

Agnieszka Kocik

Université Jagellonne
agnieszka.kocik@uj.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-4334-5258>

CHANTER LE CERCLE DE VIE, CONTER LE CYCLE SAISONNIER : CAMILLE LEMONNIER ET SES *NOËLS FLAMANDS* (1887)

Extol the circle of life, recount a cycle of seasons: Camille Lemonnier and his *Flemish Christmas Carols* (1887)

ABSTRACT

The aim of the paper is to analyse the tales in the Christmas-themed pieces by Camille Lemonnier (*Flemish Christmas Carols*, 1887) from the point of view of the poetics of change, recurrence and circularity, actualised, in this case, in ways of inhabiting festival and/or winter space-time. This idea corroborates the data of primary importance in Lemonnier's literary project of Christmas carols (*noëls*). Namely, the intimate and familiar aspect of Flanders with its cheerful rusticity, and of the Flemings with their tender, somewhat naive spirit, but very powerful in its reassuring simplicity. In addition to the issues raised above, the paper seeks to clarify the status of stories from the literary genre of *noëls* in Lemonnier's literary creation, which combines "intimacy" and "colour" with "naturalism" and Belgian "modernity".

KEYWORDS: Belgian modernity, Christmas-themed pieces, Flemish populace and townsmen, poetics of snow, tradition of the "old masters"

Ce sont des histoires populaires, dans lesquelles l'auteur fait défiler tout un monde de figures touchantes, naïves, drôles, fantasques même, ayant pour cadre les paysage, les mœurs et les coutumes du pays. Celui qui voudra connaître la Belgique la retrouvera dans ce livre, parce que, non seulement il y verra la réalité la plus minutieuse des faits, mais l'aspiration des âmes et les milieux de l'esprit. (Lemonnier 1887 : VI)¹

C'est par la reprise de cette citation (et de quelques autres encore, recueillies dans diverses revues), provenant d'un article du *Danube* de Vienne et reproduite par le *Courrier d'État* de Bruxelles, que l'éditeur français Albert Savine a eu l'idée de présenter le recueil de *Noëls*

¹ Dorénavant, toutes les citations suivies du numéro de page entre crochets, renverront à l'édition établie par Albert Savine.

flamands, dans « Un mot » ouvrant l'édition publiée en 1887, à Paris². Savine y relate les circonstances de sa propre découverte des textes du romancier et nouvelliste belge, ou plutôt la difficulté à se les procurer, sauf quelques rares trouvailles dans la presse : au lieu des récits même, il lui était plus facile de tomber sur les comptes-rendus et les commentaires portant sur ces récits. Mais une fois la lecture des contes de Lemonnier effectuée, enchanté de ces textes savamment naïfs, Savine a entrepris son exercice de la reprise éditoriale de neuf textes : « La Saint-Nicolas du batelier », « Fleur-de-blé », « Les bons amis », « Sainte-Catherine au moulin », « Un mariage en brabant », « La Noël du petit joueur de violon », « La Sainte Catherine », « Les dettes du major » et « Le thé de ma tante Michel ».

