

Éric Lysøe

Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

EUGÈNE DEMOLDER ET LES LETTRES FRANÇAISES DE BELGIQUE

Eugène Demolder and the Belgian French literature

ABSTRACT

Because it celebrates bygone times through the image given of them by “Flemish” painters, Eugene Demolder’s work offers the most complete expression of mythical representations of Belgium. However, it fully enrolls in a literary system which – unlike the onetaking place at that time in Paris – rejects any form of polarization to freely combine naturalist and symbolist inspiration veins. The analysis of the tales collected in *Quatuor* highlights this phenomenon, and particularly the first of them: *La Femme au masque*.

KEY WORDS: Charles de Coster, Théophile Gautier, Germaine de Staël, *La Légende d’Ulenspiegel*, David Teniers (Téniers), Charles Baudelaire, Jules Huret, Naturalism, Symbolism, Parnasse, Émile Zola, Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant, *Contes d’Yperdamme*, Félicien Rops, polarization

Entre mythe et réalité, telle est bien la place d’Eugène Demolder au sein des lettres françaises de Belgique, lui qui se plaisait à évoquer en ces termes le Palais de Justice de Bruxelles – décor pourtant de son quotidien d’homme de loi :

Ne dirait-on pas le refuge d’une divinité orgueilleuse et inabordable, barricadée derrière ses tours et ses donjons, implacables pour les humbles, et cherchant dans les colonnades et les frontons une majesté qu’elle ne trouve pas en elle (Demolder 1897b : 32) ?

Étonnante vision, toute médiévale, d’un bâtiment construit sur les plans de Joseph Poelaert entre 1866 et 1883, monstrueuse forteresse sans doute, mais élaborée plus manifestement dans un esprit néo-classique que moyenâgeux. Mais il en va ici comme de toute chose chez un auteur que Jules Renard décrivait comme « un petit bonhomme gonflé pour un voyage dans la lune » (Renard 1827 : 1258). En s’inscrivant par bien des aspects dans la tradition inaugurée par Charles De Coster, le père fondateur des lettres belges, Eugène Demolder en effet s’est accoutumé à rêver le monde autant qu’à en côtoyer les manifestations réelles, jusqu’à reconstituer une époque bénie – mi-médiévale, mi-renaissante, le plus souvent – tout en demeurant parfaitement conscient des contradictions de la société dans laquelle le hasard l’avait fait naître. C’est donc dans ce double rapport entre l’imaginaire et la réalité qu’il convient de situer son œuvre et particulièrement l’un de ses recueils de nouvelles les mieux réussis, *Quatuor*.

SOUS LE SIGNE DE L'IMAGINAIRE

La place de l'imaginaire dans la production littéraire de Demolder se traduit par une double inclination : l'une, on l'a dit, en direction du passé, l'autre en direction de la peinture. Et c'est sans doute à ce titre qu'il s'inscrit directement dans le prolongement littéraire d'un mythe national qui façonne l'image qu'on se fait de la Belgique, dans la littérature et la critique de langue française.

Depuis l'ère romantique au moins, la Belgique a été perçue par les voyageurs français, et notamment Hugo, Balzac et Nerval, sur le modèle de l'Allemagne de Madame de Staël, comme une terre où le temps s'écoule plus lentement qu'ailleurs, où la vie n'a guère changé depuis l'époque de Téniers ou de Jordaens ; une terre de « taiseux » où la conversation, lourde et pesante, traduit selon les cas un goût inné pour la rêverie philosophique ou... une imbécillité congénitale ! – une terre anachronique où l'on voit des personnages de Rabelais se promener en chemin de fer et dont les seules valeurs sont le commerce, la bigoterie et le culte de l'apparence. Telles sont les images – souvent féroces – que reprend Baudelaire dans sa *Pauvre Belgique*, mais encore Charles De Coster, tout en les débarrassant néanmoins de leur dimension xénophobe. À parcourir *Les Légendes flamandes* ou *La Légende d'Ulenspiegel*, on découvre qu'être Belge revient à s'ancrer profondément dans une histoire dont l'essentiel se concentre autour des règnes de Charles Quint et de Philippe II. Et l'anachronisme qui triomphe dans de tels ouvrages n'affecte pas seulement les décors, les situations et les personnages, il touche jusqu'à la langue, cette langue faussement ancienne que De Coster entend faire prendre pour du français prononcé par des Flamands ! Voyez comment s'exprime le Hibou, compagnon de Thyl, dans sa préface à la *Légende d'Ulenspiegel* :

En Allemagne et dans cette Flandre que vous aimez tant, je voyage sans cesse sur l'épaule d'Ulenspiegel, qui n'est ainsi nommé que parce que son nom veut dire hibou & miroir, sagesse & comédie, Uyl en Spiegel. Ceux de Damme, où il est né, dit-on, prononcent Ulenspiegel par contraction & par l'habitude qu'ils ont de prononcer U pour Uy. C'est leur affaire (De Coster 1868 : I-II).

Même si elle affecte moins le style que les images mises en œuvre, cette dimension anachronique – partant « flamande » – marque toute l'œuvre de Demolder. Il suffit d'ouvrir un recueil aussi tardif que *L'Arche de Monsieur Cheunus* pour s'en convaincre :

Comme le vieux Mercator, qui fit des globes terrestres pour Charles Quint, je contemple une boule bleue et blonde qui représente la Terre avec ses mers et ses continents (Demolder 1904 : 9).

Ainsi s'ouvre le premier texte du volume, « Le Globe terrestre de Monsieur Cheunus ». Mais le suivant, « Noce flamande », n'est guère différent, même s'il insiste sur ce caractère mixte qui, on y reviendra, est l'un des traits caractéristiques de Demolder :

Je sais un tableau d'un très bon peintre flamand du temps de Téniers, lequel fut longtemps en Italie et a mêlé dans ses toiles la joie des Flandres à une sorte de fantaisie latine (Demolder 1904 : 11).

Ce goût pour l'anachronisme affecte parfois le style même de l'écrivain. Lorsqu'il ne cède pas à ces formules « artistes » que lui reprochent ses premiers critiques (*Art moderne* 1887 : 19), Demolder se plaît à retrouver des tournures de phrase censément anciennes ou à accumuler des termes qui, par leur rareté, semblent remonter à l'époque bénie de la Renaissance ou du moyen-âge. Ainsi tel passage des *Patins de la reine de Hollande* fait état de « pertuisanes », de « perce-mailles » et de « miséricordes » – ces poignards dont les guerriers du XII^e siècle menaçaient leurs ennemis pour les obliger à se rendre. On y force « les arches où l'on enferme les buires et les burettes d'argent » (Demolder 1901 : 33) tandis qu'un aubergiste fait « déborder dix nouvelles futailles » avant d'aller « embrasser sa femme, une commère à l'aigre trogne » en criant : « Qu'on verse des tupins de cervoise à ces bons godaillieurs ! » (Demolder 1901 : 132).

