

Les deux Émile : Verhaeren naturaliste (à propos des *Flamandes*)

par Jean-Pierre BERTRAND
(Université de Liège)

En 1883, alors qu'il en est à peu près à la moitié de ses *Complaintes*, Jules Laforgue, que Verhaeren admirait¹, écrit à sa sœur : « J'ai déjà une vingtaine de ces complaintes. [...] J'y regrette une chose — certains vers naturalistes y échappés et nécessaires. J'ai perdu mes enthousiasmes naturalistes, comme poète seulement (pour le roman c'est autre chose) [...] »² Que sont ces « vers naturalistes » ? Quelle est leur « nécessité » incontrôlée ? Si l'on voit bien que chez Laforgue ils indiquent une manière d'intégrer dans la poésie un arrière-plan intertextuel qui peut sur le mode de l'allusion renvoyer à l'univers de Zola, il n'en reste pas moins que pour le jeune poète naturalisme et poésie sont incompatibles. Il le disait déjà à propos de Baudelaire pour souligner que la méthode naturaliste est l'apanage du roman : « Baudelaire n'était pas naturaliste parce qu'il était poète, et qu'un poète n'a rien à voir avec la méthode scientifique. » Et il le réaffirme dans cette même lettre : « Un roman doit être une étude crue, c'est vrai. Mais pour Dieu ! quand il s'agit de poésie, soyons distingués comme des œillets [...] » Les choses sont pour le moins claires : « naturalisme » chez Laforgue renvoie à la méthode expérimentale qui régit l'esthétique de Zola et que le poète a d'ailleurs défendue dans les limites exclusives du roman — louant l'auteur des *Rougon-Macquart* « d'avoir secoué par ses audaces notre âge engourdi dans la politique ou l'indifférence³ ». Une telle division du travail littéraire peut avoir cours en Belgique, mais elle n'a pas la même

1. « Laforgue est de tous les poètes modernes, celui dont le rythme lyrique, substitué à la prosodie dogmatique et aux canons de l'alexandrin, s'étale le plus spontanément et le plus savamment à la fois, en des chefs-d'œuvre », dans « Jules Laforgue », *L'Art moderne*, 30 novembre 1890 et 25 janvier 1891, repris dans *Impressions*, III, Mercure de France, 1928, p. 157. *L'Art moderne* a publié une partie de la correspondance de Laforgue de décembre 1887 à décembre 1888, les lettres « à un de ses amis » (Charles Henry).

2. Lettre à Marie Laforgue, Bade, 14 mai 1883, dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, éd. J.-L. Debaube, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 821.

3. « Émile Zola », dans une petite revue toulousaine, *La Guêpe*. Voir Jean-Louis Debaube, *Les Pages de « La Guêpe »*, Paris, Nizet, 1969, p. 167-174.

force de distinction qu'à Paris. Ainsi peut-on lire, à la parution chez Kistemaekers du recueil de Théodore Hannon, *Au pays de Manneken-Pis*, cet avis sans appel de *l'Art moderne* (n° 19, 13 mai 1883, p. 153) :

Certes, Manneken-Pis n'est pas la source sacrée où puissent s'abreuver les poètes de grand vol. Mais dans la vulgarité même de la vie bruxelloise, il y a des caractères à saisir, des originalités à mettre en relief, des types à peindre. Tout cela n'est pas matière à poésie, mais aurait pu nourrir une spirituelle prose rimée. Théodore Hannon ne l'a pas compris. Son esprit a déniché les difficultés. Marchande de crabes, cochers, Bodega, commissionnaires et bien d'autres titres déconcertants et puis il s'est écrié : Parions que je vous tresse de la poésie là dessus ! La rime est venue alors se plaquer sur ces sujets casse-tête, comme sur les bouts rimés qu'une aimable maîtresse de salon propose à ses invités. Ce travail ne s'accomplit pas sans grand renfort de chevilles et quelque liberté que l'on accorde au poète, il faut cependant demeurer ferme dans la proscription de la cheville.

La même année 1883, à l'âge de 28 ans, Verhaeren publie son premier recueil, *Les Flamandes* chez Lucien Hochstein à Bruxelles. On le présente depuis toujours comme étant de facture « naturaliste », comme s'il s'agissait d'un nécessaire tremplin vers autre chose qui sera sa vraie manière, et dont *Les Moines*, trois ans plus tard (publié chez Lemerre à Paris), serait le second passage obligé, corrigeant les outrances du premier, selon un scénario critique que l'on retrouve à peu près dans chaque notice qui se consacre, en quelques lignes, aux débuts du poète. Exemples, parmi tant d'autres :

[...] Il écrit dans le style de Hugo et de Maupassant. *Les Flamandes* (1883) unissent romantisme, naturalisme, Parnasse, peinture truculente. Dans *les Moines* (1886), la perte de la foi va de pair avec le sentiment de la grandeur des époques de foi et avec la dévotion stoïque de l'art. [...] (R. Pouillart, *Le Romantisme, III, 1869-1896*, dans Cl. Pichois dir. *Littérature française*, t. 14, Arthaud, 1968, p. 279).