Il ne s'agit donc pas des textes inédits, sachant que la plupart des contes ont été écrits en 1871 et en 1872, et publiés dans une édition de 1873³. Le nouveau titre de *Noëls flamands* a cependant permis à Lemonnier de restituer « le titre général que, dans sa pensée, il leur avait attribué d'abord », pour entrer dans ce domaine d'art « si éloigné de ses études actuelles » (Lemonnier 1887 : XIII) – comme l'écrivain l'explique lui-même dans un petit propos faisant partie du volume. La dualité du regard porté sur le pays natal : à la fois naturaliste et folkloriste (ou archétypal) reste en outre le trait des différents écrivains de l'époque qui parviennent à trouver une modalité d'expression privilégiée dans une forme littéraire de contes religieux ou bien de contes flamands. Il convient d'évoquer à ce titre les *Kermesses* (1884) et les *Nouvelles Kermesses* (1887) de Georges Eekhoud, les *Contes d'Yperdamme* (1891), *Les Récits de Nazareth* (1893) et *Le Royaume authentique du grand saint Nicolas* (1896) d'Eugène Demolder, ou encore les *Pages de Charité* (1894) de Sander Pierron. L'interférence du moderne et du légendaire qui reste l'enjeu de ces récits, n'est autre qu'une (re)construction narrative, à travers divers filtres temporels et subjectifs, de nouvelles balises mythico-historiques constituant autant de points de repères essentiels à l'articulation d'une sorte de moralité ou de philosophie existentielle. Ainsi, il s'agit, avec cette réappropriation de la narration « endogène », de se comprendre profondément, de se rejoindre intimement à partir de l'héritage que recèlent les vieux contes, témoins de l'esprit d'un peuple et gardiens des trésors de l'imagination, ainsi que d'une vérité de l'origine, face à l'arbitraire des temps nouveaux.

Au-delà donc d'une simple récupération folklorisante, la référence au légendaire est aussi le signe des inflexions « dogmatiques » et, surtout, d'un positionnement esthétique. Si Lemonnier s'autorise à faire usage de la multitemporalité, dans l'essai de relier un temps révolu au présent même, son idée est d'intégrer le prosaïque dans le poétique. Il adapte l'ancienne chronique à l'horizon d'attente des lecteurs de son siècle pour satisfaire le sentiment et laisser à l'esprit matière à de nouvelles réflexions. Nourri d'un sens de la nature instinctif (et tout autant cultivé), pragmatique et passionné, l'écrivain manifeste sa propension quelque peu symboliste à poétiser la nature, tout en opérant le réinvestissement des scènes idéalisées qui se heurtent aux considérations de réalisme quotidien.

² Savine ne donne pas la référence exacte du numéro d'où le commentaire est extrait ; la mention ne comporte non plus ni nom de l'auteur ni titre de l'article.

³ Le recueil, paru sous le titre *Contes flamands et wallons (Scènes de la vie nationale)* (Paris, Librairie de la Société des Gens de Lettres), contient six textes rassemblés dans l'ordre suivant : « La Saint-Nicolas du Batelier », « La Noël du petit Joueur de violon », « Un Mariage en Brabant », « Bloementje », « La Sainte-Catherine au Moulin » et « Le Thé de ma tante Michel ».

Bien averti sur le projet scriptural de Lemonnier par ses lectures et échanges épistolaires avec lui, Joris-Karl Huysmans ne manque pas d'observer, dans un article publié en août 1878, dans la revue *L'Artiste*, un changement qui s'opère – avec le style des « noëls » – dans la création de Lemonnier :

Le coloriste endiablé que nous avons connu, le contemplateur enthousiaste des automnes dorés, se change en un observateur minutieux. L'émotion ressentie en face du paysage s'est reportée sur l'être animé, vibre maintenant plus intense et plus humaine. Le naturaliste, l'intimiste a fait craquer le masque du poète et du peintre. (Lemonnier 1887 : VI)

Huysmans, le plus « hollandais » des Parisiens, ici en sa qualité de connaisseur pointu et de juge éclairé des choix esthétiques de Lemonnier, sait reconnaître en lui cette disposition esthétique qui a pris du temps à s'installer pour s'avérer ensuite cruciale pour le devenir du dire poétique moderne en Belgique. Plus que de simple disposition, il s'agit d'une véritable identité stylistique et d'une continuité organique qui se laisse traduire (partiellement, certes) par la notion de *belgitude* et qui véhicule l'image de la Flandre mythique et fantasmée, « fût-ce aux prix d'un réaménagement de la réalité, une réalité transcendée et amplifiée par les modèles picturaux » (Brogniez 2007 : 91). Ainsi, dans la recherche d'un art « domestique » truculent et intimiste, entre l'affirmation de sa différence et la reconnaissance d'un apport français (nécessairement parisien), Lemonnier, maître pour la génération 1880⁴, fait rimer « intime » et « coloris » avec « naturalisme » et, encore, avec « modernité » à la belge, « élaborée autour d'une revendication de l'authenticité identitaire (ce sera le fameux "Soyons-nous" de Rodenbach en 1883) » (Aubert 2007 : 196).

