HAL
open science

Pour une approche systémique du symbolisme belge

Éric Lysøe

To cite this version:

Éric Lysøe. Pour une approche systémique du symbolisme belge. Littérature et nation, 1998, n°18, p. 19-34. hal-00381029

HAL Id: hal-00381029

https://hal.science/hal-00381029v1

Submitted on 4 May 2009

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.

POUR UNE APPROCHE SYSTÉMIQUE DU SYMBOLISME BELGE

L'un des écueils que rencontre la critique littéraire dès l'instant qu'elle aborde la question des singularités nationales réside dans la nécessaire adaptation de ses outils conceptuels. Parler du symbolisme en Belgique revient ainsi à se trouver menacé par un double sophisme. Soit on déclare savoir ce qu'est en règle générale le symbolisme, et l'on risque alors de n'étudier chez les auteurs belges que des éléments se conformant à cette définition —ceux-là même qui, précisément, ne possèdent pas ou peu de traits nationaux. Soit on pose d'emblée qu'il existe en Belgique un symbolisme caractéristique, dont on est d'ores et déjà en mesure de décrire certaines particularités, et la démarche, entièrement dictée par une argumentation téléologique, ne peut que confirmer ce qu'on avait présupposé...

Appliquée aux genres et aux écoles, la théorie des polysystèmes permet de sortir de ce dilemme en posant le problème en termes non plus notionnels, mais fonctionnels. Elle présente en effet l'avantage de ne pas avoir à opérer sur un domaine plus ou moins arbitrairement circonscrit, mais sur un ensemble de relations à travers lesquelles, à une époque donnée, un groupe d'auteurs, d'œuvres ou de lecteurs se distingue plus ou moins nettement d'autres groupes de même nature[1]. Conçue selon cette optique, la présente contribution se fonde sur une approche structurale et comparée de la position des critiques et auteurs à l'époque symboliste, de part et d'autre de la frontière, pour dégager quelques tendances spécifiques, sensibles non seulement dans les œuvres de Verhaeren ou de Mockel, mais encore sur le versant naturaliste, à travers de multiples

---

[1] Voir, pour plus de détails : Itamar EVEN-ZOHAR, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, vol. I, nos 1-2, Autumn 1979, p. 287-310 ; José LAMBERT, « L'Éternelle Question des frontières : littératures nationales et systèmes littéraires », *in* C. ANGELET et *al.* (éd.), *Langues, dialectes et littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Louvain, Leuven University Press, 1983, p. 355-70 ; Éric LYSØE, *Les Kermesses de l'étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993.

interactions entre la poésie et la prose narrative.

1. Le Système français

On peut commencer par tenter de définir dans ses grandes lignes l'organisation du système littéraire français. L'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, qui constitue de ce point de vue un document irremplaçable, fait nettement apparaître deux niveaux de relations. Une opposition de type diachronique, qu'on pourrait a priori réduire à une querelle des anciens et des modernes, permet d'établir une première série de discriminations entre les parnassiens et les symbolistes d'une part, les naturalistes et leurs successeurs d'autre part — ces derniers étant répartis en deux groupes principaux : « les psychologues » et « les néo-réalistes ». Cette opposition traverse toute l'enquête dont le projet — faut-il le rappeler ? — est d'établir l'existence d'une forme très darwinienne d'« évolution » esthétique. Elle n'est toutefois pas la seule, car au fil des entretiens émerge un ensemble tout aussi important de divergences, plutôt synchroniques celles-là, et fondées sur une distinction générique entre la poésie et le roman. En schématisant à l'extrême, on peut dire que parnassiens et symbolistes, naturalistes, « néo-réalistes » et « psychologues » s'opposent moins entre eux que poètes et romanciers, et notamment symbolistes et naturalistes chez qui s'exercent à la fois les tensions diachroniques et synchroniques[2].

Ce qui est une évidence pour la critique de l'époque, et sans doute pour beaucoup de nos lycéens d'aujourd'hui, ne l'est pas pour bon nombre de spécialistes de la littérature. Il est assez courant de voir minimiser aujourd'hui l'ampleur de ce qu'Ernest Raynaud a appelé « la mêlée symboliste ». Estimant, par exemple, que « le combat [...] fut moins véhément que celui qu'avaient eu à soutenir » d'autres écoles, Henri Peyre exclut de « l'histoire un peu sérieuse des lettres et des arts » une analyse qui se développerait « selon cette perspective de groupements et de cénacles »[3]. Toutefois, le fait qu'on puisse minimiser ainsi l'ampleur des assauts que connaît le système littéraire tient essentiellement à une question de point de vue. Car les deux axes qu'on vient de définir, l'un