En 1883, encouragé par Lemonnier, il publie *Les Flamandes*, recueil de tableaux et d'impression de nature où l'on retrouve l'influence de Maupassant (*Des Vers*), mais surtout la palette grasse, lourde et sensuelle des peintres flamands : Teniers, Jordaens, Rubens [...]

Poésie picturale et descriptive où déjà se décèlent le goût de la démesure et la propension à l'hyperbole qui seront les caractères dominants du génie de Verhaeren.

Les Moines, en 1886, procèdent de la même esthétique, mais avec plus d'éloquence dans l'expression et de discrétion dans la couleur [...] (R. Frickx, M. Joiret, *La Poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1977, p. 84)

Le premier recueil est *Les Flamandes* (1883), où, en vers rigoureux, l'auteur décrit la race puissante et saine célébrée par les maîtres flamands. Mais déjà la perspective est épique et, avec *Les Moines* (1886), où il explore le versant mystique de sa culture d'origine, Verhaeren adopte des rythmes plus complexes. (J.-M. Klinkenberg, « Verhaeren » dans M. Jarrety dir., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, p. 855).

Stefan Zweig, qui a décrit en trois cycles l'œuvre du poète, fixera durablement cet itinéraire poétique : « Au naturalisme, supposé purement descriptif, des *Flamandes* [...], succède le repli névrotique du poète sur son intériorité [...] », résume Fabrice van de Kerckhove, cette dialectique trouvant à se dépasser dans les recueils de la maturité par une réconciliation avec « le monde de tous⁴ ». Dans sa célèbre biographie de 1910, Zweig aura cette formule, à l'entame de son analyse des *Flamandes* :

Le commencement était déjà contenu dans la fin, et la fin dans le commencement. La courbe audacieuse retourne à son point de départ. De même qu'un voyageur qui fait le tour complet du monde, il revient enfin à l'endroit dont il est parti. Chez Verhaeren, commencement et fin procèdent des mêmes causes. Au pays qui fut celui de ses jeunes années, sa vieillesse retourne : c'est à la Flandre qu'il consacre ses premiers vers, c'est la Flandre encore que chantent les derniers⁵.

Gustave Vanwelkenhuysen emboîtera bientôt le pas, qui dans *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*⁶ a montré que « ce volume de vers est franchement naturaliste » par ses thèmes, par la hardiesse truculente de ses images et la crudité de ses mots. Et bien d'autres critiques, jusqu'à aujourd'hui, reprendront cette évidence qui n'a pourtant rien d'évident.

4. Verhaeren-Zweig, *Correspondance (1900-1926)*, éd. établie par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 1996, p. 28, ainsi que n. 1 p. 133.

5. Stefan Zweig, *Verhaeren*, trad. P. Morice et H. Chervet, Mercure de France, 1910, p. 52.

6. *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1930, p. 91-93.

D'où vient cet étiquetage d'un Verhaeren naturaliste, que désigne-t-il et que signifie-t-il ? On voit d'emblée qu'il repose sur un malentendu, à la faveur d'une espèce de calembour partiel : naturalisme désigne en effet à la fois le mouvement de Zola, mais, plus généralement toute expression de la nature – le manifeste du naturisme de Bouhélière-Le Blond, en 1897, ne simplifiera pas les choses, qui lui aussi se réclame partiellement du naturalisme⁷. Le poète n'a dit nulle part chercher à imiter l'école française de Zola et s'en méfiait (on le verra), mais sous ce vocable, détourné dans le champ littéraire belge des années 1880 de sa signification hexagonale, se dissimulait ou s'emboîtait une autre dimension esthétique, sans véritable appellation, et que la critique a appelée par la suite « transposition d'art » : en effet, avec les *Flamandes*, Verhaeren entendait écrire à la manière des peintres flamands des XVII^e et XVIII^e siècles, on ne le sait que trop, mais cette intention devait, malgré le poète sans doute, s'indexer sur un naturalisme ambiant, héritier de Zola. C'était, selon Zweig, « le faible » du recueil : « Mais l'art naturaliste se réfère à la peinture et non pas à la poésie. C'est le grand faible de ce livre d'avoir été écrit par un homme qui était déjà un peintre inspiré, mais pas encore le poète⁸. » En somme le terme naturalisme articulait les deux faces rhétoriques d'une même catégorie : *positivement*, il référerait à l'esthétique des Maîtres flamands, alors que l'on sait qu'en peinture le naturalisme désigne un développement, contemporain de Zola, du réalisme, mais ne renvoie pas à l'École flamande⁹ ; *négativement*, il désignait l'esthétique ordurière qui escorte dans son impact scandaleux le mouvement naturaliste français.

