

B. Lemonnier et le champ littéraire de l'époque¹

Dès les années 1880, Lemonnier devient une figure de référence dans le paysage littéraire de l'époque. Pour la jeune génération d'auteurs (Verhaeren, Rodenbach...), il va représenter celui qui a permis l'affirmation de la littérature belge. La principale raison de cette reconnaissance vient du fait que Lemonnier, qui, on l'a vu, avait entamé des études de droit à l'U.L.B., ne les a jamais achevées, préférant se consacrer à plein temps à l'écriture. Il est le premier écrivain « professionnel » : avec près de 70 ouvrages à son actif, il sera capable de vivre de sa plume et va ainsi incarner l'idéal de l'artiste pur.

Lemonnier va toute sa vie chercher à affirmer l'indépendance de la littérature belge par rapport à la France ainsi qu'à revendiquer une autonomie de la littérature par rapport au pouvoir, en contestant l'emprise de ce dernier sur les auteurs. Cette dernière revendication est paradoxale : en effet, celle-ci ne put être tenue que parce que Lemonnier avait réussi à obtenir une forme de reconnaissance de la part des naturalistes français. Par exemple, lors du succès de son roman *Le Mâle*, Lemonnier recevra une lettre de Daudet dans laquelle celui-ci lui dit : « Venez, vous verrez chez moi Flaubert, Goncourt, Zola, vous êtes de la famille. ».

Parce qu'il se convertit au naturalisme et en fut un de ses grands représentants en Belgique, Lemonnier fut souvent qualifié de « Zola belge ». Cela vient aussi du fait que son œuvre semble prendre inspiration de celle du fondateur du naturalisme. Pour illustrer notre propos, prenons *Happe-Chair* publié en 1886 qui, nous l'avons dit plus haut, des luttes sociales dans les charbonnages et les usines au cœur de la région de Charleroi. Cette œuvre serait le pendant de *Germinal* que Zola publie en 1885, un an avant *Happe-Chair*. Ou encore *La Fin de bourgeois* (1892), que l'on pourrait considérer comme *Les Rougon Macquart* en un volume².

Mais c'est aller un peu vite. Lemonnier lui-même disait : « Zola n'est pas tout le naturalisme. » Et, en relisant les œuvres, nombreux sont les éléments qui permettent de différencier les deux productions. En effet, les similitudes de contenu ne doivent pas masquer les divergences que l'on peut constater entre les deux auteurs. D'abord, le naturalisme de Lemonnier est davantage lié à une conception de l'homme comme « être naturel » qu'à une démarche scientifique : pour lui, tout homme est pourvu d'*instincts* primitifs qu'il faut tenter de débusquer derrière le vernis de la culture. Cette conception suppose également une vision « biologique » de l'histoire de l'homme qui doit sans cesse lutter pour survivre. Ainsi, on ne s'étonnera pas que une des œuvres majeures de Lemonnier, *Un Mâle*, exalte l'osmose entre homme et Nature. D'ailleurs, à la fin de sa carrière, il va se redéfinir comme

¹ Cfr DENIS-KLINKENBERG, *Littérature belge*, p. 122 et 124-126 ; GORCEIX, *Fin de siècle*.

² *Le Docteur Pascal* qui clôt le cycle fut publié en 1893.

« naturaliste » c'est-à-dire qu'il place le salut de l'homme dans un retour vers la Nature, simple et authentique³.

→ Lecture du premier extrait tiré du roman *Un Mâle* (cfr *infra*)

Par ailleurs, le naturalisme de Lemonnier n'est jamais absolu : ses œuvres sont marquées par l'idéalisation lyrique que souligne encore davantage l'emploi d'une langue privilégiant les mots rares et les néologismes⁴ ainsi que les tournures particulières. La langue de Lemonnier illustre bien le style « macaque flamboyant » dont on a parlé dans l'introduction. Le style est à ce point recherché que certains passages en deviennent illisibles.

S'il est naturaliste, Lemonnier ne se coupe pas des autres écrivains belges de son temps ni des autres genres. Il va même livrer un texte, *Le Possédé*, qu'Iwan Gilkin (de *La Jeune Belgique*) qualifie de symboliste en raison de sa psychologie perverse. Lemonnier joue, en quelques sortes, sur les deux tableaux.

C. La langue

En préambule de son 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.

On constate que, au cours des deux dernières décennies du XIXe siècle, beaucoup d'écrivains francophones de chez nous adoptèrent, les uns avec persévérance, les autres à un moment de leur carrière, un style qui se singularisait non seulement par ses particularités lexicales, sa prédilection pour les vocables rares, archaïques, régionaux, dialectaux ou néologiques, mais aussi par ses manipulations du matériel grammatical et par ses distorsions syntaxiques. C'est Paul Bay qui prit l'initiative d'accoler à ce style l'épithète *coruscant*, qui vient du verbe latin *coruscare*, "étinceler", et qui signifie, au choix, vif, brillant, insolite.

Camille Lemonnier se trouva, dès le début, au cœur du mouvement où se préparait le renouveau littéraire des années 1880. Chef de file, il fut le promoteur du style coruscant, manifestation ostensible de ce renouveau, et il en demeura le

³ Cfr *Au cœur frais de la forêt*, 1900 ; *Le Vent de moulins*, 1901 ; *Le Petit homme de Dieu*, 1902 ; *Comme va le ruisseau*, 1903.

⁴ Cfr introduction : le rapport à la langue française en Belgique telle qu'il induit deux réactions : hypercorrectisme et compensation (dont on a un exemple ici).

pratiquant le plus imaginatif et le plus influent. Mais avant d'être l'initiateur, il s'initia, il observa le style des auteurs qu'il admirait, avec qui il se sentait des affinités : les Goncourt, Daudet, Barbey d'Aurevilly, Zola, Joris-Karl Huysmans, Léon Cladel. Il y eut un temps d'imprégnation, de gestation. C'est en vain qu'on cherche les caractéristiques essentielles du coruscant dans ses oeuvres imprimées avant la publication d'*Un mâle* en 1881. L'histoire du style coruscant, commence cette année-là avec ce roman-là.

D. Lecture d'extraits d'*Un Mâle* (1881)

- Résumé de l'intrigue

Cachaprès, un redoutable braconnier⁵, tombe amoureux de Germaine, fille adoptive du riche fermier Hulotte. D'abord réticente, elle se laisse séduire par la virilité de ce *mâle* qui la convoite.

Mais, alors qu'au fil des rencontres, Cachaprès se sent de plus en plus dominé par sa passion, Germaine se lasse de cet amour qui ne lui donne pas entière satisfaction. Elle pense le quitter avant que n'éclate le scandale de sa liaison clandestine. Cachaprès, essayant de voir une dernière fois Germaine est pris en chasse par les gendarmes ; il est touché par une balle tirée par l'un d'eux et s'en va mourir dans les bois.

- Le scandale⁶

Le succès du roman s'est au départ bâti sur un scandale. En effet, dès la parution des premiers chapitres sous forme de feuilleton dans le quotidien *L'Europe* (1880), de nombreux lecteurs sont choqués par ce qu'ils lisent : on accuse l'auteur de « vulgarité » et « immoralité ». En effet, il s'agit d'une histoire d'amour sans fard idéaliste masquant les pulsions animales⁷. Puis en 1881 sort le livre. Le succès est énorme : 10 éditions en 1 an ! Il est interdit de vente dans les gares, ce qui ne fait qu'augmenter le succès du livre, même à Paris où les naturalistes français l'appellent (cfr *supra*). À Paris aussi, Lemonnier fera l'objet d'un procès pour immoralité : Edmond Picard est son avocat qui pour le défendre explique les scènes osées des romans de Lemonnier comme une caractéristique de la race « belge ».