Demolder ne se contente pas toutefois de jouer de l'anachronisme jusque dans ses procédés d'écriture. Il se conforme à cet autre cliché censé traduire la singularité de l'écrivain belge : le goût pour la peinture. Et là aussi, l'écrivain prolonge et adapte une tradition née à l'époque romantique en France. Très tôt en effet, diverses expositions ont permis au public parisien de découvrir les œuvres de Téniers ou de Jordaens. On a cru retrouver la Belgique moderne dans ces compositions de l'ancien temps. La Belgique était anachronique dans la mesure même où elle était une nation de peintres dont les types et paysages avaient été immortalisés par les maîtres du temps passé. De kermesses en orgies à la Bruegel, d'arrière-boutiques sombres en cabarets enfumés, le pays n'avait pas changé. Baudelaire n'hésitait pas à écrire :

C'est bien la même race qu'autrefois. De même que le pisseur et le vomisseur et les kermesses des Ostade et des Téniers expriment encore exactement la joie et le badinage flamand, de même nous retrouvons dans la vie actuelle les types ankylosés des peintres primitifs du Nord (Baudelaire 1867 : 1328).

Cette actualité des sujets et des paysages élus par les artistes d'antan, ainsi que l'indigence supposée de la littérature locale, finit par convaincre ces voyageurs implacables – qui souvent en voulaient à la Belgique de pratiquer si allègrement la contrefaçon¹ : il n'y avait là-bas d'autres genres de créateurs que les peintres. Baudelaire pouvait ainsi déverser son acrimonie sur les rares plumitifs que connaissait le pays :

Un ou deux chansonniers, singes dégoûtants des polissonneries de Béranger (Baudelaire 1867 : 1375).

Après avoir affirmé qu'aujourd'hui, dans les pays flamands, la « littérature est presque nulle » (Taine 1869 : 86), Hippolyte Taine soulignait à quel rythme on voyait apparaître au contraire des coloristes ou des dessinateurs. Quelques années plus tôt, on pouvait lire, sous la plume d'Hippolyte Babou qu'on naissait naturellement peintre en Belgique (Babou 1865 : 4).

¹ Balzac pourra ainsi dresser le constat suivant : « J'ai trente ans et plus de deux cent mille francs de dettes ; la Belgique a le million que j'ai gagné » (Lettre à Madame la Comtesse Hanska, citée par MAILLET, 1976 : 64). Gérard de Nerval écrira, quant à lui : « Les Bruxellois aiment beaucoup jouer, boire et fumer ; c'est ce qui les a engagés à fonder plusieurs sociétés littéraires, dont la principale est celle du Commerce, peut-être par allusion à ce qu'ils ne considéraient guère la littérature que du point de vue commercial » (citée par Christian MAILLET, *ibid.*)

Très rapidement, les écrivains belges adoptèrent ces hypothèses hasardeuses. En 1883, le premier recueil de Verhaeren, *Les Flamandes*, s'ouvrait sur un hymne à la gloire des « Vieux Maîtres » où trônaient, comme autant de modèles,

Craesbeke, Brakenburgh, Teniers, Dusart, Brauwer,
Avec Steen, le plus gros, le plus ivrogne au centre (Verhaeren 1883 : 3).

De ce point de vue, Demolder n'est certes pas en reste. Auteur d'ouvrages critiques consacrés à James Ensor ou à Félicien Rops – son beau-père – l'écrivain se plaît à transposer dans ses romans l'atmosphère de toiles célèbres. *La Route d'émeraude* sert de prétexte à une promenade dans une sorte de galerie vivante où se succèdent des scènes empruntées à Frans Hals, Ruysdael ou Rembrandt. *L'Arche de Monsieur Cheunus* généralise le procédé en décrivant, à partir d'une série d'emprunts aux maîtres d'antan, le décor idéal dont aime à s'entourer un bourgeois hollandais. Cette veine picturale se retrouve également dans un ensemble de récits qui s'inspirent des artistes de la Renaissance pour retracer les péripéties d'une anecdote biblique sur fond de décor flamand. Les *Contes d'Yperdamme* et *Les Récits de Nazareth* font par exemple mourir la fille de Jaïre à Louvain, ou se dérouler la fuite en Égypte aux abords de la frontière hollandaise. On comprend que Georges Ramaekers fasse s'ouvrir l'essai qu'il consacre à Demolder par cette déclaration sans équivoque :

Eugène Demolder. – L'écrivain qui porte ce nom est, supérieurement, un peintre. [...] Magicien qui commande en maître aux vocables picturaux, cet écrivain transforme en mots toute la gamme chromatique, des Bruegel à Van Rysselberghe via Rembrandt, Van Loo et Rops (Ramaekers 1909 : 5).

SYSTÈMES LITTÉRAIRES FRANÇAIS ET BELGES À L'ÉPOQUE SYMBOLISTE

Peinture et anachronisme ne sont toutefois que des trompe-l'œil pour qui tente de cerner l'originalité des écrivains belges et plus particulièrement celle de l'auteur qui ici nous préoccupe. Ce n'est guère qu'une manière qu'ont adoptée les auteurs nés à Bruxelles, à Liège ou à Gand, afin de correspondre à une image qu'on leur imposait de l'extérieur. Il convient donc de lever ce masque pour mieux voir comment ces écrivains, qu'ils soient poètes, dramaturges ou romanciers, participent à l'élaboration d'un système spécifique qui conjugue, mieux qu'on ne sait le faire ailleurs, l'amour du réel avec celui des mythes et des symboles.

Observons pour commencer l'organisation du champ littéraire français à la fin du XIX^e siècle. *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret constitue à ce propos un document irremplaçable. Elle fait apparaître deux niveaux de relations. Une opposition de type diachronique, qu'on pourrait a priori réduire à une querelle des anciens et des modernes, définit une première série de discriminations entre les parnassiens et les symbolistes d'une part, les naturalistes et leurs successeurs d'autre part – ces derniers étant répartis en deux groupes principaux : « les psychologues » et « les néo-réalistes ». Cette opposition traverse toute l'enquête dont le projet – faut-il le rappeler ? – est d'établir

l'existence d'une forme très darwinienne d'« évolution » esthétique. Au fil des entretiens émerge toutefois un second ensemble de divergences, synchroniques cette fois, et fondées sur une distinction générique entre la poésie et le roman. En schématisant à l'extrême, on peut dire que parnassiens et symbolistes, naturalistes, « néo-réalistes » et « psychologues » s'opposent moins entre eux que poètes et romanciers, et notamment symbolistes et naturalistes chez qui s'exercent à la fois les tensions diachroniques et synchroniques.