Comment ce glissement et cette ambiguïté ont-ils pu s'opérer ? Reprenons tour à tour le point de vue de Verhaeren lui-même puis celui de la critique de son temps. On s'en tiendra à cette approche externe du recueil, laissant de côté une lecture interne qui montrerait assez aisément comment les options esthétiques, en dépit du choix d'un vers impeccablement parnassien, peuvent s'indexer sur une rhétorique proprement « naturaliste ».

7. Voir Michel Décaudin, « Naturisme » dans M. Jarrety, *Dictionnaire de Poésie*, *op. cit.* p. 530-532.

8. Zweig, *Verhaeren, op. cit.*, p. 59.

9. Le naturalisme en peinture se développe en France dans les années 1890-1900 et est notamment représenté par le peintre Jean-Léon Gérôme. Le mouvement s'attache à décrire le monde paysan et ouvrier sur un mode académique, sans avoir eu l'impact du réalisme d'un Courbet. En Belgique, le peintre et sculpteur Constantin Meunier est quelquefois associé à un certain naturalisme. Mais Étienne Souriau le notait déjà dans son *Vocabulaire d'esthétique* : « naturalisme » et « réalisme » sont « à peu près synonymes » (en coll. avec Anne Souriau, Paris, PUF, « Quadrige », 2004).

Le point de vue de Verhaeren

Premier constat : Verhaeren n'use jamais du mot « naturalisme » pour qualifier son œuvre liminaire, sans doute parce qu'il craint, de manière générale, l'effet de sous-qualification qu'induit l'importation des mouvements étrangers en Belgique. C'est ce que l'on lit sous sa plume dans « La lutte pour l'art » (1884) : « Chose plus innocente encore et toujours plus facile, c'est d'écraser les Belges sous les étrangers. Nos poètes ne peuvent écrire sans qu'on les flétrisse de sous-Zola, nos peintres ne peuvent prendre brosse en main, sans devenir des sous-Manet¹⁰. » Déjà en 1880, il avait exprimé ses doutes dans un article sur « La convention en littérature » : « Il en est du naturalisme comme des chemins de fer, ce sont les déraillements qui en dégoûtent¹¹... » Néanmoins, le poète restera admiratif devant la série des *Rougon-Macquart*, pour sa « formidable rotation de l'œuvre, [...] sa force dynamique, [...] sa valeur et [...] son englobante étendue », même s'il peut reprocher au romancier de « composer [r] et de penser [r] trop bourgeoisement, au coin de son feu¹². » Le naturalisme médanien ne constitue donc pas son horizon esthétique, du moins explicitement, probablement parce que celui-ci est exclusivement enraciné dans le genre roman, mais aussi parce qu'il y a mieux à faire que de prendre et de suivre un mouvement en marche.

Les choses se compliquent cependant lorsqu'on prend en considération la manière dont Verhaeren a voulu situer son premier recueil par un subtil jeu de dédicaces, lieu de bon nombre de positionnements¹³, comme l'on sait, à qui sait déchiffrer dans leur écheveau symbolique la part de dette, d'hommage, de dévotion et de filiation qu'elles inscrivent. À Léon Cladel, tout d'abord, qui restera le seul dédicataire du recueil après les aléas de l'originale : romancier régionaliste et naturaliste, auteur d'un roman remarqué en 1869, *La Bouscassié*, ami de la Commune. La dédicace est répétée, si l'on se souvient que « Les Paysans » aussi, dans le même

10. Dans Émile Verhaeren, *Écrits sur l'art*, éd. Paul Aron, t. 1, Bruxelles, Labor, 1997, 127.

11. Jacques Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, ARLLF, 1996, p. 105. La plupart des citations sont extraites des riches documents de réception recueillis et commentés par l'auteur dans le chapitre « À l'école des vieux maîtres », p. 111 et sq.

12. « Zola. *L'Argent*. », *La Nation*, 12 avril 1891, repris dans *Impressions II*, Mercure de France, 1927, p. 196.

