



HAL
open science

Vénus parmi les scories : vision polémique de l'art dans les contes de Verhaeren

Éric Lysøe

► **To cite this version:**

Éric Lysøe. Vénus parmi les scories : vision polémique de l'art dans les contes de Verhaeren. *Textyles*, 1994, 11, p. 109-118. hal-00275760

HAL Id: hal-00275760

<https://hal.science/hal-00275760v1>

Submitted on 25 Apr 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Vénus resta la nuit entière, seule au fond du hall, dans les débris, les blocs crevés, dans ce trou sali de chaux boueuse, de plâtre mollissant, décomposé, écrasé sous les talons*¹.

C'EST SUR CETTE IMAGE INSOLITE D'UNE STATUE soudain abandonnée par les ouvriers qui viennent de la couler dans le bronze que s'achève l'un des premiers contes de Verhaeren, «Visite à une fonderie d'art». La déesse adresse son plus tendre sourire aux fondeurs, mais ceux-ci s'en vont sans rien remarquer. La morale de la fable paraît alors presque trop claire : quels que soient les contacts qu'il entretient avec l'art, l'homme du peuple est incapable de se montrer sensible à la beauté. On peut donc légitimement être tenté d'identifier l'attitude de l'écrivain à celle de bon nombre de ses confrères qui, en cette fin de XIX^e siècle, s'enferment par dédain de la foule dans une inaccessible tour d'ivoire.

N'est-ce pas cependant, en ce qui concerne Verhaeren, s'arrêter aux apparences que de limiter ainsi le propos à ce divorce entre l'univers du quotidien et celui du miracle artistique ? De fait, si la «Visite à une fonderie d'art» s'achève sur une note déceptive, elle n'en développe pas moins une description attentive du travail des ouvriers. Or, bien qu'elle s'apparente à un viol, l'activité des fondeurs s'impose avant tout comme «une brutale mise au monde». Elle fait se manifester une forme qui jusqu'alors n'avait été que «rêvée par l'artiste», et offre ainsi à la Beauté d'accéder à l'ordre du réel et de la vie. L'art ne saurait se cantonner dans le domaine de la pensée, il lui faut *s'incarner*, tirer sa matière de la sueur des hommes et de la rumeur de la foule.

Cette relation entre la production artistique et l'humble réalité quotidienne est d'autant plus intéressante qu'elle s'inscrit dans une problématique caractéristique de la vie littéraire belge à la fin du XIX^e siècle et permet ainsi de mieux saisir toute l'originalité d'un écrivain à travers la vision de l'art, essentiellement polémique, qu'il développe dans ses œuvres narratives les mieux achevées.

Dans la mouvance du naturalisme artiste

La position de Verhaeren procède en effet d'une conjonction d'influences qui donne alors naissance en Belgique à de multiples alliances entre l'esthétique décadente et les courants réalistes. Elle obéit notamment à la stratégie d'une revue comme *L'Art moderne* qui, tout en attendant de l'écrivain une bienfaisante action sur les masses, n'impose en aucun cas de sacrifier la dimension artistique de l'œuvre.

1. «Visite à une fonderie d'art», dans *L'Europe du dimanche*, 30.4.1882, p.2.

Par leur volonté de maintenir un équilibre entre un idéal de beauté et une nécessaire utilité, Picard et ses collaborateurs fournissent effectivement à la réflexion du jeune Verhaeren une base irremplaçable. Prolongeant les perspectives ouvertes par *L'Art libre*, *L'Art universel* ou *L'Artiste*², ils proposent de considérer le créateur non comme un simple observateur, mais comme un médium, capable de discerner dans ce qui «l'entoure, par une illumination subite, [...] autre chose tout à coup que ce que d'autres y ont vu»³. L'écrivain véritable devient ainsi pour eux celui qui donne le jour à un «monde vrai aussi réel que l'autre, puisqu'il n'est fait que d'éléments du monde réel, mais pénétrés des effluves lumineux du sentiment et de l'idée» (p.2). Cet idéo-réalisme avant la lettre les place de la sorte dans une position médiane, très différente de celle de la *Jeune Belgique*, qui, après avoir combattu sous la bannière du «naturalisme parnassien», s'enferme rapidement dans la seule doctrine de «L'Art pour l'Art». «L'Art social» que prône Picard fait avant tout référence à deux termes d'égale importance. Il traduit ainsi une forme d'interdépendance entre le créateur et le monde, selon un principe qui va permettre de nuancer durablement la position de *L'Art moderne*⁴ et servir de référence majeure à Verhaeren.