Les poètes reprochent notamment aux prosateurs d'écrire pour les masses et de sombrer dans une facilité, une prolixité qu'on ne saurait confondre avec l'art. Verlaine s'oppose ainsi à Zola comme un « oiseau » à un « bœuf » (Huret 1891 : 84), Charles Morice voit dans le roman « la pourriture de l'épopée » (Huret 1891 : 94). Mallarmé, plus modéré, reproche cependant au maître de Medan de faire moins « de véritable littérature que de l'art évocatoire », et de trop peu se servir « des éléments littéraires ». « Il a pris les mots, ajoute-t-il, c'est vrai, mais c'est tout » (Huret 1891 : 79). Bien qu'ils se réfugient derrière une prudente réserve, les parnassiens partagent finalement un point de vue analogue. Car en refusant de débattre sur un autre terrain que celui du vers, ils reconnaissent implicitement l'existence d'un cloisonnement étanche entre la poésie et la prose.

Les romanciers, de leur côté, adoptent une position rigoureusement symétrique. Ils se gaussent de ne rencontrer chez leurs adversaires que bien peu d'œuvres et peut-être moins d'audience encore... Ils demeurent pour le moins caustiques à l'endroit des symbolistes, dont ils déplorent surtout l'absence de productivité. Barrès reconnaît certaines qualités au jeune mouvement, mais constate qu'il n'a « produit qu'un livre, *Le Pèlerin passionné* » (Huret 1891 : 44). Edmond de Goncourt ou Hervieu soulignent le même défaut. Huysmans va jusqu'à affecter de préférer la compagnie de son chat à celle des symbolistes, l'animal, à l'en croire, présentant au moins l'avantage d'être, lui, réellement... castré (Huret 1891 : 164–165)². Tous ainsi opposent la concision du poème ou de la plaquette de vers au poids du feuilleton ou de la fresque naturaliste. C'est en termes de volume et d'audience qu'ils valorisent leur production et traitent la poésie avec un dédain égal à celui que les symbolistes affichaient à l'endroit du roman. Edmond de Goncourt, après s'être demandé « si un grand mouvement intellectuel peut être mené par des versificateurs » déclare que « l'action de la littérature sur les masses [...] n'appartient plus aux vers » (Huret 1891 : 154–155). De manière tout aussi révélatrice, Bonnetain reproche à Huret d'accorder trop d'attention à une poignée d'individus, et résume de la sorte assez bien la position de l'ensemble de ses confrères :

Pourquoi avez-vous donné la moindre importance aux décadents, aux symbolistes ? D'abord, ces prétendus évolutionnistes sont des poètes. Or, le vers c'est, en littérature aujourd'hui, ce qu'est la harpe ou le triangle dans un orchestre (Huret 1891 : 214).

Dans un tel système, les tensions d'ordre chronologique – qu'on pourrait estimer comme s'exerçant à un niveau élémentaire : $n_1 = 1$ – sont bien moins fortes que les tensions d'ordre générique – qu'il faudrait évaluer à un niveau supérieur : $n_2 = 2$. Le champ littéraire s'organise dès lors selon le principe de la figure 1 ci-après où les oppositions

² Huysmans apporta il est vrai un correctif, mais celui-ci semble plutôt destiné à souligner le trait.

les plus fortes se manifestent entre les extrêmes que constituent les Parnassiens et les Néo-Réalistes, ou plus encore entre les naturalistes et les symbolistes.

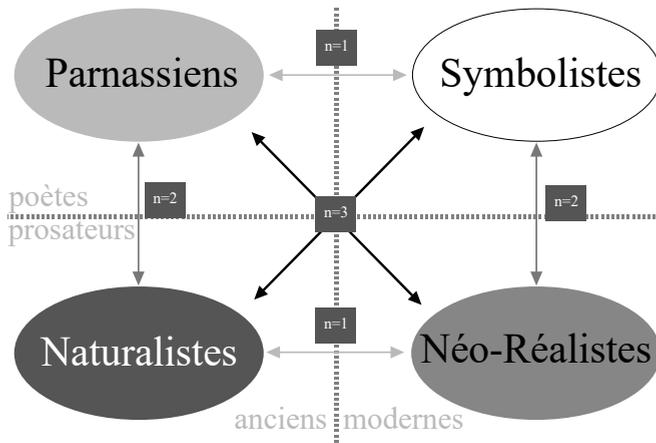


Fig. 1

Si l'on passe maintenant à l'observation de la situation en Belgique, le constat est passablement différent. Le système se distingue à la fois par les clans en présence et par les relations qui s'instaurent entre les uns et les autres.

Commençons par les clans. Comme en France, certes, on peut reconnaître quatre pôles principaux dont trois s'apparentent aux courants parisiens. On retrouve un naturalisme modéré, dans la mouvance de *L'Art moderne*, une tendance parnassienne, autour de *La Jeune Belgique*, un groupe symboliste dont la principale tribune est *La Wallonie*. Toutefois, ces différentes forces entrent en interaction selon des modalités plus complexes qu'à Paris. En outre, elles se trouvent opposées à un quatrième pôle dont on chercherait vainement l'équivalent en France : le romantisme moralisateur et catholique de *L'Office de publicité* ou de la critique académique, arrière-garde bien pensante qui existe évidemment de l'autre côté de la frontière, mais qui en Belgique a conservé un véritable pouvoir.

Cette forme d'organisation autour de quatre pôles plus ou moins spécifiques se combine à deux caractéristiques principales : une relative modération, et l'absence d'une véritable dimension diachronique. Par ses attaques répétées contre toutes les formes de « modernisme », l'arrière-garde conservatrice agit comme un repoussoir et constitue de ce fait un important facteur de cohésion. Elle contribue à souder, autour de personnalités comme Camille Lemonnier, Edmond Picard ou Émile Verhaeren, une jeune nation où, par ailleurs, les acteurs de la vie culturelle partagent souvent les mêmes intérêts professionnels³. Le rassemblement des tendances « progressistes » se traduit ainsi par une

³ Avocat, puis juge, Demolder n'abandonne le droit qu'en 1895. Verhaeren est un ancien stagiaire d'Edmond Picard, lequel sera amené à défendre Lemonnier ou Rodenbach. Ce dernier de son côté, à l'époque où il collabore à *L'Art moderne* et à *La Société nouvelle*, plaide pour Max Waller contre... Edmond Picard.

résistance au phénomène des chapelles littéraires⁴, mais surtout par des réaménagements caractéristiques en matière de temporalité. Les conservateurs retardent si bien l'émergence de certains courants d'inspiration que le système ignore en partie la perspective « évolutionniste » qui s'exerce de l'autre côté de la frontière. Désigné par l'arrière-garde comme trop « moderne », le Parnasse se maintient en Belgique au-delà des limites qui lui sont traditionnellement assignées. Les naturalistes n'ont d'autres successeurs qu'eux-mêmes et leur mouvement, tout comme le symbolisme, se prolonge tardivement dans le XX^e siècle.