13. Voir Paul Aron, « Dans le champ des honneurs », *Textyles*, n° 11, 1994, p. 11-20.

recueil, étaient dédiés à « Maître Léon Cladel¹⁴ » (p. 130). Dédicace aussi dans l'originale d'« Amours rouges » : « À Maître Camille Lemonnier » (p. 154). Dédicace encore « À Maître Jean Richepin », qui figurait dans l'édition originale, mais a été effacée (voir note 32, p. 13) : Richepin, auteur de *La Chanson des gueux* en 1876, au succès de scandale, lui aussi sympathisant de la Commune et chef des « Vivants » qui n'eut pas de mots assez durs contre les Parnassiens, ces « vieux ratés ». Dédicace toujours de « Les Plaines » à « Maître Edmond Picard » (p. 72) et de « Croquis de ferme » (qui deviendra « Les Fermes ») à « Mon vieil et cher ami Rodenbach » (p. 90). Cladel, Richepin, Lemonnier, Rodenbach, Picard : on est loin des maîtres flamands par ailleurs autrement présents dans le recueil — en série, leur nom formant à eux seuls les vers 9 et 10 des « Les Vieux Maîtres » (p. 55) qui prend ainsi valeur de manifeste, à tout le moins d'hommage. Le parrainage que Verhaeren installe dans l'originale de son recueil (en 1895) pour les faire disparaître (sauf Cladel) deux ans plus tard indique bien une volonté d'inscrire le recueil dans une mouvance qui est celle d'une littérature des marges (Cladel, Richepin), mais aussi de l'affirmation nationale (Picard, Rodenbach, Lemonnier). En mêlant les genres et les registres, *les Flamandes* s'entourent ainsi d'un parfum de scandale contrôlé sur lequel s'ouvre une carrière littéraire pour le moins audacieuse : écrire sur des motifs « naturalistes » des vers qui respectent rigoureusement le prescrit parnassien, à l'instar de la formule adoptée par Hannon pour ses *Rimes de joie*. Ce n'est pas un hasard si Camille Lemonnier, à la lecture du recueil, crut y voir une transposition en vers de ses propres proses de l'excès, l'imaginaire d'*Un Mâle* se retrouvant dans plus d'une pièce des *Flamandes* (et pas uniquement dans « Amours rouges¹⁵ »).

Jacques Marx a avancé l'intéressante hypothèse selon laquelle dans la revue *L'Artiste*, créée en 1876 par Hannon, véritable « forum du naturalisme » jusqu'en 1878, Verhaeren a publié deux sonnets qui peuvent être considérés comme « l'annonce d'une authentique conversion à la rude et savoureuse inspiration des *Flamandes*¹⁶ » où peut se lire cette déclaration : « Être vrai, malgré tout, voilà ton lot, poète ». Sans se référer à l'école de Zola, Verhaeren esquisse là, en fait, une ligne de crête de son projet, et

14. Notre pagination entre parenthèses renvoie à Émile Verhaeren, *Poésie complète 5, Les Flamandes, Les Moines*, sous la dir. de Michel Otten, Bruxelles, Luc Pire, AML éditions, 2008.

15. Lucien Christophe, *Émile Verhaeren*, Paris, Éditions universitaires, 1955, p. 32.

16. J. Marx, *Verhaeren, op. cit.*, p. 102.

qu'il répétera à plusieurs reprises, notamment dans sa « Confession de poète », publiée dans *l'Art moderne*, le 9 mars 1890, où le naturalisme est franchement mis à l'écart : « Je voudrais que l'art grinçât et criât la vie entre chaque deux vers d'un poème, et non pas la vie de tous — comme l'entendent les naturalistes, — mais la vie subjective, personnelle, spéciale [...] »¹⁷ Mais l'injonction d'« être vrai » n'est pas pour autant pour lui un signe de conversion ou d'allégeance au naturalisme : tout au plus un démarcage de l'idéalisme symboliste ; pas de côté habile par lequel Verhaeren s'attirera quelques années plus tard l'admiration des avant-gardes (le vérisme de Verga, le futurisme de Marinetti tout particulièrement).

Le point de vue de la critique

Du côté de la critique, c'est sans doute à Iwan Gilkin qu'il faut imputer cette contorsion de sens du concept de naturalisme. Dans la *Semaine des étudiants* du 10 janvier 1880, il déclarait en effet : « Il faut fonder une école poétique flamande digne de sa sœur aînée, la fille des peintres : nos Teniers, nos Ruysdael, nos Brouwer, nos Van Ostaede d'abord ; puis nous aurons Rembrandt et Rubens. N'est-ce pas splendide ? [...] Soyons naturalistes¹⁸ ! » En 1879, Verhaeren faisait certes le même vœu pour une poésie nouvelle, mais sans employer le mot naturaliste, confiant à son ami Van Arenbergh : « Je voudrais pouvoir mettre dans ces différentes poésies que m'inspirent les Flandres, la santé plantureuse, la vie grasse que Jordaens a si admirablement mise en relief dans son œuvre tout entière¹⁹. » Autrement dit, c'est sans déclaration fracassante que Verhaeren fait sien le naturalisme qu'il revisite à l'aune de la peinture flamande, ce qui pourrait se traduire ainsi : « Soyons naturalistes, certes, mais sans le dire ».

Et la critique d'embrayer sur le poncif d'un Verhaeren naturaliste, on va le voir avec la manière dont le premier recueil a été reçu dès sa parution en 1883. Mais les signes d'un appariement entre primitifs flamands et naturalistes avaient déjà été perçus par certains naturalistes français, dont Huysmans qui s'amuse quelque peu de ses propres origines flamandes, non pas belges, mais hollandaises²⁰ et qui a rapproché poésie naturaliste et flamandité dans sa préface aux *Rimes de joie* de Théo Hannon, reconnaissant à

17. Repris dans *Impressions*, I, Paris, Mercure de France, 1926, p. 13

18. Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 151.

19. Cité par cité Lucien Christophe, *Émile Verhaeren, op. cit.*, p. 31.

20. Voir J. Marx, *op. cit.*, p. 138.

ce descendant de Baudelaire, de Gautier et de Corbière, d'avoir « apport [é], par un temps de productions monotones, une saveur particulière, un goût de terroir flamand, compliqué d'un arôme très fin de nervosine²¹. » Avant lui, en 1877, Henry Céard, autre disciple de Médan et collaborateur de *l'Artiste*, dans un compte rendu paru n'hésite pas sur la filiation :

[...] Il me semble impossible de nier que les naturalistes, ces observateurs, ces constateurs, si vous voulez bien accepter ce mot, sont les successeurs exacts des Flamands. Comme eux osaient tout peindre, ils osent tout écrire : comme eux, ils ne conçoivent pas le beau sans la vérité, sans la vie²².

Ce que la critique retient à la parution du recueil, c'est, comme l'écrit Picard dans *l'Art moderne*, une volonté de faire du neuf et de doter la littérature belge d'un véritable projet ; qu'importe le côté encore immature, mais plein de promesses du recueil ; qu'importent ses excès, l'important est qu'il fasse date :

Qu'importe après cela que dans ces morceaux, déroulant leur guirlande aux âpres parfums, aux lourdes fleurs, on trouve la répétition de motifs revenant comme dans les drames de Wagner, sans le même intérêt, il est vrai : motif du rut, motif de la graisse, motif des tétons, motif du coup de soleil, motif du mâle, oui du mâle, du terrible mâle, enfoncé comme un clou par Camille Lemonnier dans le cerveau de toute la bande qui marche les yeux fixés sur sa rousse crinière comme sur une torche ? Tout cela n'est que passager. Qu'importent ces manies de parler à tout propos de luxure voulue, de bestialité cherchée, de similitudes forcées entre l'homme et l'animal ? Tout cela n'est que transitoire.

Oui, au milieu de ce bric-à-brac violent et tapageur, confondant le vacarme avec la force, l'insolence du mot canaille avec le mépris du préjugé, il y a de temps à autre une pièce qui semble annoncer la manière définitive à laquelle le jeune poète s'arrêtera quand son talent sera parvenu à la maturité. Non pas celles où, confondant la vie flamande d'autrefois, plantureuse, grasse, bruyante et toute en dehors, avec la vie flamande de notre époque, grave, tranquille, froide et concentrée, il semble croire que pour peindre les intérieurs d'aujourd'hui Henri de Braekeleer aurait tort contre Jordaens ou Jean Steen ; mais ces vers où, entraîné par la domination de la réalité ambiante, il décrit les choses comme elles sont, comme on les voit sur cette terre natale qui nous tient tous, même nos poètes, par les

21. Huysmans, Préface à Th. Hannon, *Rimes de joie*, 1879 ; repris dans *En marge*.

22. *L'Artiste*, n° 41, 14 octobre 1877, cité par J. Marx, *op. cit.*, p. 105.

pieds et par la tête. Voici, par exemple, *la Vachère* qui, d'un pinceau rapide met devant nos yeux les vergers de la Flandre. Ô souvenirs rustiques, Ô souvenirs lointains ! (« L'évolution contemporaine de l'art. À propos des *Flamandes*, poésies par Émile Verhaeren », *L'Art moderne*, 4 mars 1883, n° 9, p. 67. Non signé²³)

Nizet, dans *La Revue artistique* parlera de son côté d'« appétissante santé, qui quintessencie amoureusement l'esprit et le cœur de la mère Flandre » (n° 16, 15 janvier 1883²⁴). Giraud, pour *la Jeune Belgique*, insiste quant à lui sur le « tempérament matériel » du poète et célèbre un art du vrai qui n'a rien de platement photographique : « Comme les vieux peintres des musées, il a longuement contemplé les hommes et les choses de sa patrie, mais au lieu de les photographier dans leur réalité immédiate, ce qu'un écrivain médiocre eût essayé, il a cherché, et atteint, une réalité supérieure : la quintessence des mœurs et des aspirations d'une race. » (*La Jeune Belgique*, n° 3, 5 février 1883²⁵). Même louange de la part de l'ami Rodenbach qui souligne le génie d'avoir de la sorte transposé des tableaux anciens : « [...] on se croirait au Musée ancien. [...] Ici tes *Vieux maîtres* sont un glorieux pendant à la *Cuisine grasse* de Jean Steen²⁶ » (*Journal des gens de lettres belges*, n° 9, 1^{er} mars 1883²⁷).

On le voit, ce qui prévaut dans cette réception critique des *Flamandes*, c'est la reconnaissance que Verhaeren a trouvée une formule vraiment neuve — la transposition d'art — dont on se garde bien de l'assimiler au naturalisme ambiant, ce qui en réduirait la nouveauté. Intéressant à cet égard est la série de corrections apportées par Lemonnier sur les épreuves du recueil que lui avait soumises, en bon disciple, Verhaeren en 1882, et dont celui-ci ne tiendra pas compte²⁸. Ces corrections vont toutes dans le même sens et s'expriment sans détour : « Galimatias ! », « Vulgaire ! », « Pas français ! », « Vous faites réellement abus de gouges et de rouges, il y en a dans chaque pièce », autant d'indications qui entendaient atténuer l'aspect naturaliste des poèmes dans ce qu'ils

23. Rappelons que la règle de *l'Art moderne* est ne pas signer les articles mais les faire endosser par la rédaction, comme le rappelle le n° 32, du 12 août 1883 (p. 256) à l'occasion d'une chronique : « L'article est vierge de toute initiale dans *l'Art moderne*, ce qui est la règle pour toute publication dont la rédaction du journal fait son œuvre commune. »

24. J. Marx, *op. cit.*, p. 131.

25. J. Marx, *op. cit.*, p. 133.

26. *Journal des gens de lettres belges*, n° 9, 1^{er} mars 1883, cité par J. Marx, *op. cit.*, p. 133.

27. J. Marx, *op. cit.*, p. 133.

28. La page est reproduite dans J. Marx, *op. cit.*, p. 120.

pouvaient avoir de vulgaire, et pourtant dieu sait combien le Maréchal des Lettres était expert en excès langagier. Dans ses souvenirs, il dira combien il avait été « grisé », au-delà de ses « sabrures [...] sur des irrégularités syntaxiques », « par le moût de cette poésie grasse, épaisse et pétulante comme une bacchanale de Jordaens²⁹. »

Cet aspect a été évidemment la cible des détracteurs de Verhaeren, qui se sont empressés de voir dans *les Flamandes* du Zola dans ce qu'il a de plus ordurier. Cette fois, naturalisme sonne comme une injure. « Émile Verhaeren est doublement coupable, ayant voulu percer, d'avoir percé comme un abcès », écrit méchamment Henry Gravez dans le *Journal des gens de lettres belges* (15 mars 1883, cité par Marx, 135) et l'on ne s'est pas empêché de confondre les deux Émile : « Si la France a enfanté un Émile qui a mérité d'être surnommé le Benvenuto Celinì de l'ordure, la Belgique a, on le voit, donné naissance à un autre Émile qui pourrait bien passer à la postérité comme le Raphaël de la crotte³⁰. »

Naturalisme estompé et transhistorique du côté des défenseurs, naturalisme condamné du côté des détracteurs. Qu'en pense la France ? L'accueil fut assez enthousiaste. François Coppée : « C'est en vrai Flamand que M. Émile Verhaeren comprend la nature et l'art, et ses vers, d'une impression très intense et d'une forme très soignée, ne nous parlent guère de que deux choses : le paysage des Flandres et la peinture des vieux maîtres flamands. » (*La Patrie*, mars 1883³¹). Barrès dans une lettre se montre charmé par les « glorieuses brutalités des *Flamandes*³² ». Huysmans, qui partage avec Verhaeren la même passion pour Grünewald, est lui aussi sous le charme, notant dans son exemplaire, à propos des « Vieux Maîtres » : « Cette pièce-là est vraiment solide ; et elle ne l'est pas moins celle des gars où il y a un baisage d'une férocité curieuse et large³³... » – même s'il s'est quelque peu ravisé par la suite³⁴. On le voit, ce que lisent les commentateurs des *Flamandes*, c'est avant tout un hymne au peuple de Flandre, entretenant par là le mythe de

29. Camille Lemonnier, *Une vie d'écrivain*, cité par J. Marx, *op. cit.*, p. 121.

30. Gérard Harry, alias Jehan de Brabant, *le Moniteur général de la Bourse*, 25 février 1883, cité par J. Marx, *op. cit.*, p. 135.