---

[2] Cette organisation n'est nullement particulière à l'*Enquête* de Jules Huret. On la retrouve dans les discussions qui s'engagent en 1885 autour des *Déliquescences* d'Adorée Floupette, à travers les prises de position de Jean Moréas, de Paul Bourde ou d'Anatole France (voir Jean MORÉAS, *Les Premières Armes du symbolisme*, texte présenté et annoté par Michael PAKENHAM, Exeter, University of Exeter, 1973, p. 9, 37, 51, 61-3 et *passim*). Dans sa thèse sur *Les Théories poétiques à l'époque symboliste* (Bern, Peter Lang, 1989), Roland Biétry fournit quelques autres exemples de cette répartition des forces (p. 13, 17, 112, 115, 152 et *passim*).

[3] *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, P.U.F., 1974, p. 130-1.

diachronique, l'autre synchronique, sont loin de connaître des tensions comparables. Les conflits entre le Parnasse et les symbolistes ou entre l'École de Médan et ses disciples les plus éloignés sont effectivement moins violents que ceux qui voient s'affronter prosateurs et poètes à propos d'une remise en cause fondamentale de la hiérarchie des genres. Or ce second niveau de relations se trouve trop fréquemment négligé pour la simple raison que les commentateurs se fondent précisément sur l'organisation du système pour postuler, à partir d'une conception statique des catégories littéraires, une opposition radicale entre le poème et la prose narrative.

Mais dès l'instant qu'on accepte d'interpréter les discriminations génériques comme autant de phénomènes historiques, on est amené à constater l'existence de multiples tensions entre un clan et l'autre. Les poètes reprochent notamment aux prosateurs d'écrire pour les masses et de sombrer dans une facilité, une prolixité qu'on ne saurait confondre avec l'art. Verlaine s'oppose ainsi à Zola comme un « oiseau » à un « bœuf »[4], Charles Morice voit dans le roman « la pourriture de l'épopée »[5]. Mallarmé, plus modéré, reproche cependant au maître de Médan de faire moins « de véritable littérature que de l'art évocatoire », et de trop peu se servir « des éléments littéraires». « Il a pris les mots, ajoute-t-il, c'est vrai, mais c'est tout »[6]. Bien qu'ils se réfugient derrière une prudente réserve, les parnassiens partagent finalement un point de vue analogue. Car en refusant de débattre sur un autre terrain que celui du vers, ils reconnaissent implicitement l'existence d'un cloisonnement étanche entre la poésie et la prose.

Les romanciers, de leur côté, adoptent une position rigoureusement symétrique. Ils se gaussent de ne rencontrer chez leurs adversaires que bien peu d'œuvres et peut-être moins d'audience encore... Ils demeurent pour le moins caustiques à l'endroit des symbolistes, dont ils déplorent surtout l'absence de productivité. Barrès reconnaît certaines qualités au jeune mouvement, mais constate qu'il n'a « produit qu'un livre, *Le Pèlerin passionné* »[7]. Edmond de Goncourt ou Hervieu soulignent le même défaut. Huysmans va jusqu'à affecter de préférer la compagnie de son chat à celle des symbolistes, l'animal, à l'en croire, présentant au moins l'avantage d'être, lui, réellement... castré[8]. Tous ainsi opposent la concision du poème ou de la plaquette de vers au poids du feuilleton ou de la fresque naturaliste. C'est en termes de volume et d'audience

---

4 Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Thot, 1982, p. 84.

5 *Ibid.*, p. 94.

6 *Ibid.*, p. 79.

7 *Ibid.*, p. 44.

8 *Ibid.*, p. 164-5; Huysmans apporta il est vrai un correctif, mais celui-ci semble plutôt destiné à souligner le trait...

qu'ils valorisent leur production et traitent la poésie avec un dédain égal à celui que les symbolistes affichaient à l'endroit du roman. Edmond de Goncourt, après s'être demandé « si un grand mouvement intellectuel peut être mené par des versificateurs » déclare que « l'action de la littérature sur les masses [...] n'appartient plus aux vers »[9]. De manière tout aussi révélatrice, Bonnetain reproche à Huret d'accorder trop d'attention à une poignée d'individus, et résume de la sorte assez bien la position de l'ensemble de ses confrères :

> Pourquoi avez-vous donné la moindre importance aux décadents, aux symbolistes ? D'abord, ces prétendus évolutionnistes sont des poètes. Or, le vers c'est, en littérature aujourd'hui, ce qu'est la harpe ou le triangle dans un orchestre[10].

2. Le Système belge

Si en France l'axe prose-poésie est celui qui permet le mieux de définir des antagonismes au sein du système littéraire, notamment à partir de l'opposition entre naturalistes et symbolistes[11], il en va autrement en Belgique où le système présente d'emblée diverses singularités, tant du côté des clans en présence que des relations qui s'instaurent entre les uns et les autres.