Dans ce projet, l'énonciation « traditionnelle » s'auréole d'une sensibilité à rebours du siècle qui chante le monde moderne, donnant place privilégiée aux entretiens prosaïques et résolument triviaux, et à des comportements tenant du spectacle forain. C'est révélateur de la façon qu'a Lemonnier de tirer ses récits du côté de la parabole. Car, que ce soit dans le lexique ou dans les motifs déclinés, une peinture des mœurs flamandes, ou plutôt des « réalités flamandes », se dote d'une puissance sémiotique (et idéologique) insoupçonnée dès l'instant où elle entre en représentation littéraire avec tous les outils du « langage naturel » des Flamands : sens plastique aiguisé, esprit de kermesses et de ripailles, sensibilité aux matières regorgeant de suc et de sève, qui finalement ne sont là que pour affronter le réel dans un corps à corps qui n'évite pas la tristesse des choses et le deuil. Ces derniers apportent une reconnaissance, tout humaine, que nulle autre réalité ne permet d'atteindre : celle de l'expérience du temps et du destin parcourus de la naissance au décès, ce dont Lemonnier est parfaitement conscient lorsqu'il administre au lecteur le vertige d'un de ces seuils.

Ainsi, il confronte le lecteur aux douleurs (et aux joies) de la jeune Riekje qui accouche le jour de Saint-Nicolas (« La Saint-Nicolas du batelier »), pour l'introduire ensuite, avec un autre récit, dans la chambre de la petite Fleur-de-blé. Après avoir reçu son saint Nicolas,

⁴ Si dans les années 1860, ce sont les peintres qui définissent le ton de l'école belge, dans les années 1880, il revient aux écrivains de dire, en poésie et en prose, le monde dans l'ordinaire de ses attentes et dans l'actualité de ses espérances. C'est dans cet esprit-là que la littérature belge se vante d'être plastique et coloriste, qu'elle puise dans la tradition tout en se réclamant d'une sensibilité moderne.

celle-ci s'éteint au désespoir de son père qui « depuis ce temps, (...) ne fit plus jamais de bonshommes de pâte à la Saint-Nicolas » [48] (« Fleur-de-blé », ou « Bloementje » dans l'édition de 1873). Si le décès de madame Bril, mère du petit Jean, est subite, il n'est pas tout à fait inopiné compte tenu du fait que, dépourvue de « l'usage de jambes » [54], la femme demeure toute la journée dans son lit ou dans son fauteuil ne pouvant faire que la dentelle (« Les bons amis »). Plus frappante et tout à fait scandaleuse est la mort du petit joueur de violon, Francesco : il est mort gelé sur le seuil d'une maison, la nuit de Noël, non loin de la maison Cappelle et Cie, la plus riche maison de la ville (« La Noël du petit joueur de violon »). Or, Francesco (et le lecteur avec lui) trouve un certain réconfort dans une vision paradisiaque : il se réfugie dans le rêve, dans une hallucination avant la mort, au seuil de l'au-delà, pour y trouver une montagne en carmel et une tour en sucre – vision ostensiblement imaginaire, qu'on sait fausse, mais qui oriente de manière optimiste la signification du néant.

Cependant, pour apprécier les scénarios dressés dans le recueil, il ne suffit pas de les lire seulement à travers leur inscription dans un calendrier des festivités hivernales, avec la dimension obligée du rituel et du cérémonial qui apporte une parcelle de vérité sur l'expérience de vie et/ou de mort. Si la tonalité générale du recueil se décline au travers des sujets réalistes, elle oscille entre la compassion et le détachement, moyennant une parole à l'étroit dans l'enveloppe phrastique. Cette parole qui puise dans les bénéfices procurés par l'exploitation des motifs communs, tout en dénonçant la puissance des clichés, avec surtout la mise en valeur de l'ethnotype du Flamand bien connu, celui de la masculinité robuste et de la féminité plébéienne, bref, de l'humanité d'une ampleur considérable, saine, forte et joyeuse. C'est une plongée dans le quotidien que Lemonnier compose et décompose d'un seul et même geste d'écriture, dans une série d'instantanés villageois, à l'image d'une peinture de genre, de paysage et d'intérieur, dans la tradition des Vieux Maîtres.

Le récit « La Saint-Nicolas du batelier » qui ouvre le recueil, constitue à ce titre un exemple des plus probants. Les scènes du ménage qui se jouent au bord du bateau Guldenvisch, dans une petite chambre sous le pont, insistent sur l'esprit farcesque du batelier Dolf, sur ses propos et gestes comiques accompagnant les préparatifs pour le dîner de Saint Nicolas, et notamment sur sa persévérance lorsqu'il cherche à faire circuler la pâte dans la poêle de la façon à obtenir un « bonhomme tel qu'il s'en voit à la vitrine des boulangers » [15]. Mais au milieu de cette soirée d'insouciance, Dolf se trouve contraint de courir le long du fleuve pour faire venir une accoucheuse, tout en ayant un drôle de pressentiment de la mort : il « aperçoit la face pâle de la terre, pâle comme celle des trépassés » [20] et les réverbères dans le brouillard qui lui font venir à l'esprit « la procession des porteurs de cierges dans les enterrements » [20]. Vite il s'avère que ce qu'il prend pour de fantaisistes papillons de nuit, ce sont les torches des bateliers qui l'appellent au secours car « [u]n chrétien se noie » [21]. Après des vaines tentatives de le faire sortir de l'eau, Dolf est forcé, comme le noyé s'est accroché à lui, de s'en dégager. Une lutte s'instaure entre les deux hommes, ils « frappent, mordent et se déchirent, comme de mortels ennemis » [23]. Et ils le sont, en effet, car le noyé n'est autre que Jacques Karnavash qui a déshonoré et délaissé sa bien-aimée Riekje (que Dolf a pris par la suite pour femme). Dans cette lutte, deux voix se disputent en Dolf, celle qui veut la vengeance, et celle qui a pitié de la mère du noyé : « – Meurs, Jacques Karnavash : il n'y a pas assez de place sur

la terre pour toi et l'enfant de Riekje. (...) – Vis, Jacques Karnavash, car mieux vaudrait frapper ta mère d'un coup de maillet sur la tête » [24]. Si les deux hommes disparaissent sous l'eau, ce sera finalement Dolf qui en sortira pour regagner le bateau où sa femme accouche d'un garçon.

Le boulanger Hans Jans, le père inconsolé du récit « Fleur-de-blé », lui aussi, fait couler avec précaution la pâte pour en faire le plus beau *spikelaus* pour sa fille. La narration est cette fois-ci rythmée par les réveils et les questions successives de la petite fille : « est-ce que saint Nicolas n'est pas encore venu ? », sous-tendues par les signes textuels qui annoncent (le lecteur l'ignore au début) la mort de la fille : lorsqu'elle se réveille et interroge sa mère sur le passage de saint Nicolas, sa voix ressemble aux « dernières vibrations du cristal quand on l'a frappé avec un couteau et qu'on n'entend plus qu'un son qui va mourir » [37–38]. Cette annonce funeste est confirmée par l'abolement doux d'« un chien [qui] se lamenta dans la cour voisine » [46], puis se réitère dans le propos du vicaire qui compare la respiration de la fillette à « la cloche de l'église quand le vent d'été la porte au loin dans la campagne et qu'elle va cesser de sonner » [47]. Tout cela se joue dans un univers parfaitement amorti par la neige et purifié par la couleur blanche ; en voici quelques exemples tirés du texte : « les flocons continuaient à tomber, comme tombe en mai, sous les ciseaux du tondeur, la toison des brebis » [40], « la neige dansait en petites ouates » [40], elle assourdit les bruits venant du place de marche et les fait paraître « doux comme du velours » [41], ou encore : la neige « battait les vitres avec le bruissement léger d'un oiseau qui veut entrer » [46].

Non seulement de la neige, mais tout y est blanc : l'habit de boulanger et son visage teinté d'inquiétude pour sa fille, les draps du « grand lit où reposait [cette] âme de la maison » [46], la figure de la fillette elle-même, et surtout sa bouche plissée dans un sourire ravi lorsqu'elle reçoit son saint Nicolas. Elle est blanche et aérienne, et aux dires du boucher d'à côté, « comme un peu de ouate que le vent souffle avec sa bouche dans l'air » [47]. Si le silence plane dans la pièce, les petits bruits n'en sont pas moins distincts, celui notamment de tintement métallique de la sonnette attachée à la boutique de Hans Jans, qui ce jour de saint Nicolas carillonnait à n'en pas finir, ou celui des aiguilles à tricoter qui cliquètent dans les petites mains sèches de grand'maman Jans. Le ronflement de la vieille femme se mêle au crépitement de l'huile dans la lampe, dans la chambre de l'enfant mourant, où tout semble participer au deuil : « Doucement la lampe baissa. Une effroyable tristesse passa alors sur les vieux meubles si souvent caressés par ses petites mains. Le bon Dieu d'ivoire pendu au mur eut l'air de s'incliner sur sa croix. » [48]

Le décès de madame Bril (« Les bons amis ») est représenté, par contre, avec « l'impassibilité » de l'écrivain réaliste. Les conditions matérielles l'emportent ici sur l'aspect intimiste et « personnaliste », et cela en commençant par la veille auprès de la défunte, avec comme seule assistance ses voisins et son fils : « madame Lamy qui priait, M. Lamy qui épongeait son front baigné de sueur et Jean dont les dents claquaient » [68–69]. Cet aspect est visible aussi à travers les visites successives effectuées par les membres de tout un « personnel funéraire », à commencer par celle du vicaire qui vient lire les prières des morts, sans même regarder la morte, avec une grimace rechignée qui disait « qu'il ne sentait pas bon dans la chambre » [76]. Sa visite est suivie d'un rapide passage du médecin des décès, tout suite après celui des garçons du menuisier avec le cercueil en bois de sapin, choisi sans doute pour des raisons économiques comme

l'option la moins chère. Le moment ultime de la désolation est bien l'enterrement vu (un peu d' « en haut » et de côté) par M. Lamy : « ils n'étaient plus que trois, Jean, M. Muller et lui, les pieds enfoncés dans la terre jaune ; et un ciel noir, très bas, les enveloppait » [78]. Et de M. Lamy, chargé des questions formelles, de formuler une remarque sur une drôle de fonction de l'hôtel de ville qui, moyennant son rôle de gérant des affaires civiles, fait coïncider les destinées : « M. Lamy fit la déclaration de décès ; puis ils sortirent, heurtant des gens qui venaient pour des naissances, la mine épanouie et le chapeau sur le côté » [75]. Il ne manque pas d'émettre à ce propos une interjection, dans je ne sais quel étonnement méditatif, forme quelque peu grossière mais très vraie d'émoi existentiel : « Quelle drôle chose que la vie ! Il y a toujours quelqu'un qui s'en va et quelqu'un qui arrive. Quand c'est une naissance, on se met en clair et quand c'est une mort, on se met en noir » [75].

Or la neige renverse cet ordre, lorsqu'elle enveloppe Francesco (« La Noël du petit joueur de violon ») dans son linceul mortuaire, jusqu'à ce que le narrateur s'apitoie sur son sort qui se joue dans une expérience si différente de celle qu'a, au contact des flocons de neige, l'enfance insouciant et bien portante :

Ah ! qu'il sont gais, les petits flocons de neige, lorsque, pareils à des papillons d'hiver bondissant sur le tremplin de la bise, ils montent, descendent, montent encore et qu'un enfant passe à travers la fenêtre entr'ouverte, sa main dodue pour les saisir ! Qu'ils sont gais pour tout autre que le pauvre Francesco, dans cette nuit glacée de Noël ! [234]

On y est loin de l'image dressée par les paroles d'une chanson qui se fait entendre, le jour de Sainte Catherine dans toute la vallée de la Meuse, où les gens se saluent en évoquant le nom de la sainte ou bien en entonnant la chanson dont les paroles sont éminemment rassurantes par leur simplicité et leur irréductibilité : « Catherine, sur ses blancs bas, a tiré son manteau blanc, gai ! ai ! ai ! » [142] C'est à cette même imagerie que fait allusion le récit « La Sainte Catherine » lorsqu'il évoque la description suivante : « Dans la rue, la neige étendait un manteau blanc, et des flocons légers bondissaient dans l'air comme des volants sur d'invisibles raquettes. » [241]

Lemonnier, *le contemplateur enthousiaste des automnes dorés*, se change ainsi en un observateur des hivers blancs de neige et de silence, moelleux et froids qui réunissent les familles autour des poêles, mais qui manifestent aussi son autre nature : obituaire par excellence, et que les poètes belges juxtaposent volontiers, pour n'en citer qu'un extrait du poème « La neige » d'Émile Verhaeren :

La neige tombe, indiscontinûment,
Comme une lente et longue et pauvre laine,
Parmi la morne et longue et pauvre plaine,
Froide d'amour, chaude de haine.

La neige tombe infiniment,
Comme un moment,
Monotone, dans un moment,
La neige choit, la neige tombe

Monotone, sur les maisons
 Et les granges et leurs cloisons,
 La neige tombe et tombe
 Myriade, au cimetière, au creux des tombes.

(...)

Ainsi la neige au loin
 En chaque sente, en chaque coin,
 Ainsi la neige mortuaire,
 La neige pâle et inféconde,
 Déchiquète son énorme suaire
 En folles loques vagabondes
 Par à travers l'hiver illimité du monde. (Verhaeren 1894 : 71–72)

Avec la publication du poème dans le recueil *Villages illusoires* (1895), orné de quatre images par Georges Minne, chez Edmond Deman, à Bruxelles, Verhaeren – libéré de la discipline parnassienne – s'impose sur la scène littéraire comme poète considéré désormais comme l'interprète de la doctrine symboliste, mais déjà orienté vers un naturalisme social et humanitaire (plus tard scientifique). Dans le rythme nerveux et saccadé (martelé sur les vieux temps ?), il chante les petits métiers de Flandre et leur portée allégorique qui se laisse traduire dans le combat de l'homme contre son destin, ainsi que dans une confiance robuste dans la vie.

Un peu avant, et pour en revenir au recueil de *Noëls flamands*, les contes de Lemonnier insistent sur la circularité des échanges, sur les changements et recompositions des pratiques et des savoirs au travers des générations. Ainsi, le jeune Donat, le fils du meunier Damien Taubert, veille chaque jour au moulin et s'exerce au métier de son père (« Sainte-Catherine au moulin »), tandis que les coups de marteau se font entendre, du matin au soir, dans la petite échoppe de Claes Nikker, un « vieux garçon de soixante-cinq ans » [175] et savetier « comme son père l'avait été avant lui » [173] (« Un mariage en Brabant »). Seul le dimanche interrompt ce bruit laborieux que la narration rend par un suggestif « pan ! pan ! » [173, 188].

Les onomatopées abondent dans le recueil de Lemonnier, comme dans une ritournelle, et reproduisent certains bruits en vertu du principe d'analogie : « Tic tac » de l'horloge de la cuisine [241] (« La Sainte Catherine »), « drelin drelin » de la sonnette des marchands [227] ou « Toc, toc ! » qui se fait entendre lorsque le petit violoniste veut entrer dans la paradisiaque tour de sucre [235–236] (« La Noël du petit joueur de violon »). Elles traduisent en un langage on ne peut plus primitif la présence, ainsi que – vu l'inscription dans une durée – la fréquence et la cadence du retour. Souvent elles évoquent « l'image acoustique » d'une personne, dotée d'une forte charge métonymique. On entend donc les « klis klis » [193] de grands ciseaux du tailleur Lukas Snip (« Un mariage en brabant »), « Pan ! pan ! pan ! » [243] du bâton de noyer de la grand-mère (« La Sainte Catherine »), « klis-klis-klis » [260] des vieilles pantoufles des deux vieilles demoiselles Hoftje, ou encore « pfou-pfou » [269] des galoches de la grosse madame Sisy (« Le thé de ma tante Michel »).

Les générations ascendantes apprennent aussi, à force d'observation des générations descendantes leur expérience de la vie familiale : lorsque le batelier Tobias Jeffers et sa femme, Nelle (couple avec quarante ans de vie commune) se rappellent la première Saint-Nicolas qu'ils ont fêtée ensemble en préparant des crêpes (*koekbakken*) aux pommes, leur fils sait déjà qu'avec sa bien-aimée Riekje, ils se souviendront, à leur tour, d'avoir mangé à leur première Saint-Nicolas des *schæfels*, tripes de bœuf accommodées à la manière flamande [cf. 13] (« La Saint-Nicolas du batelier »). Et la jeune femme d'insister sur l'idéal de « vieillir ensemble » combinant deux vieillesse qui, dans une heureuse réciprocité, seront appelées à former un couple-pour-la-mort : « [i]l n'y a pas de plus grand bonheur sur la terre (...) que de vieillir en s'aimant : d'abord on ne sent pas que les années deviennent plus courtes à mesure que la vie s'allonge ; et quand l'un meurt, l'autre meurt de suite après. Ainsi l'on n'a pas le temps de cesser de s'aimer » [18].

Dans la réalité des vécus familiaux des « noëls », il y a encore une autre expérience qui apporte une coloration particulière aux échanges qui organisent l'existence. C'est celle de la grand-parentalité, où les trajets des générations qui se rencontrent dans une affection déhiérarchisée permettent de renouveler la jouvence. C'est ainsi que l'explique le narrateur du conte « La Sainte Catherine », lorsqu'il rapporte un souvenir d'enfance, portant sur la façon dont la famille fêtait sainte Catherine, patronne de sa grand-mère ; lorsque les enfants crient : « – Vive sainte Catherine ! », le spectacle du visage de la grand-mère change :

Est-ce la flamme du foyer, est-ce le reflet des rideaux ou bien la clarté des bougies qui, tout à coup, a fait passer comme un feu rose sur le visage de la grand-mère ? Non, c'est la joie de son cœur, et une jeunesse nouvelle semble avoir recommencé pour elle, avec cette heure qui lui apporte des souhaits et des baisers. La bouche des petits enfants fait reverdir les vieilles grand'-mères. [244–245]

Outre les valeurs et les sentiments, les grands-parents transmettent des objets intrinsèquement liés à l'histoire familiale, objets-porteurs de tradition, d'affection et de souvenirs. Telle une grande pipe en porcelaine du tailleur Lukas Snip, que son père, Jan Snip a reçu de la part d'un vieux soldat prussien, et qui sera un jour fumée par ses petits-enfants quand il n'y sera plus, « si d'ici là la pipe ne casse pas, ce qui peut arriver » [191]. Cet objet semble d'autant plus précieux qu'il en dit beaucoup sur la façon d'être et les habitudes du tailleur : il ne va ni au cabaret, ni au jeu de quilles, ni au tir à la perche, et sa seule distraction est de fumer cette pipe près du feu, le dimanche.

Le recueil des *Noëls flamands* se plaît à la poétique du changement, des récurrences et de la circularité actualisés, en l'occurrence, dans des manières d'habiter l'espace-temps festif et/ou hivernal. Cette idée corrobore une donnée de première importance dans le projet littéraire des « noëls » de Lemonnier, qui porte sur l'aspect intime et familial de la Flandre avec sa gaie rusticité, et des Flamands avec leur esprit tendre, quelque peu naïf, mais d'une puissante simplicité réconfortante. Cette simplicité qui est le génie même de la race « la mieux douée pour exprimer par la couleur la joie sacrée de la vie » (Lemonnier 1905 : 13), et qui retentit dans la dernière phrase du « Noël » qui clôt le recueil, lorsque la tante Michel termine son récit par cette demande-consigne : « – Passez l'eau sur le thé » [309]. Cela renvoie à un simple geste du quotidien, qui dispose pourtant de cette capacité propre

au rituel à animer le réel⁵. Ce propos semble d'ailleurs vibrer dans le texte d'une pareille sagacité philosophique que celle du fameux « Il faut cultiver notre jardin » que Candide énonce à Pangloss à titre de recette contre les peines de la vie et les théories pessimistes. Cette association de pensée serait de nature à satisfaire le critère de plausibilité, sachant que la tente Michel « avait lu Voltaire, avec un peu de peur d'entrer en enfer pour l'avoir lu » [262]. Toujours est-il que les « Noël's » opèrent par une résorption momentanée des inquiétudes dans l'évocation d'une gaîté qui n'est qu'un mirage inventé par les vieux conteurs et dont Lemonnier sait faire, d'une manière moderne, et dans un mouvement d'art personnel, son profit.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBERT Nathalie, 2007, « Camille Lemonnier, Alfred Stevens : l'improbable modernité », (in :) *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité, 1880–1914*, Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture, Patrick McGuinness (éds.), « Le Romantisme et après en France », vol. 12, Berne : Peter Lang, 195–213.
- BROGNIEZ Laurence, 2007, « Nés peintres : la 'prédestination merveilleuse' des écrivains belges », (in :) *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité, 1880–1914*, Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture, Patrick McGuinness (éds.), « Le Romantisme et après en France », vol. 12, Berne : Peter Lang, 85–105.
- HUYSMANS Joris-Karl, 1957, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève : Librairie Droz, Paris : Librairie Minard.
- LEMONNIER Camille, 1905, *Henri de Braekeleer. Peintre de la lumière*, Bruxelles : G. Van Oest & C^{ie}.
- LEMONNIER Camille, 1887, *Noël's flamands*, Paris : Nouvelle Librairie Parisienne, Albert Savine, Éditeur.
- VERHAEREN Émile, 1894, « La neige », (in :) *L'Ermitage. Revue artistique et littéraire*, cinquième année, n° 1, janvier 1894, Paris : Bureaux de la Revue, 71–72.

⁵ L'article de Joris-Karl Huysmans sur Camille Lemonnier (*L'Artiste*, 1878) ouvre par ce souvenir qui fait autant rêver que mesurer l'importance de ce rituel : « Au temps des longues soirées, l'hiver, quand les braises s'écroulent et que posée près de la théière l'eau bourdonne et siffle, nous avons souvent causé, entre amis professant les mêmes idées naturalistes, des livres de Camille Lemonnier » (Huysmans 1957 : 133).