L'écrivain, qui collabore dès 1882 à la revue, épouse en effet d'emblée les thèses de Picard et contribue même sans doute à les affiner. En 1890 ainsi, il démontre que la production artistique est inséparable de la réalité qui lui sert d'ancrage. L'inspiration créatrice procède directement des foyers qui la font se développer et cristallise une série de progrès technologiques et d'usages sociaux⁵. Dès 1885 d'ailleurs, Verhaeren a pu prouver dans son article sur «Londres»⁶ que l'œuvre est indissociable de la foule qui l'inspire. Car, malgré son titre, l'étude s'attache moins à présenter la capitale anglaise qu'à évoquer les rapports qu'entretient avec elle le peintre néerlandais Jan Toorop. On y voit l'artiste s'imprégner des menus événements de la rue, rechercher son inspiration dans les «compartiments [de bars] réservés au peuple», avant de jeter «sur la toile la vivante esquisse du spectacle qu'il a eu sous les yeux» (p.311).

Si étroites soient-elles cependant, ces relations avec la foule sont loin d'être entièrement paisibles. La marée humaine prend parfois l'allure d'une force capable de contrecarrer la fougue créatrice. Il arrive par exemple que Toorop

2. Les titres de ces revues ne témoignent pas seulement d'un vif intérêt pour la peinture ou la sculpture, mais encore de pures préoccupations d'esthètes. C'est d'ailleurs dans *L'Artiste* qu'on imagine pour la première fois à partir de l'œuvre de Léon Cladel une forme particulière de naturalisme «opérant l'union de la vie et de l'art, du réalisme et de la phrase ciselée» (Paul DELSEMME, «Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique francophone», dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1984, nos 4-5, pp.7-71).

3. «Notre programme», dans *L'Art moderne*, 6.3.1881, pp.2-3.

4. Cette dimension, à la base même du «fantastique réel» tel que le définit Edmond Picard dès 1887 (*L'Art moderne*, 23.1.1887, pp.25-27), se retrouve un an plus tard dans un article intitulé «Le sens artiste» (*L'Art moderne*, 6.5.1888, pp.145-147).

5. «L'histoire de l'art», dans *Sensations d'art*. Paris, Libr. Séguier, 1989, pp.15-25.

6. *L'Art moderne*, 17.9.1885, pp.311-312.

sorte «un carnet de sa poche et griffonn[e] des hiéroglyphes ou dessine furtivement un croquis». Mais soudain,

la foule le bouscule, il faut céder. Le carnet est refermé et le peintre se plonge dans le remous des flots humains qui s'agitent autour de lui (p.311).

C'est dire à quel point les relations entre l'art et la vie, l'œuvre et le peuple sont non seulement nécessaires mais encore fondamentalement dynamiques.

L'univers de l'art

On comprend dès lors que l'objet d'art et la foule s'imposent dans les contes de Verhaeren comme deux motifs majeurs autour desquels s'organise toute une série de relations thématiques. Certes, la conception dialectique que développe l'écrivain permet rarement d'argumenter à partir d'oppositions parfaitement tranchées. Elle n'empêche pas cependant de définir autour de deux pôles des ensembles aux contours plus ou moins nets. L'œuvre se trouve ainsi liée tout à la fois à l'ascèse, au sentiment religieux et à un ensemble d'images paternelles, alors que la foule s'affirme comme le principe de la destruction, de l'instinct et du féminin.