Certes, on peut reconnaître là encore quatre pôles principaux dont trois s'apparentent, avec d'importances nuances, aux courants parisiens. On retrouve en effet un naturalisme modéré, dans la mouvance de *L'Art moderne*, une tendance parnassienne, apanage quasi exclusif de *La Jeune Belgique*, et un groupe symboliste dont la principale tribune est *La Wallonie*. Mais, outre qu'elles entrent en interaction selon des modalités plus complexes qu'à Paris, ces différentes forces se trouvent opposées à un quatrième pôle dont on chercherait vainement l'équivalent en France : le romantisme moralisateur et catholique de *L'Office de publicité* ou de la critique académique. Car si cette arrière-garde bien pensante existe évidemment de part et d'autre de la frontière, elle joue en Belgique un rôle de premier plan, et agit bien souvent comme un véritable repoussoir par ses attaques répétées contre le réalisme, le Parnasse et toutes les autres formes de « modernisme ».

Sans en être l'unique raison, la présence de ce quatrième pôle favorise deux

---

9 *Ibid.*, p. 154-5.

10 *Ibid.*, p. 214.

11 Tenir compte de ce jeu de tensions ne revient pas à nier l'existence d'un roman symboliste. C'est constater simplement que celui-ci occupe, malgré tout, une place marginale, même si elle est plus importante que celle du vers naturaliste. Entreprise de remise en cause des genres narratifs, ce roman en crise ne permet pas l'élaboration d'un modèle auquel se conformerait une école...

tendances générales du système : une relative modération, et l'absence de véritables oppositions diachroniques. En faisant régulièrement l'unanimité contre elle, l'arrière-garde constitue, au même titre qu'un vif sentiment national et bon nombre de relations individuelles, un important facteur de cohésion. Elle contribue à souder, autour de personnalités comme Camille Lemonnier, Edmond Picard ou Émile Verhaeren, une jeune nation où, par ailleurs, les acteurs de la vie culturelle partagent souvent les mêmes intérêts professionnels[12]. Le rassemblement des tendances « progressistes » se traduit ainsi par une résistance au phénomène des chapelles littéraires[13], mais surtout par des réaménagements caractéristiques en matière de temporalité. Souvent retardés par les inclinations conservatrices de l'institution littéraire, des courants d'inspiration très divers s'imposent presque simultanément aux jeunes générations. Il s'ensuit que le système se caractérise par l'absence de cette perspective qui, en France, permet de faire des symbolistes, « néo-réalistes » ou « psychologues » des parnassiens ou des naturalistes « évolués ». Sans doute, romantiques moralisateurs et symbolistes représentent-ils des extrêmes[14]. Mais entre ces deux bornes, la situation est extrêmement confuse. Le Parnasse se maintient bien au-delà des limites qui lui sont traditionnellement assignées. Les naturalistes n'ont d'autres successeurs qu'eux-mêmes. Leur mouvement, tout comme le symbolisme, se prolonge assez tardivement dans le XXe siècle.

Ces caractéristiques d'ensemble se combinent avec les relations originales qu'entretiennent les trois pôles les plus actifs de la modernité culturelle. On voit se développer en effet des conflits et surtout des alliances parfaitement inconnues de l'autre côté de la frontière. Ainsi, *La Jeune Belgique* et *L'Art moderne* s'associent dans un premier temps sous la bannière plutôt inattendue du « naturalisme parnassien ». Puis, les deux revues en viennent à adopter des stratégies de plus en plus divergentes. Le réalisme visionnaire que prône la revue de Maus et Picard n'est pas sans rapport avec l'esthétique teintée de décadentisme de *La Jeune Belgique*, mais il s'inscrit dès l'origine dans l'optique

---

[12] Verhaeren est ainsi un ancien stagiaire d'Edmond Picard, lequel sera amené à défendre Lemonnier ou Rodenbach. Ce dernier de son côté, à l'époque où il collabore à *L'Art moderne* et à *La Société nouvelle*, plaide pour Max Waller contre... Edmond Picard...

[13] C'est déjà la position de *La Jeune Belgique* (n°1, décembre 1881, p. 1) ou encore *L'Art moderne* (« Notre programme », 6 mars 1881, p. 2-3). À quelques exceptions près, cette détermination ne variera pas en Belgique. Plus tard, lorsque de jeunes revues comme *La Société nouvelle* ou *Le Coq rouge* viennent joindre leur voix à celle de leurs aînées, elles adoptent des mots d'ordre identiques, et reprochent précisément à *La Jeune Belgique* de n'avoir pas su se préserver de tout sectarisme.

[14] Encore faut-il nuancer puisqu'à partir de 1894, notamment avec *Durendal*, de jeunes catholiques transposent la doctrine de l'Art pour l'Art sur le mode de l'Art social défendu par *L'Art moderne* pour aboutir au principe de l'Art pour Dieu...

de «l'Art social», en vertu duquel la création littéraire doit avant tout exercer une «bienfaisante influence» sur les masses[15]. Les rapports, de plus en plus conflictuels, débouchent en 1885 sur un net durcissement des positions. Défenseurs intransigeants de l'«Art pur», Max Waller, Albert Giraud et Iwan Gilkin s'isolent peu à peu, et bientôt Verhaeren, Rodenbach et Khnopff abandonnent *La Jeune Belgique*.

Cette opposition entre «l'Art social» et «l'Art pour l'art» qui, après une accalmie entre 1890 et 1892, reprendra de plus belle en 1893, constitue un terrain très particulier lors de l'émergence du symbolisme en Belgique. Car *La Wallonie* voit le jour à l'époque où les tensions sont assez vives entre ses aînées. Elle doit choisir son camp. Un instant tentée par le Parnasse[16], elle va être amenée à se rapprocher du naturalisme modéré et artiste de Picard. *La Jeune Belgique* adopte en effet un comportement assez incohérent à l'égard des symbolistes. Elle publie Van Lerberghe ou Maeterlinck, mais elle s'en prend volontiers aux poètes français ou même à sa jeune consœur *La Wallonie*. Au contraire, après avoir décoché quelques flèches sur les novateurs[17], *L'Art moderne* s'ouvre dès septembre 1885, et donc avant même l'épisode parisien du «Manifeste», à de véritables plaidoyers en faveur du symbolisme[18]. Sans pour autant renoncer à tout sens critique, il va désormais rester sensible aux tentatives de renouvellement de la poésie. Il salue Moréas pour avoir «brisé définitivement avec le parnassisme et l'impeccabilisme»[19], examine avec sérieux *Le Traité du verbe* de Ghil, vole au secours des *Écrits pour l'Art* et de *La Wallonie*... Bientôt, *La Jeune Belgique* ne voit plus qu'un seul ennemi dans les «symbolistes de *L'Art Moderne* et de *La Wallonie*»[20]. Dès lors, se rapprocher de celle-ci implique nécessairement qu'on pactise avec celui-là. C'est bien

---

15 «Notre programme», *L'Art moderne*, 6 mars 1881, p. 2-3.

16 Albert Mockel, dans ses premières déclarations, se situe directement dans le sillage du Parnasse, parmi «les fervents de l'Art pour l'Art» («La Littérature des images», *La Wallonie*, décembre 1887; édition de référence: Albert MOCKEL, *Esthétique du symbolisme*, éd. Michel OTTEN, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 225).

17 Mal inspiré par *Les Déliquescences* d'Adorée Floupette, Edmond Picard entame en juillet 1885, avec son «Essai de pathologie littéraire», une véritable croisade contre les symbolistes et décadents. Mais c'est pour rectifier le tir quelques semaines plus tard.

18 «Pathologie littéraire. Correspondance» [lettre de Georges Khnopff], *L'Art moderne*, 27 septembre 1885, p. 312-4.

19 «*Les Cantilènes* par Jean Moréas», *ibid.*, 27 juin 1886, p. 204-5.

20 Dédicace à un sonnet parodique publié sous la signature de «Tête de mort» (*La Jeune Belgique*, 1887, p. 69-72, cité par GILSOUL, *La Théorie de l'Art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Palais des Académies, 1936, p. 279). Voir aussi François VERMEULEN, *Edmond Picard et le réveil des lettres belges*, Bruxelles, Palais des Académies, 1935, p. 57.

ce que démontre la trêve qui ramène une paix toute provisoire de 1890 à 1892. *La Jeune Belgique* ouvre alors ses colonnes à Verhaeren, Kahn ou Mallarmé. Dans le même temps, elle rend compte favorablement des activités d'Edmond Picard, et va même jusqu'à admettre le rôle politique de l'artiste[21]. Inversement, lorsqu'à partir d'août 1892, Gilkin rameute ses troupes autour de l'idéal parnassien, c'est pour combattre simultanément sur le front du symbolisme et sur celui de l'art engagé, du socialisme et du naturalisme.

Ainsi le modèle relativement simple du système français, articulé entre quatre pôles nettement dessinés, cède la place, en Belgique, à une structure évolutive, largement plus dynamique et organisée selon l'intensité des forces conflictuelles. Au niveau de tensions le plus élevé, parnassiens, naturalistes et symbolistes forment un tout qui s'oppose au romantisme conservateur. À un degré moindre, naturalistes et symbolistes s'associent contre le Parnasse. Enfin, en troisième lieu seulement, les symbolistes s'opposent aux naturalistes, et souvent de manière imperceptible.

3. Théorie du symbole et engagement politique

L'organisation spécifique du système littéraire en Belgique à la fin du XIXe siècle correspond bien évidemment aux caractéristiques de la production littéraire. L'attitude relativement distante des parnassiens et celle plutôt bienveillante des naturalistes permettent notamment de mieux comprendre la position des Belges vis-à-vis du symbole ou de l'engagement politique.

Ainsi, il semble qu'on puisse se fier à cette intuition de Robert Gilsoul[22] qui consiste à interpréter l'attitude de certains Belges à l'égard du symbole comme une forme d'opposition à la doctrine de l'Art pour l'Art. L'hypothèse permet en tout cas d'expliquer que les poètes belges fassent systématiquement procéder le symbole de l'intuition et l'allégorie d'un simple artifice formel. Car le principe revient bien à dénoncer la prétention qu'affichent les poètes du

---

[21] En janvier 1891, Albert Giraud se laisse aller à des propos qui sentent la poudre (voir GILSOUL, *op. cit.*, p. 353.) Un an plus tard, l'éditorial de la revue envisage plus nettement encore un rôle politique pour les artistes et manifeste sa sympathie envers l'activité artistique qui se développe au sein du Parti Ouvrier Belge (« Au lecteur », *La Jeune Belgique*, janvier 1892, p. 5-8).

[22] Voir *op. cit.*, p. 345-6. Cette analyse ne contredit en rien Michel Otten et Paul Gorceix qui voient plutôt dans le phénomène une manifestation d'influences allemandes (voir Michel OTTEN « Albert Mockel, théoricien du symbolisme », *in* Albert MOCKEL, *Esthétique du symbolisme*, p. 35-45, et Paul GORCEIX, *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris, P.U.F., 1975). D'ailleurs, Paul Gorceix fait état d'une opposition probable de Maeterlinck au Parnasse à propos de la question de l'allégorie (*op. cit.*, p. 60).

Parnasse à toujours faire dominer la conscience de l'artiste. Souligner le caractère inconscient du symbole conduit de la sorte Maeterlinck à attaquer les partisans de la Forme :

> Ils opèrent au milieu d'un système d'alambics multicolores et très savants, l'éclairage est sagacement réglé, et le feu est placé dans un coin, entouré de précautions [...] ; mais je crois que la conscience *ici* est l'indice du mensonge et de la mort[23].

Le fait que cette position soit défendue dans la première « Confession de poète » que publie Picard en 1890 incite d'ailleurs à poursuivre dans cette voie, même si, à l'époque, les tensions entre *L'Art moderne* et *La Jeune Belgique* ont perdu un peu de leur force. C'est en tout cas explicitement le Parnasse que vise Verhaeren dans la troisième « Confession de poète »[24], et c'est au Parnasse que songe Albert Mockel quand, pour opposer le symbole à l'allégorie, il renoue à son tour avec le débat sur le fond et la forme à propos duquel s'étaient affrontés *La Jeune Belgique* et *L'Art moderne*[25]. Sans doute de telles idées se retrouvent-elles chez les symbolistes français. Mais le soin et la constance dont témoignent les Belges à ce propos méritent d'être soulignés[26]. Alors que Moréas ou Ghil n'accorderont bientôt plus d'importance à la question, Maeterlinck ou Mockel y reviendront avec minutie et obstination[27].

Outre cette conception, fondamentale, du symbole, les Belges se distinguent, le fait est bien connu[28], par leur engagement politique. Et là encore, cette caractéristique correspond exactement aux spécificités du système : en s'opposant à la fois aux conservateurs et aux parnassiens enfermés dans leur tour d'ivoire, les symbolistes se trouvent conduits à entretenir une forme concrète de rapport au monde, et d'autant mieux qu'ils sont liés à des naturalistes

---

23 « Confession de Poète », *L'Art moderne*, 25 février 1890, p. 60-1, cité par Robert GILSOUL, *op. cit.*, p. 345-6.

24 *L'Art moderne*, 9 mars 1890, p. 76-7. — Tout en distinguant le symbole de l'allégorie, mais aussi de la « synthèse » anti-naturaliste, Verhaeren avait développé auparavant des idées assez différentes, plus proches de celles de ses confrères français (« Un peintre symboliste », *L'Art moderne*, 24 avril 1887, p. 129-31, repris dans *Impressions*, tome III, Paris, Mercure de France, 1928, p. 113-6). Mockel fait au début à peu près de même dans *La Wallonie*. L'attitude des Belges se caractérise donc par les métamorphoses que subissent chez eux des formules souvent élaborées à l'origine par les cénacles parisiens...