- Extraits

1) *Une nature sensuelle*⁸ :

La liaison entre Cachaprès et Germaine a été découverte. L'héroïne trouve un réconfort au contact de la nature

⁵ Personne qui pratique illégalement la chasse ou la pêche.

⁶ Cfr GORCEIX, *Fin de siècle*, p. 216.

⁷ Cfr titre provisoire : *Le rut*.

⁸ Cfr LEMONNIER C., *Un Mâle*, Editions Jacques Antoine, Bruxelles, 1977, p. 186.

Autour d'elle, la nature semblait lasse comme elle-même. Il y avait des moments où le paysage s'immobilisait dans une torpeur d'accablement. Les arbres découpaient sur le ciel d'une pâleur ardente de fonte en fusion, des silhouettes inertes. Le soleil pesait alors sur la terre de tout son poids, comme le mâle couvrant la femelle aux jours du rut. Seuls, les fumiers bruissaient, lourds de fermentation, et ce bruissement se perdait dans la lumière du jour.

2) La rencontre de Cachaprès et de Germaine⁹

⁹ Cfr *Ibid.*, p. 19-20.

4.2. GEORGES EEKHOUD (1854-1927)

L'autre grand représentant du mouvement naturaliste belge est sans aucun doute G. Eekhoud

A. Biographie

Eekhoud est né en 1854 à Anvers d'une famille de riches bourgeois flamands. Durant ses études, il aura De Coster comme professeur à l'École militaire. Abandonnant ses études, il va mener une vie de bohème : il commence à fréquenter les milieux littéraires de Belgique et de France où il fait notamment la connaissance de Verlaine et de Zola.

Ayant dilapidé une partie de sa fortune, il s'engage dans une carrière journalistique et littéraire en devenant un des collaborateurs de *La Jeune Belgique*, dont il se sépara en 1895 pour créer une revue plus sociale, *Le Coq Rouge*, avec Émile Verhaeren et Eugène Demolder. Il était membre du Parti Ouvrier Belge. Son engagement social va se traduire fortement dans ses récits.

Ses romans les plus célèbres sont *Kees Doorik* (son premier roman paru en 1883,), *La Nouvelle Carthage* (1888), son chef-d'œuvre, et *Escal-Vigor* qui fit scandale car il traite de l'homosexualité. Il écrivit également plusieurs recueils de nouvelles : *Le Cycle patibulaire*, *Kermesses*, *Nouvelles Kermesses*, *Mes Communions* (dont nous avons tiré le texte).

Parallèlement à sa participation à la revue *Jeune Belgique*, Eekhoud s'essaya à la poésie (*Myrtes et Cyprès*, 1876) avant de découvrir le roman, genre dans lequel il devait composer la partie la plus personnelle de son œuvre. On lui doit en outre des contes et des nouvelles.

Influencé par le romancier d'expression néerlandaise Hendrik Conscience, auquel il consacra une étude, Eekhoud s'inscrivit d'abord dans la mouvance régionaliste, même si son premier roman, *Kees Doorik*¹⁰, qui décrit la région des Polders (1883), possédait certains traits naturalistes inspirés par Zola (déterminisme de la race, de l'hérédité et du milieu).

L'écriture « du terroir » selon Eekhoud, contrairement à ce qu'elle était pour Camille Lemonnier, se transforma peu à peu, à partir de thèmes ruraux, pour aller vers une évocation de la société industrielle et de ses marges. En outre, subissant peut-être l'influence du grand styliste qu'était Flaubert, il se constitua progressivement un langage propre : il utilise des néologismes (mais dans une moindre mesure que Lemonnier), de termes issus du patois flamand (surtout pour

¹⁰ Qu'il dédie à Lemonnier.

évoquer la vie quotidienne) et de mots rares (~ Lemonnier) : il est un des représentants du *style coruscant*.

À travers ses récits successifs¹¹, on peut d'ailleurs mesurer son évolution vers un engagement plus fort, à la fois social et personnel. Il aborda aussi le thème de l'homosexualité pour laquelle il montre une espèce de fascination¹², en particulier dans *Escal-Vigor*, roman à cause duquel il eut à supporter des attaques virulentes. Mais Eekhoud s'intéresse également à l'anarchisme, au pacifisme,... L'œuvre d'Eekhoud est une opposition à toutes les formes de la vie bourgeoise de son temps

Il poursuivit sa peinture de la marginalité dans la société industrielle avec *L'Autre vue* (1904), *Les Libertins d'Anvers* (1912), *Dernières Kermesses* (1920), *Le Terroir incarné* (1922).

B. La Nouvelle Carthage

Ce roman est qualifié par certains comme « l'un des meilleurs romans naturalistes belges ». En général, on le considère comme son chef-d'œuvre. Pour ce livre, on lui attribuera le Prix Quinquennal en 1893.

▪ Contexte et commentaires d'extraits

Le roman s'ouvre sur l'enterrement de Jacques Paridael, ouvrier. Son fils, Laurent Paridael, désormais orphelin, est recueilli par un oncle, Guillaume Dobouzier, riche industriel anversois. Durant l'enterrement, Dobouzier donne au garçon « (...) une pièce de vingt francs, une autre de cinq et une autre de vingt sous. La première étant pour le plateau de l'offrande ; le reste pour les quêteurs. Mais cet enfant, décidément aussi gauche qu'il en avait l'air, s'embrouilla dans la répartition de ses aumônes et donna, contrairement à l'usage, la pièce d'or au représentant des pauvres, les cinq francs au marguillier, et les vingt sous au curé¹³. »

Il est méprisé et mal à l'aise dans cette famille bourgeoise qui ne lui accorde qu'un petit coin de grenier pour chambre. Rapidement, Laurent s'éprend de sa cousine Régine, surnommée Gina, qui « ne voit et ne verra jamais en lui qu'un « paysan ». Laisse à lui-même dans son grenier, Gina étant « trop demoiselle pour s'amuser avec ce gamin », Laurent regardait par la fenêtre s'étendre la ville devant lui. C'est qu'au-delà de l'intrigue, le personnage central du roman est la ville d'Anvers : c'est la métropole qui est motif récurrent de l'ensemble du récit.

¹¹ *Les Milices de saint François*, 1886 ; *Kermesses*, 1887 ; *La Nouvelle Carthage*, 1888 ; *Les fusillés de Maline*, 1891 ; *Le Siècle de Shakespeare*, 1893 ; *Le Cycle patibulaire*, 1895 ; *Escal-Vigor*, 1899)

¹² Il existe des lectures de l'œuvre d'Eekhoud qui s'attachent à trouver les connotations homosexuelles.

¹³ G. EEKHOUD, *La Nouvelle Carthage* (coll. *Espace Nord*, 191), Bruxelles, 2004, p. 10.

Passionné par l'usine, Paridael va faire connaissance avec les ouvriers de l'entreprise de son oncle qui vivent dans la misère. Il comprend l'exploitation des ouvriers par la bourgeoisie.

Extrait n° 1

Dans le roman, une série d'épisodes montrent le fossé qui se creuse entre le héros et sa famille d'adoption : quand il voit l'Escaut lors d'une excursion, Paridael se souvient de son père et de son enfance heureuse alors que les bourgeois qui l'accompagnent pensent à l'usine que l'on pourrait ouvrir sur ses rives.

Les ouvriers de Dobouzier sont tyrannisés par Freddy Béjard, un être cruel et mauvais, symbole d'une bourgeoisie mesquine et égoïste. Ce dernier qui traîne également une réputation de négrier¹⁴ devient l'époux de Gina.

Extrait n° 2

Entre-temps, Laurent quitte sa famille adoptive.

Logeant à Anvers, il renoue avec sa ville natale et retrouve d'anciens amis de son père. Il se découvre des affinités avec les voyous (« des instincts d'irrégulier et de réfractaire¹⁵ couvaient¹⁶ en lui »).

La transgression du héros quittant le monde bourgeois s'effectue en deux temps, comme le fait remarquer P. Aron : « Derrière les classes laborieuses, se cachent les 'classes dangereuses'. L'itinéraire de Laurent débouche d'abord sur le monde ouvrier, mais n'y demeure qu'un instant. »

C'est dans la troisième partie, alors que Laurent est devenu totalement indépendant, qu'il va se faire frère des voyous : après le naufrage d'un navire (prémédité par Béjard, comme il l'apprendra plus tard) sur lequel avaient embarqué ses amis, il se décide à cette seconde transgression qui le mène vers le monde des voyous.

Extrait n° 3

Laurent Paridael se rapproche de plus en plus des parias¹⁷. Il quitte le centre-ville pour aller s'installer dans la banlieue malfamée¹⁸ d'Anvers. Il prend ensuite les habitudes des sous-prolétaires. La métamorphose est complète. Laurent descend les

¹⁴ Marchand d'esclaves

¹⁵ Insoumis

¹⁶ Être caché

¹⁷ Personne méprisée et mise au ban de la société.

¹⁸ Qui est mal fréquenté, qui a mauvaise réputation.

échelons de la société et voue une haine de plus en plus forte envers les gens tels que Béjard.

Mais il ne parvient pas à haïr Gina, cette femme conformiste et symbole de l'esprit bourgeois. Laurent, pressentant que Béjard rend sa femme malheureuse, décide d'éliminer ce dernier. La fabrique de cartouches que Béjard avait en hâte aménagée en dépit de toute règle de sécurité explose dans un incendie. Laurent accomplit son destin en arrêtant le lâche patron qui prend la fuite et en le poussant vers le feu, ayant dans l'esprit de « venger Regina, venger Anvers, venger les petiots¹⁹ de la cartoucherie ». Agissant ainsi, il se condamne à brûler avec lui. Quelle importance ? Gina l'a quand même repoussé.

Laurent Paridael renonce au monde de l'anti-bourgeoisie et accepte de se suicider pourvu que Gina retrouve le bonheur...

- Le sous-prolétariat

Chez Eekhoud, on voit l'apparition d'un groupe social inédit en littérature : le sous-prolétariat.

Le héros attend de ces sous-prolétaires à la fois une esthétique et une révolte (ou une aide à sa révolte).

→ Dès lors, l'œuvre d'Eekhoud apparaît comme une œuvre révolutionnaire : Eekhoud est vu comme un proche des socialistes et de Zola, un écrivain qui flirte avec les idées anarchistes, anti-institutionnelles auxquelles adhéraient plusieurs écrivains.

- Le titre

L'utilisation de ce titre n'est pas anodine. Cela renvoie à la Carthage antique, qui fut détruite par les Romains (plus exactement par le général Scipion l'Africain) à l'issue de la troisième guerre punique en 146 AC, exauçant ainsi le vœu de Caton l'Ancien. Ce dernier voyait dans cette ville le symbole d'un luxe et d'une richesse excessive et dégoûtante. Jusqu'à sa mort, il ne manqua pas de conclure chacun de ses discours, quel qu'en soit le sujet, par son célèbre et légendaire : *Carthago delenda est* (« Quant à Carthage, il faut le détruire »).

On voit le parallélisme que l'on peut faire avec Anvers qui est représentée dans le livre comme la ville d'une bourgeoisie aux richesses excessives. Eekhoud, dès le titre, pose une critique masquée de la fracture sociale qui existait à l'époque

Par ailleurs, on peut voir dans ce titre une métaphore de la cité moderne : la ville, c'est le lieu où s'affrontent les classes sociales et les intérêts commerciaux. Le monde moderne évince l'ancien au nom du progrès. La ville devient le symbole d'un monde en crise ; le roman *La Nouvelle Carthage* peut être lu comme un procès du monde moderne. Alors que Verhaeren, dans *Les Villes tentaculaires*, choisit l'utopie

¹⁹ Les petits = (ici) les personnes humbles

du futur contre celle du passé, Eekhoud reste observateur du drame humain dans une ville au moment où bascule dans la modernité.

V. LE SYMBOLISME

5.1. LE SYMBOLISME BELGE

A. Symbolisme français

Le symbolisme français en tant que mouvement peut être circonscrit à une dizaine d'années. Il émerge dans les années 1875-1885. Le mouvement est partagé entre deux esthétiques distinctes²⁰ qui ont chacune leur chef de file : Verlaine (décadentisme) et Mallarmé (symbolisme *sticto sensu*).

Les symbolistes vont provoquer une rupture par rapport aux codes en place au niveau de la poésie. Ainsi Verlaine va révolutionner la métrique²¹. Mallarmé, lui, va développer une mystique de la poésie et de l'écriture, un projet utopique selon lequel une œuvre littéraire peut devenir par son écriture un modèle complet du monde réel.

En 1886, le mouvement symboliste publie son manifeste²² dans le *Figaro* : Jean Moréas en est le rédacteur, René Ghil, Stuart Merrill, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, les principaux signataires. Dès 1895, le mouvement entrera en crise en raison des divergences des trajectoires individuelles de chaque artiste.

Le foisonnement des idées et des tentatives auxquelles le symbolisme a donné lieu permet difficilement de dégager un système clair et cohérent. Cependant, il existe un certain nombre de constantes :

- ◆ on veut rompre avec le positivisme scientifique et matérialiste (et le naturalisme qui en découle au niveau littéraire) ;
- ◆ on réhabilite une approche sensible de la réalité permettant de retrouver ce qu'il y a en elle d'ineffable et secrète harmonie ;
- ◆ à la description, on préfère l'allusion et la suggestion qui préservent le mystère ;
- ◆ on ne peut atteindre le mystère des choses qu'en explorant les réseaux de symboles qui existent, d'où un grand intérêt pour les mythologies
- ◆ on retrouve une philosophie pessimiste de l'existence
- ◆ il y a une volonté de créer un langage totalement différent de la prose et ce, dans le but de mieux rendre la réalité secrète dissimulée derrière les apparences

²⁰ Contrairement au naturalisme, il n'y a pas un seul chef de file.

²¹ Ensemble des règles de versification

²² Exposé théorique qui inaugure un mouvement littéraire.

- ◆ les symbolistes utilisent les symboles mais ceux-ci sont ambigus et mystérieux et ouvrent les portes à de multiples interprétations.

B. Le symbolisme belge²³

Le succès du symbolisme belge tient à la capacité qu'ont eue ses représentants de parvenir dans un même temps à l'affirmation d'une identité littéraire belge et à une reconnaissance parisienne et européenne sans précédent.

Le symbolisme belge est le fait d'écrivains nés entre 1855 et 1862. Ils livreront leurs premières œuvres significatives dans les années 1888-1898. Il y a donc un léger retard de la Belgique par rapport à la France mais ce retard permet aux symbolistes belges d'émerger au moment où les querelles esthétiques des années 1875-1885 ont pris fin et ont tourné à l'avantage du symbolisme au sens strict.

Les raisons du succès des symbolistes sont multiples. Tout d'abord, on peut épingle le fait qu'ils sont majoritairement rentiers²⁴ : ce statut les libère du souci de l'argent et leur permet de prendre des risques (car aucune obligation de succès ne pèse sur les écrivains). Cela donne également du temps pour écrire : sur le modèle de Lemonnier, ces écrivains ont fait de l'écriture leur profession (souvent après un brève passage au barreau). Cependant, s'ils viennent de la bourgeoisie, ils sont tous sensibles aux luttes sociales de leur époque, dans la lignée du POB (Parti Ouvrier Belge, parti créé en 1885 par les délégués des groupements ouvriers belges) et aux revendications populaires de 1886. Ils sont tous animés par l'idéal socialiste : preuve en est la création d'une section d'art à la Maison du Peuple à laquelle participe Verhaeren et Eekhoud. Deuxièmement, les symbolistes belges sont tournés vers les symbolistes français : ils organisent des conférences rémunérées en Belgique, les pages de *La Wallonie*²⁵ fondée en 1886 par Albert Mockel accueillent Verlaine, Mallarmé, Moréas. Ce réseau de relations permettra aux auteurs belges de s'insérer dans les milieux parisiens. Nous pouvons donc encore une fois observer le rôle décisif des revues... Troisièmement, les symbolistes vont pratiquer des genres que leurs homologues français avaient négligé, tels que le théâtre pour Maeterlinck, la poésie sociale pour Verhaeren, le roman pour Rodenbach. Par ailleurs, ils ont du symbolisme une conception plus accomplie et rigoureuse. Quatrièmement, leur écriture est empreinte de nordicité mais « désincarnée » (on n'y retrouve pas de traits descriptifs ou réalistes qui feraient basculer les textes dans le régionalisme ou le réalisme). Il faut se rappeler que la plupart des symbolistes belges sont flamands (même s'ils écrivent en français). Enfin, en raison de sa capacité au renouvellement interne, le mouvement du symbolisme belge continuera jusqu'à la Première Guerre Mondiale et, dans certains cas, même au-delà ; bref, il connaîtra une longévité inconnue de la France

²³ Cfr DENIS-KLINKENBERG, p. 131 sq ; PAQUE, *Symbolisme* ; GORCEIX, *Symbolisme*

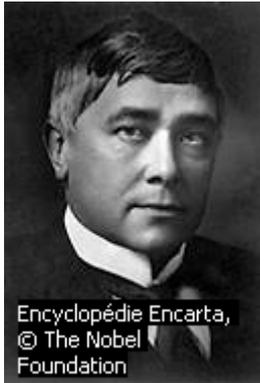
²⁴ Personne qui possède des revenus réguliers tirés d'un capital.

²⁵ Cfr *supra*, p. 47.

5.2. MAURICE MAETERLINCK : LE THÉÂTRE SYMBOLISTE

A. Biographie

Maeterlinck naît à Gand dans une famille de la haute bourgeoisie en 1862. La fortune personnelle qu'il recevra de sa famille lui permettra de se consacrer à son œuvre, qui lui valut le prix Nobel en 1911.



Après ses études au collège Sainte-Barbe de Gand (comme nous l'avons dit plus haut, véritable pépinière d'écrivains puisqu'il accueille également Verhaeren et Rodenbach), Maeterlinck va rapidement manifester un vif intérêt pour les arts. Il entame des études de droit conformément au souhait de son père ; à cette époque, il va commencer à publier dans *La Jeune Belgique* (1883). Ayant obtenu son diplôme, il s'inscrit comme stagiaire chez Edmond Picard. La même année, il rencontre Rodenbach et les textes de Ruysbroek l'Admirable, un mystique flamand du XIV^{ème} s. qu'il traduira par la suite²⁶.

À la fin de ses études, il va séjourner pendant quelques temps (automne et hiver 1885-1886) à Paris où il va faire des rencontres décisives pour son œuvre, notamment celle de Villiers de l'Isle-Adam²⁷ (1838-1889), « l'homme providentiel » qui devait « orienter et fixer sa destinée. » Au contact de quelques jeunes écrivains (Mallarmé, Huysmans, Verlaine...), il découvre le style symboliste. Durant ce séjour, il va également participer à la création de la revue *La Pléiade* où il publie les premiers poèmes de *Serres chaudes*.

En 1889, sort le recueil *Serres chaudes* : c'est une des œuvres marquantes du symbolisme dans laquelle Maeterlinck évoque, à travers le monde des fleurs, le mystère de la vie et du subconscient. Ce thème fut choisi en souvenir de Gand, ville d'horticulture²⁸ où « les serres chaudes ou froides abondent. Les feuillages et les fleurs abondantes m'ont toujours attiré. » Les vers de forme tantôt libre tantôt régulière ainsi que la perfection des images traduisent un univers humide, chaud et inquiétant. La même année il publie *La Princesse Maleine*. Par cette pièce qu'Octave Mirbeau qualifie d' « œuvre la plus géniale de son temps », il se retrouve projeté sur les devants de la scène... En 1890, il publie deux autres textes : *L'Intruse* et *Les Aveugles*. Ensuite, coup sur coup, l'auteur va donner *Les sept princesses* (1891),

²⁶ Maeterlinck va se plonger dans les textes de cet auteur qui écrit en latin et en flamand. Il y remarque un langage différent, qu'il met en lien avec les choix philosophiques de l'auteur : un sorte de science intuitive, un regard philosophique sur les choses, ce qui lui permet de créer du neuf. Maeterlinck y trouve une sorte de condensé du savoir mystique et intellectuel ; il y voit l'illumination qui n'est pas « discours de l'intelligence » mais « discours de l'âme ».

²⁷ Écrivain français, auteur des *Contes cruels* (1883), dont l'œuvre symboliste est marquée par un idéalisme mystique.

²⁸ Culture des jardins

Pelléas et Mélisande (1892), puis trois petits drames pour marionnettes *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* (1894). Avec ces huit pièces et le recueil *Serres Chaudes*, Maeterlinck va réussir à donner au symbolisme belge son renom.

En 1896, l'auteur fait la rencontre de Georgette Leblanc qui devient sa muse et sa collaboratrice : ses œuvres jusque là teintées de fatalisme deviennent plus positives ; l'art est plus transparent et moins désespéré. Cette année-là, il publie le *Trésor des Humbles*, essai par lequel il célèbre les joies quotidiennes, et les *Douze chansons* (rééditées et portées à quinze en 1900), recueil de poésies dans lequel il suggère l'univers mystérieux des légendes flamandes.

Entraîné par sa compagne, il quitte Gand pour aller vivre en France. Après de nombreux déménagements, il finira par s'installer à Nice où il devient propriétaire de la somptueuse propriété d'Orlamonde. Passionné de sciences, il publie, au début du XXème siècle, *La Vie des Abeilles* et *L'Intelligence des fleurs*, *La vie des fourmis* qui explorent différentes faces du monde naturel.

Les pièces de théâtre connaissent cette même évolution vers cette quête de bonheur. Entre 1905 et 1908, il écrit *L'Oiseau bleu* (immédiatement mis en scène à Moscou par Stanislavski).

En 1911, il reçoit le prix Nobel.

Après la guerre (qu'il passe aux États-Unis), il rédige ses mémoires *Les Bulles bleues*. Il meurt à Nice en sa propriété d'Orlamonde en 1948.

B. L'émergence du théâtre symboliste

Pour comprendre l'apport des symbolistes au théâtre, il faut regarder la situation du théâtre à la fin du XIXème s. À cette époque, le théâtre était très populaire : il constituait un des lieux de loisir les plus fréquentés. On y pouvait voir des spectacles où se côtoyaient musique et texte : un orchestre était souvent attaché aux troupes de théâtre. À Bruxelles, des dizaines de salles proposaient un choix très varié de pièces et le public étant très différent d'une salle à l'autre. Les vaudevilles²⁹, les comédies légères voire les opérettes ainsi que les revues rencontrent les plus vifs succès.

Le système théâtral de l'époque reposait sur plusieurs piliers dont faisaient partie :

- les *auteurs* consacrés qui se partagent les principaux théâtres ;
- les *critiques* qui faisaient le succès d'une pièce
- les *directeurs de théâtre* qui étaient de véritables chefs d'entreprise : en effet, les théâtres ne recevaient aucune subvention et il fallait récupérer l'argent investi. Ceux-ci, dans un souci de rentabilité, privilégient les revues ou un répertoire limité parce qu'il était le plus rentable et qu'il demandait un investissement matériel et

²⁹ Comédie légère, divertissante, dont l'intrigue est fondée sur les quiproquos.

intellectuel minimum. Cela a pour conséquence de fermer la carrière dramatique aux jeunes écrivains.

- les *vedettes* qui faisaient venir les foules (telle, par exemple, Sarah Bernhard) : celles-ci ont donc tous les droits.

Le théâtre symboliste va révolutionner les choses. Aux quatre piliers cités, il va en substituer d'autres :

- le texte ;
- l'interprète ;
- le metteur en scène : l'attention se porte désormais sur ses innovations, quant au sens de l'œuvre, quant au jeu, quant à ce que l'on appellera bientôt la dramaturgie. Grâce à la mise en scène, le théâtre rejoint ainsi, dans la représentation (et non plus seulement dans le texte), les autres formes d'art où l'originalité est devenue essentielle.

Cette révolution théâtrale est liée à plusieurs noms.

- Wagner

Dans son théâtre de Bayreuth, Wagner va apporter plusieurs innovations importantes dans le domaine de l'opéra : salle plongée dans le noir³⁰ et dans le silence ; décors et éclairages raffinés ; intégration des divers éléments du spectacle au profit d'une œuvre conçue comme un ensemble : la lumière, le décor, la musique, le jeu des acteurs doivent former une unité esthétique. Le spectacle n'est plus au service du public, c'est ce dernier qui est admis à participer au culte de l'art.

- André Antoine et Lugné-Poe

Alors que les éditeurs hésitent de plus en plus à éditer de la poésie, qui se fait publier dans les revues, le théâtre d'art trouve sa place sur les scènes d'avant – garde.

En France – mais le phénomène va se répercuter très vite en Belgique – André Antoine (et son Théâtre Libre) et Lugné-Poe (et son Théâtre de l'Oeuvre) veulent tous deux répondre à ce besoin. Malgré les différences qui les séparent – le premier s'attache davantage au théâtre naturaliste alors que le second est tourné vers le symbolisme –, ces hommes ont en commun de s'opposer tous deux au théâtre bourgeois. Si le premier insiste sur le réalisme de la représentation³¹, le second va au contraire styliser la représentation et rendre la réalité abstraite : l'imagination du spectateur sera davantage sollicitée. Mais tous deux souscrivent aux exigences artistiques inaugurées par Wagner.

³⁰ Avant lui, les salles de spectacle sont éclairées : on y parle, on y fume, on s'y promène. On pouvait même choisir de ne participer qu'à un acte du spectacle.

³¹ On va mettre, par exemple, une poule et une vache sur scène pour figurer une ferme.

Grâce à l'initiative de ces deux hommes, on va voir s'organiser, à côté d'un théâtre de large consommation, des scènes alternatives et ambitieuses sur le plan artistique. Ce théâtre plus « savant » va trouver petit à petit son public. Malheureusement, le plus grand problème reste la question des pièces à jouer. En effet, Antoine a des difficultés pour trouver des pièces naturalistes et finit par adapter des romans naturalistes au théâtre. Lugné-Poe, de son côté, manque d'œuvres théâtrales symbolistes. C'est dans ce contexte qu'apparaît Maeterlinck.

Ainsi, le 24 août 1892, Octave Mirbeau écrit dans les colonnes du quotidien français, *le Figaro*, en l'hommage de l'auteur presque inconnu de *La Princesse Maleine* :

« Je ne sais d'où il est et comment il est [...]. Je sais seulement qu'il a fait un chef-d'œuvre, un admirable et pur chef-d'œuvre qui suffit à immortaliser un nom pour tous les affamés du beau et du grand. [La Princesse Maleine est] l'œuvre la plus géniale de son temps, la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable – oserais-je dire – supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare. »

Il y a trois notions-clefs qui sous-tendent le théâtre symboliste :

- Le personnage sublime :

C'est le personnage moteur de l'action. On peut le rapprocher de la fatalité. Il s'agit de l'amour dans *Maleine* et *Pelléas et Mélisande*.

- Le drame statique : les personnages semblent attendre quelque chose d'inconnu.
- Le tragique quotidien : C'est vivre qui est tragique.

On rejette les aventures extraordinaires : l'essentiel est dit quand l'aventure prend fin car les aventures sont un écran et nous distraient du vrai tragique.

Dans le même ordre d'idée, l'acteur (sa personnalité, son individualité) risquent de faire écran par rapport au drame qui se joue, d'où le rêve d'un théâtre de marionnettes, d'androïdes (de cire).

C. Lecture d'extraits de *La princesse Maleine* (1889)

Contexte

- Les personnages : cfr *Peronnae dramatis*
- L'intrigue

La princesse Maleine, fille du roi Marcellus et de la reine Godelive, est promise au prince Hjalmar, fils du roi Hjalmar qui vit avec la reine Anne. Celle-ci est la reine d'un autre pays (Jutland) mais elle a dû le fuir après avoir été détrônée. La pièce s'ouvre alors que se déroulent les fiançailles. Mais pendant le déroulement de la fête, le roi Hjalmar, père du prince Hjalmar, outrage³² Marcellus qui les chasse. Dès lors, les

³² Injurier

fiançailles sont rompues et Maleine doit oublier Hjalmar ; mais celle-ci ne le peut pas car elle est amoureuse de ce prince. Marcellus enferme dès lors sa fille dans une tour. Alors que Maleine est recluse avec sa nourrice, une guerre a lieu entre le roi Marcellus et le roi Hjalmar. Lorsque la nourrice et Maleine parviennent à s'enfuir de la tour, le royaume de Marcellus est complètement détruit. Les deux femmes décident alors de se diriger vers le royaume du roi Hjalmar car la jeune fille veut revoir son prince. Entre-temps, croyant que Maleine est morte, le prince a accepté d'épouser Uglyane, fille de la reine Anne. Maleine parvient à être engagée avec sa nourrice au service d'Uglyane et devient la suivante³³ de cette dernière. Un soir, alors que Hjalmar a donné rendez-vous à Uglyane dans le parc, Maleine se substitue à la fiancée, retrouve son prince et lui révèle son identité. La sachant en vie, Hjalmar décide de l'épouser, au grand dam d'Anne qui décide de tuer celle qui a volé le fiancé de sa fille. Avec l'aide du roi qui est très réticent (et qui n'aura d'autre responsabilité que celle de n'avoir pas empêché le crime), elle l'étrangle. Mais le roi qui ne supporte pas le poids de son secret avoue qu'Anne a tué. Hjalmar tue alors sa belle-mère, avant de se suicider.

Lecture de l'extrait p. 57-58

- Le langage

Dans le théâtre symboliste, les mots prononcés par les personnages ont un nouveau statut. Placés dans la bouche des personnages dont le destin dramatique ne fait pas de doute pour le public, les mots incarnent une parole dérisoire. Le langage devient un bégaiement devant l'inconnu. Maeterlinck portera à son sommet ce phrasé entrecoupé par de longs silences, ces redites de l'expression vaine. Dès lors, les personnages apparaissent aux spectateurs comme des marionnettes.

On remarque également des dysfonctionnements dans les dialogues : cfr p. 52, v. 460-465 : le dialogue s'amorce et puis dérape, au point que l'on se demande si les personnages se parlent. Il y a des ellipses ; on est plutôt dans l'ordre de l'inconscient.

Par ailleurs, par des effets de répétition, les mots disent les choses de manière implicite.

- Le motif de l'eau

- Dès le départ, Maleine nous apparaît sous le signe de l'eau (p. 19 : première apparition de Maleine dans le texte « Voyons, ne pleure plus Maleine... »).

Ensuite, lors de la rencontre entre Hjalmar et Maleine près de la fontaine : le motif de la jeune fille près de la fontaine dont un jeune homme tombe amoureux. Dans une étude de Gaston Bachelard, intitulée, *L'eau et les rêves*, l'auteur appelle ce motif « le complexe de Nausicaa »

Par ailleurs, Maleine est l'eau faite femme.

Cfr p. 26 « Et son regard !... on était tout à coup comme dans un canal d'eau fraîche... » : Maleine est l'eau douce et calme, l'eau fraîche qui apaise.

³³ Dame de compagnie.

Un parallèle très fort est fait entre Maleine et l'eau dans le passage de la rencontre près du jet d'eau. Celui-ci après avoir sangloter (cfr didascalie) meurt. Maleine commence alors à sangloter étrangement et à demander : « Qu'est-ce qui va arriver ? ». Cela renforce encore l'impression que les personnages sont des marionnettes, objet d'un destin déjà écrit.

- Le sanglot du jet d'eau qui meurt au clair de lune renvoie au *Jet d'eau des Épaves* de Baudelaire
- Le saignement de nez que l'on retrouve chez Baudelaire (*La Fontaine de sang*) et Rimbaud dans le poème *Les Premières Communions* (1871) : v. 84 « Elle avait rêvé rouge. Elle saigna du nez... ». Annonce la fin de Maleine.

Lecture de l'extrait p. 94-97

Mêmes remarques

On constate la répétition du motif du saignement de nez. La première fois que Maleine saigne du nez, c'est lors de sa rencontre avec Hjalmar pendant laquelle meurt le jet d'eau. Ces deux motifs suffisent pour faire de la rencontre entre les deux amants un moment fort du texte, central. Il contient les signes du destin.

Les influences

À l'article de Mirbeau Maeterlinck répond par une lettre à l'auteur : « Cela vient trop tôt, je suis trop jeune, cela n'est pas juste, et je crois que ces moments doivent se payer, Dieu sait de quelle façon, peut-être terriblement. » Alors que paraît *La princesse Maleine*, Maeterlinck sait en effet qu'il recherche une formule dramatique et il ne lui semble pas s'être dégagé de ses diverses influences. Mais c'est la pièce qui le propulse sur les devants de la scène européenne.

- La pièce s'inspire directement d'un **conte de Grimm**, *Demoiselle Maleine*
 - Amour contrarié du prince et de la princesse
 - Réclusion de Maleine dans une tour aveugle en compagnie de sa femme de chambre (cfr nourrice de la pièce)
 - Fuite de la tour
 - Substitutions des fiancées
 - Servante de sa rivale
- **Shakespeare**

Maeterlinck emprunte au théâtre de Shakespeare des situations, des motifs, des images

- Hamlet : les deux Hjalmar // les deux Hamlet ; scène d'ouverture de sa pièce (discussion entre deux gardes) // scène d'ouverture de *Hamlet* : discussion inquiète entre deux officiers
- Macbeth : le roi perdant son calme en public et qui est sur le point de se trahir avant la découverte du crime ; les coups frappés à la porte ; l'obsession de la tache de sang
- Le Roi Lear : le roi devenu gâteux à la fin de la pièce, refusant de croire à la mort d'Anne, de Hjalmar et de Maleine.

▪ **Edgar Allan Poe**

Pour composer la scène précédant le meurtre de Maleine, lorsqu'elle est seule et terrorisée dans sa chambre, Maeterlinck va s'inspirer, entre autres, du poème *La dormeuse (The Sleeper)* : les ombres sur les murs, les détails des « rideaux qui s'agitent », l'image de la fenêtre qui s'ouvre sur la nuit...

▪ **Poètes maudits et littérature décadente**

C'est à l'occasion de son séjour à Paris, en 1885-1886, que Maeterlinck découvre ces poètes, à travers l'anthologie qu'a composée Paul Verlaine. Il va leur emprunter des motifs. Parmi ces poètes, on peut citer Baudelaire, Rimbaud... Cfr *supra* (extrait)

▪ **Le Moyen Age et les légendes flamandes**

Il règne dans la pièce une atmosphère des temps passés. C'est que Maeterlinck va vivement s'intéresser à l'histoire. Intérêt pour la mélancolie de Charles le Téméraire, les fastes bourguignons.

Intérêt pour les folkloristes belges et allemands qui mettent en évidence les origines germaniques, scandinaves des légendes et du folklore flamands, néerlandais ou frisons. Parmi les légendes flamandes, Maeterlinck est surtout frappé par celle de Sainte Godelive qui mourut étranglée, à l'instar de Maleine. Il donne à la mère le nom d'un des modèles de la fille.

D. Lecture d'un extrait de *Pelléas et Mélisande* (1891)

Contexte

Un prince à la chasse découvre au bord d'une fontaine une « petite fille en pleurs ». Golaud épouse Mélisande, qui ne lui révèle rien d'elle, sinon qu'elle a probablement connu de grands malheurs. Il la ramène au royaume d'Allemonde, ravagé par la famine, que gouverne son aïeul Arkel, roi presque aveugle. Là, Mélisande rencontre Pelléas, demi-frère de Golaud, qui s'appête à partir visiter un ami mourant. Retenu par la maladie de son propre père, Pelléas ne tarde pas à succomber au charme mystérieux de Mélisande, qui lui avoue enfin qu'elle l'aime aussi. Surpris alors par Golaud, qui les guettait, les jeunes gens sont victimes de sa jalousie. Golaud transperce Pelléas de son épée, et touche Mélisande qui meurt

après avoir donné le jour à leur fille, fragile créature apparemment promise aussi à un destin funeste.

Analyse de l'extrait, p. 22-24

Motif du jeune homme qui tombe amoureux de la jeune fille près de la fontaine. La femme à la fontaine éveille le désir amoureux, d'abord de celui de Golaud, ensuite, presque par mimétisme, celui de Pelléas. (« C'est au bord d'une fontaine aussi qu'il vous a trouvée »)

L'eau appelle aussi les profondeurs par les objets qui y tombent, comme ici l'anneau d'or et les cheveux. Le motif de l'objet d'or qui tombe dans l'eau est un motif typiquement maeterlinckien. Il symbolise l'impossible rencontre avec l'autre.

Les cheveux sont eux aussi un symbole : celui de la féminité et celui de la lumière
Dysfonctionnement du dialogue.

5.3. GEORGES RODENBACH ET LE ROMAN SYMBOLISTE : BRUGES-LA-MORTE³⁴.

A. Biographie

Né à Tournai en 1855 à Tournai, ce fils de famille bourgeoise fréquenta le collège Sainte-Barbe à Gand. Après des études de droit, il effectue un premier séjour à Paris pendant lequel il collabore à la revue *La Paix*. Dès cette époque, il commence à publier des poèmes. Revenu en Belgique, il effectue son stage au barreau de Gand. En 1881, il commence à collaborer à *La Jeune Belgique*. En 1883, lors du banquet organisé en l'honneur de Lemonnier, il prononce un discours dans lequel il surnomme Lemonnier « le Maréchal des Lettres belges ». Cette même année, il s'installe à Bruxelles et entre comme stagiaire chez Edmond Picard. En 1888, il part s'installer définitivement à Paris où il devient un des proches de Mallarmé et de Edmond de Goncourt. Il entame une collaboration avec *Le Figaro*.

Si *Bruges-la-Morte* publié en 1892 reste son œuvre la plus célèbre, Rodenbach a également écrit de nombreux recueils de poésies. Ainsi, *Les tristesses* (1879), *La mer élégante* (1881), *La jeunesse blanche* (1886) mettent en évidence les éléments répétitifs des thèmes privilégiés par Rodenbach : cloches, brouillard, pluie et pierres. On retrouve cette atmosphère dans ses romans *Les Vies encloses* (1893) et *Les Tombeaux* (1896). Rodenbach fut aussi auteur de théâtre. Dans sa pièce *Le Voile* (1894) et dans *Le Carillonneur* (1897), l'auteur rend hommage à la ville de Bruges : il mêle comparaisons et oppositions, considérations amoureuses et observations spécifiques à la ville. Le destin des hommes et celui des pierres deviennent solidaires.

Rodenbach meurt en 1898.

B. Le roman du XIXème siècle

Au dix-neuvième siècle, le paysage littéraire est composé par :

- le roman réaliste balzacien : considéré comme étant un moyen de connaître le monde social. De ce type de romans, viennent les romans naturalistes.
- le roman feuilleton : celui-ci paraît dans les journaux. On y recherche surtout l'émotion ; le divertissement l'emporte sur un projet intellectuel ou esthétique.

À la fin de ce siècle, on va assister à une crise du roman qui est celle de la représentation. Les écrivains s'interrogent sur les façons de renouveler le genre, quels domaines peuvent encore être étudiés. Diverses solutions vont être proposées : ainsi on va voir émerger des œuvres au statut incertain qui se rapprochent du symbolisme et dans lesquelles la représentation est mise en question (comme, par exemple, *Paludes* de Gide³⁵). C'est aussi l'époque des romans

³⁴ Cfr ARON, *Cours*.

³⁵ Écrivain français(1869-1951).

psychologiques où les romanciers explorent l'espace intérieur (comme la *Trilogie du moi* de Maurice Barrès³⁶) : la complexité psychologiques des personnages est telle qu'elle échappe à la grille d'analyse du naturalisme. C'est dans ce contexte que Georges Rodenbach publie *Bruges-la-Morte* en 1892.

C. *Bruges-la-Morte*

- La résumé de la trame

En 1892, le journal français *Le Figaro* publie *Bruges-la-Morte* sous forme de feuilleton. Dans l'ancien port de Bruges, Hugues Viane reporte l'amour qu'il éprouvait pour son épouse disparue sur une femme qui lui ressemble étrangement, une danseuse du nom de Jane Scott. Victime de ses confusions, il s'égare peu à peu dans ses fantasmes et la violence.

Cfr l'avertissement

- Le livre dans sa matérialité³⁷

Dans l'édition originale parue chez Marpon-Flammarion, le livre présente un frontispice de Khnopff et des photographies de la ville de Bruges. La présence des photographies s'expliquent par une logique commerciale : en effet, attiré par le succès que le roman lorsqu'il avait été publié sous forme de feuilleton, l'éditeur suggéra d'en faire un volume ; mais étant donné la petite taille du récit, il proposa d'augmenter le texte en y insérant une série de 35 illustrations. Ces clichés provenaient d'un fonds prêt à l'emploi utilisé entre autres pour la confection de cartes postales et l'illustration de guides touristiques. Ce fait se révèle complètement paradoxal. En effet, la précision des photos se rapprochent davantage de l'esthétique réaliste alors que le texte se rapproche plutôt à la prose poétique puisqu'il est basé sur l'évocation, l'analogie, la suggestion, la nuance. Rodenbach essaiera néanmoins de justifier la présence de ces photographies dans son Avertissement. Mais l'on remarquera que nulle part n'apparaît le terme « photographie » : il s'agit de reproduire, c'est-à-dire de prolonger les effets du texte dans un réseau analogique supplémentaire qui en appelle non seulement à la vue mais surtout à la sensation. La reproduction est donc un gage d'imprégnation, d'influence : voir, c'est subir, éprouver, sentir.

- Le statut de l'œuvre

Pour caractériser son projet, Rodenbach utilise certains termes dans l'avertissement. Tout d'abord, il qualifie son livre de *roman* ; mais c'est un roman sans romanesque, c'est-à-dire un roman concentré en quelques phrases, qui contiendraient des centaines de pages toujours employées à décrire le milieu, le

³⁶ Écrivain et homme politique français (1862-1923) qui se fit, dans ses romans, le chantre du renouveau nationaliste.

³⁷ Cfr BERTRAND, *Bruges-la-Morte*, p. 216-217.

caractère,... Ce que Mallarmé percevra très bien à la lecture de Rodenbach : « Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au romane et le roman au poème³⁸. » En cela, il représente une réussite parfaite du roman symboliste.

Cependant, *Rodenbach* parle également de son roman comme d'une « étude passionnelle », ce qui rattacherait davantage le livre au mouvement naturaliste. D'autre part, on peut constater que le vocabulaire utilisé est plutôt naturaliste.

- Une lecture naturaliste : le personnage de Jane Scott

Jane Scott est une créature littéraire qui manque d'épaisseur psychologique : nous avons affaire ici à un type.

- Femme de spectacle : usant de fard, d'artifices (p. 87)
- Femme de chair (p. 69-70 et p. 87)
- Bêtise de cette femme qui meurt pour ne pas avoir compris le code de Viane (p. 105)
- Immoralité de cette femme : ses absences qui font soupçonner une infidélité (p. 85) ; cupidité (p. 91)

Cependant, il existe une différence de taille avec le naturalisme : la description est indirecte. Nous voyons Jane Scott à travers les yeux de Hugues Viane dont le regard est voilé par le désir, les médisances des Brugeois... Le personnage apparaît donc comme un puzzle à reconstituer.

- En bref

Bruges-la-Morte est un roman paradoxal qui repose sur des tensions entre roman et poésie, entre symbolisme et naturalisme.

La ville, parfaitement naturaliste, fonctionne comme le reflet de la personnalité du personnage central, Hugues Viane, rôle qui, dans la poésie, est dévolu au paysage. Jane Scott, elle, est un personnage décrit dans le style naturaliste, mais subversion du naturalisme (cfr vue à travers yeux de Hugues).

D. Lecture d'un extrait de *Bruges-la-Morte*, p. 50-51³⁹

- Ville= état d'âme
 - Cfr avertissement : Vœu émis par Rodenbach que le lecteur ressente la *contagion* des eaux et des tours de Bruges.
 - Ville = plus qu'un personnage et qu'un espace romanesque ; elle devient, pour le héros et donc pour le lecteur, un « état d'âme », un lieu où il projette ses souvenirs, ses rêves et ses hantises.
 - Ville adaptée à la mélancolie de l'auteur, que ce soit par les éléments qui en composent le paysage, la pierre, l'air, l'eau, que par

³⁸ Cfr lettre envoyée par Mallarmé à Rodenbach, le 28 juin 1892.

³⁹ DE GRÈVE, *Rodenbach*, p. 74-83.

les artistes qui en ont façonné la beauté, que par les êtres qui l'habitent.

- Topologie réelle
 - Texte quadrillé de toponymes qui permettent de suivre les personnages dans Bruges comme des touristes : l'auteur n'invente rien quant à la disposition des monuments de Bruges, ni quant aux matériaux utilisés par la construction de la ville réelle : granit des quais, briques des maisons
 - De même la description du climat est réaliste : les pluies incessantes, la brume, la lumière des ciels du Nord → climat observable par le visiteur de la ville en automne.
 - Climat moral : l'aventure de Viane avec Jane Scott sera l'objet de toutes les médisances de la part d'une population embourgeoisée et dominée par l'Église
 - Cfr « ...le blanc des coiffes des religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant et *contagieux* » : le mot « contagion » (utilisé dans l'avertissement « que le lecteur ressente la *contagion* des eaux et des tours de Bruges ») retombe sous la plume de l'auteur à propos d'un catholicisme qui finit par devenir aussi un état d'âme.

- Une peinture des mots
 - Bruges = tout d'abord, une ville de pierres et une ville d'art.
 - La fiction fonctionne en grande partie à travers des contacts, des trajets dans la ville.
 - Dès l'Avertissement, l'auteur annonce la collaboration des décors de Bruges à l'action tout en précisant le caractère architectural de la plupart des décors actants : quais, béguinages⁴⁰, églises, tours.
 - Pour Rodenbach, il est plus important d'émouvoir et d'être ému que d'être exact ; cependant, on peut se demander quelle part il accorde au visible dans ses rapports avec l'invisible, l'âme.
 - Il va devenir un peintre des mots et offre une peinture stylisée, en demi-teintes de la ville.
 - En peintre impressionniste, il décore des façades en demi-teintes, « vert pâle » ou « briques fanées rejointoyées de blanc » mais qui avec le noir des maisons voisines se fondent dans le gris, en harmonie avec le gris de l'âme. »

- *Bruges-la-Morte*, mythes et symboles

⁴⁰ Ensemble des bâtiments qui abritent la communauté des béguines, c'est-à-dire religieuses de Belgique et des Pays-Bas vivant en communauté sans avoir prononcé de vœux perpétuels.

- Rodenbach ne peint pas les ruelles et les impasses de la ville qui à l'époque étaient bordées de petites boutiques.
- Aucune allusion non plus à la vie politique et économique de la ville
- Par ses soustractions, l'auteur peut passer de l'histoire au mythe au sens large tout d'abord, qui désigne toute vision déformante et unilatérale.
- C'est ce que produit l'utilisation abondante de termes empruntés au registre de la mort, de la solitude, du silence et l'utilisation d'images formules telles que « la plus grande des Villes Grises »
- On a affaire ici à une Bruges mythique, c'est-à-dire « un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifestée l'irruption du sacré ou du surnaturel dans le monde. »
- Bruges hors du temps : cfr « ville âgée, cendre morte du temps, poussière du sablier des Années, petite poussière d'éternité. »
- L'eau est un motif propre à créer l'illusion de l'impalpable, qui suscitent rêves et songes...
- Il faut noter encore que pour les décadents il existait une forte interpénétration des thèmes de la mort et de l'eau (cfr la pluie, la brume, les canaux)

5.4. ÉMILE VERHAEREN (1855-1916)

A. Biographie⁴¹

La jeunesse

Verhaeren naît en 1855 à Saint-Amand, ville située près d'Anvers et traversée par l'Escaut. La poésie et la vie du poète sont intimement liées à ce fleuve ; Verhaeren n'oubliera jamais le passeur⁴² d'eau.

Il fait ses études au Collège Sainte-Barbe à Gand où il a comme condisciple Georges Rodenbach⁴³ et entame ensuite le droit à l'Université de Louvain où il collabore à *La semaine des étudiants*. Après avoir achevé ses études, il fait son stage d'avocat chez Edmond Picard qui favorise ses premières rencontres avec le monde artistique : Théo Van Rysselberghe, Camille Lemonnier, James Ensor. Grâce à Picard, il découvre également les idées socialistes. Il commence à collaborer à deux revues : *La Jeune Belgique* (« L'art pour l'art ») et à *L'Art moderne* dirigée par Picard (« L'art social »).

Il publie ses deux premiers recueils : *Les Flamandes* (1883) et *Les Moines* (1886), tous deux dédiés à la Flandre. Le premier est une évocation de la Flandre vigoureuse et sensuelle telle qu'elle est célébrée par ses grands peintres. Le deuxième exalte l'autre nuance de « l'âme belge » : le mysticisme. On y retrouve des caractéristiques déjà bien affirmées : goût prononcé pour la peinture, emploi d'images colorées, sensualité...

La crise (1886-1890)

« *Ainsi le noir s'est fait dans mon cœur.* »

Dès 1886, Verhaeren va traverser une période de crise profonde : il se détache de la foi catholique, il souffre de troubles nerveux. La mort commence à le hanter, peut-être en raison du décès de ses parents en 1888. C'est à cette époque qu'il compose sa « trilogie noire » (*Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux noirs*) qui traduit sa détresse et ses angoisses. Cependant cette souffrance, Verhaeren l'assume, la revendique, et la critique de l'époque voit parfaitement le caractère conscient de cette complaisance à décrire ses états dépressifs⁴⁴.

Un événement va faire basculer sa vie et peut-être son œuvre : la rencontre de l'aquarelliste Marthe Massin qui deviendra sa femme. Celle-ci va se dévouer complètement à son mari et le poète retrouve l'équilibre. Touché par la problématique sociale qui secoue la Belgique, Verhaeren va composer des poèmes qui attestent sa foi dans l'action sociale, sa confiance dans la pensée scientifique et le machinisme. Ses recueils *Les Campagnes hallucinées, Les Villages illusoires, Les*

⁴¹ Cfr JOIRET, *Anthologie*, p.44 ; MICHEL, *Verhaeren*, p.5-9.

⁴² Personne qui conduit une embarcation pour traverser un cours d'eau, une étendue d'eau.

⁴³ Ce collège fut une « pépinière » d'auteurs : il accueillera « également » Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe et plus tard Hellens.

⁴⁴ Cfr OTTEN, *Édition*, p. 21.

Villes Tentaculaires évoquent non seulement les drames de la misère citadine ou paysanne, la mort d'un ordre rural ancien et la naissance de la ville industrielle mais aussi le devenir de l'homme et de ses valeurs (courage, travail, solidarité) : l'humanité fait son apparition dans l'œuvre. « Verhaeren est désormais heureux, donc amarré au monde »⁴⁵. Rappelons qu'à cette époque, il rencontre Émile Vandervelde, le leader socialiste, et qu'en 1892, il crée la section d'art de la Maison du Peuple avec Georges Eekhoud, convaincu que la culture doit aller vers la masse et tenter de l'élever.

La maturité (1904-1911)

Revenu à un calme intérieur, le poète consacre un recueil à la Flandre de sa jeunesse : *Toute la Flandre*.

L'œuvre de Verhaeren se fait intimiste dans les recueils *Les Heures claires*, *les Heures d'après-midi*, *Les Heures du Soir*. Cette trilogie peut être qualifiée de trilogie du bonheur tant les images qui le traversent sont emplies de tranquillité et de détails sur les lieux et les moments heureux de sa vie. Il n'élude pas pour autant les obsessions du temps et de la mort mais il les considère avec détachement.

Dès 1905, il va donner des conférences et mener une activité de critique littéraire et artistique. Dans ses articles, il fait l'éloge de Fernand Khnopff ; il publie des monographies de peintres : Rembrandt en 1904, Ensor en 1908.

La fin de sa vie

L'auteur est désormais un auteur désormais reconnu : sa renommée s'étend jusqu'à Moscou et au Japon. Il est traduit par l'écrivain autrichien Stefan Zweig, qui écrit sa biographie en 1910.

En 1914, éclate la Première Guerre Mondiale. Lié à la famille royale, il va visiter le front avec le roi Albert II et est marqué par ce qu'il voit. Chacune de ses valeurs sera remise en cause par ce conflit sanglant.

En 1916, Verhaeren périt dans un accident, écrasé par un train. Il est enterré au bord de l'Escaut ainsi que l'avait prédit son œuvre :

« Escaut,
Sauvage et bel Escaut
(...)
Le jour que m'abattra le sort
C'est dans ton sol, c'est sur tes bords,
Qu'on cachera mon corps
Pour te sentir, même à travers la mort, encore⁴⁶ ! »

⁴⁵ M. Quaghebeur cité par MICHEL dans *Verhaeren*, p.7.

⁴⁶ Cfr *Toute la Flandre*, « L'Escaut »