L'objet d'art adopte de ce fait le plus souvent un aspect longiligne. Avec sa «poitrine, bombée de fruits nubiles», et ses épaules faites «pour que l'amour vienne s'y asseoir»⁷, la Vénus de «Visite à une fonderie d'art» fait figure d'exception⁸. L'œuvre suit plus volontiers l'exemple du «grand christ maigre» que met en scène «À Saint-Sébastien»⁹. Elle ignore même à ce point la courbe que sa valeur s'estime parfois à l'aune de sa maigreur. «Conte gras» relate ainsi les mésaventures d'un collectionneur qui, après s'être entouré de toiles pleines de «visions charnues»¹⁰, hérite d'une crucifixion du XV^e siècle. Or celle-ci impose bientôt ses austères canons esthétiques à tous les tableaux. Les visages joufflus qui l'entourent «entr[ent] en décomposition» (p.16), partout la graisse fond. La maigreur se communique à l'ensemble de la collection et offre ainsi au propriétaire l'occasion de renouer avec des valeurs fondamentales.

Cet ascétisme va de pair avec des aspirations surnaturelles. Du fait de son dessèchement, l'œuvre procède d'un principe immatériel sur lequel la temporalité humaine n'a pas prise. Mais ce n'est là encore qu'une façon de manifester ses rapports avec l'Au-Delà. Plus largement en effet, l'objet d'art est lié à l'ordre divin. Sa destination religieuse¹¹ permet d'établir de nombreux parallélismes

7. «Visite à une fonderie d'art», *op.cit.*, p.2.

8. On retrouve des rondeurs tout aussi rubéniennes dans «Conte gras», mais c'est dans la mesure où elles s'opposent aux formes d'un «long Christ osseux» (*Contes de minuit*. Bruxelles, Finck, 1884, p.10).

9. Dans *Le Travailleur étrange*. Genève, Le Sablier, 1921, p.198.

10. *Contes de minuit*, *op.cit.*, p.9.

11. Il emprunte en effet l'apparence de la vierge de bois dans «Noël blanc» (*Contes de minuit*),

entre le D miurge et l'Artiste. Dans «Le travailleur étrange» par exemple, le héros, occupé à sculpter une statue de saint, parodie le geste du Créateur, puis-qu'il s'emploie à faire en sorte «qu'au jour de l'achèvement de son travail, il soit semblable à l'image et l'image semblable à lui»¹². Dès lors, selon la métaphore cartésienne, le monde ne tarde pas à adopter un fonctionnement identique à celui de l'horloge astronomique à laquelle est destinée la sculpture. L'univers diégétique, excessivement r glement , n'est bientôt plus perçu que comme une prodigieuse mécanique reproduisant à plus grande échelle les délicats rouages chargés de «proclam[er] l'heure, avec cérémonie» (p.16).

Lié ainsi à l'activité divine, l'art se cantonne dans un domaine principalement masculin. Il ressortit aux facultés conjointes du dieu et du père. L'œuvre certes peut parfois emprunter une apparence féminine, mais c'est dans la mesure où, telle la Vénus de «Visite à une fonderie d'art», elle est le résultat d'un travail d'homme. Le plus souvent longue et sèche, elle appar it donc avant tout comme un symbole phallique. Ainsi est-ce bien parce qu'il concentre en lui toute la force du m le que le Christ d'«  Saint-Sébastien» règne en despote sur toute une maisonnée. Il renferme d'ailleurs le principe du Nom, puisqu'il est ce crucifié dont la famille Cruz tire son patronyme. «Le travailleur étrange» célèbre de la même façon la toute-puissance du père. L'univers qui s'y trouve représenté est presque entièrement déserté par les femmes. Bien plus, le héros prend l'allure d'un véritable phallus. Tout, depuis sa mise jusqu'à ses gestes ou même son  me, n'est que rigidit ¹³, de sorte que l'acte créateur, comme chez les ouvriers de la fonderie, s'apparente presque naturellement à un acte sexuel :

Il exagérait la raideur de ses gestes [...]. Il voulait infuser son rythme à la matière. Ses yeux mêmes semblaient durs et fixés. Seule, sa lèvre remuait au passage d'une prière farouche et douce, humble et pressante, secrète et violente (p.21).

L'«ordre instinctif et profond»¹⁴ de la foule

  l'opposé de cet art ascétique, produit de forces créatrices liées au divin et au masculin, la foule s'affirme comme un principe destructeur, qui relève de l'ordre de la chair et de l'instinct, et s'apparente secrètement à une nature essentiellement féminine.

Un conte comme «Au village»¹⁵ révèle ainsi sa puissance destructrice et aveugle. On y voit une bourgade entière chercher à éteindre l'incendie qu'un

celle du Christ d cham  dans «Conte gras» et «  Saint-Sébastien», ou encore celle de Vénus dans «Visite à une fonderie d'art» (art.cit.) et des idoles hindoues dans «  l' den» (*Contes de minuit*, op.cit.)...

12. *Le Travailleur étrange*, op.cit., p.20.

13. Cf. *ibid.*, pp.13, 20, 21.

14. «Chronique de l'exposition universelle», dans *Mercur de France*, mai 1900 ; repris dans *Sensations d'art*, op.cit., p.335.

15. Dans *Cinq récits*. Genève, Le Sablier, 1920 ; Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

éclair vient d'allumer au clocher de l'église. Or non seulement la foule ne parvient pas à sauver l'édifice de la ruine, mais elle se révèle encore, dans son affolement, plus destructrice que l'incendie. Elle accomplit de tels dégâts que le feu semble n'avoir été finalement qu'une des manifestations de sa folie ravageuse¹⁶.

Un message identique se dégage de «La Foire d'Opdor»¹⁷ où de joyeux noceurs, montés par jeu dans un corbillard, sèment involontairement la mort et la destruction dans tout le pays. Mais le caractère dévastateur, aveugle et surtout instinctif de la foule s'illustre plus nettement encore dans cette forme de réjouissance collective qu'est la corrida. Car alors l'énergie populaire s'incarne à la fois dans les spectateurs et dans le taureau que le spectacle met en vedette. Une obscure relation s'établit entre la bête et la foule. Les femmes qui semblent constituer l'essentiel des spectateurs, non seulement expriment dans un frémissement d'éventails «l'angoisse unanimement ressentie»¹⁸, mais encore accompagnent de leurs gestes les mouvements de l'animal. Contrairement au torero qui «sans presque bouger de place, [...] évite [...] les terribles coups de son adversaire», elles s'inclinent «haletantes, [...] et tend[ent], sans même s'en apercevoir, tout leur corps vers [la] lutte effrayante et silencieuse»¹⁹.

Cette identification au taureau permet de prendre conscience d'une autre caractéristique de la foule : son obscure féminité. Le rapprochement en soi n'a rien de très étonnant pour qui se souvient que, depuis la préhistoire, le couple aurochs/cheval correspond à l'opposition féminin/masculin²⁰. «À Saint-Sébastien» illustre d'ailleurs parfaitement ce caractère secrètement féminin de l'animal. Le récit se construit en effet autour de deux lieux : les arènes de la ville, la pension de Vicenta Cruz, et place en regard deux couples homothétiques : d'un côté, le matador Juan Bastida et son taureau ; de l'autre, ce principe masculin qu'est la statue du Christ et Mercédès, l'épouse du toréador. Durant la corrida qui constitue l'événement dramatique du conte, les deux espaces demeurent absolument étanches. À la pension, Vicenta et Mercédès s'absorbent dans une fervente prière au pied du crucifix. Dans les arènes, Bastida, assisté des picadors, lutte avec le taureau. Les paronomases renforcent le parallélisme, puisqu'elles rapprochent non seulement la pension Cruz de ce crucifié qui règne sur elle, mais encore Juan Bastida de Saint Sébastien, dont on célèbre la fête. Comme le martyr d'ailleurs, le torero, qui porte «sur la peau trente-quatre cicatrices»²¹, a survécu à de nombreuses blessures. Il s'impose donc bientôt comme un autre Christ, sacrifié au culte de la bête. Dans le même temps Mercédès se présente, elle,

16. Le conte paraît d'ailleurs à l'origine dans *Le Coq rouge* (juillet 1895, pp.140-143), revue dont le titre évoque assez directement les ardeurs incendiaires des foules en colère...

17. Dans *Cinq récits*, op.cit.

18. *Le Travailleur étrange*, op.cit., p.103.

19. *Ibid.*, pp.104-105. — Voir également l'attitude des femmes dans «Les Arènes de Haro», dans *Le Travailleur étrange*, op.cit., pp.114-115.

20. Voir André LEROI-GOURHAN, *Les Religions de la préhistoire*. P.U.F., coll. Quadrige, 1990, pp.107-119.

21. *Le Travailleur étrange*, op.cit., p.100.

comme un double du taureau. Apprenant la mort de Juan, elle se rue en direction des arènes, étreint la dépouille de son mari, puis se rend auprès de l'animal qu'on a finalement réussi à terrasser. Elle trempe son mouchoir dans le sang de la bête et retourne à la pension barbouiller ce Christ qu'elle avait, un instant plus tôt, imploré en vain. Ainsi mime-t-elle sur le crucifix le macabre rituel à l'issue duquel l'animal avait réduit son adversaire à une simple «loque de chair» (p.107). Elle se trouve donc occuper dans la pension une place semblable à celle du taureau dans l'arène. On comprend dès lors que Bastida se plaigne au début du conte de mieux connaître «les bêtes que les femmes» (p.100). Car au-delà de la plaisanterie, il fait dès cet instant allusion à l'équation poétique sur laquelle repose tout le récit. La foule, comme le taureau ou la femme incarnent au bout du compte une même réalité. Là où l'œuvre se réclame de la lumière divine, tous trois vantent les forces de l'ombre ; là où l'art fait de l'ascèse un moyen d'atteindre l'éternité, ils chantent la vie, la matérialité mais aussi le caractère éphémère des corps ²². Ainsi s'établit une série d'oppositions dont le tableau ci-dessous traduit à peu près la logique :

ŒUVRE	FOULE
<i>ascèse</i>	<i>jouissance</i>
<i>spiritualité</i>	<i>matérialité</i>
<i>éternité</i>	<i>fugacité</i>
<i>création</i>	<i>destruction</i>
<i>conscience</i>	<i>instinct</i>
<i>divinité</i>	<i>bestialité</i>
<i>lumière</i>	<i>ombre</i>
<i>culture</i>	<i>nature</i>
<i>masculin</i>	<i>féminin</i>
<i>etc.</i>	<i>etc.</i>

Une organisation dynamique

Il reste que ce système doit avant tout être conçu comme une organisation dynamique. En opposant le féminin au masculin, l'instinct bestial à l'esprit divin, la foule et l'œuvre se définissent souvent comme des forces antagonistes dont les récits multiplient les possibilités de combinaison. Les images d'affrontement qu'on retrouve dans la corrida, ou encore dans les succédanés de joutes amoureuses, s'inscrivent bien dans cette perspective, comme plus largement différents modes d'interpénétration à travers lesquels l'œuvre emprunte au registre de la foule ²³.

22. De ce fait, tout en fournissant à l'ordre patriarcal d'autres modalités de représentation, l'enfant apparaît dans certains contes comme une incarnation de la foule : dans un univers poétique où le dessèchement permet d'accéder à l'éternité, il représente non seulement les forces de l'instinct mais encore, par sa grâce potelée, la fugacité de la jeunesse.

Les deux domaines entrent d'ailleurs si fréquemment en interaction qu'il est non seulement illusoire, mais encore nuisible de vouloir les séparer l'un de l'autre. C'est en tout cas ce que démontre «Le travailleur étrange» où les rapports entre l'œuvre et la foule se transforment en opposition entre le haut et le bas du corps. Le monde de l'art semble de la sorte ne concerner dans le récit que la partie supérieure de l'individu. Le héros s'applique à restaurer une statue de saint auquel manquent «tête et bras» ainsi que «la moitié du torse» (p.19). Espérant insuffler son âme à l'effigie, il se consacre en outre «mains, cœur et tête» (p.15) à l'ouvrage. Cette vocation toute spirituelle finit ainsi par occulter le reste du corps. Les jambes ne sont mentionnées qu'au début du texte, à l'instant où le caractère immatériel du personnage est accentué par sa maigreur invraisemblable et sa mise anachronique. Bien plus, elles font pendant à la partie manquante de la statue dans la mesure où elles se trouvent pour ainsi dire niées dans leur matérialité. Les «interminables dévotions quotidiennes» leur ont en effet imprimé au niveau des genoux «la barre inflexible de [la] chaise» (p.14). Le sculpteur, qui par ailleurs «s'affirm[e], tel un texte» (p.14), voit ainsi ses aspirations esthétiques et religieuses lui *biffer* le bas du corps. Or cette moitié inférieure de l'individu correspond au registre de la foule en ce qu'elle est directement liée à un monde féminin également dévalorisé. Les seules femmes à apparaître dans le conte sont en effet des servantes qui, en venant acheter des sabots, témoignent d'une attention singulière pour le bas du corps.