25 Voir MOCKEL, *op. cit.*, p. 85, 89 et *passim*.

26 Voir par exemple la finesse avec laquelle Mockel analyse les vers d'Henri de Régnier (*Esthétique du symbolisme*, p. 115, 126, 136 et *passim*).

27 Voir Albert MOCKEL, *Un poète de l'énergie, Émile Verhaeren*, Paris, Renaissance du Livre, 1917, et Michel OTTEN, « Albert Mockel, théoricien du symbolisme », p. 44.

28 Voir Michel OTTEN, « Situation du symbolisme en Belgique », *Lettres romanes*, XL, nos 3-4, août-novembre 1986, p. 203-9 ; Jeannine PAQUE, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989, p. 27-9.

beaucoup moins modérés sur le plan de la politique que sur celui de l'esthétique. Certes, les poètes français sont loin, eux aussi, de demeurer sourds aux revendications de leurs contemporains. Mais leur engagement est de sensibilité anarchiste et se fonde sur une séparation radicale entre l'art et la vie[29]. Les Belges au contraire, le plus souvent socialistes, s'organisent politiquement et laissent transparaître leurs convictions dans leurs actes comme dans leurs œuvres. Maeterlinck, membre du Cercle des étudiants et des anciens étudiants socialistes[30], soutient financièrement la grève générale pour le suffrage universel. Verhaeren collabore activement à l'expérience de la Section d'Art et d'Enseignement du Parti Ouvrier Belge. Van Lerberghe, plus modéré, fonde le Comité Zola à l'occasion de l'affaire Dreyfus. Si, pour Mockel, « l'anarchie, en politique comme en littérature, est l'idéal », le socialisme doit cependant en précéder l'avènement « de quelques centaines, peut-être de quelques milliers d'années », car « il importe avant tout de protéger les faibles »[31].

Cette dimension affecte directement la production littéraire. On la retrouve jusque dans la conception de « l'Œuvre totale » dont Mockel fait, à la différence de Mallarmé, l'aboutissement des efforts de toute l'humanité[32]. De façon plus sensible encore, elle explique les importantes réserves des symbolistes belges à l'endroit de l'hermétisme[33] et leur goût pour la chanson et les apparences de simplesse rustique. Tout se passe comme si chacun à sa manière cherchait à mettre au point, selon l'exigence de Sulzberger, un « art symbolique [...] avant tout naïf » qui « parle aux yeux et par eux à l'imagination des masses »[34]. L'engagement des auteurs se reconnaît d'ailleurs par les prises de position quasi explicites qui parsèment quelques-uns de leurs livres. Une métaphore comme celle de la « ville tentaculaire » permet même d'établir l'existence d'incessants chassés-croisés entre l'œuvre de Verhaeren et la politique : issue de la presse de gauche, elle retourne au discours socialiste après avoir connu sa consécration poétique[35].

Cette inscription dans le siècle paraît d'autant plus singulière qu'elle n'a pas seulement valu au poète la haine de *La Jeune Belgique*, mais aussi toute une

---

29 Voir Eva-Karin JOSEFSON, *La Vision citadine et sociale dans l'œuvre de Verhaeren*, Lund, CWK Gleerup, 1982, p. 58.

30 Voir Émile VANDERVELDE, *Souvenir d'un militant socialiste*, Paris, Denoël, 1935, p. 65.

31 *Esthétique du symbolisme*, p. 144-5.

32 Voir Michel OTTEN, « Albert Mockel, théoricien du symbolisme », p. 19.

33 Voir Albert MOCKEL, « Stéphane Mallarmé. Un héros », *Esthétique du symbolisme*, p. 188.

34 « La Démocratie et l'art », *La Société nouvelle*, 1888, I, p. 256, cité par Raymond VERVLIET, « Lever de rideau : les précurseurs », *in* Jean WEISGERBER (éd.), *Les Avant-Gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 27-90 (*cf.* p. 51).

35 Voir Eva-Karin JOSEFSON, p. 61.

série de méprises. Les critiques semblent avoir longtemps hésité entre deux attitudes[36]. Ou bien ils reprochent à Verhaeren ses textes les plus manifestement engagés, ou bien, et c'est le cas le plus fréquent, ils interprètent la peinture de la ville et de la misère comme l'expression valorisante d'une fascination toute esthétique pour la modernité. Or cette façon de voir, outre qu'elle revient à lire rétrospectivement l'œuvre à la lumière des derniers recueils, consiste à appliquer un modèle de lecture approprié aux symbolistes français et ainsi à ignorer les réalités sociales directement pointées du doigt par le poète belge...

4. Interactions entre la poésie et la prose romanesque

Le modèle systémique précédemment décrit permet d'éviter ce genre d'écueil, comme il permet de ne pas trancher trop nettement entre symbolistes et naturalistes pour faire apparaître les multiples interactions qui s'établissent en Belgique entre la prose et le vers, tant du côté des romanciers et nouvellistes que du côté des poètes. Du fait de cette moindre discrimination entre les genres, les prosateurs belges les plus illustres de la fin du XIXe siècle sont ainsi bien souvent difficiles à classer. Camille Lemonnier est perçu par ses contemporains comme une sorte de prosateur-poète. Si l'un en fait un reproche et l'autre une flatterie, Maupassant[37] et Charles Van Lerberghe[38] voient dans *Un mâle* ou *La Fin des bourgeois* de véritables poèmes. Plus généralement encore, le romancier, qui fait de l'éclectisme une profession de foi[39], se voit attribuer un « caméléonage » du style qui le fait passer « du Cladel au Mallarmé, du Zola au Villiers »[40], et donc du clan du naturalisme à celui du symbolisme ou de l'idéalisme[41]. Le cas d'Eekhoud est à peu près identique. En 1892, Albert Giraud évoque ainsi le caractère composite du « Quadrille du lancier », « roman d'observation » s'achevant cependant « dans un symbolisme altier planant à

---

36 Voir *ibid.*, p. 39-43.

37 Voir Paul DELSEMME, « Le Mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n°s 4-5, 1984, p. 7-71 (*cf.* p. 29).

38 Voir Jacques DETEMMERMAN, « Charles Van Lerberghe et Camille Lemonnier », *in* Paul DELSEMME, Roland MORTIER et Jacques DETEMMERMAN, *Regards sur les lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, André de Rache, 1976, p. 99-112 (*cf.* p. 100).

39 Voir « Une profession de foi de Camille Lemonnier », *L'Art moderne*, 2 novembre 1890, p. 345-7 (repris, sous le titre « Esthétique », dans les *Dames de voluptés*, Paris, Savine, 1892).

40 Cité par Jacques DETEMMERMAN, *op. cit.*, p. 100.

41 Voir également Iwan GILKIN, « Chronique littéraire : *Le Possédé* par Camille Lemonnier », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 343-5 ; Robert GILSOUL, *op. cit.*, p. 332 ; DETEMMERMAN, *op. cit.*, p. 108-10.

mille ailes au-dessus de toute réalité»[42]. Et de fait, l'œuvre d'Eekhoud laisse percer une forte attraction pour l'esprit décadent et même symboliste. En 1884, «Le Cœur de Tony Wandel» apparaît déjà comme un texte insolite, une «chronique saturnienne» sinon symboliste avant la lettre, du moins nettement allégorique. Six ans plus tard, «Le Moulin-Horloge» s'inscrit plus manifestement dans les courants poétiques de l'époque non seulement par son style incantatoire, mais encore par l'image d'un pénitencier étrange qui prend clairement la dimension d'un symbole.

Aux échos que rencontre le symbolisme chez des romanciers liés au naturalisme correspond l'attitude qu'adoptent les auteurs symbolistes, hésitant bien souvent entre les genres, les styles et les écoles. Maeterlinck ainsi commence par cultiver la poésie et la prose, puis résout le dilemme en optant pour le théâtre. Van Lerberghe n'est pas seulement le délicat poète de *La Chanson d'Ève*, mais encore l'auteur de *Pan*, et même, avec Grégoire Le Roy, celui de ces *Contes d'après minuit* où perce volontiers un réalisme assez cru.

Plus révélatrice à ce propos cependant est la tendance qu'ont les poètes à cultiver une inspiration naturaliste d'une façon qu'on ne saurait réduire à des tâtonnements d'auteurs encore à leurs débuts. Le phénomène, qui s'affirme déjà avec Théodore Hannon, culmine avec Verhaeren. Depuis les contes qu'il fait paraître dans *L'Europe* en 1882 jusqu'à ses articles sur Zola ou Lemonnier[43] dix ans plus tard, le poète des *Villes tentaculaires* a établi des relations durables et étroites avec le naturalisme. Ses premiers vers résonnent souvent comme de véritables slogans réalistes[44], et c'est à Camille Lemonnier qu'il demande de relire les épreuves des *Flamandes*[45]. D'ailleurs l'ouvrage est perçu comme naturaliste, tant par *L'Art moderne*[46] que par les conservateurs de *La Revue générale* ou de *La Revue des gens de lettres*[47]. De fait, ainsi que le souligne

---

42 «Chronique littéraire: *Cycle patibulaire* par Georges Eekhoud» *La Jeune Belgique*, mai 1892, p. 220-3 (*cf.* p. 223). Cet avis est formulé à une époque où, pourtant, les liens se sont raffermis avec *L'Art moderne*. Le chroniqueur ne cherche donc pas seulement à attaquer le naturalisme — d'ailleurs l'article s'achève sur un mot bienveillant pour Picard...