À cela s'ajoutent les relations originales qu'entretiennent les trois pôles les plus actifs de la modernité culturelle. *La Jeune Belgique* et *L'Art moderne* s'associent dans un premier temps sous la bannière du « naturalisme parnassien ». Toutefois, si le réalisme visionnaire que prône Picard n'est pas sans rapport avec l'esthétique de *La Jeune Belgique*, il s'inscrit dès l'origine dans l'optique de l'Art social (*Art moderne* 1881 : 2–3), pierre d'achoppement qui fait s'écarter peu à peu les deux revues, dès 1883, puis en 85 plus nettement et enfin en 93 après une courte trêve de 90 à 92. Ce mouvement divergent offre un terrain très particulier à l'émergence du symbolisme en Belgique. *La Wallonie* voit le jour à l'époque où les tensions entre *L'Art moderne* et *La Jeune Belgique* sont devenues nettement perceptibles. Elle doit choisir son camp. Un instant tentée par le Parnasse⁵, elle se rapproche du naturalisme de Picard. *La Jeune Belgique* adopte en effet un comportement assez incohérent à l'égard des symbolistes. Elle publie Van Lerberghe ou Maeterlinck, mais elle s'en prend volontiers aux poètes français ou même à sa jeune consœur *La Wallonie*. Au contraire, après avoir décoché quelques flèches sur les novateurs⁶, *L'Art moderne* s'ouvre dès septembre 1885, et donc avant même l'épisode parisien du « Manifeste », à de véritables plaidoyers en faveur du symbolisme (*Art moderne* 1885 : 312–314). Sans pour autant renoncer à tout sens critique, il va désormais rester sensible aux tentatives de renouvellement de la poésie. Il salue Moréas pour avoir « brisé définitivement avec le parnassisme et l'impeccabilisme » (*Art moderne* 1886 : 204–205), examine avec sérieux *Le Traité du verbe* de Ghil, vole au secours des *Écrits pour l'Art* et de *La Wallonie*... Ainsi, à ce curieux couple qu'était le « naturalisme parnassien », succède cette alliance non moins étrange – du moins à la lorgnette de Paris – que forment les naturalistes et les symbolistes.

Cette alliance est tout sauf une vue de l'esprit. *La Jeune Belgique* ne voit bientôt qu'un seul ennemi dans ceux qu'elle appelle les « symbolistes de *L'Art moderne* et de *La Wallonie* »⁷. D'ailleurs, la trêve de 1890 la fait se rapprocher à la fois des poètes sym-

⁴ C'est déjà la position de *La Jeune Belgique* (n°1, décembre 1881, p. 1) ou encore de *L'Art moderne* (1881 : 2–3). À quelques exceptions près, cette détermination ne variera pas en Belgique. Plus tard, lorsque de jeunes revues comme *La Société nouvelle* ou *Le Coq rouge* viennent joindre leur voix à celle de leurs aînées, elles adoptent des mots d'ordre identiques, et reprochent précisément à *La Jeune Belgique* de n'avoir pas su se préserver de tout sectarisme.

⁵ Albert Mockel, dans ses premières déclarations, se situe directement dans le sillage du Parnasse, parmi « les fervents de l'Art pour l'Art » (« La Littérature des images » [*La Wallonie*, décembre 1887], (in :) Mockel 1962 : 225).

⁶ Mal inspiré par *Les Délivrescences* d'Adoré Floupette, Edmond Picard entame en juillet 1885, avec son « Essai de pathologie littéraire », une véritable croisade contre les symbolistes et décadents. Mais c'est pour rectifier le tir quelques semaines plus tard.

⁷ Dédicace à un sonnet parodique publié sous la signature de « Tête de mort » (*La Jeune Belgique* 1887 : 69–72, cité par Gilsoul 1936 : 279). Voir aussi Vermeulen 1935 : 57.

bolistes et de *L'Art moderne*. *La Jeune Belgique* ouvre alors ses colonnes à Verhaeren, Kahn ou Mallarmé. Dans le même temps, elle rend compte favorablement des activités d'Edmond Picard, et va même jusqu'à admettre le rôle politique de l'artiste⁸. À l'inverse, lorsqu'à partir d'août 1892, Gilkin rameute ses troupes autour de l'idéal parnassien, c'est pour combattre simultanément sur le front du symbolisme et sur celui de l'art engagé, du socialisme et du naturalisme.

Le modèle relativement simple du système français cède donc la place, en Belgique, à une structure fortement hiérarchisée. Au niveau de tensions le plus élevé, parnassiens, naturalistes et symbolistes forment un tout qui s'oppose au romantisme conservateur ($n = 3$). À un degré moindre, naturalistes et symbolistes s'associent contre le Parnasse ($n = 2$). Enfin, en troisième lieu seulement, les symbolistes s'opposent aux naturalistes, et souvent de manière imperceptible ($n = 1$).

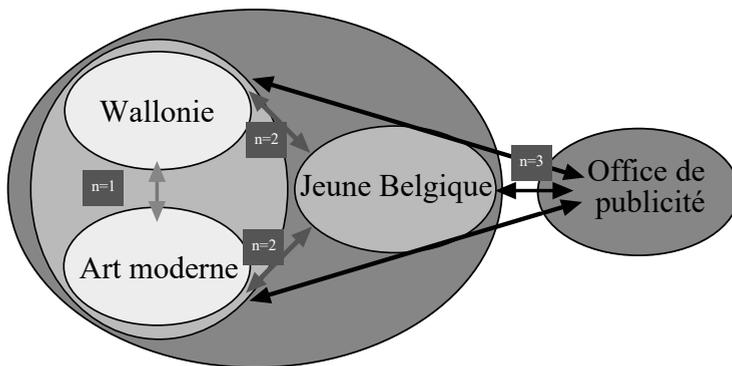


Fig. 2

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

Ainsi, il semble qu'on puisse se fier à cette intuition de Robert Gilsoul (1936 : 345–346)⁹ qui consiste à interpréter l'attitude de certains Belges à l'égard du symbole comme une forme d'opposition à la doctrine de l'Art pour l'Art. L'hypothèse permet en tout cas d'expliquer que les poètes belges fassent systématiquement précéder le symbole de l'in-

⁸ En janvier 1891, Albert Giraud se laisse aller à des propos qui sentent la poudre (voir Gilsoul 1936 : 353). Un an plus tard, l'éditorial de la revue envisage plus nettement encore un rôle politique pour les artistes et manifeste sa sympathie envers l'activité artistique qui se développe au sein du Parti Ouvrier Belge (*Jeune Belgique* 1892 : 5–8).

⁹ Cette analyse ne contredit en rien Michel Otten et Paul Gorceix qui voient plutôt dans le phénomène une manifestation d'influences allemandes (voir Michel Otten « Albert Mockel, théoricien du symbolisme », (in :) Mockel 1962 : 35–45, et Gorceix 1975). D'ailleurs, Paul Gorceix fait état d'une opposition probable de Maeterlinck au Parnasse à propos de la question de l'allégorie (Gorceix 1975 : 60).

tuition et l'allégorie d'un simple artifice formel. Car le principe revient bien à dénoncer la prétention qu'affichent les poètes du Parnasse à toujours faire dominer la conscience de l'artiste. Souligner le caractère inconscient du symbole conduit de la sorte Maeterlinck à attaquer les partisans de la Forme :

Ils opèrent au milieu d'un système d'alambics multicolores et très savants, l'éclairage est sagacement réglé, et le feu est placé dans un coin, entouré de précautions [...] ; mais je crois que la conscience ici est l'indice du mensonge et de la mort (Maeterlinck 1890 : 60-61).

Le fait que cette position soit défendue dans la première « Confession de poète » que publie Picard en 1890 incite d'ailleurs à poursuivre dans cette voie, même si, à l'époque, les tensions entre *L'Art moderne* et *La Jeune Belgique* ont perdu un peu de leur force. C'est en tout cas explicitement le Parnasse que vise Verhaeren dans la troisième « Confession de poète » (Verhaeren 1890 : 76-77), et c'est au Parnasse que songe Albert Mockel quand, pour opposer le symbole à l'allégorie, il renoue à son tour avec le débat sur le fond et la forme à propos duquel s'étaient affrontés *La Jeune Belgique* et *L'Art moderne* (Mockel 1962 : 85, 89 et *passim*). Sans doute de telles idées se retrouvent-elles chez les symbolistes français. Mais le soin et la constance dont témoignent les Belges à ce propos méritent d'être soulignés¹⁰. Alors que Moréas ou Ghil n'accorderont bientôt plus d'importance à la question, Maeterlinck ou Mockel y reviendront avec minutie et obstination¹¹.

Outre cette conception, fondamentale, du symbole, les Belges se distinguent, le fait est bien connu, par leur engagement politique. Et là encore, cette caractéristique correspond exactement aux spécificités du système : en s'opposant à la fois aux conservateurs et aux parnassiens enfermés dans leur tour d'ivoire, les symbolistes se trouvent conduits à entretenir une forme concrète de rapport au monde, et d'autant mieux qu'ils sont liés à des naturalistes beaucoup moins modérés sur le plan de la politique que sur celui de l'esthétique. Certes, les poètes français sont loin, eux aussi, de demeurer sourds aux revendications de leurs contemporains. Mais leur engagement est de sensibilité anarchiste et se fonde sur une séparation radicale entre l'art et la vie (Otten 1989 : 27-29). Les Belges au contraire, le plus souvent socialistes, s'organisent politiquement et laissent transparaître leurs convictions dans leurs actes comme dans leurs œuvres. Maeterlinck, membre du Cercle des étudiants et des anciens étudiants socialistes (Josefson 1982 : 58), soutient financièrement la grève générale pour le suffrage universel. Verhaeren collabore activement à l'expérience de la Section d'Art et d'Enseignement du Parti Ouvrier Belge. Van Lerberghe, plus modéré, fonde le Comité Zola à l'occasion de l'affaire Dreyfus. Si, pour Mockel, « l'anarchie, en politique comme en littérature, est l'idéal », le socialisme doit cependant en précéder l'avènement « de quelques centaines, peut-être de quelques milliers d'années », car « il importe avant tout de protéger les faibles » (Vandervelde 1935 : 65).

Cette dimension affecte directement la production littéraire. On la retrouve jusque dans la conception de « l'Œuvre totale » dont Mockel fait, à la différence de Mallarmé,

¹⁰ Voir par exemple la finesse avec laquelle Mockel analyse les vers d'Henri de Régnier (Mockel 1962 : 115, 126, 136 et *passim*).

¹¹ Voir Albert Mockel 1917 et Michel Otten, « Albert Mockel, théoricien du symbolisme », (in :) Mockel 1962 : 44.

l'aboutissement des efforts de toute l'humanité (Mockel 1962 : 144–145). De façon plus sensible encore, elle explique les importantes réserves des symbolistes belges à l'endroit de l'hermétisme¹² et leur goût pour la chanson et les apparences de simplicité rustique. Tout se passe comme si chacun à sa manière cherchait à mettre au point, selon l'exigence de Sulzberger, un « art symbolique [...] avant tout naïf » qui « parle aux yeux et par eux à l'imagination des masses »¹³. L'engagement des auteurs se reconnaît d'ailleurs par les prises de position quasi explicites qui parsèment quelques-uns de leurs livres. Une métaphore comme celle de la « ville tentaculaire » permet même d'établir l'existence d'incessants chassés-croisés entre l'œuvre de Verhaeren et la politique : issue de la presse de gauche, elle retourne au discours socialiste après avoir connu sa consécration poétique¹⁴.

C'est également dans ces interactions entre le symbolisme et le naturalisme que le développement des littératures de l'imaginaire en Belgique trouve son origine. Les contes de Verhaeren et d'Eekhoud révèlent ainsi notamment à quel point le fantastique naît de conjonctions qui sont inconnues, ou peu développées en France. L'un des premiers contes fantastiques de Verhaeren, « Visite à une fonderie d'art » développe par exemple une vision dont aucune définition ne saurait mieux rendre compte que l'épithète composite de « naturaliste-parnassien ». Cette brève anecdote, qui décrit la naissance d'une statue de Vénus, doit au naturalisme la peinture de l'activité souterraine, infernale des ouvriers. Elle emprunte parallèlement au Parnasse l'évocation de la déesse de la beauté, qui n'accède à une vie surnaturelle que pour voir se détourner d'elle la foule des ouvriers qui vient de la mettre au monde (Lysøe 1995). De la même façon, certains contes d'Eekhoud révèlent la présence conjuguée du naturalisme et du symbolisme. On songe moins au « Cœur de Tony Wandel », trop visiblement allégorique pour appartenir au symbolisme belge, qu'au « Moulin-horloge », véritable poème en prose dont la thématique naturaliste sert à mettre en vedette un puissant symbole du destin de l'humanité.

DEMOLDER RÉALISTE ET SYMBOLISTE ?

Tel est l'arrière-plan en fonction duquel il convient de considérer l'œuvre de Demolder et plus particulièrement peut-être les nouvelles qui composent *Quatuor*. Pour se situer au croisement du mythe et de la réalité, l'écrivain ne fait pas qu'emprunter au fantastique dont les atmosphères interlopes commencent à envahir les lettres françaises de Belgique. Comme tant d'autres, à Bruxelles ou à Gand, il s'envient se poster au carrefour du réalisme et du symbolisme.

Ainsi, l'un de ses premiers contes, « Le Nocturne de Malbertus », nous installe d'emblée dans l'un de ces cadres sordides chers aux écrivains réalistes. Un « couchant sinistre où des nuages s'éventr[e]nt sur un ciel de laiton » (Demolder 1890 : 54) projette péniblement sa lumière par l'unique fenêtre d'une humble « chaumine » (Demolder 1890 : 53). Et c'est pour nous faire assister à l'agonie d'un vieux sonneur de cloches dépeint selon les canons ordinaires du récit réaliste :

¹² Voir Michel Otten, « Albert Mockel, théoricien du symbolisme », (in :) Mockel 1962 : 19.

¹³ Voir Albert Mockel, « Stéphane Mallarmé. Un héros », (in :) Mockel 1962 : 188.

¹⁴ « La Démocratie et l'art », *La Société nouvelle*, 1888, I, p. 256, cité par Vervliet 1991 : 51.

Un rayon dernier, traversant la fenêtre, couvrit d'un livide masque de lumière la figure du vieillard. Ses yeux brillaient de folie. Décharné, le nez sec, on eût dit une grande chouette, et ses mains, comme des serres, empoignaient fiévreusement les linges du lit (Demolder 1890 : 54-55).

On s'attend, avec de telles prémisses, à assister à une aventure fantastique, ou à tout le moins à une « histoire extraordinaire » dans le goût d'Edgar Allan Poe. C'est d'ailleurs ce que semble indiquer le titre du conte qui met l'accent sur la dimension particulière qu'instaurent entre autres les jeux du clair-obscur. Car « Le Nocturne de Malbertus » n'est pas seulement un exercice de transposition littéraire d'un genre pictural qui célèbre la magie de l'ombre et de la lumière. C'est aussi l'un de ces *Nachtstücke* imaginés par Hoffmann, un de ces contes où les forces des ténèbres poussent les individus à vivre les pires cauchemars. Les épisodes les plus sanglants et les forces du mal ne tardent pas d'ailleurs à se manifester et pas seulement dans le délire du protagoniste qui identifie une procession de braves villageois portant des torches à des « diables en feu » (Demolder 1890 : 56). Le narrateur lui-même voit surgir des éléments de terrifiantes manifestations démoniaques :

Au dehors, le vent sifflait, la mer s'acharnait contre les dunes, faisant résonner sourdement les sables des plages, et sur l'immense gril hissé au sommet du phare d'Yperdamme, là-bas, on s'occupait à allumer des troncs d'arbres enduits de poix, pour la sauvegarde des pêcheurs. Par moments, la tempête en arrachait des flammèches qui constellaient diaboliquement quelque vert nuage (Demolder 1890 : 55).

Ainsi conforté dans son délire, le personnage nous communique efficacement ses visions. Il revit les scènes de guerre qu'il a vécues vingt ans plus tôt et, apercevant « les filles qui suivent les armées », les prend pour de « maudites sorcières » (Demolder 1890 : 59). Un cortège de mules n'est pas mieux loti. Les bêtes « ont des plumets verts et sur leur dos des couvertures ornées de couronnes », ce qui en fait une « ménagerie du diable » (Demolder 1890 : 60).

Venu jusque dans le titre associer ses connotations à celles de « nocturne », le nom du protagoniste n'est évidemment pas composé de manière à détromper le lecteur. « Malbertus », il résonne comme Albertus – pas simplement comme Albert le Grand, auteur présumé d'un célèbre traité de sorcellerie, mais encore comme le « Signor Albertus » de Théophile Gautier, ce « peintre qui demeure Hôtel du Singevert » (Gautier 1833 : 172). Personnage emprunté à double titre à la tradition fantastique, il apparaît plus encore que ses modèles comme affilié au démoniaque dans la mesure où il fait entendre le « mal » dès sa première syllabe.

C'est pourtant au terme de cette tempête effroyable, transformée en bataille terrible par l'esprit dérangé du héros, que se manifeste, alors que le calme revient sur le monde, une apparition qui, elle, n'a plus rien de commun avec les spectacles terrifiants produits par l'inspiration fantastique traditionnelle. Une humble femme de pêcheur, terrifiée par la folie des éléments vient se réfugier auprès de la famille de Malbertus. Et le conte change aussitôt de tonalité. De noir et terrifiant, il devient blanc et ingénu et retrouve les nuances des contes naïfs – ces contes conformes à l'esthétique symboliste, où les Belges, sur le modèle des peintres d'antan, aiment à transposer dans un cadre flamand l'un des épisodes de la Bible :

Mes paupières se voilent d'une grande douceur. Les angélus s'étendent sur les prairies comme un brouillard d'argent ! Oh ! que les fleurs sentent bon, aujourd'hui ! Renouvez les lys des autels ! Je vois un coin de paradis, des anges volent au-dessus de ma chaumine. Quel été étrange et bon ! L'air est soyeux. Je nage dans l'Yser dont l'onde reflète le ciel et les plantes du bord, toutes fleuries. Mes membres s'y fondent. Il y a du soleil dans l'eau, sainte Vierge (Demolder 1890 : 85–86).

Nous sommes-nous laissés piéger par le texte ? Il suffisait pourtant de mieux en déchiffrer la première page pour anticiper ce brusque changement. L'intitulé, « Le Nocturne de Malbertus », y est en effet suivi d'un sous-titre : « Conte de Noël » ; lequel témoigne d'emblée de la dimension composite de la nouvelle : conte fantastique inscrit dans la tradition réaliste, l'œuvre est également, à l'instar d'autres pages du recueil, « Conte mystique ».

Cette forme de bigarrure se retrouve, il est vrai, à des degrés fort divers, dans chacune des nouvelles recueillies dans *Quatuor*. « La Femme au masque », par exemple, s'ouvre sur l'un de ces récits-cadres qu'affectionne, de l'autre côté de la frontière, un maître du réalisme comme Maupassant. Nous voici plongés au beau milieu d'une réunion d'hommes. Quelques bribes d'une conversation mondaine nous parviennent et soudain le protagoniste de quelque fait extraordinaire se distingue du lot et prend la parole :

– C'était il y a longtemps, jeta dans la discussion le vieux sculpteur qui paraissait jusque-là ne pas avoir écouté notre débat passionné, car je portais alors sur le cou une tête chaude et noire (Demolder 1897a : 13).

Comment cerner dès lors l'originalité de la nouvelle ? Tient-elle au fait que le narrateur protagoniste soit un sculpteur, un artiste donc qui manie une langue fleurie ? À la même époque, il est vrai dans un tout autre cadre, Maupassant s'emploie lui aussi à mettre en scène la figure de Prédoré, personnage paradoxal d'artiste en ce que sa silhouette épaisse et comme embarrassée tranche avec la précision de ses gestes lorsqu'il s'empare de deux tanagras posés sur la cheminée de son hôtesse (Maupassant 1890 : 213). Sans doute l'expression du Français se fait-elle moins manifestement « artiste » que celle du Belge, qui, lui, semble multiplier à plaisir comparaisons et métaphores :

Je doublais le cap de mes vingt ans – un beau cap plein de fleurs, et qui se dresse maintenant à l'horizon de ma vie. J'étais alors très séduisant, à ce qu'on dit. On me prêtait l'élégance du roi Charles I^{er}, tel que l'a peint Van Dyck, et la fascination de don Juan. J'usais de ces faveurs du ciel avec toute la folie de mes vingt ans débridés. Mon sang bouillait autour de mon cœur plus miraculeusement que ne bout le sang de saint Janvier, sur les autels de Naples. Je jetais les écus de ma beauté par les portes et les fenêtres de tous mes caprices. J'entrais dans l'amour comme un obus, cassant les vitres, brisant tout, insouciant des dégâts et des blessures ! (Demolder 1897a : 13–14)

Il reste que les propos de séducteur, la conduite de l'intrigue ne paraissent pas suffisamment originaux pour identifier une inspiration qui outrepasserait le cadre habituel du récit réaliste – même s'il n'est pas tout à fait impossible d'évoquer dans ces débordements artistes l'ancienne épithète, typiquement belge, de « naturaliste-parnassien ».

De même la charge érotique des scènes finales ne nous surprend guère. Les bourgeois bien pensants – que l'artiste de Demolder a l'habitude de « scandalis[er] » (Demolder 1897a : 18) – parleraient sans doute d'« ordure naturaliste », même si, par bien des as-

pects, l'écrivain ne fait guère qu'aseptiser certaines images de son beau-père, le peintre et graveur Félicien Rops. On se souvient en effet de l'histoire : le sculpteur dédaigne Victorine, une jeune couturière qu'il sait être amoureuse de lui et à qui il ne reconnaît aucun charme. À l'occasion d'un bal masqué, il rencontre une femme dont il tombe follement amoureux. L'inconnue accepte de se donner à lui à une seule condition : il ne devra jamais chercher à connaître l'identité de la belle ; celle-ci, jusque dans les étreintes les plus folles, continuera à porter son loup et ses gants de soie noire. La belle inconnue est évidemment la petite couturière, mais le séducteur ne le découvrira que trop tard. Tel est le genre de situation que banaliseront par la suite tant de romans érotiques et que Demolder a pu rencontrer dans telle ou telle œuvre de Rops, qu'il s'agisse de la femme aux yeux bandés de *Pornokrates*, ou celle plus provocante sans doute, d'*Hypocrisie* (voir reproduction ci-après).

Par de telles références picturales, Demolder inscrit visiblement le conte dans un corpus « belge ». Il semble cependant que la singularité de l'ouvrage soit à rechercher ailleurs. Car les dernières pages, tout en prolongeant les impressions premières provoquées chez le lecteur, l'invitent à une lecture manifestement *symbolique*. L'instant est arrivé où le sculpteur, persuadé d'avoir affaire à la fille d'un notable, cède au désir irrésistible de connaître la partenaire de ses jeux érotiques. Dans une pulsion irraisonnée, il lui arrache le masque. Songeste est alors décrit dans toute sa brutalité comme une agression, et même comme un viol :

C'est alors que, poussé par mes rêveries et par la certitude de connaître l'inconnue, tenté par le diable, en proie à une folle curiosité, à une lâcheté basse – avec un instinct aveugle de criminel enfonçant son couteau dans une gorge – d'un mouvement brusque d'iconoclaste brisant une belle statue du Mystère – sacrilège et infâme, j'arrachai le masque. Je sentis dans mon échine le frisson qu'un voleur doit éprouver au moment où il enfonce le couvercle d'un coffret. Oui, j'accomplis cela en une seconde rapide de vertige, dans une sorte d'inconscience du mal commis, sans presque oser regarder ma main violatrice, encore chaude et vibrante de la dernière caresse ! (Demolder 1897a : 50)

Pour autant, la scène de reconnaissance qui s'ensuit sert de prétexte à une surprenante *épiphanie*. Après avoir révélé l'identité de la jeune femme, la « pauvre » (Demolder 1897a : 50) Victorine, le sculpteur interroge en effet son auditoire : « Vous pensez sans doute », lance-t-il à son brillant aréopage, « que la banalité de son visage a fait chavirer la beauté ? » Et à cette question, il s'empresse de répondre par la négative. Car « la pauvre fille » se révèle brusquement « comme un *symbole* de la douleur et du courroux » (Demolder 1897a : 51)¹⁵. *Symbole* : le mot est lâché. De fait, la description qui suit transforme *Victorine* en une sorte de *Vénus Victrix*. La petite couturière justifie par ce biais un prénom auquel on n'avait sans doute pas suffisamment prêté attention. « Ses narines souffl[ent] du feu, [...] ses yeux, superbement, roul[ent] de l'or et de la colère ». Par-dessus tout « son ventre, encore ruisselant de volupté, [...] appara[ît] un peu comme un bouclier blanc » (Demolder 1897a : 51), tandis que son visage devient « un champ de bataille » (Demolder 1897a : 53). Nous sommes bien devant une Beauté guerrière. La référence est d'autant plus troublante qu'elle établit une étroite relation entre cette amante outragée et une autre de ces divinités modernes, celle que met en scène Villiers de l'Isle-

¹⁵ Je souligne.

-Adam – qu'on ne peut guère soupçonner de sympathie naturaliste ! Dans son *Ève future*, dont l'édition définitive est antérieure de plus de dix ans à la publication de *Quatuor*, le romancier français multiplie en effet les invocations explicites à la déesse de la beauté. Alicia Clary, mannequin sans âme, « c'est, en vérité, la splendeur de la *Venus Victrix* humanisée » (Villiers de l'Isle-Adam 1886 :73, 74, 92, 230). La jeune femme éveille de singuliers effets électrostatiques. C'est d'abord Edison qui témoigne du phénomène :

– N'avez-vous jamais admiré, par un jour d'orage, une belle jeune femme brune peignant sa chevelure devant quelque grand miroir bleuâtre, en une chambre un peu sombre, aux rideaux fermés ? Les étincelles pétillent de ses cheveux et brillent, en magiques apparitions, sur les pointes du démêloir d'écaïlle, comme des milliers de diamants fluant d'une vague noire, en mer, pendant la nuit. Hadaly vous donnera ce spectacle, si miss Alicia ne vous l'a pas déjà donné (Villiers de l'Isle-Adam, 1886 : 106).

Plus loin, le narrateur se porte garant de ces effets mystérieux du « fluide » électrique :

La robe céruleenne de miss Alicia, en effleurant les piles, leur arrachait quelques étincelles perdues dans les souveraines clartés de l'appartement (Villiers de l'Isle-Adam, 1886 : 218).

Or curieusement, preuve qu'elle s'apparente étroitement à ces personnages nés des rêves idéalistes, le corps de Victorine devient le siège des mêmes manifestations :

... ses seins droits s'aigrettaient, eût-on dit, d'étincelles électriques, tant était vive sa soudaine nervosité (Demolder, 1897a : 51).

On comprend dès lors que la jeune femme soit brune au point que le seul trait physique qui retienne l'attention chez elle et « donne un peu de caractère à [sa] physionomie ingrate », du moins lorsqu'elle est en tenue d'humble couturière, est que ses « sourcils, noirs et épais [...] se rejoign[ent] sous le front » (Demolder 1897a : 51)¹⁶. Dix ans plus tôt, l'Edison de Villiers l'avait déjà affirmé : « Les brunes ont beaucoup d'électricité en elles » (Villiers de l'Isle-Adam 1886 : 106).

Demolder toutefois ne se contente pas d'achever son conte sur cette image énigmatique – car il n'y a pas à proprement parler d'autre « chute » à l'histoire. Il propose implicitement une théorie du symbole qui s'inscrit dans le prolongement des analyses d'Albert Mockel et Maurice Maeterlinck. Comme s'il employait les mêmes lunettes que les poètes français, le séducteur croit reconnaître dans la richesse de l'apparence l'origine du charme qu'exerce sur lui la femme au masque :

... je crus avoir un pressentiment – un vain pressentiment de fat. Là-bas, de l'autre côté du canal, scintillait le faite d'un hôtel – faite qui semblait à la fois le plus riche et le plus vaporeux dans la douce matinée. C'était celui de l'hôtel d'un échevin (car ce que je vous conte se passait au pays des échevins), et ce magistrat avait une fille d'une beauté rare, dont j'avais souvent remarqué le port élégant et la grâce robuste. Pourquoi ce toit rayonnait-il ainsi ? Pourquoi se montrait-il plus printanier encore que le printemps lui-même, plus léger que les fleurs, et se confondait-il, pour ainsi dire, avec le ciel éthéré et vibrant de ce dimanche livré aux sons des cloches ? Évidemment, c'est qu'il était l'ostensoir d'un cœur rayonnant comme le mien ! Et

¹⁶ Le trait est d'ailleurs repris à la lettre lorsque Victorine apparaît en *Venus Victrix* (Demolder 1897a : 51).

poussé par une hallucination due aux jeux du soleil, je me pris à croire que l'inconnue n'était autre que la fille de l'échevin ! (Demolder 1897a : 45-46)

Le bellâtre apprendra à ses dépens que la beauté symbolique n'est pas ce que ses pressentiments révèlent avec tant d'évidence, mais qu'elle fait muettement signe vers ce qui est enfoui, ce qu'on ne remarque pas, ce qu'on refoule dans les profondeurs de l'inconscient, l'*invisible* Victorine :

On ne voyait jamais sa figure, toujours inclinée sur l'ouvrage. D'ailleurs, elle se tenait dans le coin le plus obscur de la chambre... (Demolder, 1897a : 22-23)

Insensible à la dimension proprement symbolique, le héros de Delmoder, qui pourtant se répand volontiers en amours ancillaires, s'impose également en représentant arrogant d'une bourgeoisie provinciale incapable de prendre en compte les aspirations des humbles. Or ce que lui révèle la transformation, c'est « le mépris d'une femme du peuple, confiante et droite, pour le dandy qui l'[a] trahie » (Demolder 1897a : 53). En découvrant l'identité de Victorine, la surprise lui arrache une exclamation révélatrice : « La pauvre ! » (Demolder 1897a : 50). Mais la Vénus Victrix lui fait bien vite rentrer ce cri condescendant dans la gorge. Le triomphe de la petite couturière prend en effet des allures d'insurrection révolutionnaire tant « l'indignation de ce corps *révolté* [lui] mont[e] au visage, comme *la lueur d'un incendie* » (Demolder 1897a : 52)¹⁷ :

Au fond de larges yeux noirs agonisaient nos pâmoisons, chantaient encore nos extases, mais s'allumait en même temps un éclair de vengeance (Demolder 1897a : 52).

Ainsi, « La Femme au masque », tout en associant l'inspiration réaliste et l'inspiration idéaliste développe une vision du monde et de la littérature qui procède directement du système littéraire, tel qu'il s'est établi en Belgique à la fin du siècle. On pourrait faire la même analyse des trois autres contes composant le recueil, si l'on ne craignait d'anticiper sur les études qui vont suivre. Car, *mutatis mutandis*, les mêmes remarques s'imposent à propos de « La Fortune de Pieter de Delft » où toute une série d'images renvoyant biaisement aux grands maîtres flamands aboutissent à la mise en scène non pas d'un artiste, mais d'un humble peintre de céramiques. Et que dire de « La Sainte Anne de Ploubazlanec », dont l'effigie émeut le narrateur jusqu'aux larmes parce ce qu'elle lui apparaît comme « la somme de tout un peuple d'âmes » (Demolder, 1897a : 118) ? Que dire surtout de « La Légende de Seppê-Kaas au jour des Morts », ce conte visiblement composite qui encadre d'un récit visiblement naturaliste une aventure merveilleuse centrée sur une troublante apparition qui n'eût assurément pas déplu à un Marcel Schwob ou un Pierre Louÿs ! Une chose est sûre : tous ces contes démontrent de façon exemplaire qu'il faut dépasser les mythes dont s'encombre le plus souvent notre lecture des œuvres

¹⁷ Je souligne. Deux ans avant la parution de *Quatuor*, Demolder fonde avec Louis Delattre, Georges Eekhoud et quelques autres *Le Coq rouge*, revue mensuelle dont le nom est synonyme de révolte : « Voyez, le joyeux incendie aux flammes crépitantes prévaut contre les ténèbres et chasse les fumées philistine ; le coq fulgurant et triomphal se rit des convulsions épileptiques de la grenouillère troublée dans sa croupissante digestion » (*Coq rouge* 1895 : 5). Rappelons avec Mirande Lucien que « "faire chanter le coq rouge" est une vieille expression campinoise qui signifie, ni plus ni moins, mettre volontairement le feu au toit du voisin » (Lucien 1999 : 75.) D'ailleurs René Bianco mentionne la revue belge dans son *Répertoire des périodiques anarchistes de langue française* (Bianco 1987 : 623).

belges – mythe de l’anachronisme, mythe de la verve picturale – pour goûter jusque dans leurs secrets méandres leur plus profonde originalité.

BIBLIOGRAPHIE

- Art moderne (L')*, 1881, Notre programme (anonyme), *L'Art moderne*, numéro du 6 mars : 2–3.
- Art moderne (L')*, 1885, Pathologie littéraire. Correspondance [lettre de Georges Khnopff], numéro 27 septembre : 312–314.
- Art moderne (L')*, 1886, