la partie centrale, qui se passe au printemps, correspond à une série de réjouissances (kermesses, mariage, etc.) ; la fin du roman ramène l'hiver et y situe la catastrophe la plus sanglante. Il est facile d'opposer à cette utilisation stylisée des saisons celle de Zola : la grande grève de *Germinal* se situe au cœur de l'hiver (de la mi-décembre à la mi-février) et le roman se termine en avril, au moment où la nature bourgeoonne, où les germes la travaillent, ce dont le texte fait un symbole de la germination sociale (éclairant ainsi définitivement le titre *Germinal*).

La première partie de *Gueule-Rouge* débute donc par un accident de travail mortel, survenu à Fabien Delvallée, le fils de la famille qui sera au centre du roman ⁽⁶⁾. Principale conséquence de cette mort : la jeune sœur de Fabien, Rosa, est obligée de descendre dans la mine pour remplacer l'apport indispensable que constituait le salaire de son frère.

Suit une période d'accalmie et d'espérances (2de partie) : Rosa s'adapte à la mine et, à l'occasion de la fête du tirage au sort, elle entame une liaison avec Colas, un jeune mineur de son équipe. Une grève très dure et très longue survient alors ; elle se termine par un affrontement sanglant avec les gendarmes. Les mineurs, vaincus, reprennent le travail comme avant.

La troisième partie ramène les espérances : les salaires s'améliorent, diverses fêtes populaires égalaient la belle saison et Rosa se marie avec Colas.

⁽⁶⁾ Dans *Germinal*, l'accident de travail frappe Jeanlin qui est, lui aussi, un fils de la famille principale du roman, les Maheu.

La quatrième partie vient annuler ce fragile bonheur : une catastrophe survenue à Gueule-Rouge tue soixante-quinze mineurs dont le père et le mari de Rosa.

Si, comme nous l'avons fait pour *Germinal*, nous examinons quel est le personnage le plus important du roman dont le trajet romanesque peut doubler la signification de l'aventure collective, nous constatons, fait très rare dans l'histoire du roman minier, que c'est une femme : Rosa Delvallée. Alors que *Germinal* détaille la lente et difficile prise de conscience d'un jeune révolutionnaire, *Gueule-Rouge* raconte les malheurs successifs qui s'abattent sur une jeune herscheuse quasiment sans défense : Rosa doit d'abord accepter de descendre dans la mine à seize ans pour y accomplir un travail harassant ; elle est ensuite amenée à se donner à un chef-porion lubrique⁽⁷⁾ qui menace les siens («sacrifice» qui souille sa vie intérieure et dont elle ne pourra parler à personne) ; elle se trouve dans la plus profonde détresse à la fin du livre, puisqu'elle perd en même temps son père et son mari, au moment où elle met au monde un fils, dont l'avenir de misère – on le pressent – est déjà tracé.

De cette première confrontation des deux œuvres, nous pouvons déjà tirer certaines hypothèses d'ensemble relativement à la réécriture opérée par Marius Renard. On sait que *Germinal* repose sur tout un savoir historique, social, technique, fruit de l'étude et de l'observation de Zola. Mais ce savoir est constamment débordé et donc déformé par un investissement mythique puissant qui fait dévier le roman «naturaliste» vers l'épopée messianique⁽⁸⁾. Il semble que, dans sa réécriture de *Germinal*, Marius Renard ait tenté de dissocier ces deux aspects de l'œuvre pour privilégier la part d'observation patiente et de description minutieuse de la vie des mineurs, comme Zola tendait à le faire au début de *Germinal*. Il abandonne la grande structure mythique de la destruction purificatrice de l'ancien monde qui commande toute la dramatisation de *Germinal* et tente par là de redonner à chaque scène, à chaque tableau une autonomie qui en fasse un véritable document.

Mais il n'échappe pas pour autant à l'idéologie ; nous avons déjà vu que le parti-pris d'organisation des scènes de *Gueule-Rouge* comportait

(7) Ce chef-porion cynique est le pendant de l'épicier Maigrat de *Germinal*, qui profite de sa situation pour abuser des jeunes filles du coron.

(8) Sur ce problème voir H. MITTERAND, *Savoir, idéologie, mythe*, in *Le discours du roman*, Presses Universitaires de France, coll. Écriture, 1980.

lui aussi une signification bien orientée. Si l'idéologie qui sous-tend l'œuvre de Marius Renard est moins spectaculaire que celle de Zola, elle n'en est pas moins partout présente. Privée du grand espoir messianique qui animait *Germinal*, la description des malheurs successifs du monde de la mine débouche nécessairement sur un pessimisme radical : rien n'indique ou ne suggère comment il pourrait être mis fin à cette condition désespérante.

On trouve une première confirmation de ceci dans l'important réseau de notations qui caractérisent l'attitude des mineurs face à l'adversité ; elles se regroupent autour de quatre mots-thèmes : *résignation*, *fatalisme*, *passivité* et *destinée*. En voici quelques exemples :

– réaction des parents Delvallée, à la mort de leur fils :

«Le fatalisme avec lequel ils accueillait les misères, patinait leur désespérance, comme une chose coutumière, une détresse nouvelle qu'ils devaient subir avec les autres.» (p. 34)

«Ils se résignaient, laissant tomber en eux la passive acceptation de tout. Ils semblaient se courber sous le destin, craintifs ...» (p. 51)

– attitude de Rosa, lorsqu'elle doit descendre dans la mine et devient un objet de convoitise :

«Et voici que continue le trainage attendu de sa destinée, la fosse et le mâle, la peine et l'amour. Elle n'a pas de révolte ; elle donne son être à la houillère et à l'homme, sans inutiles récriminations, dans la docile acceptation de tout.» (p. 149)

– réaction du village face à la catastrophe finale :

«C'était une résignation de bête impuissante qui accepte sa peine avec la veulerie d'une race pitoyable qui n'ose plus se plaindre.» (p. 328)

Certes, au début de *Germinal*, Zola note la passivité des mineurs et Lantier est surpris par «la résignation de ce troupeau» (I, 6). Mais, dès la grève, les mineurs retrouvent un instinct de révolte qui perdurera même après l'échec de celle-ci. Chez Marius Renard, l'acceptation résignée est constante dans tout le roman et la grève n'est qu'un sursaut sans lendemain.

Le thème de la résignation est par ailleurs renforcé par un intéressant réseau de termes d'origine religieuse : *sacrifice*, *pénitence*, *calvaire*, *expiation*.

Chaque nouvelle épreuve subie par un membre de la communauté est présentée comme une étape ou comme une marche d'un long calvaire :

«Rosa devrait travailler : c'était une étape nouvelle à leur calvaire de gueux ; ils y laisseraient encore un peu de résignation.» (p. 35)

«Et ils allaient à la misère avec cette docile acceptation du sacrifice, gravissant une marche de plus au grand calvaire.» (p. 168)

«Et le calvaire des gueux recommença.» (p. 252)

«Jamais elle n'avait avoué ses lointains sacrifices, tout le calvaire d'expiation gravi ...» (p. 290)

La signification religieuse de la métaphore du calvaire est fortement ravivée dans le texte par une curieuse scène qui figure dans la troisième partie : peu avant leur mariage, Rosa et Colas se promènent un soir dans la campagne ; aux abords du cimetière, ils vivent une extase amoureuse, cependant qu'un calvaire monumental leur apparaît dans l'ombre :

«Mais le grand crucifix du Calvaire semblait grandir, s'élever, comme un fantôme aux bras bénisseurs ; sur le noir de la croix, son corps de bronze étendait un geste doux blanchi de lune ; il était si beau, si sublime, qu'une auréole semblait couronner sa tête verdissée.

Et ils avaient une crainte vague, une petite peur, en voyant ces choses.» (p. 275)

Quant au thème du sacrifice, très fréquent, il est spécialement employé pour désigner l'acceptation féminine de la destinée. Dans les monologues intérieurs de Rosa, il rappelle souvent le don de son corps qu'elle a consenti au porion pour sauver les siens. La signification première du terme, qui fait allusion aux plus anciens rites religieux, est toujours sous-jacente, dans ces emplois ; parfois, elle apparaît nettement, comme dans ce passage où il est question d'amadouer le porion par l'offre d'une femme :

«[Lambourdiu regrettait] de ne pouvoir dénicher parmi les compagnes la sacrificable femelle, celle dont le facile amour eût expié pour tous et fait pénitence.» (p. 135)

Tout ce vocabulaire suggère que l'esprit de résignation qui règne chez ces déshérités est fortement imprégné de sentiment religieux : un certain catholicisme, qui glorifiait la souffrance et l'immolation, pouvait évidemment mettre un baume sur leurs malheurs en leur apportant une sorte de justification.

En observateur scrupuleux, Marius Renard note d'ailleurs l'importance de la récitation des prières aux grands moments de l'existence. Lors de l'agonie de Fabien, il reproduit fidèlement les «Litanies de la

bonne mort», en précisant – sans ironie aucune – le réconfort qu'y puise l'assemblée :

«Elles voletaient infiniment douloureuses, vers le haut plafond noyé d'ombres, vers le Christ au geste bénisseur. Elles disaient bien dans leurs naïvetés la peine et l'espérance de ceux qui souffrent.» (p. 31)

De même, la récitation par tous du Notre Père, au chevet de la femme tuée par les gendarmes, est donnée comme l'expression juste de l'émotion collective :

«Tout le monde s'agenouilla ...

Dans le silence de la chambre, les gueux chuchotèrent la prière de pardon ...

Elle demandait le pardon et l'oubli des fautes, elle pleurait une victime, elle était la naïve émotion des pâtiras apeurés qui n'ont même plus la joie d'une espérance.» (p. 235-6)

Enfin, fait remarquable, le roman se termine par une nouvelle récitation intégrale du Notre Père, cette fois pour saluer la naissance de l'enfant de Rosa.

D'autre part, le romancier relève le faible impact du socialisme naissant. Certes, les plus lucides, comme Colas, voient bien que le socialisme constitue le seul espoir d'une amélioration du sort des travailleurs. Mais les ouvriers hésitent à adhérer aux syndicats et Marius Renard se montre extrêmement critique vis-à-vis des meneurs socialistes. Cela apparaît surtout dans la scène du meeting où des orateurs du parti viennent de la ville pour soutenir la grève. Cette scène est fort proche de celle qu'on trouve chez Zola ⁽⁹⁾ qui semble éprouver le même scepticisme que Marius Renard sur les possibilités d'intervention dans les grèves de meneurs socialistes venus du dehors. Comme chez Zola, les orateurs du parti sont présentés de façon nettement caricaturale ; le texte insiste sur leur arrivisme, leur fatuité et leur vulgarité. Ils soulèvent aisément l'enthousiasme des mineurs, mais ils les enfoncent dans la voie d'une grève sans issue, parce que dépourvue de tout soutien efficace.

De plus, les deux auteurs soulignent, à peu près dans les mêmes termes, le caractère dérisoire de l'aide concrète que l'Internationale socialiste peut apporter aux grévistes :

(9) Un des orateurs de Marius Renard s'appelle Fochard ; celui de Zola, Pluchard.

«Quatre mille francs, envoyés de Londres, par l'Internationale, n'avaient pas donné trois jours de pain.» (*Germinal*, IV, 5)

«Et de minimes secours expédiés d'Angleterre et d'Allemagne par les syndicats socialistes avaient à peine servi à donner du pain pendant deux jours.» (*Gueule-Rouge*, p. 200)

Évidemment, cette présentation fort critique du socialisme surprend de la part d'un écrivain qui n'est plus guère connu aujourd'hui que pour la brillante carrière qu'il fit au sein du Parti Socialiste, notamment comme sénateur. Une biographie détaillée de Marius Renard, si on peut l'écrire un jour, expliquerait peut-être ces pages inattendues.

*
**

Si nous passons au domaine des métaphores privilégiées, la confrontation avec *Germinal* est à nouveau très révélatrice. On a étudié à diverses reprises le rôle des images animales, extrêmement fréquentes dans le roman de Zola⁽¹⁰⁾. Les mineurs y sont constamment comparés à des animaux ; au début, ces images suggèrent plutôt l'avisement des mineurs, leur obéissance passive : ils sont des chiens soumis, des insectes humains, ils marchent en troupeau, etc. Mais lorsque la grève prend de l'ampleur, le troupeau se métamorphose en horde de loups ; les images de bêtes fauves prennent le dessus ; les femmes elles-mêmes deviennent des chiennes sauvages.

Dans *Gueule-Rouge*, les métaphores animales sont tout aussi nombreuses, mais elles sont peu variées et leur signification est constante, produisant un effet appuyé et monotone. Tout se ramène à l'assimilation élémentaire : les hommes et les femmes sont «comme des bêtes» ; ils en ont la soumission veule, l'impuissance, le manque de dignité, les frayeurs instinctives :

«Les hiercheuses surtout étaient fourbues, errénées comme des bêtes.» (p. 99)

«Initiée aux choses de la houillère, Rosa devenait un peu plus, chaque jour, la bête asservie, la machine humaine qui fonctionne monotonement, sans pensées.» (p. 107)

(10) J.-P. DAVOINE, *Métaphores animales dans «Germinal»*. *Études françaises*, IV, n° 4, 1968.

Ph. BONNEFIS, *Le bestiaire d'Emile Zola*. *Europe*, avril-mai 1968.

«C'était une résignation de bête impuissante qui accepte sa peine avec la veulerie d'une race pitoyable qui n'ose plus se plaindre.» (p. 328)

«Cette terre meurtrière dans laquelle ils crevaient comme des bêtes.» (p. 339)

Les métaphores du «bétail» et du «troupeau» viennent çà et là renforcer encore la note de grégarité passive :

«Les mineurs ... allaient à pas dolents, du train d'un bétail fatigué.» (p. 167)

«Des femmes se serraient au milieu du troupeau.» (p. 129)

Parfois, ce sont les mineurs eux-mêmes qui, prenant conscience qu'ils sont traités comme des bêtes, ont un cri de protestation :

«Après tout, no n'sommes point des biettes pour qu'on nous conduise ainsi !» (p. 96)

Une métaphore, plus que toute autre, ressasse insidieusement cet engluement dans l'animalité : celle qui exploite le terme «gueule» et tous ses dérivés. Souvent, chez Marius Renard, l'expressivité du visage se ramène à une simple gueule :

«Des grévistes l'approuvaient avec des gueules de hargne.» (p. 191)

Plus souvent encore, les propos échangés, les violentes prises de parole sont qualifiées, dans le français particulier de l'auteur, de «gueulées» :

«Les ouvriers s'attardaient à boire ... entre deux gueulées.» (p. 184)

«Les sonores gueulées du meeting» (p. 195)

«Clara Debekan insulta la police, en soulignant d'une gueulée obscène ...» (p. 194)

De «gueulée» on passe tout normalement à «gueuler», à «gueulard» :

«Y sont gueulards, les Borains, mais rien d'plus.» (p. 223)

Bien entendu, tout ce réseau doit être mis en rapport avec le fait que la mine qui a donné au livre son titre s'appelle elle-même «Gueule-Rouge» et que les descriptions qui en sont faites reviennent sans cesse sur son animalité et surtout sur sa gueule béante ⁽¹¹⁾ :

⁽¹¹⁾ La représentation de la mine comme une bête malfaisante vient évidemment de *Germinal* : le Voreux est une sorte de monstre pourvu d'yeux, de boyaux, d'une gueule, etc. Mais déjà, dans *Le Grisou* de Maurice Talmeyr, une des sources de Zola,

«le trou toujours ouvert ... comme la gueule d'une bête famélique» (p. 66)

«La gueule du puits s'ouvrait, béante, immense.» (p. 326)

«Tout le haut du tas s'effondra, démasquant la gueule noire du bouveau.»
(p. 356)

Ainsi des «gueules noires» que sont les mineurs à la «Gueule-Rouge» de la fosse s'établit une continuité frappante ; toute la lutte que raconte le roman se déroule sur le plan d'une animalité sauvage et illustre la loi élémentaire de la vie animale selon laquelle «les gros mangent les petits» : la grande gueule affamée de la mine dévore inlassablement les pitoyables houilleurs qui ne sont que des «gueulards» sans défense.

*
**

Nous voudrions esquisser, pour terminer, une comparaison de la langue parlée par les personnages de nos deux romans ; c'est un domaine où l'œuvre de Marius Renard se distingue de façon intéressante de celle de Zola.

Dans *Germinal*, Zola a renoncé à l'usage systématique du patois : ses mineurs ne parlent pas «chtimi». On pourrait s'en étonner, puisque dans *L'Assommoir*, il avait poussé assez loin l'utilisation de l'argot parisien, ce qui a fait de ce roman une date capitale dans l'évolution de la langue littéraire.

Mais ce qu'on pouvait risquer avec l'argot de la capitale n'était pas pensable sans doute avec le dialecte d'une province, véritable langue étrangère pour Zola aussi bien que pour l'ensemble de ses lecteurs⁽¹²⁾. Maurice Talmeyr, dans *Le Grisou*, roman qui parut en 1880 et qui est une des sources de *Germinal*, avait tenté d'introduire des conversations en dialecte ; il avait dû systématiquement les traduire et l'expérience n'avait pas paru convaincante⁽¹³⁾.

La situation de Marius Renard est tout autre : il connaissait fort bien le patois de sa région ; en outre, soucieux d'écrire avant tout pour un public belge voire wallon, il s'adressait à des lecteurs qui, pour la plupart, avaient encore une connaissance au moins passive des patois. Il a donc eu recours à un français populaire fortement teinté de picard

on lisait : «Il sortait de la fosse une brume opaque. On eût dit l'haleine d'une gueule immense.»

⁽¹²⁾ C. ABASTADO, *Emile Zola : Germinal*, Hatier, 1970, p. 46.

⁽¹³⁾ I.-M. FRANDON, *Autour de «Germinal». La mine et les mineurs*. Genève, Droz, 1955, p. 57.

et de wallon. Camille Lemonnier avait montré la voie dans *Happe-Chair*, paru en 1886, où tous les dialogues sont en français dialectal.

La différence d'effet, produite par ce traitement de la langue, nous paraît frappante. Après une lecture suivie de *Gueule-Rouge* qui, au long de ses 372 pages, crée une accoutumance à cette langue patoisante, le retour à *Germinal* provoque une sorte de stupéfaction : la révélation subite que les mineurs de Zola parlent un français correct, aisé, fermement articulé, et qui s'élève parfois jusqu'à des subtilités inattendues : «Souffle la chandelle, dit la Maheude à son mari, je n'ai pas besoin de voir la couleur de mes idées.» En fait, les mineurs de Zola parlent exactement la même langue que leurs ingénieurs et leurs patrons, ce qui efface complètement un des facteurs les plus puissants, les plus immédiatement perceptibles de la division des classes.

Dans *Gueule-Rouge*, l'usage constant du dialecte – tel qu'il est parlé par des gens simples, sans instruction aucune et dont c'est *la seule langue* – arrive à rendre presque physiquement sensible l'isolement, l'engluement du monde ouvrier dans la prison de sa propre langue.

Rien de pittoresque donc dans ce recours systématique au patois ; au contraire, cette langue parfois violente a quelque chose de tragique, car sa violence ne déplace rien. Réduite à une enfilade de locutions stéréotypées, d'exclamations naïves, d'apostrophes rudimentaires aux sonorités traînantes, elle reste, dans sa pesanteur, au niveau des appréhensions les plus élémentaires.

Le ressassement insistant, à chaque page de *Gueule-Rouge*, de cette langue fruste et empâtée rend bien mieux que toute explication sociologique l'impuissance d'une classe entière.

*
**

Concluons. Nous avons lu *Gueule-Rouge* comme une réécriture de *Germinal* : Marius Renard a voulu retirer du roman de Zola sa dimension messianique, son espoir en un proche soulèvement de la classe ouvrière, capable d'opérer par la violence une mutation de société.

Ce qui frappe Marius Renard, pour les avoir longuement côtoyés, c'est l'isolement, l'impuissance, la résignation des mineurs.

Bien entendu, ce tableau pessimiste est, à sa façon, un réquisitoire implicite. L'œuvre, qui ne délivre aucun message facile d'espoir, veut provoquer le lecteur et susciter un réflexe d'indignation. Pour nous, il ne fait pas de doute que, par une démarche inverse de celle de Zola, Marius Renard entendait bien participer au même combat.

vision de misère et de joie

(Paradoxes du texte naturaliste : Neel Doff et Zola)

Pour Pascale, qui erre dans
ma mémoire inoubliée.

Peut-être, pour qui veut préserver à la fois la sincérité brutale et profonde ⁽¹⁾, la résonance éthique ⁽²⁾ et l'incontournable valeur de témoignage ⁽³⁾ de ce «drame des yeux ouverts» ⁽⁴⁾, l'œuvre de Neel Doff ne peut-elle s'inscrire de façon restrictive dans les limites d'un naturalisme belge où cependant on la situe en général ⁽⁵⁾. Non pas, évidemment, du fait de l'origine hollandaise de l'écrivain ⁽⁶⁾. Mais plutôt parce que la force significative et l'intensité pathétique de *Jours de famine* ⁽⁷⁾ ou de certains *Contes farouches* ⁽⁸⁾ (tels *Le lupanar* ou *Le*

Œuvres de Neel Doff : *Jours de famine et de détresse* (Pasquelle, 1911) ; *Contes farouches* (Ollendorff, 1913) ; *Keetje* (Ollendorff, 1919), *Keetje Trottin* (Crès, 1921) ; *Angelinette* (Crès, 1923) ; *Campine* (Rieder, 1926) ; *Elva* (Rieder, 1929) ; *Une fourmi ouvrière* (Au Sans pareil, 1935) ; *Quitter tout cela* (Entre Nous, 1937).

⁽¹⁾ «La valeur littéraire de Neel Doff tient dans cette sincérité sans faille» (A. LANOUX, Préface à *Jours de famine* (...). Paris, Pauvert, 1974, pp. 18-19).

⁽²⁾ Pour le sens, à la fois particulier et complexe, à donner à cette expression, nous nous permettons de renvoyer à notre livre sous presse *Littérature, idéologie et signification*. Montpellier, CERS, avec une préface de Jacques Leenhardt (voir surtout le chapitre I de la première partie).

⁽³⁾ Cf. F. HELLENS, «Le témoignage de Neel Doff», in *Style et caractère. Essai critique*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1956 (1^{er} éd. dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 989, 1946, p. 18).

⁽⁴⁾ Voir G. GORIELY, «Neel Doff», in *Carrefour*, n° 3-4, 1940.

⁽⁵⁾ L'historiographie littéraire de Belgique (Charlier-Hanse, etc.) range en général cette œuvre dans le courant naturaliste.

⁽⁶⁾ On trouve une notice sur Neel Doff dans l'*Alphabet des Lettres belges de langue française*. Bruxelles, A.P.L.B.L.F., 1982.

⁽⁷⁾ *Op. cit.*

⁽⁸⁾ *Op. cit.*

grelotteux) semblent excéder toute catégorie normalisée de ce type, et appartenir à un ensemble bien plus vaste, à «la famille nombreuse de la faim», à «l'Occident misérable des ports d'eau morte»⁽⁹⁾, ou même à l'immense texte qui dit la souffrance universelle et transhistorique des plus démunis, des plus meurtris, des plus aliénés, des plus exploités, «l'injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde»⁽¹⁰⁾. D'un point de vue plus strictement littéraire – mais toujours dans le même esprit –, H. Poulaille, dans sa préface à la monographie de M. Pierson-Piérard⁽¹¹⁾, rangeait notre auteur dans une série comprenant notamment Hector Malot, Gorki, Selma Lagerlöf, Dickens, Panaït Istrati, Jack London.

Cependant, les divers signes d'une *détermination naturaliste restreinte* paraissent manifestement présents dans la thématique de Neel Doff, et l'on peut en mesurer la portée, par exemple dans cette admirable succession de petits tableaux qui compose *Keetje Trottin*⁽¹²⁾. On y retrouve, en effet, un certain nombre de *topoi*. Relevons-en quelques-uns, parmi beaucoup d'autres :

Celui de la *sexualité infantile* précocement actualisée : «Sur le canal, des petits garçons couraient après moi pour m'embrasser. Un d'eux m'attrapa. Je me mis à crier à tue-tête, en rejetant la tête en arrière. Une servante me dégagea : j'en pris un vif déplaisir. Je m'encourus. Quand le petit garçon me rattrapa, je rejetai encore la tête en arrière, mais je ne criai plus : je me laissai embrasser, en un long frisson de crainte et de volupté»⁽¹³⁾.

Celui de la *dégradation inéluctable de la misère en prostitution*⁽¹⁴⁾.

Celui de l'*alcoolisme* : «Père ne revient pas. Il ira encore boire la moitié de sa paie»⁽¹⁵⁾.

⁽⁹⁾ Formules reprises à la préface, citée, d'A. LANOUX.

⁽¹⁰⁾ M. DURAS, *L'Eden-Cinéma*. Paris, Mercure de France, 1977, pp. 20-21.

⁽¹¹⁾ M. PIERSON-PIÉRARD, *Neel Doff par elle-même*. Bruxelles, Esseo, 1964. H. Poulaille, préface, pp. 11-15.

⁽¹²⁾ *Op. cit.*

⁽¹³⁾ *Keetje Trottin*, p. 19 («A sept ans»), réf. éd. A.L. (cf. note I).

⁽¹⁴⁾ *Idem*, pp. 45-46 («A dix ans»).

⁽¹⁵⁾ *Idem*, p. 99. Sur le *topos* de l'alcoolisme et son utilisation idéologique dans le naturalisme en général et chez Zola en particulier, lire l'ouvrage de Jacques DUBOIS, «L'Assommoir» de Zola (*Société, discours, idéologie*). Paris, Larousse, 1973 (Voir notre étude «Idéologie et texte», in *Français 2000, RBPF*, n° 82-83, 1975, pp. 64-67).

Celui du *viol de la virginité*, de l'expérience traumatique du passage de l'enfance à la puberté, et de la *bestialité du désir masculin* : «Il grognait comme un chien affamé qui ronge un os» (16).

Bien entendu, ces référents citent et désignent toute une dimension misérabiliste et populiste du naturalisme ; et ils renvoient à la transformation *imaginaire, idéologique et linguistique* (17) que celui-ci en opère (18). Mais en quoi ce dernier serait-il dans ce cas plus particulièrement «belge» (19) ? Sans pouvoir ici entrer dans le détail de l'étude, sans doute par trop académique, d'une question qui dépasse de loin l'examen d'une seule œuvre, contentons-nous de remarquer que celle-ci recoupe assez souvent certaines *constantes* du roman tel qu'il est massivement pratiqué en Belgique à l'époque, à savoir : un certain genre de *régionalisme* (qui, combiné avec une esthétique naturalisante, donne notamment *Ceux du pays noir* de M. Renard, ou *Sans horizon* de F. Mahutte ...), l'association du «double courant réaliste et psychologique» (20), la relation ambiguë qui s'établit entre une exigence idéaliste et les appels de la *rugueuse réalité* (21). D'autre part, les récits de Neel Doff s'intègrent assez aisément «dans une tradition, celle du réalisme flamand, plus picturale que littéraire (...), un réalisme de tempérament, volontiers lyrique et descriptif» (22). Enfin, ils participent d'une «orientation populaire qui, de 1880 à 1920 (et même au-delà) marque le roman belge» (23).

(16) *Idem*, p. 248. La phrase est extraite de la scène du viol de Keetje.

(17) Voir notre ouvrage (sous presse), *Littérature, idéologie et signification*, *op. cit.* Cf. aussi R. HEYNDELS, «Théorie de la spécificité littéraire et totalité», in *Rev. des Langues Vivantes*, n° 6, 1977, pp. 572-591.

(18) Dans une très abondante bibliographie, retenons, pour ce qui concerne le contexte littéraire et esthétique naturaliste dans lequel s'encadre notre sujet, les ouvrages de Ch. CHARLES (*La crise littéraire à l'époque du naturalisme*. Paris, PENS, 1979) et de Y. CHEVREL (*Le naturalisme*. Paris, PUF, 1982).

(19) Sur l'influence du réalisme et du naturalisme français en Belgique : G. CHARLIER, *Le roman réaliste en Belgique. Introduction, extraits et notices*. Bruxelles, 1944 ; G. VANWELKENHUYZEN, *L'influence du naturalisme français en Belgique*. Bruxelles, Palais des Académies, 1930.

(20) R. TROUSSON, «Le roman», in R. FRICKX et J. MUNO, éd., *La littérature française de Belgique*. Sherbrooke, Naaman, 1979, pp. 17-40.

(21) Sur cette ambivalence, lire les pages de Marc QUAGHEBEUR dans «Balises pour l'histoire de nos lettres» (pp. 26 sv.), in *Alphabet (...)*, *op. cit.*

(22) Voir R. BURNIAUX et R. FRICKX, *La littérature belge d'expression française*. Paris, PUF, 1973 (*Que sais-je ?*), p. 19.

(23) *Idem*. Les auteurs rangent d'ailleurs Neel Doff dans une telle série «populaire» belge.

À cet égard, *Jours de famine* ne rencontre pas du tout les prétentions positivistes de Zola (très tôt affirmées chez celui-ci, dès ses articles des années '60, bien entendu dans la préface de *Thérèse Raquin* (1867), et confirmées par la suite sous l'influence de Lucas, Letourneau, Cl. Bernard,...). Ce texte n'entretient pas non plus de rapport *explicite* avec un engagement politique *cohérent* ⁽²⁴⁾. Bien plus, *en apparence du moins*, cette œuvre est «naturaliste (belge)» presque *par hasard* puisque aucune intention conceptuelle de cet ordre n'a présidé à son avènement. Elle est née, dans la vie même de l'auteur, d'une impulsion tardive relançant une quête mémorielle ⁽²⁵⁾. Son caractère «naturaliste» paraît dès lors tenir à l'*authenticité* et à l'*immédiateté* d'une expérience vécue, l'aspect secondairement «belge» de ce naturalisme provenant d'un refus de la théorisation et de l'esthétisation qui n'a rien de concerté mais qui surgit de l'évidence même d'une existence originellement humble et inculte. Tout cela, pourtant, ne va nullement de soi pour une lecture sociodialectique ⁽²⁶⁾ qui voudrait inspirer le présent propos. Il y a là, chez Neel Doff, comme un *effet de distance* (qui est aussi «l'effet d'un rapport de classes») ⁽²⁷⁾, lisible dans un passage révélateur de *Keetje* ⁽²⁸⁾ :

«J'ai lu à cette époque tous les Zola qui avaient paru. Il ne m'émouvait pas. J'avais la sensation de je ne sais quelle peinture superficielle, d'une réalité inventée ou observée en surface ; il me semblait qu'il s'était trop fié

⁽²⁴⁾ Sur les dimensions scientifique et politique du naturalisme, voir notam. E. W. HERBERT, *The artist and social reform. France and Belgium (1885-1898)*. New Haven, Yale Univ. Press, 1961. On peut évidemment relever quelques opinions politiques de Neel DOFF (rejet du «collectivisme» dans *Au jour le jour* ; antimilitarisme dans *Angelinette* ou dans *Keetje*...). Mais aucune thèse politique explicite ne vient ordonner le développement de son œuvre.

⁽²⁵⁾ Lorsque Neel Doff écrit *Jours de famine* elle a passé la cinquantaine.

⁽²⁶⁾ Pour ce que l'on entend par là, se reporter à R. HEYNDELS, *op. cit.*, et à divers articles consacrés à Gracq (in *Julien Gracq*. Paris, Corti, 1981, pp. 70-83), BUTOR (in C. BORDONI, éd., *La pratica sociale del testo*. Bologne, CLUEB, 1983, pp. 101-122), CURTIS (in *Information et media*. Bruxelles, JEB, 1979), ARAGON (in *Actes du 9^e Congrès de l'AILC*), RIMBAUD (in *Littérature*, n° 51, 1983, pp. 120-128), BALZAC (à paraître in *French Literature Series*, USC Press, vol. XI), etc.

⁽²⁷⁾ «Cette vision est l'effet d'un rapport de classes. Elle tient pour «autre», pour un horizon inconnu, menaçant ou séduisant tout ce qui n'est pas conforme aux pratiques et aux idées d'un milieu» (M. DE CERTEAU, «Des espaces et des pratiques», in *La culture au pluriel*. Paris, UGE, 1974, pp. 283-307, p. 291).

⁽²⁸⁾ P. 247, in *op. cit.*, éd. A. L., réf. cit.

à son intuition, surtout quand il s'agissait du peuple ... L'intuition ne nous livrera jamais l'âme de cet être maladroit qui déambule là devant nous ... Je me disais bien que j'étais ignorante ; mais étais-je ignorante ? ... Ma foi, je suis certaine que je connais autrement bien cela que Zola ... Mieux encore, je sentais que je n'aurais jamais compris ni pénétré les gens d'une autre classe que celle dont j'étais sortie. Même si dorénavant tout contact entre ceux de ma classe et moi devait cesser, je les avais dans la moelle, et je ne m'assimilerais jamais l'âme des autres. Alors Zola ... D'où leur vient la prétention de nous connaître si facilement ? Nous ne pensons pas connaître ceux d'une autre classe : de là notre contrainte devant eux ; nous ne savons jamais ce qu'ils nous réservent et d'avance nous en avons peur, comme de l'inconnu».

Une revendication très radicale se fait jour dans ces lignes, à peine tempérée par une modestie naïve bien vite surmontée, effacée – dans le mouvement rapide d'un aveu d'ignorance transformé en affirmation de certitude («Je me disais bien que j'étais ignorante ; mais étais-je ignorante ? ... Ma foi je suis certaine que je connais autrement bien cela que Zola»). Il s'agit de la revendication d'un *savoir* solidairement associé à un *être*, et irréductiblement opposé à tout discours interprétatif venu de l'extérieur et dès lors voué à l'abstraction, à la fiction, à la superficialité («J'avais la sensation de je ne sais quelle peinture superficielle, d'une réalité inventée ou observée en surface (...)). Cette thèse – car il s'agit bien d'une thèse, même si elle s'enracine dans une *vivance* – conduit à intenter à Zola un triple procès : scientifique, moral et esthétique. Non seulement l'auteur des *Rougon-Macquart ne connaît pas* ce dont il parle (à savoir : le peuple), ne parvient pas à *pénétrer* son objet, mais *il n'a pas le droit* d'en parler («D'où leur vient la prétention de nous connaître si facilement ?), et, enfin, *il en parle mal*, n'atteignant pas à une véritable *émotion* («Il ne m'émouvait pas»). La validité, la recevabilité (éventuelle, relative ou nulle) d'un tel procès ne nous concerne pas ici. Ce que nous voudrions en retenir *hic et nunc*, c'est, d'une part, le *statut paradoxal*, et, d'autre part, la *signification*, elle-même *idéologisée* ⁽²⁹⁾. Car nous sommes effectivement là en présence d'un paradoxe, et celui-ci signifie. Zola entend faire œuvre de science. L'art est censé être, dans son projet ⁽³⁰⁾,

⁽²⁹⁾ Sur ce qui est ici désigné par *procès d'idéologisation*, voir R. HEYNDELS, *L'idéologie. Critique d'une notion*, in *Cahiers internationaux de sociologie* (1981) et in *Études Sociocritiques*, 1980, n° 2, pp. 19-36.

⁽³⁰⁾ Ici évidemment schématisé.

la *conséquence* de cette exigence première. Or, aujourd'hui, ce que la lecture la plus courante (non celle, à la fois savante et tout à fait singulière, de Michel Serres ⁽³¹⁾) retient des romans de Zola, c'est, avant tout peut-être, leur pouvoir évocateur, leur souffle épique, voire leur puissance mythique et même phantasmatique ⁽³²⁾ – non leur «capacité de connaissance», leur opérativité instrumentale. Il se trouve que Neel Doff nie simultanément l'un et l'autre. Mais ce qui nous frappe prioritairement dans cette négation concerne surtout le constat d'échec *quant à l'art* de Zola et à son efficace représentative. Sans doute il y a-t-il là un *problème de réception* ⁽³³⁾ : Zola «ne passe pas» chez un témoin «privilegié» (...) de la culture populaire qui ressent de celle-ci, avec une certaine *violence*, la particularité, l'opacité. N'oublions cependant pas que ce témoin est devenu, lui aussi, un *écrivain*, et qu'il se voit, au moment de rédiger le jugement qui nous occupe, confronté, dans le *champ littéraire et symbolique* ⁽³⁴⁾, à un autre écrivain, de surcroît important, imposant, prestigieux, qui a traité de la même «matière» que lui ⁽³⁵⁾. Il convient donc qu'il se démarque négativement – en rejetant la «prétention» de l'autre, des autres – et positivement – en balisant son terrain propre, en délimitant un espace qu'il n'aura d'ailleurs pas la «prétention» symétrique de quitter («Mieux encore, je sentais que je n'aurais compris ni pénétré les gens d'une autre classe que celle dont j'étais sortie»).

⁽³¹⁾ Dans *Feux et signaux de brume*. Grasset, 1975. Voir aussi Y. MALINAS, «Zola précurseur de la pensée scientifique de son temps», in *Cahiers naturalistes*, n° 40, 1970.

⁽³²⁾ Lire J. H. MATTEWS, *Les deux Zola. Science et personnalité dans l'expression*. Genève, Droz, 1957 ; et J. BORGIE, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris, Seuil, 1971 (voir, plus récemment, la thèse de R. Ripoll).

⁽³³⁾ Il s'agit de la réception telle que l'entend la théorie sociodialectique (voir R. HEYNDELS, «Réception du texte discontinu», à p. in *Romanica Wroclawiensa*).

⁽³⁴⁾ On reprend ici la terminologie de Pierre Bourdieu (se reporter, entre autres, à «Éléments d'une théorie sociologique de la perception esthétique», in *Revue internationale des sciences sociales*, n° 4, 1968, qui s'ouvrait sur toute une problématique aujourd'hui très avancée). Voir J. DUBOIS, *L'institution de la littérature*. Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978. Pour une critique de certains aspects de la sociologie institutionnelle de la littérature, voir R. HEYNDELS («La littérature dans l'institution dans le texte», in *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 2, 1980, pp. 124-129 ; «Intertexte, Institution, Pédagogie», in *Séminaire des départements d'études françaises. Communications* (Paris, AUPELF, 1979).

⁽³⁵⁾ Rappelons que les textes de Neef Doff ont été publiés en France, et que *Jours de famine* a manqué d'obtenir le Prix Goncourt en 1911.

En fait, cette opération inconsciente (que nous nommerons «idéologique») ne se réduit pas à son cadrage institutionnel ⁽³⁶⁾ (probablement refoulé par l'auteur ⁽³⁷⁾) dans lequel on pourrait insérer et comprendre cet «Alors Zola...». Elle présente une fonction normative. Car ce qu'elle récuse, c'est la légitimité de tout regard extérieur, c'est donc aussi tout effort d'explication (des choses, du monde, des réalités sociales), quel qu'il soit et quoi qu'il en soit des limitations inévitables de celui de Zola. Par ce détour, nous revenons à une approche de la *vision du monde* naturaliste ⁽³⁸⁾ dans laquelle s'insèrent à la fois l'œuvre de Zola et celle de Neel Doff. L'une des composantes majeures de cette *vision*, qui a pour effet de recentrer la «marginalité» au cœur du processus de symbolisation (comme Yves Chevrel l'indique dans un ouvrage récent ⁽³⁹⁾), est celle qui fige le malheur (le plus souvent : populaire) dans une espèce d'ontologie indépassable et tragique ⁽⁴⁰⁾ (placée, chez Zola, sous le signe d'un abrutissement héréditaire, d'un éthylisme fatidique ou encore d'une «fêlure» ouvrant sur l'insondable terreur de *la bête humaine* ⁽⁴¹⁾). Là où Zola, dans une perspective où n'intervient pas de transcendance salvatrice, s'efforce de penser – de façon censément externe, critique, et prétendument détachée – le «problème du mal» ⁽⁴²⁾, avec les ressources d'une science de la vie

⁽³⁶⁾ Nous tentons, par la suite, de proposer de cette œuvre une lecture qui la *déplace* par rapport à ce cadrage institutionnel et par rapport au contexte «naturaliste» ; mais il faut *d'abord* tenir compte de ces contraintes.

⁽³⁷⁾ On sait que Neel Doff ne se pensait pas comme un Écrivain appartenant à la Littérature. On sait aussi combien il faut être prudent lorsqu'on aborde cette conscience autoréflexive chez quelqu'un qui écrit forcément *dans* la Littérature ...

⁽³⁸⁾ Voir R. HEYNDELS, «Le concept de vision du monde. Sa portée dans les études littéraires», in *Inédits de Lukács et textes autour de Lukács*. Paris, Anthropos, 1977 (ss. dir. M. Löwy, = *L'Homme et la Société*, vol. 43-44, 1977, pp. 133-140) ; «Vision du monde et réification», in *Rev. Inst. Sociol.*, n° 4, 1974, pp. 593-617.

⁽³⁹⁾ *Op. cit.*, pp. 103 sv.

⁽⁴⁰⁾ Il y a bien entendu d'autres dimensions significatives dans cette vision du monde, et certaines sont en relation contradictoire avec celle ici mentionnée – par exemple, tout ce qui relève du rejet de la *convenance* et de son discours par la classe bourgeoise sur elle-même.

⁽⁴¹⁾ Lire G. DELEUZE, «Zola et la fêlure», in *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969, pp. 373-386.

⁽⁴²⁾ On prend l'expression ici au sens de Goldmann (voir sur ce sujet notre étude «Théorie de la religion et marxisme tragique», in *Problèmes d'histoire du christianisme*, n° 7, 1977, pp. 87-102, et le livre de H. BAUM, *Lucien Goldmann. Marxismus contra vision tragique ?* Stuttgart, Fromman, 1974).

obscurcie par la *passion idéologique* d'un *cela-va-de-soi* ⁽⁴³⁾ encore en formation (le biologisme), Neel Doff (qui est athée) lui reproche la vanité de son «intuition» et lui oppose la véracité originelle de l'expérience *destinale* ⁽⁴⁴⁾. Elle se réclame non d'une science de la vie *mais de la vie même* (en l'occurrence médiatisée par la sienne). Mais c'est pour *ontologiser* à son tour le *statu quo* de l'humaine condition, c'est pour répéter l'insurmontabilité de celle-ci en ses inégalités foncières, c'est pour la clôturer dans l'éternelle dichotomie du jour et de la nuit, du bonheur institué – par-delà les contingences individuelles – dans la classe des fortunés et des puissants et de l'abominable malchance de ceux qui sont nés du côté de l'ombre et qui sont à tout jamais condamnés aux *jours de famine et de détresse* (sauf exception due *au hasard*) ⁽⁴⁵⁾. Bien plus, cette ontologisation, cette fois «interne», autoréflexive, se pare ici de tout le prestige d'une «déchirante authenticité» ⁽⁴⁶⁾. Il n'y a, apparemment, plus rien à redire. Devant la vérité tenace de qui sait de quoi il parle, la pudeur et le respect imposent silence. Surtout lorsque nous est nommée la peur vertigineuse inscrite dans la conscience, et même parfois jusque dans le corps, de celui que persécute une souffrance inguérissable : phobie devant *l'inconnu* terrifiant (la Loi, le Pouvoir, l'Autre ⁽⁴⁷⁾) – «(...) de là notre contrainte devant eux ; nous ne savons jamais ce qu'ils nous réservent, et d'avance nous avons peur, comme de l'inconnu».

Pourtant, une fois encore, tout cela n'est pas si simple. Tout d'abord, parce que Neel Doff ignore évidemment que Zola a lui aussi connu, sinon la misère noire, du moins des temps très difficiles – que relate le récit «autobiographique» de *La Confession de Claude* (1865). Dès lors, obnubilée par son «point de vue subjectif de classe» ⁽⁴⁸⁾, elle ne comprend pas combien l'œuvre de Zola est *aussi* hantée par une terreur refoulée et par un désir de «contre-effectuer» celle-ci : hantise et désir

⁽⁴³⁾ Cf. R. BARTHES, *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

⁽⁴⁴⁾ L'expression est reprise ici à W. Jankélévitch.

⁽⁴⁵⁾ On lit dans *Keetje* (*op. cit.*, p. 120) : «Deux enfants naissent, maison contre maison : l'un sera entouré de dentelles, l'autre de guenilles ; l'un aura tout dans la vie, l'autre rien. C'est vraiment une infamie».

⁽⁴⁶⁾ M. RAGON, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*. Paris, Albin Michel, 1974, p. 222.

⁽⁴⁷⁾ Lire F. GAILLARD, «Au nom de la Loi», in *Sociocritique* (éd. ss. dir. C. DUCHET). Paris, Nathan, 1979, pp. 11-24.

⁽⁴⁸⁾ On renvoie à la problématique de Lukács (dans *Histoire et Conscience de classe*).

fort proches de la souvenance toujours hagarde de Neel Doff elle-même, mais menant à une «réponse» idéologique, significative et esthétique différente. Ensuite, parce que, au risque du scandale (il y a sur notre auteur tout un commentaire quasiment hagiographique), on doit rappeler que l'expérience *en soi*, par elle-même, ne *prouve* rien : elle ne s'autorise pas *en droit* (autre chose est le *fait*) à être son propre fondement ; et elle ne renferme pas *de fait* son propre contenu de vérité (autre chose est le *droit*). Elle peut par contre *signifier*, mais sous réserve qu'un certain nombre de conditions soient réunies (rupture des conventions établies et des codes, construction d'un «nouveau» sens qui redécouvre la généralité *du* sens, concrétisation imaginaire, singularité – «solitude» selon Blanchot, «principe d'isolement» dans le langage de Lukàcs (49), etc.) (50). Or l'acte de signifier suppose, sur le mode d'une interrogation implicite qui le traverse et le structure, la relation dialectique d'une «rationalité» assertive (51) *et* d'une dimension critique impliquant un impératif éthique (52). C'est bien cette relation-là qui doit requérir notre attention et notre recherche : c'est là que se joue, à travers les pesanteurs d'une idéologisation à présent dénoncée en certains de ses présupposés, quelque chose d'essentiel qui donne à cette œuvre tout son prix.

Tout le prix de l'irréductible qui ne se peut *recupérer* (53) : «L'intuition ne nous livrera jamais l'âme de cet être maladroit qui déambule là devant nous». Force, oui ; violence même, de cette phrase en sa très simple beauté : l'image fulgurante de ce *n'importe qui* cheminant dans l'infinie lassitude des laissés pour compte, en-deçà de toute représentation figurée, vient déchirer la discoursivité rhétorique

(49) G. LUKÀCS, «Remarques sur la théorie de l'histoire littéraire», in *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature*. Bruxelles, EdUB, pp. 71-103, p. 97.

(50) Pour plus de détails sur la conception ici brièvement schématisée, voir R. HEYNDELS, «Interrogation critique sur la problématique de la valeur», in *Romanistik-Interdisziplinär, Mitteilungen des Deutschen Romanisten Verbandes*, I, 1979, pp. 279-281 ; «Sociocritique et actualisation du texte littéraire», in *Rev. Institut Sociol.*, n° 3-4, 1980, pp. 447-452.

(51) Voir la discussion Goldmann-Adorno in *Lucien Goldmann et la sociologie (...)*, *op. cit.*, p. 46.

(52) Que nous distinguons nettement du moralisme «instrumental» (cf. J.-P. STRELKA, *Literary criticism and sociology*. Préface, pp. VII-IX, p. VII).

(53) Nous renvoyons à notre article à paraître : «La radicalité. Une lecture politique de l'amour chez M. Duras».

d'une «impression de lecture» (de Zola par Neel Doff) s'édifiant en débat littéraire. Phrase doublement *arrachée* : à la trame d'un *exposé*, et à l'évidence immédiate de la narration autobiographique qui risque toujours de se fixer abstraitement en «propos rapporté». Phrase jaillissant du quelque part indéterminé de *toute* expérimentation vitale et cependant livrée ici hors de toute conceptualisation, dans sa concrétude la plus spécifique *et* la plus universelle. La plus spécifique : le *je* de l'énonciation y rejoint un *nous* qui en légitime la subjectivité, celle-ci devenant *singulière* et résistant à l'instrumentalisation dont «ils» – «les autres», le «on» de Marguerite Duras,...⁽⁵⁴⁾ – voudraient qu'elle fasse *l'objet* («D'où *leur* vient la prétention de *nous* connaître (...) ?»). La plus universelle : un *non savoir*, qui signe la modernité du texte⁽⁵⁵⁾, y résiste à l'ensemble des totalisations réductrices, fait appel à une certaine ignorance nécessaire («Je me disais bien que j'étais ignorante (...)»)⁽⁵⁶⁾, signale une angoisse qu'aucune économie signifiante ne vient résoudre, abolir ou hypostasier en capital symbolique («(...) et d'avance nous en avons peur, comme de l'inconnu»). Une *autre lecture* du texte nous est dès lors permise, qui éclaire peut-être différemment l'ensemble de l'œuvre de Neel Doff, en relance les potentialités significatives (sans en nier ou en occulter les procédures idéologiques ...) et l'extrait d'une contextualisation restrictivement naturaliste (et des débats portant sur la pertinence de celle-ci)⁽⁵⁷⁾. Certes *Jours de famine* raconte la *saga* collective psalmodiée dans les «chansons de misère» dont Armand Lanoux cite quelques exemples dans sa préface⁽⁵⁸⁾, «la complainte du

⁽⁵⁴⁾ *Idem.*

⁽⁵⁵⁾ Voir G. HAARSCHER, «Je dis ne pas savoir», in D. BAJOMÉE et R. HEYNDELS, éd., *Écrire, dit-elle. Imaginaire de l'écriture/Écriture de l'imaginaire chez M. Duras*, à paraître. En intertexte, lire les réflexions de Guy Haarscher sur la dialectique négative («L'École de Francfort et la question de la *belle âme*», in *Annales de l'Inst. de Philosophie*, 1980-81, pp. 149-157 ; «Technique et révolution, ou vers une critique de la *rationalité technologique*», in *idem*, 1983, 43-51). Une discussion de ces thèses est ici hors de propos. Cet article entend leur répondre de manière *latérale*.

⁽⁵⁶⁾ Sur cette *sainte ignorance*, voir notre article «A partir de Rimbaud aujourd'hui», réf. cit.

⁽⁵⁷⁾ Dans son *Histoire (...)*, *op. cit.*, Michel Ragon cite ce commentaire de G. de Pawlowsky : «C'est la vie même enregistrée tranquillement, implacablement. La littérature de Neel Doff, c'est, pour la première fois du naturalisme qu'envieraient les savants qui se préoccupent d'histoire naturelle». On aura compris que pour nous *l'essentiel* de cette œuvre se dérobe complètement à ce type de jugement.

⁽⁵⁸⁾ *Op. cit.*, p. 10.

désespoir accepté comme l'ordre normal des choses». Mais cette lancinante mélopée va au bout d'elle-même, là où tout le silence d'une révolte *non dite* gronde, là où la «vérité» est criante certes (on l'a suffisamment souligné), mais aussi muette. Et ce silence, ce non dit, ce mutisme – cette *réserve* extrême – nous interdit de confondre l'œuvre de Neel Doff avec l'anecdote «pittoresque» des quartiers mal famés, le dolorisme misérabiliste ou la chronique d'un quotidien sordide. Silence cependant toujours menacé par une ontologie de la désespérance qui tente d'en murer le sourd questionnement, de le bétonner dans une vérisimilitude sans énigme. Mais *silence radical de l'excès*.

Pas de solution, en effet. Pas de rédemption par la Littérature (que l'évocation de Zola comme symbole met en cause) : Neel Doff devenue écrivain (après un apprentissage tardif et «surinvesti» du français *cultivé*) ne se considère pas *consciemment* comme tel (nous en avons des témoignages) ; du moins jamais ne parvient-elle à cette assurance suffisante qui aux jours (passés) de famine pourrait faire office de sublimation. Dans un entretien, paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1929, elle confie : «Toute mon œuvre est née de la misère, et cette misère qu'avec les miens j'ai endurée pendant vingt ans *et qui m'a meurtrie pour le reste de ma vie*, me rend sensible à toutes les misères du monde. Lorsque je vois autour de moi des êtres entravés dans leur développement (...) je revis des angoisses de mon adolescence»⁽⁵⁹⁾. Pas de transcendance historique en vue non plus, semble-t-il, puisque rien ne peut survenir de l'extérieur (hors du monde de «ceux de ma classe») ⁽⁶⁰⁾, puisqu'il n'y a pas de *point de visée*, et puisque jamais ne disparaîtra *de l'intérieur* la «contrainte» qui fait trembler sans merci devant l'inconnu qui menace. Enfermement définitif sous le joug de la «contrainte» : dans un autre récit, Mietje «n'est qu'une pauvre petite fourmi ouvrière, désemparée, qui ne pourrait vivre hors de la fourmilière dans laquelle elle était née et où elle soignait les œufs de la communauté» ⁽⁶¹⁾. Dans *Angelinette*, l'héroïne, quasiment *née* dans son métier de prostituée («Elle avait fait le métier naturellement, dès qu'elle avait été en âge»), déclare : «– Je hais ma vie, mais ne puis m'en

⁽⁵⁹⁾ F. LEFÈVRE, «Un grand écrivain européen : une heure avec Neel Doff», in *Les Nouvelles littéraires*, 21/XII/1929, pp. 1-2. Nous soulignons.

⁽⁶⁰⁾ On lira à ce propos les remarques de M. RAGON, *op. cit.*, pp. 17-18, sur l'expérience relatée par Simone WEIL dans *La condition ouvrière*.

⁽⁶¹⁾ *Une fourmi ouvrière*, p. 91.

arracher : le quartier me tient, j'ai peur d'en sortir et ne le quitte jamais qu'accompagnée»⁽⁶²⁾. Elle n'épousera pas celui qui aurait pu la faire sortir de son milieu et dilapidera le modeste héritage laissé par sa grand-mère, avant d'aller mourir à l'hôpital⁽⁶³⁾. Pas de réponse, du moins dans l'infranchissable clôture des énoncés textuels. Mais «c'est vraiment une infamie» qu'il n'y en ait pas⁽⁶⁴⁾ : «Une société où il y a des êtres dans cet état est infâme, elle sera chambardée un jour (...)»⁽⁶⁵⁾. Vœu pieux de «belle âme» diront d'aucuns. Mais peut-être pas. Mais peut-être, au contraire, *assurance d'un autre ordre*, dont la tension fait toute l'exigence à la fois éthique et esthétique d'une œuvre *dès lors* simultanément irrécupérable par le discours de la naturalité triomphante du mal *et* par celui qui prophétise les lendemains enchantés (ou, au moins, «réformés») d'un avenir à *portée de vue*. Irresponsabilité («inconscience politique») ajoutera-t-on sans doute, ou naïveté dange-reuse. Mais il faut bien en courir le risque face aux promesses mensongères, aux ruses sanglantes, à l'horreur toujours recommencée d'une histoire prétendument écrite à la gloire de quelque raison transcendante. Ironie plutôt, sans doute même involontaire, et si digne, si pudique, en même temps qu'irrésistiblement souveraine. Ironie dérisoire quant à l'atroce ironie du sort que voudraient recouvrir les propos d'escorte des idéologies officielles de la révolte : «– Qu'es-tu en somme, Keetje, ..., anarchiste, socialiste, nihiliste ?.../– Je n'ai pas choisi de nom, mais Dirk est fichu à cause de la diarrhée (...)». Pas de réponse, donc, mais, pour y revenir, une *revendication*.

Toute la revendication d'une enfance trompée et tronquée, d'une enfance volée – d'une absence, d'un abandon, d'un oubli d'enfance – vient alors se dire et se lire en ces *Jours de famine* et autres récits. Et c'est pourquoi l'effort de signifier (non de fermer une question par une réponse donnée, mais de «répondre» malgré tout et contre toute attente par un *non savoir* qui, ma foi, *connait autrement bien cela*) rejoint, à travers les pièges de l'idéologie dont on a repéré déjà le travail de perversion, de dédialectisation, et la finalité essentialiste tendant à

⁽⁶²⁾ P. 12.

⁽⁶³⁾ On notera que c'est par mariage et héritage que Neel Doff est sortie de la misère et a pu vivre dans l'aisance la deuxième partie de son existence. Une étude psychocritique s'imposerait de ce «modèle» refusé dans le texte.

⁽⁶⁴⁾ Voir note 45.

⁽⁶⁵⁾ *Keetje*, p. 123.

fossiliser le sens, la *mémoire révée* où l'enfance peut enfin se restituer à elle-même :

«*Je ne me rappelle plus comment nous arrivâmes au Nieuwe Markt, qui était très loin de chez nous. Je sais que nous nous trouvâmes d'un coup au milieu de la foule (...)*»⁽⁶⁶⁾.

C'est du lieu de cette enfance reconquise par la mémoire qu'un regard *comme lavé* du soupçon d'idéologie est porté sur le monde :

«(...) par le Zeedijk, où je voyais, (...) des femmes en crinoline (...). Les garçons autour de moi disaient que c'étaient des putains (...). Je grimpais sur les barres pour regarder (...): quatre dames décolletées (...). Un jour une femme qui passait me demanda pourquoi je regardais ces putains (...). Dans la Kerkstraat, (...) une maison était habitée par les dames (...). Les cochers les appelaient des putains (...). Au sortir de notre impasse (...), il y avait plusieurs femmes (...). Les colporteuses, entre elles, les traitaient de putains (...) Je les voyais dans les quartiers les plus convenables, comme l'Amstel. Je regardais leurs manigances et n'y trouvais rien de curieux (...) Des putains !, mon Dieu !, c'étaient comme si d'autres étaient modistes ou repasseuses... Plus tard, j'ai compris que leur métier avait quelque chose d'illicite, mais dont tous les hommes usaient»⁽⁶⁷⁾.

Enfance errante, trahie avant même d'advenir, d'où le monde visible devient de plus en plus opaque lors même qu'il s'explicite dans son abomination sans nom ; où s'enracine non le souvenir de ce qui était mais *celui de ce qui aurait pu être et ne fut pas* ; où s'origine la revendication. Enfance errante, à l'image de «cet être maladroit qui déambule là devant nous», d'où une signification, par la force des choses, par le poids du malheur, par la prose du monde étouffée, peut cependant encore advenir *comme projet dans le silence même*, comme résistance têtue et inouïe au *fatum* de la misère *qui ne se comprend pas encore parce qu'elle se comprend trop* :

«J'étais trop jeune pour comprendre que, chez eux, la misère avait achevé son œuvre, tandis que j'avais toute ma jeunesse et toute ma vigueur pour me cabrer devant le sort»⁽⁶⁸⁾.

⁽⁶⁶⁾ *Keetje Trottin*, p. 24 (éd. A. L., réf. cit.)

⁽⁶⁷⁾ *Idem*, pp. 45-46.

⁽⁶⁸⁾ *Keetje*, p. 153.

Errance hors de toute atteinte plus tard (enfance morte, errance demeurée), «flânerie excédante» de Keetje ⁽⁶⁹⁾, lors des situations-limites comme la quasi folie du chagrin cataclysmique lorsque disparaît l'être aimé («J'errais dans les rues où j'avais habité avec André (...)») ⁽⁷⁰⁾. Certes, d'Hölderlin à Julien Gracq, en passant par Rimbaud, Leopardi et tant d'autres, l'enfant est devenu la figure de condensation de toutes les nostalgies du *possible*. Mais ce n'est pas le mythe en tant que tel qui nous intéresse, c'est plutôt son *rôle fonctionnel particulier* dans l'œuvre de Neel Doff. Cette œuvre, en son trajet même, nous paraît retracer *une forme de retour en enfance* ; plus précisément : elle représente *une tentative de reconstitution d'une enfance* frappée d'interdit (humiliée, repoussée, bientôt effacée) dans l'antériorité d'une existence à jamais blessée, et d'une blessure inguérissable, irréparable. D'où la fonction *active* du mythe (qui peut aussi devenir ailleurs l'alibi des plus molles complaisances ...) : la signification du texte en procède ; elle s'y ressource ; elle s'y retrouve *in fine*.

Les dernières pages de *Keetje* nous offrent une révélation de *cette réponse du non savoir* qui n'en est pas une hors l'excessive sérénité d'un absolu *détachement* ⁽⁷¹⁾. Ce qui nous importe est évidemment que la «réponse» significative ressaisit une connivence émerveillée avec une enfance qui cesse enfin d'être hors de portée :

«J'ai appris seulement à lire, à voir et à écouter, depuis que je suis ici et que les voix jamais d'accord des hommes ne me parviennent plus. Je me raconte des histoires. Après, je les répète à Caroline, comme les ayant lues dans des livres, et je lui montre des livres de fleurs et d'oiseaux et le texte latin que je lui dis être l'histoire que je lui ai contée. Caroline fait un auditoire très curieux : elle ne s'étonne pas quand je donne aux fleurs un caractère ou des sentiments, selon leur forme et leur couleur ; ou quand j'identifie les deux corbeaux aux gens. (...)»

Mes hantises sont des histoires de bonheur et de beauté, et, au lieu d'être obsédée par des visions de loqueteux haves, torturés par la misère, je vois des bois aux arbres gigantesques, à feuillages étendus et savoureux, je vois des bêtes à cornes superbes dans des prairies jaspées de fleurs, et des paysans fauchant des blés à grains tendres et doubles (...)» ⁽⁷²⁾.

⁽⁶⁹⁾ *Idem*, p. 161.

⁽⁷⁰⁾ *Idem*, p. 340.

⁽⁷¹⁾ Allusion au beau livre de Michel Serres, qui porte ce titre.

⁽⁷²⁾ P. 346.

Entre ce texte et la fin de *Keetje Trottin* («Je m'en allai par le quartier juif, douchée par le froid de la nuit, grelottant, recroquevillée, et murmurant *Wouter, maintenant je ne voudrais plus te rencontrer : je n'oserais pas venir sous tes yeux*»), ou celle, tout aussi sombre, tout autant dépourvue du moindre horizon, de la nouvelle *Le grelotteux* («Dirk erre à l'étranger, maintenant tout à fait aveugle. Il ne dit plus que les mots nécessaires. Il est conduit par une mégère ; elle l'assied dans un coin de guinguette ou de cabaret, avec l'accordéon, et ramasse les sous sans lui en donner un : bien heureux déjà, quand elle ne le bat point et lui donne à manger»), en dehors des hasards d'une existence individuelle, quel rapport établir si ce n'est celui d'une enfance non comme lamentable moment jadis vécu dans la douleur mais comme *incommensurable projet* de «vie devant soi»? Mais attention : projet lui-même errant et aveugle, dont l'aboutissement ne provient, éventuellement, que d'une infatigable obstination de survivre *dans la dignité*, elle-même soutenue par une obscure et impérieuse volonté de refus à l'égard de la conspiration des plus vaines «prétentions» de ceux qui, *censés savoir*, dirigent et gèrent la société des ombres et sont par avance complices de ses mesquines compromissions et de ses inavouables exactions. Volonté de réappropriation, au moins approchée, de cet essentiel que le jeune Lukács, dans le sillage d'Hölderlin, appelait «*la vie*».

Une «vision» s'ouvre sur l'énoncé d'une abjection généralisée et surdéterminée. C'est le début de *Jours de famine* :

VISION

«Il neige ; j'ai la grippe ; sur la place, les gamins font des glissades. Je m'accoude à la fenêtre et contemple cette vie sur la neige. Sont-ils souples et lestes, ces enfants ! (...)

Ah ! en voici un en loques, sale, la tête embroussaillée, les sabots trop grands, les bas troués, les genoux perçant le pantalon, le fond de culotte en lambeaux ; pâle, boursoufflé, mais agile et râblé. Déjà de loin, il prend son élan et fait une glissade d'une douzaine de mètres. Dans cet élan qu'il ne parvient plus à maîtriser, il entraîne d'autres, il en renverse sur son chemin. Aucun n'a mal. Tous cependant se fâchent, se redressent et tombent sur le petit : c'est qu'il est plus adroit qu'eux, et sale, et pouilleux. Ils le traînent hors de la piste, le roulent dans la neige, le cognent, et le jettent la bouche contre le trottoir. L'enfant se relève, essaie de se défendre, le bras en bouclier ; mais il est seul. De rage, de douleur, il s'en va, boitant et pleurant pitoyablement.

C'est ainsi que mon frère Kees nous revenait toujours, quand nous étions petits. Ce sensuel petit Kees, il avait d'admirables larmes, grandes et limpides comme des perles de rosée.

En me retirant de la fenêtre, j'aperçus ma figure dans l'espion. Ma bouche était contractée, mes yeux en pleurs : je venais de revivre une des scènes douloureuses de notre misérable enfance. Ces scènes, dont nous sortions honnis, maltraités, étaient toutes provoquées par notre pauvreté, car, quand c'est pour le plaisir, ce sont toujours les déguenillés que l'on rosse».

Le «miroir» renvoie la douleur qui semble presque hors du corps, insensible, parce que précisément à ce point ancrée dans le corps que celui-ci en devient *muet de chagrin*. Cette vision, en son hiver de scène picturale citant les peintres flamands, avec l'image du petit frère qui vient errer dans le regard embué de larmes, avec toute la vibration existentielle de qui a connu le mépris, l'injustice, l'infamie, s'achève sur un constat dont nous avons tenté de montrer à la fois l'opérativité idéologique *et* l'efficace significative. Revenons, une dernière fois, à celle-ci. Assurément la circularité violente de l'histoire paraît infernale. Mais elle ne triomphe pas de la résistance qui sans cesse la dénonce et dans la parole même s'y soustrait. Dans la parole, et dans la légende, et dans la mémoire, et dans l'errance toujours remobilisée : le petit garçon, fils du malheur, sera toujours le prince d'une beauté incomparable. Agile et râblé, adroit, sensuel, pouilleux mais souverain, il parcourt l'arrière de l'Histoire, toujours se relève, à chaque fois tente seul de se défendre, et sa rage, et sa douleur sont incompressibles. Car cette «vision» s'ouvre aussi sur l'espace blanc qui suit cet énoncé liminaire *avant* que ne commence la narration des *Jours de famine et de détresse*. Cet espace blanc, comme l'envers illisible de l'interminable cauchemar orchestrant la famine, la détresse, le froid de la nuit, l'aveuglement, l'opacité, l'humiliation, c'est peut-être celui d'une *fable* ⁽⁷³⁾ inédite, à venir de cet arrière de l'Histoire, à en surgir inattendue en sa rage longuement, si longuement maîtrisée. La fable nous raconte une très belle aventure qu'hélas nous ne comprenons pas. Tout au bout de cette aventure, à la fin de ce parcours énigmatique, une femme murmure : «Je voudrais vivre ici, vieille, très vieille ... Cela existe donc tout de même, le bonheur ... Je ne suis plus jamais triste ...». Entendons cet aveu, son écho inoubliable, entendons ce qu'en dehors de toute raison *instrumentale* de vivre et sans que se laisse

(73) Voir Michel DE CERTEAU, *La fable mystique*. Paris, Gallimard, 1983.

deviner un horizon d'attente promis ou révélé, seule *la joie* peut prononcer et *tenir*, qui passe la raison et se passe d'horizon pour être ⁽⁷⁴⁾. Il y a, pour reprendre un titre de Clément Rosset, *une logique du pire* qui est aussi l'invention de l'aube. Au bout de l'aventure, entendons cette femme, sa voix. Personne, cependant, ne sait *pourquoi* elle parle ainsi, ni *en quel lieu* elle habite, ni même *si elle existe vraiment*.

⁽⁷⁴⁾ On se réfère ici au livre de Clément ROSSET, *La force majeure*, Paris, Minuit, 1983.

René Fayt

un éditeur des naturalistes : henry kistemaeckers

Cette étude, aboutissement de nombreuses années de recherches, est respectueusement dédiée à la mémoire de Pascal Pia et de Gustave Vanwelkenhuyzen, mes initiateurs.

R.F.

Lorsque en mars 1935, Henry Kistemaeckers fils, l'auteur boulevardier alors célèbre, annonça le décès de son père à ses anciens compagnons, Lucien Descaves titra aussitôt son article nécrologique : *Un éditeur des Naturalistes* ⁽¹⁾. Il est vrai que l'éditeur bruxellois avait symbolisé, aux yeux de la plupart des membres de cette école, le courage et le talent mis, sans relâche, au service de leur mouvement.

De nos jours encore, l'enseigne de Kistemaeckers, et en particulier une des vignettes les plus célèbres gravées par Félicien Rops pour l'éditeur, évoque toujours la marque du Naturalisme. *La Revue des*

⁽¹⁾ *Les Nouvelles littéraires*, 16 mars 1935. Ce n'est que trois mois après sa disparition que la presse fut informée du décès de l'ancien éditeur. Voici comment *La Nation belge* annonça la nouvelle à ses lecteurs, le 9 avril 1935 : «Le 9 décembre dernier, M. Henry Kistemaeckers, père de l'auteur dramatique, s'éteignait à l'âge de 84 ans. Voyant la mort venir il manda son fils à son chevet et lui tint ce langage : – C'est la fin. Je te demande instamment de n'en avertir personne, sans exception. Les quelques vieux amis que j'ai encore se croiraient obligés de suivre le convoi et ils attraperaient froid : c'est inutile. Dans trois mois seulement, tu feras part de mon décès à Descaves et aux autres. Que leur amitié soit fidèle à la mémoire !

Ce vœu fut exaucé et c'est seulement quand le délai vint à expiration que le fils du défunt annonça le malheur qui l'avait frappé trois mois plus tôt.» De son côté, Léon Deffoux donnait, dans le *Mercure de France* du 1^{er} avril 1935, une version similaire.

sciences humaines ne vient-elle pas de placer symboliquement cette vignette sur la couverture du numéro spécial qu'elle a consacré récemment au mouvement naturaliste ? (2).

Il faut convenir que tout prédisposait cet Anversois (3) opiniâtre et volontiers frondeur à s'engager sous la bannière de l'école nouvelle en lutte contre «l'art académique conventionnel». Rien ne pouvait séduire davantage cet anticonformiste viscéral que de publier une littérature brutale et agressive qui devait inévitablement heurter les goûts timorés et les bonnes consciences de la bourgeoisie bien-pensante.

**

Orphelin de bonne heure, Henry Kistemaeckers, pour subvenir aux besoins de ses proches, passe plusieurs années au service de la Compagnie générale de navigation de Londres. Il y est rapidement nommé officier, ce qui lui permet de voyager et de rencontrer, dans la capitale anglaise notamment, de nombreux proscrits de la Commune de Paris. «Pour ce tempérament fougueux, que le siège de Paris par l'armée de Thiers et l'horreur de la répression ont bouleversé, c'est une révélation» (4).

Bien décidé à venir en aide aux Communards, aux socialistes et à tous ceux qui, en ces temps d'autoritarisme, voulaient défendre les idées de justice et de liberté, il ouvre, dès 1873, une librairie à Anvers, puis en 1875, il installe à Bruxelles, 60 boulevard du Nord, la «Librairie contemporaine» qui sera la première à publier les récits de la Commune.

Franc-maçon peut-être (5), anticlérical avoué, il adhère à la société

(2) *Revue des sciences humaines*, n° 160, 1975-4.

(3) Bien que souvent considéré comme Bruxellois, Henricus Johannes Hubertus Maria Kistemaeckers, dit Henry, était né à Anvers le 30 mars 1851, il devait décéder à Paris, le 9 décembre 1934, à l'âge de quatre-vingt-trois ans.

(4) Colette DE CRUYENAERE-BAUDET, *Kistemaeckers Henry*, in Biographie nationale, tome 38, 1973-1974, col. 416-425.

(5) Nous disons «peut-être» parce que les deux sources imprimées qui révèlent l'affiliation éventuelle de Kistemaeckers à une loge sont sujettes à caution. Il s'agit de *La Belgique maçonnique* (1887) et de l'ouvrage polémique du docteur Paul OUWERX, *Les précurseurs du communisme. La Franc-Maçonnerie peinte par elle-même* (1940), où Kistemaeckers est simplement mentionné en tant qu'éditeur du livre de Fleury : *Instructions philosophiques sur la F.M.*, Bruxelles, H. KISTEMAECKERS, 1881. Il faut cependant remarquer que, très tôt, Kistemaeckers a revêtu certaines de ses éditions des

«Les Solidaires», association de libres penseurs qui défendait le principe de l'enterrement civil et se vouait à la propagande rationaliste. Militant actif du socialisme révolutionnaire, il participe aux réunions de la première Internationale, dont il est reçu membre effectif le 12 octobre 1874 (6).

Ses agissements politiques et ses démarches en faveur des réfugiés sont suivis de très près (les procès-verbaux et les notes de la Sûreté publique en témoignent), mais il n'en a cure : il se lie avec les proscrits, les aide dans la mesure de ses moyens, leur donne l'hospitalité et se propose de publier au grand jour leurs écrits séditieux. Narguant les autorités officielles, il va même jusqu'à écrire au ministre de la Justice pour lui préciser les conditions dans lesquelles il a acquis les textes consacrés à la Commune et lui annoncer son intention de continuer à les éditer (7).

Sortent ainsi de ses ateliers les témoignages et les commentaires de quelques-uns des principaux Communards victimes de la répression : *Histoire de la Commune de 1871* de P.O. Lissagaray (1876) ; *Souvenirs d'un membre de la Commune* de François Jourde (1877) ; *La vérité sur la Commune* de Charles Beslay (1877 ; 2^e édition, 1878) ; *Essai de catéchisme socialiste* de Jules Guesde (1878) ; *Histoire populaire et parlementaire de la Commune de Paris* par Arthur Arnould (3 volumes, 1878).

Dans le même temps, Kistemaeckers publie des ouvrages de politique, de sociologie ou de philosophie émanant d'écrivains

attributs de la Franc-Maçonnerie, comme nous le verrons plus loin. Notons, par ailleurs, que le fils de l'éditeur, l'ancien président de la Société des auteurs dramatiques (de France), est lui aussi mentionné comme franc-maçon dans le *Répertoire Maçonnique*, édité par les Bureaux de l'Association anti-maçonnique de France, publié à Paris en 1908.

(6) Hubert WOUTERS, *Documenten betreffende de geschiedenis der arbeiders-beweging ten tijde van de 1^{re} Internationale (1866-1880)*. Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1970-1971, 3 volumes. («Cahiers du Centre interuniversitaire d'histoire contemporaine», 60), pp. 629, 637-639, 738, 760-765, 769, 822-827 et passim. En 1879, le journal satirique *La Bombe* (Bruxelles) publie une charge du dessinateur Alfred Le Petit représentant «L'hydre du socialisme en 1879», où Kistemaeckers apparaît en compagnie des leaders socialistes Guillaume de Greef, Hector Denis, César De Paepe, Désiré Brismée, Louis Bertrand, etc. (D'après Robert Abs, *Le Socialisme en images*. Bruxelles, Libro-sciences, (1979), p. 48).

(7) WOUTERS, *op. cit.*, p. 1155 et *La Commune de Paris, 1871, dans le livre et l'image*. Catalogue d'exposition de la Bibliothèque royale, 1971, p. 74, n° 275.

progressistes tels que le sociologue Guillaume De Greef, le républicain Alfred Naquet, les libres penseurs Charles Potvin et L.-A. Mercier, l'anticléric Robert Charlie, le franc-maçon A. Fleury, le révolutionnaire allemand Ferdinand Lassalle, etc.

*

**

Parmi les auteurs qu'il publie durant cette période socialiste et révolutionnaire, deux écrivains formeront le lien avec le mouvement littéraire naturaliste qui se développe à ce moment-là : Léon Cladel et Hector France.

Ce dernier était le fils d'un officier de gendarmerie qui, après avoir commandé la compagnie de la Martinique, avait violemment dénoncé l'esclavage qui régnait sur l'île, en publiant un «tableau effrayant des cruautés des colons envers les noirs». Hector France (1840-1908), romancier anticléric et franc-maçon, aux idées politiques nettement orientées à gauche, avait de qui tenir ! Engagé à dix-neuf ans dans un régiment de spahis, il accomplit une longue carrière de sous-officier en Algérie et en Tunisie. Revenu à la vie civile, il reprend du service en 1870, lors de la déclaration de la guerre à la Prusse. Compromis dans l'insurrection de la Commune, il se réfugie en Angleterre, où il enseigne notamment à l'Académie militaire de Woolwich. Amnistié en 1879, il se fixe à Paris pour collaborer à d'innombrables journaux et pour publier ses nombreux romans, pour la plupart inspirés de ses souvenirs ou dictés par un anticléricisme féroce^(*).

Une telle personnalité ne pouvait laisser Kistemaeckers indifférent. Aussi décide-t-il d'éditer son ouvrage le plus fameux, *Le Roman du Curé* (s.d. [1877], suivi de plusieurs rééditions jusqu'en 1879). Dans la réédition du 4 novembre 1879, l'auteur, alors blanchi, dédie ce nouveau volume à son éditeur :

(*) Hector France laisse, en outre, un important *Dictionnaire de la langue verte*, (Paris, Librairie du Progrès, ca 1906), de 495 pages grand format, où il cite abondamment les auteurs qui lui sont proches (Séverine, Aristide Bruant, Edmond Lepelletier, Jean Richepin, Eugène Sue, Emile Zola, Camille Lemonnier, Paul Bonnetain, René Maizeroy, Louise Michel, Oscar Méténier, Albert Glatigny, J.-K. Huysmans, Jules Vallès, Charles Virmaître, Jean Grave, Lucien Descaves et même Théodore Hannon) et où il place dans les expressions d'argot militaire les réminiscences de sa première carrière et de celle de son père.

A mon vaillant ami Henry Kistemaeckers, à vous qui, dans la Royale et Cléricale Belgique, avez osé publier ce livre que le Gouvernement de la France Républicaine et Voltairienne a proscrit, je dédie cette nouvelle édition, heureux d'y attacher votre nom autrement que comme éditeur.

La note «Au lecteur» qui suit cet envoi contient à la fois une profession de foi et une mise en garde :

Je n'affirme pas que les personnages de cette histoire soient des modèles de vertu. Quelques-uns y sont chargés d'un rôle que réprouve la morale sévère. Mais, j'en demande mille fois pardon au lecteur, je suis réaliste et non idéaliste. J'ai essayé de peindre ce que je voyais et non ce que je rêvais (...) Vous êtes donc prévenue, Madame, qu'en ouvrant ce livre vous n'y trouverez pas un Traité de morale. Ce sont les simples et pastorales amours d'un pauvre et obscur curé de village (...) Si donc vous rencontrez quelque mot qui blesse vos chastes oreilles, quelque tableau qui offense votre pudique regard, ne vous en prenez qu'à votre curiosité.

Le branle est donné. Kistemaeckers publie, dès octobre 1878, un autre ouvrage, en deux volumes, de l'ancien maréchal des logis-chef du 3^e Spahis : *L'Homme qui tue ! Les Bureaux arabes sous le second Empire*. Tome I : *Le Ventre de Lalla-Fathma*. Tome II : *L'Assaut des lupanars*. Les titres parlent d'eux-mêmes. L'auteur y dénonce crûment les crimes commis aux colonies au nom de la civilisation de l'ordre et de la discipline.

Un critique, rendant compte du premier volume de ce tableau brossé sans complaisance, écrit :

Ce n'est pas à proprement parler un roman ; c'est de l'histoire, examinée dans ses menus détails, vue par un témoin agissant. On peut se faire une idée en lisant ce récit colorié (...) de la façon dont notre admirable civilisation s'y prend pour «améliorer» les peuplades barbares. En Algérie, comme en Bulgarie, en Herzégovine et en Bosnie aujourd'hui, on a purifié par le feu, on a fait progresser par le fer, on a apporté aux sauvages le bien-être par le crime (...) Cet ouvrage nouveau, comme le *Roman du Curé*, révoltera les esprits timorés ; comme l'*Assommoir* de Zola, il fera protester les gens bien calés dans leur quiétude, et qui veulent fermer les yeux quand passe la vérité toute nue. Mais ces travaux courageux auront leur influence sur le progrès, boiteux et lent, et le pousseront dans la voie du droit et de la justice, malgré les conservateurs du mal (9).

(9) *La Chronique*, 7 novembre 1878.

La seconde partie de *L'Homme qui tue !* est précédée d'une préface de Léon Cladel qui, en une trentaine de pages clairvoyantes et chaleureuses, retrace l'existence agitée de l'auteur. De son côté, Hector France, qui avait signé ces derniers ouvrages «X.X.X.», dédie le volume à Cladel en remerciant le «Lutteur de l'Idée qui marche en tête de la Légion vaillante ...» de lui avoir tendu «... à travers l'espace et la mer main loyale et forte».

Ce «Lutteur de l'Idée» sera le deuxième chaînon qui va relier Kistemaeckers à la littérature réaliste et au naturalisme. Il a connu, lui aussi, les vicissitudes de l'existence des réprouvés. Léon Cladel (1835-1892), le puissant romancier du Quercy, est un démocrate convaincu, un socialiste ardent. S'il chante les rudes paysans de sa terre natale, il défend aussi avec âpreté les humbles, les déshérités et mène campagne pour les vaincus et les bannis.

Kistemaeckers nourrissait une grande admiration pour l'auteur de *Mes Paysans*. Ayant appris que le gouvernement de «l'ordre moral» n'autorisait plus la réédition de *Revanche !*, récit de la Commune, inséré dans un des chefs-d'œuvre de Cladel, *Les Va-nu-pieds*, il demanda à l'auteur de pouvoir publier ce texte à l'étranger. Il y joignit deux brèves nouvelles. Ce petit volume, qui porte le titre des morceaux qu'il contient : *Mon ami le sergent de ville. Nazi. Revanche !* (Episode de la Commune), paraît en 1878 dans la «Petite bibliothèque socialiste à 1 franc», créée par Kistemaeckers pour accueillir certains textes de Communards. L'auteur d'*Ompdrailles, le Tombeau des lutteurs* n'avait rien à refuser à Kistemaeckers. Celui-ci fait paraître, en moins de deux ans, quatre autres ouvrages de Cladel : *Petits Cahiers* (1879) ; *Par devant notaire* (1880) ; *Les Martyrs ridicules* (1880) et *Six morceaux de littérature* (1880).

Le dernier titre cité, recueil de six textes illustrant la manière d'autant de peintres et dont le sous-titre est révélateur du genre : «Eaux-fortes à la plume», peut être considéré comme un étonnant exercice de style. Avec les autres publications de Cladel, nous entrons de plain-pied dans la production naturaliste de Kistemaeckers. La réédition des *Martyrs ridicules* ⁽¹⁰⁾ n'avait été acceptée qu'avec beaucoup de réticences par l'auteur : il ne voyait dans ce «premier fruit de l'arbre (...) qu'un fils de tous [ses] vices de jeunesse, c'est-à-dire l'œuvre d'un réaliste à tous crins

⁽¹⁰⁾ Dont l'édition originale avait paru en 1862 à Paris, chez Poulet-Malassis, avec une préface de Baudelaire.

ou plutôt, afin de [se] servir d'un terme assez récemment défiguré : Naturaliste !...». Kistemaeckers réagit aussitôt contre cette assertion par une «Note de l'éditeur» :

Pour éviter toute équivoque, nous déclarons expressément ne point partager la façon de juger de l'auteur vis-à-vis de la littérature *scientifique* ou *naturaliste*, que nous croyons être la plus haute expression du roman moderne. Nous persistons donc à déclarer que nous faisons œuvre de bon éditeur en imprimant les *Martyrs ridicules*, roman naturaliste.

Ce sont les mœurs des paysans cupides et rusés que dépeint *Par devant notaire*, longue nouvelle préfacée par Hector France :

Le joyau littéraire qui a pour titre *Par devant Notaire* est à mes yeux le complément du *Bouscassiè* et de la *Fête votive de Saint Bartholomée Porte-Glaive*. Dans l'étude du pauvre tabellion de village on voit défiler les âpres grigous. Ils ont au front le stigmaté qu'empreint sur les faces la mauvaise foi et l'ignorance. Voyez-les, aucun d'eux ne sait lire, aucun d'eux n'est capable de signer son nom ; mais avec quelle science ils débattent leurs intérêts, avec quelle naïveté cynique, quelle indécente candeur, quelle rapacité éhontée !

La parution des *Petits Cahiers* de Léon Cladel constitue un moment important dans l'itinéraire que nous suivons parmi les publications de Kistemaeckers. Ce recueil de six courtes nouvelles contient la réédition de *Une Maudite* – brève histoire d'une pauvre femme dont le mari, un Communard, a été déporté et que la misère et la faim conduisent à la prostitution. La première édition de ce texte avait coûté à son auteur un mois d'emprisonnement à Sainte-Pélagie en 1876 ⁽¹⁾. Kistemaeckers rappelle féroce­ment ces faits dans une «Note de l'éditeur» où il indique que le récit de Cladel plaidait pour l'amnistie des proscrits de la Commune, ce que n'avaient pu supporter les «prétendus républicains opportunistes ...».

De présentation plus élégante et plus soignée que les ouvrages antérieurs, ce petit volume inaugure la célèbre collection «Édition de bibliophile» où parurent quelques chefs-d'œuvre de la littérature naturaliste édités en Belgique. De plus, la sortie des *Petits Cahiers* marque, à plus d'un titre, un tournant décisif dans la carrière de Kistemaeckers. Il vient de quitter le boulevard du Nord, qui avait vu ses

⁽¹⁾ Alexandre ZEVAËS, *Les Procès littéraires au XIX^e siècle*. Paris, Perrin, 1924, pp. 190-196.

débuts dans le monde de l'édition et d'où partirent, de 1876 à 1879, tant d'ouvrages socialistes et révolutionnaires, pour s'installer au numéro 25 de la rue Royale ⁽¹²⁾. Un autre changement intervient également à ce moment : Kistemaeckers, qui avait jalonné ses productions de marques d'éditeur bien distinctes, symbolisant chacune le genre des publications éditées ⁽¹³⁾, dépouille de certains artifices son emblème préféré ⁽¹⁴⁾ et le

⁽¹²⁾ Il est assez curieux de constater que les différentes étapes de la carrière d'éditeur de Kistemaeckers furent marquées par des changements de domicile :

1876-1879, 60 boulevard du Nord : les éditions socialistes ;

1879-1882, 25 rue Royale : les grands œuvres naturalistes ;

1882-1885, 65 rue des Palais : les éditions galantes de luxe et la seconde vague du naturalisme ;

1885-1900, 73 rue Dupont (qui marque la fin de ses activités) : les auteurs de moindre renom et les publications licencieuses.

De plus, Kistemaeckers commença son existence bruxelloise par l'ouverture d'une boutique de librairie, vers la fin de l'année 1874, au numéro 176 de la rue de Brabant.

Notons, au passage, que ces différentes adresses se situent toutes dans le même quartier du Nord de Bruxelles, puisque le boulevard du Nord n'est autre que l'actuel boulevard Adolphe Max.

⁽¹³⁾ Les principales marques de l'éditeur sont :

1) Un globe terrestre entouré d'une banderole portant le mot *Fraternité*, utilisée pour la plupart des publications socialistes et communardes.

2) Un fleuron qui se compose des initiales de l'éditeur, entourées d'attributs qui rappellent ses convictions politiques et ses tendances philosophiques : un triangle maçonnique et un fil à plomb, surmontés d'un bonnet phrygien, encadrés de deux branches de laurier et accompagnés de la devise : *Pas de devoirs sans droits*. Il s'agit de la vignette qui revêt les ouvrages qui, la période communarde passée, doivent servir à l'édification du peuple.

3) La plus connue des marques de l'éditeur, celle reprise sur la couverture de la *Revue des sciences humaines*, gravée par Félicien Rops et représentant un diable assis tenant un grand livre ouvert sur les pages duquel on peut lire, à gauche, «Bruxelles» et, à droite, la devise des éditions naturalistes à grand tirage : *In Naturalibus veritas*, sous laquelle se devine une jeune femme nue. Le tout accompagné de l'inscription «Aux dépens de la compagnie», déjà utilisée vingt ans auparavant par Auguste Poulet-Malassis, au temps où, à Bruxelles, il publiait des éditions clandestines.

4) Enfin, à nouveau gravé par Rops, l'emblème des éditions et des réimpressions galantes : un faune emporte sous son manteau un gros livre tandis que se déroule, sous ses pieds fourchus, la légende : *Péché caché est pardonné*.

⁽¹⁴⁾ Alors que sur la plupart des ouvrages de combat qu'il avait édités jusqu'alors, le fleuron qui porte ses initiales (note 13, vignette 2), était encombré de nombreux symboles, pour les ouvrages qu'il projette de publier dans sa nouvelle collection, Kistemaeckers fait graver une marque dépourvue de ces ornements : ses initiales (en petites capitales) encadrent l'équerre et le fil à plomb maçonniques, surmontés d'un

dispose plus sobrement : en noir, sur la page de couverture et, en rouge, sur la page de titre des nouveaux volumes auxquels il apporte tous ses soins (15).

Avec cette série de petits volumes, Kist (comme l'appelaient familièrement ses amis naturalistes) atteint le sommet de l'art qu'il met au service de la littérature nouvelle. Par la suite, il devait encore publier de nombreux ouvrages naturalistes, les faisant entrer dans la série plus courante, frappée de sa marque *In naturalibus veritas* (au format plus grand : 19 × 12 cm. et vendus au prix de 3 fr. 50), mais c'est avec cette collection «Édition de bibliophile» qu'il donna toute sa mesure et qu'il attira l'attention du monde littéraire sur sa maison.

Nous détaillons, ci-après, dans l'ordre de parution et avec toutes les caractéristiques d'édition, cette série où parurent quinze volumes (au format 16 × 10,5 cm. et vendus 4 francs pièce), tous en édition originale et rehaussés d'un frontispice inédit (16) :

1. Léon Cladel, *Petits Cahiers*. Eau-forte de L. Lenain et fac-similé d'autographe. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1879, 142 pages. Couverture parcheminée. Pas d'achèvement d'imprimer. Justification du tirage : 200 papier vergé et 100 Japon véritable (17).

bonnet phrygien stylisé. Prenant place sur les pages de couverture et de titre de petits formats, cette marque est d'autant plus frappante dans sa sobriété.

(15) Dans une publicité, au dos de *Charlot s'amuse* de Paul BONNETAIN, Kistemaeckers présente sa nouvelle série en ces termes : «Cette collection (...) est destinée à devenir très rare par la suite (...), car aucun de ces volumes ne sera réimprimé. Elle groupera des œuvres inédites de toutes les célébrités de la *jeune école analytique ou naturaliste*.»

Cinquante ans plus tard, *La Nation Belge* du 9 avril 1935 qualifiait ainsi cette réalisation : «Une de ses initiatives les plus heureuses fut la publication de sa «Collection du Bibliophile», que les amateurs se disputent aujourd'hui, où furent publiées des œuvres de Camille Lemonnier, Léon Cladel, Hennique, J.-K. Huysmans, Maupassant, Lucien Descaves». De même, Léon Deffoux notait (*Mercur de France*, 1^{er} avril 1935) : «Sa petite «Collection de Bibliophile», où parurent, après Léon Cladel et Camille Lemonnier, les naturalistes Léon Hennique, (...) restera comme l'une des plus caractéristiques de sa manière.»

(16) D'après VICAIRE, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle, 1801-1893*, tome 2, 1895, col. 755-758 et d'après TALVART et PLACE, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801-1970)*. Voir également notre article : *A propos de bibliophilie*, dans «Bulletin de la Société J.-K. Huysmans», tome XIX, 1980, n° 71, pp. 28-32.