Parce qu'il privilégie au contraire «ses bras, ses mains, ses yeux» (p.22), le héros nie donc la conjonction qui s'opère en lui entre la foule et l'œuvre. Aussi court-il à l'échec. Pour transmettre son énergie vitale à la matière, il «s'ingén[e] à n'être que bois» (p.20) et à adopter des allures de plus en plus mécaniques. Mais «la vie complète de l'œuvre» (p.22) exige plus qu'un tel renoncement. De fait, la mort, qui va permettre la transmigration de son âme vers la statue, est loin d'équivaloir à une simple décomposition des chairs. Elle est avant tout prise en compte des membres inférieurs et retour de la part féminine censurée. Conséquence de la blessure que l'artiste s'ouvre dans le genou d'un involontaire coup de gouge, elle procède d'une partie du corps jusqu'alors ignorée, mais aussi d'un instrument dont le nom évoque à la fois l'outil phallique du sculpteur et ces plantureuses servantes que Verhaeren se plaît si fréquemment à évoquer dans ses premiers textes : «les gougues au torse épais, aux tétons rouges»²⁴...

23. Aux côtés de son Christ décharné, «Conte gras» met en scène une masse de tableaux vantant les délices de la chair et de la courbe féminine. Un autre des *Contes de minuit*, «À l'Éden», décrit le sabbat d'une multitude de statuettes et de bas-reliefs, selon une formule combinatoire plus nette encore dans la version préoriginale (cf. «L'Éden fantasmagorique», dans *L'Europe du dimanche*, 26.2.1882, p.1). D'un point de vue général, cette interpénétration des deux registres se traduit également par le rôle que fait jouer Verhaeren aux sculptures. Car celles-ci paraissent d'autant plus concrètes qu'elles sont, dans la majorité des contes, creusées dans le bois, et donc dans une matière première, fondamentale et maternelle. Elles apparaissent ainsi autant comme des émanations de la foule, de la nature et de l'ordre féminin que comme de simples produits d'une culture masculine.

La réussite esthétique impose donc la communication du bas et du haut, de l'instinct et de l'esprit, du féminin et du masculin. C'est à force de négliger cette loi, explique la «Confession de poète», que certains en viennent à ressembler aux horlogers du *Travailleur étrange*. Comme ces derniers, occupés à «tripot[er] [...] mille riens d'acier et de cuivre»²⁵, ils se contentent de «tripote[r]» l'idée artistique au lieu de la «surprendre en sa forme primordiale»²⁶ pour faire jouer toutes les ressources de l'instinct. Telle qu'elle apparaît dans les contes, l'œuvre véritable procède au contraire des valeurs qu'incarne la foule. Elle y puise même si largement qu'elle ne laisse qu'un rôle secondaire à l'artiste. Tout en étant le principe du Nom, elle porte rarement de signature. Représentation naïve ou populaire, elle garde moins le souvenir d'un homme que celui d'une époque ou d'un groupe. Dans le meilleur des cas, son auteur ne se manifeste qu'à travers la présence d'humbles collaborateurs. Semblable aux ouvriers de «Visite à une fonderie d'art», le «travailleur étrange» n'est de la sorte que la personnification éphémère du petit peuple qui l'entoure. Il n'accède aux fonctions de héros que dans la mesure où il préfigure sa statue. Modeste artisan, il participe à une œuvre qui le dépasse et, une fois sa tâche achevée, retourne à l'anonymat le plus complet.