31. J. Marx, *op. cit.*, p. 137.

32. Dans une lettre que le directeur des *Taches d'encre* envoya à Verhaeren, citée par Jacques Marx dans « Verhaeren et Maurice Barrès », *Histoires littéraires*, n° 1, 2000, p. 65.

33. J. Marx, *op. cit.*, p. 138.

34. Voir J. Marx, *op. cit.*, p. 139 sur les réserves ultérieures de Huysmans devant un Verhaeren qui écrit dans « un jargon de rocailles » de « ridicules balbuties d'enfant ».

l'exotique nordicité des écrivains belges. Et comme par ailleurs, Verhaeren épouse parfaitement le vers parnassien, il apparaît aux Français comme un digne poète de leur rang : aucun accent n'est mis sur les entorses langagières que le Belge fait déjà subir au code poétique ; le prochain recueil, *Les Moines*, pourra ainsi intégrer l'écurie péri-parnassienne en se faisant publier passage Choiseul (chez Alphonse Lemerre).

« Un vrai barbare »

C'est par effraction que Verhaeren entre sur la scène littéraire dont il bouscule les règles et brouille les repères, avec l'effet de scandale tout maîtrisé que l'on a rappelé. Le qualificatif de « naturalistes », grâce à l'équivoque sémantique du mot, a propulsé *les Flamandes* comme œuvre-phare de la renaissance littéraire belge des années 1880. Comme l'a écrit Zweig :

Ainsi il entra soudain dans la littérature française, comme un vrai barbare, un véritable sauvager de Germanie, pareil à ces Teutons qui jadis envahissaient les pays latins. Comme lui, ils se jetaient dans la bataille, de tout leur poids farouche, avec des cris rauques, et, tardifs écoliers, finissaient par recevoir des vaincus la haute culture, par acquérir, à leur contact, les plus délicats instincts de l'existence. Dans ce livre, Verhaeren ne décrit pas tout ce qu'il y a, en Flandre, d'aimable, de rêveur, d'idyllique, mais « les fureurs d'estomac, de ventre et de débauche³⁵ »

Geste et acte de rupture avant tout, mais pas seulement — ce qui aurait ôté au recueil sa puissance instauratrice : avec *Les Flamandes*, ce n'est pas tant un univers local qui sort de l'ombre qu'une manière de le dire, y compris dans ses outrances. Le titre, en cela, est à la fois thématique et rhématique : il désigne et célèbre certes toute une culture, mais aussi la manière de la rendre vivante, sorte de médaillon ou de peinture de genre, avec ses façons spécifiques de s'exprimer.

C'est en 1879, rappelle Jacques Marx, que Verhaeren adopte le principe de la transposition d'art avec l'intention de « faire des poésies sur la Flandre³⁶ ». Est-ce à dire qu'il invente un genre ? Pas vraiment, la technique remonte au moins à *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand (1842), a été pratiquée par Baudelaire (« Les Phares ») et par Huysmans dans son recueil de poèmes en prose, *Le*

35. Verhaeren, *op. cit.*, p. 56-57.

36. J. Marx, *op. cit.*, p. 107.

Drageoir aux épices (1874). Mais cette filiation-là inscrit assurément *les Flamandes* dans une perspective qui ne doit rien au naturalisme et a permis à Verhaeren, ainsi que le remarque son biographe, d'aller droit vers le symbolisme³⁷. C'est donc par confusion des genres que l'on a pu parler de « naturalisme » à propos des tableaux transcrits de Verhaeren : en s'attaquant aux maîtres anciens de la peinture flamande, le poète transposait forcément des scènes de beuverie et de goinfrerie, croquées dans un style truculent, ainsi que le poème liminaire « Les Vieux Maîtres », déjà évoqué, les désigne :

Craesbeke, Brakenburgh, Teniers, Dusart, Brauwer,
Avec Steen, le plus gros, le plus ivrogne, au centre,
Sont réunis, menton gluant, gilet ouvert,
De rires plein la bouche et de lard plein le ventre.