(17) Kistemaeckers, volontiers mystificateur, n'hésitait pas à modifier le nombre des exemplaires annoncés. Ainsi, pour la série qui nous occupe, Vicaire a rétabli, d'après

L'ouvrage, précédé d'une «Note de l'éditeur» et suivi d'un article de Georges Gerber à propos de *L'Homme qui tue !* d'Hector France, est dédié comme suit : «A mon Ami/ Camille Lemonnier/ l'honneur des Lettres françaises en Belgique/ L. Cl.»

2. Francis Enne, *D'après nature*. Première série. Eau-forte de L. Lenain. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1879, 139 pages. Couverture parcheminée. Pas d'achevé d'imprimer. Justification du tirage : 200 papier vergé et 100 Japon véritable.

Ce recueil, qui sera suivi d'une seconde série dans la même collection, n° 14 (1883), contient neuf courtes nouvelles qui parurent presque toutes dans le journal de Jules Vallès, *La Rue* ⁽¹⁸⁾.

3. Léon Hennique, *Deux nouvelles*. Les Funérailles de Francine Cloarec. Benjamin Rozes. Portrait par Michiels. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1881, 138 pages. Pas d'achevé d'imprimer. Justification du tirage : 200 vergé et 100 Japon véritable.

Le second conte, *Benjamin Rozes*, sera republié par Kistemaeckers, au début de 1882, avec le sous-titre «Nouvelle naturaliste» et illustré de nombreux dessins d'Amédée Lynen.

4. Camille Lemonnier, *Le Mort*. Portrait par Le Nain. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 167 pages. Achevé d'imprimer le 24

les confidences de l'éditeur lui-même, les justifications de tirage comme suit : pour l'ouvrage de Cladel et pour celui d'Hennique, les tirages seraient de 500 vergé (et non 200) et 10 Japon (et non 100 !), pour la première série de *D'après nature* de Francis Enne, il y aurait 1.000 vergé (au lieu de 200) et 10 Japon (au lieu de 100). En proposant un tirage plus important de «grands papiers», l'éditeur supputait un engouement plus marqué pour ces exemplaires de luxe, espérant écouler, auprès des amateurs non satisfaits, le restant du tirage imprimé sur un papier plus modeste. Le stratagème n'était guère élégant et il ne simplifie pas la tâche des bibliographes : pour reprendre le cas des *Petits Cahiers* de Cladel, sur un feuillet d'annonce imprimé dès l'installation de Kistemaeckers à sa nouvelle adresse (cette publicité porte : 25a rue Royale), l'éditeur présente l'édition de l'ouvrage en ces termes : «Cette publication étant avant tout une œuvre de gourmet, nous y avons apporté tous nos soins, afin qu'elle puisse dignement occuper la place qui l'attend dans la bibliothèque de l'amateur et du bibliophile. Nous n'avons obtenu l'autorisation que de faire un seul tirage scrupuleusement limité à 300 exemplaires sur papier pur fil vergé à 4 francs. 10 exemplaires sur papier japon véritable.»

On constate que l'annonce de ce tirage *scrupuleux* se rapproche assez des chiffres avancés par Vicaire, mais qu'elle ne correspond en rien à la justification du tirage indiquée dans le volume. Ce procédé met en évidence le manque d'intégrité de Kistemaeckers, coutumier de ces manipulations mercantiles.

(18) LÉON DEFFOUX et Emile ZAVIE, *Le Groupe de Médan*. Paris, Payot, 1920, p. 201.

novembre 1881. Pas de justification ; d'après Vicaire : 500 vergé et 10 Japon.

Le volume est dédié en ces termes : «Au Maître, /à Edmond de Goncourt/ J'offre cette étude en témoignage/ d'admiration profonde./ Camille Lemonnier.»

5. Pierre Elzéar, *La Femme de Roland*. Eau-forte de Am. Lynen. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 171 pages. Achevé d'imprimer le 31 décembre 1881. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 exemplaires (sur vergé).

Le nom véritable de l'auteur est Pierre-Elzéar BONNIER (d'après le *Catalogue de la Bibliothèque nationale* (Paris) et suivant de le Court, *Dictionnaire des anonymes et pseudonymes*).

6. J.-K. Huysmans, *A Vau-l'eau*. Eau-forte de Am. Lynen. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 144 pages. Achevé d'imprimer le 12 janvier 1882. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 vergé et 10 Japon.

L'ouvrage ayant été annoncé sous le titre de *M. Folantin* (notamment au dos du volume précédent), un avis rectificatif est imprimé à la dernière page de couverture du présent volume ⁽¹⁹⁾.

7. Guy de Maupassant, *M^{lle} Fifif*. Eau-forte de Just. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 172 pages. Achevé d'imprimer le 5 mai 1882. Pas de justification ; d'après Vicaire : 2.000 vergé et 50 Japon.

Ce recueil contient sept contes : *M^{lle} Fifif*, *La Bûche*, *Le Lit*, *Un Réveillon*, *Mots d'amour*, *Une aventure parisienne* et *Marroca* ⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ Gustave Vanwelkenhuyzen a raconté comment Huysmans était entré en relations avec Kistemaeckers, et dans quelle estime il le tenait, voir notamment : G. VANWELKENHUYZEN, *J.-K. Huysmans et l'éditeur Kistemaeckers*, *La Revue des Amateurs*, n° 15, 15 octobre 1946, pp. 459-463 et surtout G. VANWELKENHUYZEN, *Insurgés de lettres*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, (1953), pp. 101-109.

⁽²⁰⁾ La genèse des rapports entre Maupassant et Kistemaeckers est relatée par le critique parisien Pascal Pia dans sa préface à l'édition de *Mademoiselle Fifif*, deuxième volume des *Œuvres complètes* de Maupassant publiées sous la direction de Pascal Pia aux éditions Maurice Gonon à Paris : «Il est extrêmement rare aujourd'hui que des auteurs français vivant dans leur pays et pouvant s'y faire aisément éditer aient recours à l'étranger pour la publication d'un nouveau livre. Dans les années 80, il en allait différemment. Le Ministère de l'intérieur et les divers parquets de France ayant alors tendance à taxer d'immoralité et à déférer aux tribunaux tous les ouvrages dont l'Église n'eût pu recommander la lecture, nombre d'écrivains, et notamment les romanciers naturalistes, acceptaient volontiers les offres de quelques éditeurs – Auguste Brancart, Gay et Doucé, Charles Gilliet, Henry Kistemaeckers – établis en Belgique, où la liberté d'expression était moins limitée. Plusieurs confrères et amis de Maupassant étaient

8. Catulle Mendès, *Le Crime du vieux Blas*. Portrait en taille douce. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 132 pages. Achevé d'imprimer le 6 juin 1882. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 vergé et 10 Japon.

Ce volume contient une longue nouvelle, qui donne son titre au recueil, et deux petits contes : *Le Bonnet de la mariée* et *Les trois bonnes fortunes*.

9. René Maizeroy, *L'Amour qui saigne*. Portrait en héliogravure. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 191 pages. Achevé d'imprimer le 28 septembre 1882. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 vergé et 10 Japon.

Recueil de dix courtes nouvelles.

10. Edouard Rod, *La Chute de Miss Topsy*. Portrait par A. Descaves. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882, 174 pages. Achevé d'imprimer le 2 novembre 1882. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 vergé et 10 Japon.

Il s'agit d'un des premiers écrits de cet important romancier suisse qui évolua du naturalisme au roman à thèse sociale.

11. Paul Alexis, *Le Collage*. Eau-forte par Théodore Hannon. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1883, 216 pages. Achevé d'imprimer le 30 novembre 1882. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 exemplaires [sur vergé] ⁽²¹⁾.

ainsi entrés en relations avec Kistemaeckers (...). Le 25 mars 1882, Kistemaeckers devant venir passer bientôt quelques jours à Paris, Maupassant, a qui, semble-t-il, il avait soumis quelque proposition, lui écrivait : «... Vous voyant, je pourrai vous parler d'une chose trop longue à traiter par lettre. J'ai bien une *nouvelle* longue, pas assez cependant pour faire 140 pages, mais qui fera du bruit, je le crois du moins ; j'y tiens beaucoup, persuadé qu'elle est bonne et tapageuse, mais elle ne pourrait aller seule. D'un autre côté je ne la voudrais pas mettre dans une édition trop limitée. Nous en reparlerons.» «La nouvelle à quoi Maupassant fait allusion, c'était *Mademoiselle Fifi*. Elle ne pouvait, à elle seule, emplir un volume de 140 pages, mais il était facile d'y adjoindre d'autres textes : parmi son abondante production de contes et de nouvelles, Maupassant n'avait que l'embarras du choix. L'accord se fit très vite entre lui et Kistemaeckers. Dès le mois d'avril 1882, l'éditeur recevait une lettre lui annonçant l'envoi du manuscrit «dans quelques jours». Cette lettre disait aussi : «Voici une photographie qui n'est guère bonne, mais je n'en ai point d'autre. Confiez-la à M. Just.» Ces quelques mots montrent que Kistemaeckers avait su se ménager les bonnes grâces de l'écrivain, car Maupassant, d'ordinaire, s'opposait à la reproduction de son image. (...) Mis aussitôt en fabrication, le volume était prêt en mai 1882.»

⁽²¹⁾ Bien que Vicaire ne les signale pas, nous avons rencontré des exemplaires sur

Recueil de sept nouvelles, dont la première, et la plus longue, donne son titre à l'ouvrage. Dans une lettre inédite à Kistemaeckers (Paris, 7 août 1882), Alexis précise : «Mon cher éditeur, *Le Collage* par Paul Alexis. Tel est mon titre définitif et irrévocable, qui sera en même temps celui de la première et de la plus importante de mes nouvelles. Il ne s'agit pas du *collage* des vins, mais d'un accident bien fréquent à Paris (et à Bruxelles sans doute !) parmi les célibataires⁽²²⁾. Je crois tenir un sujet bien humain et même profond. Vous verrez ! Si j'exécute bien mon idée (je vais faire cela ces jours-ci) vous êtes capable de me faire l'agréable surprise d'un tirage exceptionnel (...). De plus, mon titre *Le Collage* a l'avantage de se rapprocher de près ou de loin à toutes les nouvelles de notre volume ; il y aura plus d'unité que dans *M^{lle} Fifi*. Presque toutes mes nouvelles sont des variétés du collage. Donc *Le Collage*. Non pas *un*, mais *Le Collage*. Le collage par excellence, le collage typique. Vous pouvez donc dès aujourd'hui lancer mon titre et mon nom à tous les vents de la réclame. Demain mardi, je porte à un photographe ami et renommé, ma tête barbue de naturaliste (...)

12. Lucien Descaves, *Une vieille rate*. Portrait en taille douce par A. Descaves. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1883, 293 pages. Achevé d'imprimer le 11 février 1883. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1000 exemplaires [sur vergé]⁽²¹⁾.

Ce long texte est suivi d'un extrait du compte rendu rédigé par Paul Bonnetain à propos du premier ouvrage de Descaves, *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou* : «Lucien Descaves ? Un inconnu, un jeune (...) Il a toutes les chances, ce jeune si bien doué ! C'est Kistemaeckers, en effet, l'éditeur artiste et érudit, l'homme de goût, le délicat, qui a serti son œuvre. Il en a fait une édition bijou qui est un régal pour les yeux, et, s'il n'était pas coutumier du fait, c'est lui que je devrais louer (...)

(D'après *Le Beaumarchais* du 15 octobre 1882).

Une vieille rate, deuxième roman de Descaves, a été republiée en 1892, chez Dentu. Du même auteur, Kistemaeckers allait encore publier, en 1886, *La Teigne*, roman parisien.

Japon du *Collage* d'Alexis, ainsi que d' *Une vieille rate* de Descaves ; par contre, nous ne pouvons nous prononcer à ce sujet pour *La Femme de Roland* d'Elzéar.

⁽²²⁾ D'après le Grand Larousse encyclopédique, collage en *oenologie* : méthode de clarification des boissons ; *familièrement* : situation d'un homme et d'une femme qui vivent conjugalement sans être mariés.

13. G. Godde, *Le Scrupule du père Durieu*. Eau-forte par Just. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1883, 242 pages. Achievé d'imprimer le 16 mars 1883. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 vergé et 10 Japon.

L'ouvrage se compose de deux longs récits, *Le Scrupule du père Durieu et Fauconnet père et fils*.

14. Francis Enne, *D'après nature*. Deuxième série. Eau-forte de Brunin. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1883, 173 pages. Achievé d'imprimer le 17 avril 1883. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.500 vergé et 10 Japon.

La plupart des dix nouvelles et les quelques souvenirs de l'auteur sur Gambetta, que contient ce second recueil, parurent également dans *La Rue* de Jules Vallès.

15. Harry Alis, *Les Pas de chance*. Eau-forte de Brunin. Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1883, 283 pages. Achievé d'imprimer le 28 mai 1883. Pas de justification ; d'après Vicaire : 1.000 vergé et 10 Japon.

Ce volume, qui contient quatre nouvelles, est dédié comme suit : «A/ Guy de Maupassant./ Mon cher ami./ A toi qui peins si bien les/ paysans normands, je dédie ces/ esquisses savoyardes et bourbon-/ naises./ mai 1883./ Harry Alis.»

L'auteur, dont le nom réel est Jules-Hippolyte Percher, a publié de nombreux ouvrages sous ce pseudonyme : *Hara-Kiri* (1882) ; *Miettes* (1885) ; *Petite ville* (1886), etc.

**

Bien que les volumes de cette collection de luxe se fussent vendus rapidement et sans grandes difficultés⁽²³⁾, Kistemaeckers dut renoncer

⁽²³⁾ Dans une lettre inédite, datée du 30 juin 1881, Kistemaeckers répond à un client, qui sollicite un exemplaire des *Petits Cahiers* de Léon Cladel, «que ce petit volume a été entièrement épuisé peu de temps après sa mise en vente (...)». L'éditeur suggère à son correspondant de s'adresser à un libraire parisien (Brunox, 7 rue Guénégaud) à qui il avait vendu un certain nombre d'exemplaires de l'ouvrage de Cladel et qui les annonçait «il y a quelque temps encore dans ses catalogues...», mais il «ignore toutefois s'il lui en reste encore...». [G. Brunox était un des dépositaires habituels de Kistemaeckers à Paris, voir ses nombreuses annonces publicitaires dans «Le Moniteur du bibliophile, du libraire et de l'amateur d'estampes», Paris, 1880]. Le succès de vente de ces petits volumes est encore attesté par l'annonce, reproduite au dos du quatrième ouvrage de la collection – *Le Mort* de Lemonnier –, qui signale que les trois premiers

au projet de leur adjoindre d'autres titres. Le commerce ne l'avait pas enrichi : ni la diffusion des Communards, ni l'édition des Naturalistes ne lui avaient apporté la fortune et, devant faire face à de continuel problèmes financiers, il s'était tourné depuis quelque temps déjà vers un autre genre de publications : la réimpression de textes galants.

Il n'était pas infidèle à la littérature nouvelle qu'il avait puissamment contribué à faire connaître. Au contraire, afin de l'aider à paraître encore, il entreprend, par besoin sans doute, mais aussi par goût personnel, de mettre à la disposition des amateurs avertis les auteurs légers du 18^e et du 19^e siècle dont la moralité de l'époque réprouvait la lecture. Les bibliophiles friands de ce genre de littérature n'étaient pas rares, et Kistemaeckers comptait sur leur fortune pour continuer à publier les auteurs modernes de sa prédilection.

Une des plus belles réussites parmi ses réimpressions est, sans conteste, la nouvelle édition augmentée qu'il donne, en 1881, du *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* (24). Réimprimée d'après l'édition de Poulet-Malassis (Bruxelles, 1863-1866), cette nouvelle version est complétée notamment par une série de textes épiciques sortis de la plume de quelques grands auteurs naturalistes : deux ballades et un

titres de la série sont totalement épuisés ; puis, le 13 janvier 1883, date de l'achèvement de l'impression de *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain, l'éditeur annonce que six des onze premiers volumes ne sont déjà plus disponibles.

(24) *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*. Recueil de pièces facétieuses, scatologiques, piquantes, pantagruéliques, gaillardes et satyriques des meilleurs auteurs contemporains, poètes, romanciers, journalistes, etc. Suivi du *Nouveau Parnasse satyrique*. Édition augmentée et complétée. À Bruxelles, Sous le Manteau, 1881, 2 volumes de 231 et 226 pages avec frontispices de Rops et de Chauvet. Marque : *In Naturalibus veritas*, et *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle*, pour faire suite au *Parnasse satyrique*. Édition revue, corrigée, complétée et augmentée de nombreuses pièces nouvelles, inconnues et inédites. À Bruxelles, Avec l'autorisation des compromis, 1881, 1 volume de 284 pages avec frontispices de Rops. Marque : *Péché caché est pardonné*.

C'est dans le *Nouveau Parnasse* que l'on trouve, aux pages 121 à 137, les textes des Naturalistes. De plus, un long poème de Robert Caze, *Idylle moderne*, est repris pages 55-57, ainsi qu'une curieuse petite pièce de vers de Cladel, titrée : ???, qui, accompagnée d'une longue note de l'éditeur, est imprimée aux pages 68-69.

Signalons encore que c'est dans *Le Nouveau Parnasse* également que parurent, pour la première fois, certaines épigrammes, si malsonnantes à nos oreilles, que notre pays avait inspirées à Baudelaire. Kistemaeckers a, dans une note placée à la suite de la première pièce, fait un certain sort à ces *Amoenitates Belgicae*.

sonnet d'Henry Céard, deux longs poèmes de Léon Hennique, deux sonnets de Huysmans, une pièce «réaliste» de Paul Alexis et trois poèmes de Maupassant. Ces onze «morceaux de bravoure» sont accompagnés d'une note de Kistemaeckers :

Voici les pièces des Naturalistes. – Après tout ce qu'on a écrit sur les auteurs des *Soirées de Médan*, nous ne devons plus craindre de lancer dans le monde ces spécimens de leurs péchés mignons.

De qualité relativement médiocre, ces textes ne retiennent pas spécialement l'attention. Seuls les poèmes de Huysmans et ceux de Maupassant présentent, nous semble-t-il, un certain intérêt.

**

On verra à nouveau apparaître le nom de Maupassant à l'occasion d'une autre réimpression. Il s'agit, cette fois, de la nouvelle édition proposée par Kistemaeckers, en mai 1883, du roman licencieux *Thémidore ou mon Histoire et celle de ma maîtresse* du fermier général Godard d'Aucourt. Le texte de l'auteur de *Boule de suif* – placé en guise d'introduction – est extrait d'un article qu'il a donné au *Gaulois* en 1882⁽²⁵⁾. Il présente l'ouvrage en ces termes :

Oh ! c'est polisson à l'excès, immoral à outrance, pimenté de détails scabreux, mais si jolis, si jolis ! Un vrai miroir enfin de la débauche spirituelle, élégante, bien née et bien portée, de cette fin de siècle amoureuse. Nos prêcheurs doctrinaires, ces empêcheurs de danser en rond, farcis d'idées graves et de préceptes pudibonds, rougiraient jusqu'aux cheveux s'ils entr'ouvraient seulement ce petit volume délicieux qui est un pur ... non, un impur chef-d'œuvre.

Cette recension, dans l'ensemble élogieuse pour l'éditeur, se termine par une certaine restriction quant au choix des rééditions que celui-ci propose à sa clientèle⁽²⁶⁾ :

⁽²⁵⁾ Kistemaeckers avait, en effet, donné une première réimpression de *Thémidore* le 16 février 1882. Maupassant en rendit compte, parmi d'autres ouvrages, dans *Le Gaulois* du 9 mars 1882.

⁽²⁶⁾ Nous citons d'après les *Chroniques* de Maupassant éditées par Hubert Juin, (Paris), 10/18, (1980), tome 2, pp. 10-14 et d'après les *Œuvres complètes* de Maupassant publiées sous la direction de Pascal Pia, Paris, M. Gonon, Cercle du bibliophile, [1969-1971], 17 volumes. Tome intitulé «Chroniques littéraires et chroniques parisiennes», pp. 183-187.

M. Kistemaeckers n'a pas souvent la main aussi heureuse dans ses réimpressions.

Jugement que l'éditeur, en commerçant habile mais peu scrupuleux, s'empressa de modifier comme suit dans son «introduction» :

M. Kistemaeckers a vraiment la main heureuse dans ses réimpressions.

Ce trait anodin ne mériterait sans doute pas d'être relevé s'il n'était révélateur du manque de probité intellectuelle dont Kistemaeckers donnera, par la suite, plus d'une preuve et qui sera à l'origine de la plupart de ses déboires.

L'édition de cet ouvrage, ainsi «cautionné» par Maupassant, aurait pu coûter certains ennuis au «préfacier malgré lui» et en valut quelques-uns à l'éditeur. Dans la présentation de sa première réimpression (février 1882), Kistemaeckers signalait que *Thémidore* avait fait l'objet de deux condamnations (en 1815 et 1816) mais, écrivait-il, «nous n'avons pas cru devoir nous en effrayer. Les temps ont changé et la Bastille est loin : le libraire Mérigot en tâta pour avoir vendu *Thémidore*, nous n'avons plus à craindre ce désagrément pour le rééditer.» En quoi il se trompait, puisque dans une «nouvelle édition illustrée», publiée vers 1886, il annonça, en effet, que le roman de Godard d'Aucourt avait failli le faire enfermer aux «Petits Carmes» (27).

Maupassant allait encore préfacier, mais de son plein gré cette fois, une autre publication produite par Kistemaeckers. L'introduction qu'il donne à *Fille de fille*, roman parisien de Jules Guérin (28) est d'un tout autre ton. C'est, sous la forme d'une lettre chaleureuse qu'il adresse à

(27) Pascal PIA, dans sa préface aux *Chroniques littéraires et chroniques parisiennes* de Maupassant, *op. cit.*, relate les péripéties de cette aventure : «Notons (...) que la réédition de *Thémidore* devait, en 1885, amener Kistemaeckers devant la Cour d'assises du Brabant, le parquet de Bruxelles ayant bizarrement diligenté des poursuites pour outrages à la morale, à propos d'un ouvrage mis en librairie depuis trois ans. Ces poursuites, qui amusèrent Maupassant, ne le visaient pas lui-même, mais seulement Kistemaeckers dont les idées politiques et l'athéisme irritaient fort en Belgique le puissant parti catholique. Le jury brabançon, loin de se rallier aux conclusions du ministère public, estima, comme Maupassant, que *Thémidore* n'était pas condamnable et déclara Kistemaeckers non coupable, après avoir ri de bon cœur en entendant lire les pages qu'on l'invitait à censurer.»

(28) Jules GUÉRIN, *Fille de Fille* (Suite de *La Fange*). Roman parisien. Avec une préface par Guy de Maupassant. L'édition originale date du 20 août 1883.

l'auteur, un long plaidoyer pour la littérature de qualité, réaliste et sans concession à la pudibonderie ambiante. S'il y rejette les classifications littéraires, pour ne retenir que le seul talent, il s'en prend néanmoins à l'Ordre Moral qui ne tolère pas le réalisme et il se fait le défenseur de la littérature affranchie de toute idée de morale :

Nous n'avons, ni l'un ni l'autre, aucune religion d'aucune sorte, n'est-ce pas ?

J'ai eu quelques croyances, ou plutôt, quelques préférences. Je n'en ai plus ; elles se sont envolées peu à peu. On a ou on n'a pas de talent. Voilà tout. Le talent seul existe. Quant au genre de talent, qu'importe. J'arrive à ne plus comprendre la classification qu'on établit entre les Réalistes, les Idéalistes, les Romantiques, les Matérialistes ou les Naturalistes. Ces discussions oiseuses sont la consolation des pions. Quand passe un Romantique qui s'appelle Victor Hugo, il faut saluer jusqu'à l'agenouillement. Quand il se nomme Eugène Manuel, on peut rester couvert, par protestation, car il ne doit point exister de question d'école, mais une seule question de talent.

Paul et Virginie est un chef-d'œuvre ; et les romans à la pommade des soi-disant idéalistes qui font se pâmer les bourgeoises, sont des hontes pour une littérature. Mais depuis quelques années les gens soi-disant honnêtes s'en prennent surtout à la littérature appelée pornographique. Nous n'avons plus le droit de parler franchement de l'accouplement des êtres, acte aussi utile à la race et aussi innocent en soi que celui de la nutrition ; nous n'avons plus le droit de parler de la procréation, de l'enfantement, de toutes les fonctions dites génitales qui sont pourtant aussi naturelles et plus simples que les fonctions dites cérébrales, sans exciter dans le public pudibond mais débauché un ouragan d'indignation (...). La Morale littéraire ! Qu'est-ce que cela ? Je la cherche dans les Grands, dans nos Maîtres. Je n'en trouve point d'exemples dans Aristophane, dans Térence, dans Plaute, dans Apulée, dans Ovide, Virgile, Shakespeare, Rabelais, Boccace, La Fontaine, Saint-Amand, Voltaire, J.-J. Rousseau, Diderot, Mirabeau, Gautier, Musset, etc. Laissons les écrivains concevoir et exécuter suivant leurs tendances et leurs tempéraments chastes ou impurs, poétiques ou sensuels, sans nous inquiéter des mœurs qui n'ont rien de commun avec les lettres. (...)

Sois persuadé, mon cher Guérin, qu'on va classer *Fille de Fille* parmi les œuvres pornographiques. Moi j'aime ce livre parce qu'il est vrai et sans tendances. Tu racontes le vice, mais tu ne demandes pas le prix que feu Montyon, ce niais, a institué pompeusement pour récompenser les hypocrites jugés par des cafards (...).

L'ouvrage de Guérin, qui allait connaître plusieurs éditions, prend place dans la série des publications naturalistes, vendues à 3 fr. 50 et rehaussées de la vignette de Rops, «In naturalibus veritas», où venaient de paraître *Le Calvaire d'Héloïse Pajadou* de Lucien Descaves, *Charlot s'amuse !...* de Paul Bonnetain, *Ludine* de Francis Poictevin, *Le Martyre d'Annil* de Robert Caze. Tous ces titres firent sensation, tant par la curiosité qu'ils suscitèrent que par les scandales qu'ils provoquèrent. Et ce n'était qu'un *nouveau* début.

Tour à tour, l'édition des grands auteurs belges, les réimpressions galantes, les œuvres de la plupart des jeunes écrivains naturalistes et celles de certains suiveurs, aujourd'hui oubliés, allaient se succéder à un rythme soutenu à la devanture des libraires.

Il n'est guère possible de citer toutes les éditions sorties de l'officine de Kistemaeckers. Pour nous en tenir aux publications qui se situent dans la mouvance naturaliste, relevons, parmi d'autres de moindre intérêt, *Au Pays de Manneken-Pis* de Théo Hannon (1883), *Bruxelles rigole* d'Henri Nizet (1883), *Entre amoureux* de Théo-Critt (1883), *Chrétienne* de Flor O'Squarr (1884), *Belle-Maman !* de Lucien Solvay (1884), *Kermesses* de Georges Eekhoud (1884), *Au siècle dernier* d'Henry Fouquier (1884), *Autour d'un clocher* de Fèvre-Desprez (1884), *Rimes de joie* de Théodore Hannon (1884), *Femmes à soldats* de Robert Caze (1884), *Pour la liberté d'écrire* de Louis Desprez (1884), *Songes* de Poictevin (1884), *Les Béotiens* de Nizet (1885), *La Chair* d'Oscar Méténier (1885), *Mon petit homme* d'Emile Bonnetain (1885), *La-ï-tou* d'Edmond Lepelletier (1886), *La Teigne* de Descaves (1886), *Virus d'amour* d'Adolphe Tabarant (1886), l'édition définitive, en deux petits volumes, de *Kees Doorik* d'Eekhoud (1886), *Notes d'un vagabond* de Jean d'Ardenne (1887), *Entre conjoints* de Léon Gandillot (1888), *La Gouine* et *Les Litanies des Pouacres* de Boyer d'Agen (1888), *La Nouvelle Carthage* d'Eekhoud (1888), *Rage charnelle* (1890) et *Le Cadavre* (1891) de J.-F. Elslander, *La création du diable* de Ray Nyst (1891), *Heures sensuelles* de Georges Brégand (1891), *Gueule-Rouge* de Mary [Marius] Renard (1894), *Mes Communions* d'Eekhoud (1895), etc., etc.

A cette longue – et cependant bien incomplète – énumération, il convient d'ajouter quelques grands aînés, tels Jean Richepin et les pièces supprimées de sa *Chanson des Gueux* (1881), Camille Lemonnier avec *Un Mâle* (1881), les frères Goncourt avec la réédition de leur

premier ouvrage *En 18..* (1884), où les passages supprimés lors de l'édition parisienne sont rétablis par Kistemaeckers.

Il apparaît, au terme de ce rapide inventaire, que la qualité des textes et surtout la valeur des auteurs tend à baisser sensiblement à partir de 1890. Seul parmi les noms importants, Georges Eekhoud restera fidèle à la maison de la rue Dupont ⁽²⁹⁾. La plupart des auteurs connus avaient pris leurs distances avec un Kistemaeckers prématurément vieilli, affaibli physiquement et moralement par les incessants combats qu'il n'avait cessé de mener contre les manœuvres hostiles et sournoises de

⁽²⁹⁾ Dans le *Mercur de France* du 1^{er} juillet 1927, Léon Deffoux présente une lettre inédite de Georges Eekhoud à son éditeur qui montre les liens d'amitié et de confiance qui unissaient les deux hommes : «Nous avons sous les yeux une lettre qu'il [Eekhoud] adressait à son éditeur et grand ami Henri Kistemaeckers, en 1902 (sic), alors qu'il venait de terminer une de ses meilleures œuvres, *Le Cycle Patibulaire*. En ce temps-là, les éditeurs belges étaient terrorisés par une campagne menée contre les livres français, campagne inspirée par le fanatisme bérengiste, et principalement dirigée par un manitou atrabilaire du Parquet belge contre Kistemaeckers, en butte à des persécutions acharnées (...) :

Bruxelles, le 15 mars 1892.

Par ce temps de persécution littéraire, je crois sage, mon cher Kistemaeckers, de ne publier mon *Cycle Patibulaire* que pour *prendre date*, c'est-à-dire à un très petit nombre d'exemplaires qui ne seront pas mis en librairie, et dont nous forcerons le prix pour rebuter les lecteurs compromettants. Ce livre est une œuvre de bonté, de compréhension et d'*art* dans ce que le mot a de plus *absolu*, de plus humain. Certes plus d'une page pousse de furieux cris de révolte, mais elles sont l'écho de toutes les souffrances ambiantes. Et l'artiste est le devin, le précurseur des grandes *voix*, des irrésistibles revendications qui couvent dans les masses, dans les enfers du siècle. Un jour viendra où l'on rendra à la *seule nature* le culte qu'elle mérite et où il n'y aura plus de proscrits, plus de parias, plus de malfaiteurs conventionnels et déclarés tels par un préjugé social. D'ici là il nous reste à nous autres artistes à hâter cette heure par des livres de compassion, de bonté, destinés non pas à être lus par tous les malheureux et par tous les soi-disant criminels qui les inspirent, mais ayant plutôt pour but d'intéresser à ces *patients* et à ces *victimes aberrés, déclassés*, incompris, ceux qui réclament trop vite l'intervention du gendarme, du geôlier et du pilori. Mais voilà bien du bavardage à propos de notre petit bouquin. Donc c'est convenu : 200 exemplaires tout au plus, à 5 francs. Pas de réclame dans les journaux, pas d'étalage chez les libraires. Ce livre triste ira discrètement et sans effraction aux *penseurs*, aux *psychologues* et aux véritables *humains*. Je l'ai écrit de mon mieux en en représentant, jusqu'à les *partager*, toutes les infirmités et toutes les souffrances. J'espère que l'élite des lettrés, à laquelle je m'adresse, comprendra l'évangélisme de ces pages et en excusera l'intensité un peu subversive en raison des cas poignants et désespérés qu'elles invoquent. Bien à vous, Georges Eekhoud.»

ses collègues parisiens et, surtout, contre l'extraordinaire acharnement de la justice envers ses publications.

Diverses raisons peuvent expliquer l'inexorable chute de cette entreprise, un moment si rayonnante.

L'ingratitude de certains auteurs, l'extrême susceptibilité de quelques autres et la désinvolture avec laquelle, nous l'avons vu, Kistemaeckers traitait parfois les accords passés avec les artistes et les écrivains qu'il éditait, expliquent les désaffections les plus importantes subies par sa maison ⁽³⁰⁾.

Quant à la jalousie des éditeurs parisiens, elle était provoquée par le succès que les ouvrages édités par Kistemaeckers rencontrait auprès des critiques et du public français. En effet, l'éditeur bruxellois avait mis au point un ingénieux système qui consistait à remettre, chaque semaine, ses nouvelles productions aux directeurs des grands quotidiens à qui il proposait, en échange de leurs critiques, de prendre quatre à cinq mille exemplaires de leur journal afin de les répandre en Belgique. Léon Deffoux et Emile Zavie, décrivant le stratagème utilisé par Kistemaeckers pour faire sa publicité à Paris, relatent que «cette activité, ces procédés nouveaux n'allaient pas sans mécontenter certains éditeurs parisiens (...). On jugea expédient de se débarrasser du rebelle (...). D'ailleurs comment autoriser l'accès d'honnêtes bibliothèques françaises à des livres édités en Belgique ? Édités en Belgique, cela ne répondait-il pas à toutes les protestations possibles (...). Une coalition puritaine se dressa contre l'éditeur belge, qui donnait d'autant mieux prise à la calomnie que ses éditions (...) permettaient une fois de plus de mésuser à satiété des mots licence, pornographie, immoralité, des grands mots et des gros mots» ⁽³¹⁾.

⁽³⁰⁾ Dans l'importante notice qu'elle consacre à Kistemaeckers dans la Biographie nationale, *op. cit.*, Madame De Cruyenaere cite quelques exemples de ruptures entre l'éditeur et certains écrivains qu'il a publiés : «Un à un les auteurs qu'il s'est efforcé de faire connaître vont se détacher de lui et lui causer mille tracas : le succès de son livre assuré, Paul Bonnetain pose de nouvelles conditions et finalement rompt avec son éditeur ; sous le pseudonyme de Trublot, Paul Alexis fustige, dans de petits articles mordants, celui qu'il nomme le «parvenu bourgeois» ; Huysmans s'irrite d'une négligence de Kistemaeckers qui, sans son autorisation, emploie à des fins publicitaires des extraits d'une de ses lettres ; une maladresse semblable le sépare de Jean Richepin.»

D'autre part, Maurice Kunel a décrit la dégradation des relations entre l'éditeur et Félicien Rops : *Un conflit entre Kistemaeckers et Félicien Rops*, Le Livre et l'Estampe, n° 44, 1965, pp. 314-331.

⁽³¹⁾ DEFFOUX et ZAVIE, *op. cit.*, pp. 198-199.

Enfin, et surtout, ce sont bien évidemment ses nombreux démêlés avec la justice, tant belge que française, qui minèrent les activités de l'éditeur et qui, en fin de compte, l'obligèrent à capituler.

Il n'est pas aisé de suivre Kistemaeckers dans toutes ses tribulations judiciaires. Notons, brièvement, qu'il doit sans doute battre le record des poursuites intentées contre un éditeur : traîné dix-huit fois en Cour d'Assises, il y fut chaque fois acquitté ; poursuivi cinq fois en Chambre correctionnelle, il n'y fut condamné qu'à deux reprises.

Cependant, s'il sort souvent blanchi de ces démêlés avec la justice, son commerce périclité d'autant plus rapidement que les autorités judiciaires ne lui laissent aucun repit et que les saisies d'ouvrages et de revues édités sous sa marque se répètent à l'envi. Si des procès célèbres, comme ceux qui lui furent intentés pour *Charlot s'amuse* de Bonnetain ou pour *Autour d'un clocher* de Henry Fèvre et Louis Desprez, lui ont fait une publicité tapageuse, les multiples tracasseries dont il fut l'objet de la part des parquets laissent d'évidentes traces dans sa comptabilité et le mènent insensiblement à la ruine.

Comment expliquer l'acharnement de la magistrature à son égard ? Kistemaeckers lui-même a tenté d'en cerner les raisons :

C'est à partir de ce moment que commença la grande croisade contre mes publications. Son origine est assez complexe (...). J'affirme toutefois, quitte à le démontrer par la suite, que des rancunes politiques s'y mêlèrent ; représailles contre l'ancien éditeur des proscrits de la Commune ou des réfugiés français de toute opinion ; aussi, et par ricochet, contre le défenseur de la littérature et des idées d'avant-garde, de la pensée républicaine ⁽³²⁾.

Il est certain que l'éditeur ne s'était pas fait que des amis pendant ses vingt-cinq années de lutte pour la liberté d'opinion. Et, bien que tous les torts ne fussent pas du même côté – Kistemaeckers ne rata que fort rarement une occasion d'enfreindre les règles de l'ordre établi –, il est évident que son combat de tous les instants contre les tabous moraux et politiques devait immanquablement faire de lui, dans le contexte rigoriste et pudibond de l'époque, un individu dangereux, une sorte d'ennemi public qu'il fallait réduire au silence d'une manière ou d'une autre.

⁽³²⁾ Henry KISTEMAECKERS père, *Mes procès littéraires. Souvenirs d'un éditeur*, Mercure de France, n° 606, 15 septembre 1923, pp. 670-692.

Le rideau tombe en 1902, lorsque après avoir été sévèrement condamné par le biais de quelques «contorsions juridiques», Kistemaeckers, devenu un réprouvé et littéralement mis au ban de la société, prend une ultime et lourde décision :

On illumina ce soir-là au Parquet. Le loup blanc était touché ! Comme je n'étais pas habitué à vivre en la société des tire-laine, des escrocs ou des banqueroutiers, je ne pus me décider à donner à mes persécuteurs la joie de me mettre en cage, et, ma dernière cartouche brûlée, je mis la clef sous la porte, je partis pour l'exil ; et à mon tour je vins demander à la France une hospitalité que jadis j'avais accordée moi-même à ses proscrits de la plume et de l'idée ... (33).

Deux ans plus tard, son extradition était demandée aux autorités françaises qui, selon Deffoux et Zavier, «s'honorèrent en la refusant le 2 juin 1905».

Il est vrai que ce vaillant serviteur de la littérature naturaliste n'avait pas démerité des lettres françaises.

(33) *Idem*, p. 687. Signalons que Kistemaeckers avait donné une première partie de ses souvenirs sous le titre *Un procès littéraire : Louis Desprez. Souvenirs d'un éditeur*, Mercure de France, n° 560, 15 octobre 1921, pp. 429-442.

la survivance de traits naturalistes dans l'œuvre de Marie Gevers

Le deux avril 1948, Constant Burniaux remercie Marie Gevers de l'envoi de son nouveau roman, *Château-de-l'Ouest : Vous décrivez avec un raffinement extraordinaire et un naturalisme subtil la riche hypersensibilité de la femme enceinte*.

Une génération sépare Marie Gevers, née en 1883, du naturalisme. La romancière n'eut à peu près aucun contact avec les écrivains influencés par les textes du groupe de Médan ⁽¹⁾ et ne se réclama jamais d'eux. Elle chercha à développer son individualité sans se soucier de formules, de théorie. *Sois toi-même*, lui avait conseillé Verhaeren, *tâche de te trouver* ⁽²⁾. Toute son œuvre obéit à cette injonction.

Certains principes du mouvement se retrouvent cependant avec persistance dans les ouvrages de la dame de Missembourg. L'influence de l'hérédité et du milieu sur les personnages y est constante : Stanne tient de sa mère, la sorcière Emérance, son mystérieux pouvoir, dans *La ligne de vie*. Suzanne, la *Comtesse des digues*, (1931) a reçu en héritage de son père l'amour de l'eau, et de sa grand-mère, l'habitude de chercher des mobiles intéressés à chaque action.

Le moindre fait est ainsi déterminé par une cause précise et a sa raison d'être. Le paysage, les vêtements, la qualité de l'air complètent et expliquent les sentiments, selon l'expression des *Romanciers naturalistes*. Le caractère de Suzanne est façonné par le contact permanent du fleuve. C'est d'ailleurs sur un éloge de la puissance de l'Escaut que

⁽¹⁾ Nous ne nous attachons ici qu'au naturalisme tel qu'il fut conçu par Zola et ses amis. Marie Gevers n'eut en effet que des relations très superficielles avec les naturalistes belges. Elle ne les cite d'ailleurs jamais. Une lettre de Georges Eekhoud la remercie de l'envoi du recueil poétique *Antoinette* (lettre du 26/10/1925) : aucune réflexion littéraire dans cette correspondance. On peut se demander si Marie Gevers avait une connaissance approfondie des œuvres naturalistes belges.

⁽²⁾ Cité in J. FLORQUIN, *Ten huize van*, Louvain, Davidsfonds, 1981, p. 63.

s'ouvre le livre dont le décor crée l'intrigue : l'eau submerge les prés tandis que les digues d'orgueil édifiées par l'éducation de la comtesse s'effondrent, laissant pénétrer le flot de l'amour. Le sujet de *La grande marée* (1943) est à peu près identique, la marée d'équinoxe déchaînée prolonge les passions des héros ; les qualités intérieures se dévoilent par les comportements et surtout par le jeu des parallèles entre pensées et descriptions.

Mais plus que dans ces romans, le cadre de *La ligne de vie* (1937) conditionne les paysans frustes de la Campine anversoise. Leur corps a pris la forme de l'âpre nature pour exprimer leur tempérament : l'avare mère Verryck ressemble à une souche de sapin agrippée à la terre (p. 4), les membres de Lisa sont aussi durs que sa volonté et semblent la traduction plastique de cette lande aride (p. 31).

Zola voyait dans le peuple *l'être humain tel qu'il est sorti du sol*, proche du *berceau du monde*. Pour Marie Gevers aussi, la nature parle mieux dans les milieux paysans que dans les classes sociales élevées. *La grande marée* fustige l'hypocrisie, la luxure, la cupidité, la paresse de la famille bourgeoise Pauwels. *Le voyage de frère Jean* (1935) et *Château-de-l'Ouest* critiquent l'éducation des jeunes filles nanties, refoulant l'idée du corps et les plaisirs sensuels au nom d'Usages Établis. Au terme de ce dernier livre, Marguerite, l'héroïne, parviendra à la connaissance innée des Campinoises ; l'amour, découvrira-t-elle, est cette force qui la pousse aveuglément vers son nouveau-né. Le même dynamisme instinctif avait mené la naïve paysanne Johanna vers la hutte de Benoît, pour lui demander le mariage. L'enfantement rend la femme au flux universel. *Source de vie* ⁽³⁾, elle revendique sa parenté avec la germination des plantes et communique par toutes les fibres de sa chair avec la fécondité du monde. Cela aussi, Johanna le devinait sans que la lente initiation de Marguerite fût nécessaire : *Johanna ne pensera à rien ; une jeune plante fraîche sous les étoiles*, dit l'auteur à propos de la nuit d'amour que passe le couple paysan à même son champ, pour encourager le blé à pousser (p. 107).

L'être humain est englobé dans le règne biologique. Il suit le rythme saisonnier ; le cycle de la vie et de la mort se poursuit en lui. Le contact permanent de l'eau, du vent et des végétaux fait de la sensation le support de la réflexion des personnages : leur corps «pense» mieux que

⁽³⁾ *Château-de-l'Ouest*, Paris, Plon, 1948, p. 95.

leur cerveau, leur instinct que leur raisonnement. C'était déjà l'expérience du Paradou.

L'amour atavique qui lie les paysans de *La Terre* à leur sol trouve un écho assourdi dans l'œuvre de Marie Gevers. Ses personnages n'iront jamais jusqu'au meurtre pour récupérer leurs biens, mais ils ont pour leur lopin de terre le même attachement viscéral. Dans *Paix sur les champs* (1941), la vieille Anna ne reprend des forces qu'à la vue du sol natal ; chaque fois qu'elle se sent vaincue par le sort, un désir obscur, irrésistible la pousse vers son village ⁽⁴⁾. La petite Lodia de *La ligne de vie* n'hésite pas à maltraiter des marchands qui piétinent le champ paternel tant aimé ⁽⁵⁾.

Une poétique de la répétition rapproche davantage un roman comme *La ligne de vie* des écrits naturalistes : la figure du bâtard, chère à Maupassant, paraît à quatre reprises. Benoît est le père de la fillette de Lisa, cette paysanne misérable dont il s'est débarrassé pour épouser Johanna. Lisa a réussi à faire reconnaître la petite Rosa par André, un riche fermier, en usant de chantage ; Lisa avait en effet vu enfouir, dans la vase mouvante d'un marécage, le fruit des amours illicites du sacristain et d'une sœur d'André. Enfin, Louis est l'enfant de Pieter et de sa belle-fille Nelly ; et Stanne, le fils de la sorcière Emérance, aurait Benoît pour père. Le thème se complique de celui de l'inceste – également prisé par les naturalistes – lorsque Stanne décide d'épouser Lodia, la fille légitime de Benoît. Il tuera sa fiancée dans un moment d'égarement, point final sombre du récit dont la valeur globale du titre fait songer à celle qui émane de *La Curée* : un dynamisme abstrait traverse ces œuvres en profondeur, reparaît telle une incantation, transcende la simple relation des faits pour fournir la quintessence du roman ⁽⁶⁾.

Peu à peu, naît une tranche de vie paysanne tissée de peur, d'amour, de violence, où la brutalité des instincts découle de la dureté des conditions de vie. Envoûtements, lapidation d'une fille-mère, accouchements dans une étable ou dans la bruyère, travail des enfants succèdent à de rares scènes de tendresse.

⁽⁴⁾ *Paix sur les champs*, Bruxelles, J. Antoine, 1976, p. 27.

⁽⁵⁾ *La ligne de vie*, Paris, Plon, 1937, p. 192.

⁽⁶⁾ La réflexion s'applique aussi au titre de *La grande marée*. Cf. P. VAN VRECKEM, «Cyrille Buysse : un disciple flamand des naturalistes français», *Revue de littérature comparée*, n° 42, janvier-mars 1967, p. 76.

Marie Gevers reconstituait chaque milieu avec soin. Les moindres événements de la vie rurale sont minutieusement notés, depuis la lutte quotidienne contre la faim et le froid, aux grandes fêtes – la première communion – pour lesquelles on sacrifie les maigres ressources du ménage. *Je ne puis écrire une nouvelle ou un conte ou un livre, qu'à partir de quelque chose que j'ai vu, ressenti, ou qui me fut raconté* (7), répétera Marie Gevers toute sa vie. Cette exigence était si impérieuse que la dame de Missembourg eut une longue correspondance avec une surveillante des digues avant d'écrire l'ouvrage de 1931. Elle demandait à visiter une fabrique de vannerie, s'informait de la coupe des osiers et de leur vente, de l'état de la lune et du vent lors des marées violentes. Elle se documentait sur les coutumes campinoises au musée du folklore d'Anvers. La conjuration du cauchemar prononcée par le guérisseur Aloysius de *La ligne de vie* provient de là, elle y fut déposée par Max Elskamp. La romancière avait mis au point une technique pour faire parler les paysans des environs : ne jamais interroger directement, tronquer les minces indications que l'on possède afin que l'interlocuteur redresse lui-même l'erreur. Les récits d'un jardinier, ancien valet d'un marchand de bestiaux versé en magie blanche, sont à l'origine du personnage d'Aloysius. Une illettrée travailla chez Marie Gevers à partir de 1930 ; elle raconta l'enfance pauvre et chargée de superstitions des cultivateurs de la fin du dix-neuvième siècle. L'évocation d'une tante qui était sorcière donna naissance à la figure d'Emérance, l'antithèse d'Aloysius.

Les expressions dialectales pimentent les romans campinois d'une saveur locale : *votre fils n'a que cinq sens et un pain de Corinthe*, dit aigrement Lisa à Johanna (p. 151), signifiant par là le manque d'intelligence du petit François. *Ton père est assis à Turnhout ?* demande la sorcière Emérance à Lodia, lorsque Benoît est emmené en prison pour un vol de bois (p. 121). Des explications en bas de page traduisent les tours particuliers : le souci de communication passe avant le désir de reproduire telle quelle la langue du terroir.

Ces traits, auxquels on pourrait ajouter le sensualisme, le goût de la couleur et l'amour de la lumière suffisent-ils à ranger Marie Gevers parmi les héritiers du naturalisme ? Ne sont-ils pas le résultat d'une coïncidence plutôt que d'une obéissance ? L'œuvre de la dame de Missembourg n'est nullement assujettie aux postulats théoriques du

(7) Lettre à Franz Hellens, 20/4/1965.

mouvement. Le déterminisme ne règne pas souverainement : dans *Paix sur les champs*, l'amour d'un jeune couple triomphera de l'emprise de l'hérédité et du passé. Ce dénouement romantique rejoint d'ailleurs le lyrisme de certaines descriptions⁽⁸⁾. Aucune rupture donc, avec un type d'écriture contre lequel les codes naturalistes ont tenté de s'affirmer⁽⁹⁾. L'auteur n'est pas un greffier écrivant sous la dictée des événements : *La ligne de vie* reproduit en guise d'épilogue une conversation entre un narrateur omniscient et le lecteur, sur les dénouements du drame, alors que le naturalisme se gardait de conclure. L'humour et la pitié profonde de Marie Gevers pour ses créations l'éloignent définitivement de l'impartialité revendiquée par *Le Roman expérimental*.

Le matérialisme de Zola cède le pas à une conception spiritualiste : l'homme est *l'alliance du divin et de l'humain*⁽¹⁰⁾, dit un article de 1959. Des forces non identifiables – la superstition, ou plus globalement, ce que Marie Gevers nommait les *Paravérités* – agissent sur nous. Nous ne pouvons expliquer leur *mystère par les maladies des sens*, pour reprendre les termes de Durtal dans sa critique du naturalisme. *Il suffit de croire à ces choses pour que tout se passe comme si, vraiment, elles existaient*, conclut *La ligne de vie* des pratiques de la sorcière : c'était la conviction du J.-K. Huysmans de *Là-bas*. Pour Marie Gevers, ces «histoires sans fin mot»⁽¹¹⁾ engendrent en outre la poésie, bien plus nécessaire selon elle, que les explications scientifiques⁽¹²⁾.

Mais par-delà ces différences, la prise de conscience historique de la dame de Missembourg la place aux antipodes des disciples de Zola. Loin d'épouser la marche du siècle et de tenter de transformer la société après l'avoir réduite à ses composantes, des ouvrages tels que *La ligne de vie*, *Paix sur les champs* sont mus par la nostalgie d'une époque que l'expansion industrielle a détruite de façon irréversible. La démarche est exactement opposée à celle de Zola refusant de se laisser distancier par le progrès. Contrairement à lui, Marie Gevers concentre ses efforts

(8) Par ex. le chant de la nuit dans *La ligne de vie* (1937), p. 220-221.

(9) On trouve des traces de romantisme même chez Zola.

(10) «Fleurs magiques et bouquet d'Ophélie», *Revue Générale Belge*, mai 1959, p. 23.

(11) C'était le premier titre de *Paravérités* (1968).

(12) «Louange de l'imagination», *Revue Générale Belge*, février 1958.

à rechercher des points de repère qui traversent le temps sans se modifier. L'analyse des tempéraments est donc sous-tendue par la quête d'un éternel humain : *J'ai compris que, déplacés sur le plan social, si Aloysius était un homme d'État, Lodia une grande dame (...) l'histoire serait la même comme valeur humaine* ⁽¹³⁾, commente l'auteur de *La ligne de vie*. L'année même de la parution du roman, le Manifeste du Groupe du Lundi (premier mars 1937) – Marie Gevers en était signataire – réclamait entre autres la mise en évidence de l'universel dans le fait humain ⁽¹⁴⁾. Ce contexte rejetait au second plan la physiologie, et dans une certaine mesure, la sociologie.

C'est sans doute moins par la survivance de traits naturalistes que par le refus de se situer sur le seul plan littéraire que Marie Gevers reste tributaire du roman d'observation renouvelé par Zola. Désir de totale vérité, mais aussi art de vivre qui suggère l'adéquation de l'être humain aux rythmes de la nature et tente par là de résoudre la dualité de la chair et de l'esprit. Le message de foi en la perfectibilité de l'Homme est une des plus profondes persistances du naturalisme chez un écrivain apparemment si éloigné de ce mouvement. Arrachons-nous aux idées reçues, cessons de copier pour créer, s'exclame un jeune homme dans *Le voyage de frère Jean* (p. 172-173). Ce refus de s'immobiliser, non seulement sur le plan littéraire mais aussi existentiel, n'était-il pas un des noyaux de la pensée du groupe de Médan ?

⁽¹³⁾ Marianne, Paris, 11/5/1938.

⁽¹⁴⁾ Il s'agissait d'une condamnation du régionalisme étroit et d'une tentative de rapprochement avec la France.

sommaire

avant-propos		5
Paul Delsemme :	le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique	7
Robert Frickx :	essai de périodisation du naturalisme dans la littérature française de Belgique	73
Thomas Gergely :	la notion de naturalisme en Belgique francophone	89
Jean Puissant :	le naturalisme en Belgique, expression littéraire de la crise ou de la prospérité ?	109
Paul Aron :	Camille Lemonnier : critique d'art et stratégie littéraire	119
Christian Berg :	le suffète. note sur Théodore Hannon et les <i>rimes de joie</i>	129
Jacques Detemmerman :	le procès d' <i>escal-vigor</i>	141
Raymond Trousson :	deux naturalistes oubliés : Henri Nizet et Jean-François Elslander	171
Michel Otten :	de <i>germinal</i> de Zola à <i>gueule-rouge</i> de Marius Renard	187
Ralph Heyndels :	vision de misère et de joie (paradoxes du texte naturaliste : Neel Doff et Zola)	199
René Fayt :	un éditeur des naturalistes : Henry Kistemaeckers	217
Cynthia Skenazi :	la survivance des traits naturalistes dans l'œuvre de Marie Gevers	241
		247

Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique

numéro composé par Paul Delseemme et Raymond Trousson

avant-propos

Paul Delseemme

Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique

Robert Frickx

Essai de périodisation du naturalisme dans la littérature française de Belgique

Thomas Gergely

La notion de naturalisme en Belgique francophone

Jean Puissant

Le naturalisme en Belgique, expression littéraire de la crise ou de la prospérité ?

Paul Aron

Camille Lemonnier : critique d'art et stratégie littéraire

Christian Berg

Le Suffète. Note sur Théodore Hannon et les Rimes de joie

Jacques Detemmerman

Le procès d'Escal-Vigor

Raymond Trousson

Deux naturalistes oubliés : Henri Nizet et Jean-François Elslander

Michel Otten

De Germinal de Zola à Gueule-Rouge de Marius Renard

Ralph Heyndels

Vision de misère et de joie (Paradoxes du texte naturaliste : Neel Doff et Zola)

René Fayt

Un éditeur des Naturalistes : Henry Kistemaeckers

Cynthia Skenazi

La survivance des traits naturalistes dans l'œuvre de Marie Gevers

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.