43 Voir Eva-Karin JOSEFSON, *op. cit.*, p. 54-5.

44 Voir ainsi: «Si l'homme est plein de vie et laid sous le ciel bleu, // Il ne t'est point donné de changer l'homme en dieu. // [...] Sois franc! sois franc d'abord, tu seras grand après.» (*L'Artiste*, n° 11, août 1878, cité par Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1930, p. 71.)

45 Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, «Verhaeren à l'école de Lemonnier», *Revue générale belge*, mai 1948, n° 31, p. 23-36.

46 «L'Évolution contemporaine de l'art», *op. cit.*, 4 mars 1884, p. 65-8.

47 Voir Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique...*, p. 155.

Gustave Vanwelkenhuyzen, on peut noter plus d'une similitude entre « La Vachère », « Kato » et *Un mâle*[48]. Les poèmes évoquent le roman à travers le motif de la sexualité et des chairs opulentes, les préférences lexicales pour des mots comme « mamelle », « gouges », « rut », ou encore l'amour de l'analyse, le goût du détail vrai, voire cru. Et ce sont les mêmes traits naturalistes qu'on retrouve dans ce passage si célèbre des « Porcs » :

> Près du purin barré des lames du soleil,
> Les pattes s'enfonçant en plein dans la gadoue,
> Ils reniflaient l'urine et fouillaient dans la boue.
> [...]
> Leurs yeux, leurs groins n'étaient que graisse lourde ; d'entre
> Leurs fesses, on eût dit qu'il coulait du saindoux[49].

Bien après la « conversion » du poète au symbolisme, cette poésie essentiellement descriptive va mériter d'être liée au naturalisme par son apparente objectivité[50] ou encore par le recours aux formules les plus typiques de l'imaginaire zolien : méfaits du Capital, profanation de l'amour, humanité ravalée au rang de marchandise ou devenue le prolongement de la machine, vision caractéristique de la ville comme un monstre démoniaque, soufflant une haleine puissante, pareille à « un air de soufre et de naphte »[51].

*
* *

Ainsi qu'elle apparaît chez Verhaeren, cette conjonction a marqué de façon durable la vie littéraire belge. Il s'en rencontre des traces jusque dans l'œuvre d'Hellens, longtemps partagé entre le naturalisme visionnaire des *Hors-le-Vent* et le symbolisme allégorique des *Clartés latentes*. Comme telle, elle a très certainement fourni son assise à la notion de « fantastique réel », définie par Picard en 1887, et joué ainsi un rôle fondamental dans l'image qu'on se fait aujourd'hui encore de la Belgique littéraire. On peut même se demander si, de façon intuitive, les Belges n'ont pas cherché, dès la fin du XIXe siècle, à se définir sur le modèle de cette alliance entre le Réel et le Symbole, la prose et le vers. Il est frappant en tout cas de les voir faire émerger une représentation de la nation qui transpose le dualisme flamand-wallon en termes de réalisme et de mysticisme. Et ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si la plus complète

---

48 *Ibid.*, p. 156.

49 Émile VERHAEREN, *Œuvres*, tome III, Paris, Mercure de France, 1922, p. 39.

50 Voir Eva-Karin JOSEFSON, *op. cit.*, p. 156-7.

51 « L'Âme de la ville », *Les Villes tentaculaires*, *Œuvres*, tome I, Paris, Mercure de France, 1914, p. 106 — Paris, NRF, « Poésie/Gallimard », 1982, p. 92.

définition de « L'Âme belge » qui s'impose alors est celle que forge le poète et théoricien symboliste Albert Mockel à propos du romancier naturaliste flamboyant Camille Lemonnier[52].

En rejoignant de la sorte l'imagerie nationale, voire le mythe, l'approche systémique qui vient d'être tentée éveille peut-être une vague inquiétude. Qui sait s'il ne s'agit pas tout simplement de revêtir de vêtements nouveaux quelques idées anciennes ? Sous ses habits neufs, l'Empereur Belgique va peut-être bien nu ? Mais cela, après tout, c'est au lecteur de le dire...

Éric LYSØE
Université de Rennes I

---

[52] « Camille Lemonnier et la Belgique », *Mercure de France*, avril-mai 1897, p. 97-121, 265-85.