(p. 55, v. 9-12)

Mais surtout et déjà une distance confère à ces maîtres anciens le statut de modèles et, au poème, sa frappe programmatique. Véronique Jago a pertinemment montré que ce recueil, aux accents parfois manifestaires, « formalise la synthèse des génies germanique et latin, avec pour corollaire souvent importun un questionnement irrépressible sur la langue³⁸. » Avec les pièces plus descriptives (comme « Croquis de ferme », etc.) et les tranches de vie (« La Vachère », « Kato », etc.), ces poèmes forment, comme l'a écrit Christian Berg, une mosaïque de nature « à créer des images violentes et d'une grande force plastique dans un phrasé poétique qui déjà bousculait la syntaxe et faisait craquer la prosodie³⁹. »

Ce naturalisme-là, pour autant que le mot convienne encore, trouvera à se dépasser dans l'œuvre de maturité, en vers et en prose. Dans ce qu'il est convenu d'appeler la « trilogie noire », mais aussi les poèmes en prose, qui en exploreront les limites. De nombreux poèmes en prose, écrits entre 1886 et 1895⁴⁰, mais jamais recueillis du vivant de Verhaeren, sont en effet héritiers de cette veine, soit explicitement comme, par exemple, dans « Un beau temps hostile »

37. *Idem*, p. 128.

38. Véronique Jago-Antoine, « Introduction » à Émile Verhaeren, *Poésie complète 5, Les Flamandes, Les Moines*, sous la dir. de Michel Otten, Bruxelles, Luc Pire, AML éditions, 2008, p. 15.

39. Christian Berg, « Lecture », dans Émile Verhaeren, *Les Villages illusoirs*, *op. cit.*, p. 170.

40. Nous renvoyons à notre édition critique des *Poèmes en prose*, en collaboration avec A. Mellen, Bruxelles, AML, tome 9 des *Poésies complètes* de Verhaeren, 2015.

(1891) qui évoque le supplice d'une grenouille et d'un poussin par un paisible après-midi d'octobre, soit de manière plus éparse dans la plupart des pièces qui dessinent une géographie identifiable, qui va du Nord au Sud, partout là où « la vie bariolée abonde » (« Là-bas, au Nord ») : mais tours, résidences d'Allemagne, petits cimetières, châteaux, fermes, ports, quais, rues, boulevards, chemins, lacs, petites et grandes villes, tous ces lieux, à la fois fermés et ouverts, sont surtout le tremplin d'une rêverie mélancolique sur un monde moderne profondément inintelligible. La plupart de ces lieux ont été « édifié(s) par l'homme contre la nature, par la souffrance intelligente contre la force taciturne », écrit Verhaeren (« Les Villes »). Ils expriment dans leur diversité un tropisme obsédant, celui d'une douleur universelle qui n'est qu'à peine amorcée dans *les Flamandes* : « L'humanité belle, c'est l'humanité meurtrie, lit-on dans « Autour d'un foyer », la violente et l'exaltée de douleur, la chercheuse de vie à travers la mort, la triste du front et des yeux au sommet de tous les calvaires. » Le naturalisme de ces poèmes ne doit ainsi plus rien à la formule zolienne : il tient dans une sorte d'amorce, souvent abrupte, qui le détourne rapidement de tout réalisme pittoresque à la faveur d'une vision qui se torture au fur et à mesure qu'elle s'énonce. Et l'on notera que la critique s'est à nouveau saisie de l'adjectif « naturaliste » pour décrire le « dernier » Verhaeren, celui des villes, des ports, des usines, du travail, etc. comme si ces poèmes ne devaient leur lisibilité qu'à l'intertexte zolien.

Voici donc un naturalisme typiquement belge en ceci qu'il déjoue les catégories esthétiques reçues et fait se rejoindre des courants improbables, du moins d'un point de vue français. Ce n'est guère étonnant, du reste, si l'on se souvient que les compartimentations très étanches qui règlent les options françaises trouvent en Belgique à se rendre plus poreuses et plus libres — constante de l'évolution des lettres belges du romantisme au surréalisme. En témoigne, en 1891, l'enquête d'un certain Dewattine qui, à l'instar de Jules Huret, s'est mise à interroger les écrivains belges sur « l'évolution littéraire » : il n'a recueilli que déceptions et moqueries, parce qu'il ne s'est pas rendu compte que le questionnaire importé de Paris n'a aucune pertinence dans le sous-champ belge⁴¹. Si le roman est exclusivement naturaliste à Paris, la poésie à Bruxelles ne s'interdit pas de l'être, à sa manière. C'est-à-dire d'une façon qui ne doit que très peu à la pratique hexagonale et qui se métisse de tout autre héritage. Le

41. Voir Jean-Pierre Bertrand, François Provenzano, « Un laboratoire historiographique : L'Enquête sur l'évolution littéraire en Belgique (1891-1892) », *Romantisme*, n° 149, 2010, p. 77-90.

« naturalisme » verhaerenien voit ainsi son projet doublement articulé sur l'histoire immédiate – la littérature française, où peuvent se mêler le vers parnassien et l'imaginaire prosaïque du naturalisme – et sur l'histoire ancienne – la peinture flamande. Stratégiquement, le coup, qui n'était pas sans risque, a été excellemment joué : frapper fort tout en déjouant des étiquettes en vogue.