Angoisses décadentes

Pas plus que la sculpture d'ailleurs, la littérature ne permet d'accéder à la gloire individuelle. En s'imposant comme une représentation de l'écrivain, le narrateur du «Travailleur étrange» qui, après avoir identifié le héros à un texte, s'emploie à «le serrer dans [sa] curiosité patiente»²⁷, ne fait qu'établir avec son personnage des relations identiques à celles que le sculpteur lui-même entretient avec son œuvre. C'est donc que tout créateur — fût-il Dieu, l'Artiste suprême — est également promis à l'anonymat²⁸.

De ce fait, si elle s'impose comme une véritable nécessité, la relation dynamique entre la foule et l'œuvre ne laisse pas d'être menaçante pour l'homme moderne. Car celui-ci, à la différence des anciens qui travaillaient pour les dieux, a définitivement mis «sa vanité au-dessus de sa piété»²⁹. La dilution du génie dans le corps maternel de la foule ne peut donc se réduire pour lui à un retour bénéfique à la matrice primitive. Elle porte à la fois la marque d'un meurtre fondateur et d'un traumatisme irréparable. La gouge qui ouvre une plaie mortelle dans le genou de l'humble sculpteur répond à l'accident qui, en privant le saint de sa partie supérieure, fait saigner «une blessure au cœur de la légende»³⁰. C'est dire à

24. «Art flamand», *Les Flamandes*, dans *Œuvres*, III. Paris, Mercure de France, 1922, p.14. — Le terme revient à plusieurs reprises dans le même recueil (voir *ibid.*, pp.45, 47, 52, 60, 62, 71). On le retrouve dans «Conte gras» (voir *Contes de minuit*, *op.cit.*, p.7)...

25. *Le Travailleur étrange*, *op.cit.*, p.14.

26. «Confession de poète», dans *L'Art moderne*, 9.3.1890, p.76.

27. *Le Travailleur étrange*, *op.cit.*, p.13.

28. Faut-il le rappeler ? les articles de *L'Art moderne* n'étaient généralement pas signés.

29. «L'histoire de l'art», *art.cit.*, p.24.

quel point l'affrontement de l'œuvre et de la foule s'impose également comme un principe de souffrance, à travers lequel s'éprouvent la conscience d'être au monde et l'angoisse de disparaître. Il participe donc de ce dolorisme fin de siècle auquel se rattachent étroitement le pessimisme de Verhaeren, mais aussi, sans doute, sa formidable énergie.

Le monde du *Travailleur étrange* s'affirme effectivement comme un univers miné par la décadence. Les «sucreries dominicales» qu'on y vend ou encore les «veules friandises données en récompense au catéchisme» (p.15) montrent à quel point les activités de l'esprit et de l'âme ont cédé la place aux plaisirs physiques. L'horloge elle-même n'est pas épargnée par ce mouvement de déchéance. L'accident qui fait perdre à l'un de ses personnages de bois la portion idéale de son être est vécu comme une véritable catastrophe, une transposition moderne de la Chute. Car il équivaut à un «malheur [...] plus grand que si tel astre s'était éteint sur la campagne» (p.19), et fait ainsi obliquement référence à cet épisode du *Livre d'Isaïe* où le prophète compare le roi de Babel à l'étoile du matin brusquement précipitée sous terre, *Vénus dégénérée* dans laquelle les Pères de l'Église ont cru reconnaître la figure de Lucifer³¹.

Dans la mesure où elle participe de cette force d'aspiration vers le bas, la foule s'impose dès lors comme un mal nécessaire, une plaie qu'il faut sans cesse rouvrir pour atteindre la connaissance. Il est tout aussi impossible de l'ignorer que de la considérer avec une totale bienveillance. De même l'œuvre, fût-elle la représentation d'un Saint ou du Christ, laisse percer un caractère secrètement satanique. L'art ne connaît pas le repos. Il ne lui suffit pas de proposer une synthèse idéale, pour accomplir la conjonction périlleuse de la foule et de l'œuvre, la rencontre de la réalité et de l'artiste qui l'appréhende. Il doit bien au contraire s'engager dans un combat quotidien où s'affrontent des forces ambiguës, ni totalement bonnes, ni totalement mauvaises. Comme l'avoue le poète dans sa «Confession» de 1890 :

*[...] je n'ai jamais cessé de regarder la vie et de me laisser tenter par elle. Elle m'intéresse comme un ennemi fort et subtil ; je la hais avec toute ma haine, mais je considère comme une espèce de lâcheté et comme une désertion d'aller loin d'elle se bâtir un palais imaginaire qu'on sait faux*³².

Ainsi Verhaeren transpose-t-il de façon exemplaire le pessimisme décadent et dans le même mouvement enrichit-il les conceptions qu'Edmond Picard défend à la même époque dans *L'Art moderne*. Car l'insistance avec laquelle il s'attache à cette vision polémique est sans doute la meilleure façon de répondre à l'angoisse fondamentale que suscite en lui la disparition du créateur derrière les figures équivoques de la foule et de l'œuvre. Par le jeu des paronomases, un titre comme

30. *Le Travailleur étrange*, op.cit., p.19.

31. Cf. *Isaïe*, XIV, 12.

32. «Confession de poète», art.cit., p.76.

«Les Arènes de Haro» semble indiquer que le lieu où se joignent ces forces antagonistes, où s'affrontent le taureau et le matador, renvoie également à une organisation phonétique particulière. Or, si pour une oreille flamande, «Verhaeren» renvoie à *verharen* et à ses diverses significations³³, il donne en français un relief particulier au signifiant [aren] et le place même au cœur d'un assemblage composite où figurent à la fois les vers, l'art et cette haine définie quelques lignes plus haut comme pulsion fondamentale. Voilà peut-être pourquoi tout en faisant de la création un éternel conflit, la «Confession de poète» s'ouvre et s'achève sur la question de la destinée littéraire. Faire descendre l'art ou le vers dans l'arène est une façon détournée de perpétuer le Nom...

Un texte comme «Un mot»³⁴ montre d'ailleurs à quel point la vocation d'écrire peut être dictée par un «assemblage quelconque de majuscules»³⁵ lu sur une enseigne, un groupe de lettres étranges que le narrateur évite de mentionner, mais dans lequel il n'est pas interdit de deviner un certain patronyme. De fait, bien que ce mot ne désigne «étymologiquement [...] ni un cercueil, ni une draperie»³⁶, il évoque si parfaitement la mort qu'il occupe l'esprit du narrateur un an durant. Or l'année 1888, dont la parution de ce récit poétique marque le terme, est précisément celle qui voit disparaître les parents de Verhaeren. Et ce n'est évidemment pas un hasard si le texte s'achève par l'évocation conjointe de la mort du père et de la survie du mot :

*À telles heures de jour, [la] hantise me tirait violemment vers l'alcôve fermée où mon père s'était raidi en cadavre. Et moi-même, je me sentais m'en aller, [...] tandis que lui, le mot, on le plaquait noir sur noir, contre la pierre de mon caveau*³⁷.

C'est donc bien un mot, identifié à la mort, voire au père mort, qui pousse l'auteur à écrire. Est-ce tout à fait un hasard, quand on sait que ce mot — Verhaeren/*verharen* — à la même lettre près — [r] — renvoie au néerlandais *verhalen*, «conter, raconter», et offre ainsi une nouvelle raison de faire descendre le vers dans l'arène ? Il arrive en tout cas que certains hasards prennent l'allure du destin. Le 27 novembre 1916, en gare de Rouen, un homme pressé par l'affluence tombe sur la voie où un train lui sectionne les jambes. Nouvelle image du poète, ballotté entre la foule et l'art nouveau, le malheureux, tel l'obscur «travailleur étrange», meurt presque aussitôt de ses blessures. C'était Émile Verhaeren, poète, dramaturge et critique d'art. Émile Verhaeren, le Conteur...

33. Aux Pays-Bas, le mot signifie «perdre ses poils», en Belgique «devenir rugueux».

34. *La Société nouvelle*, 31 décembre 1888, pp.564-566.

35. *Ibid.*, p.564.

36. *Ibid.*, p.565.

37. *Ibid.*, p.566.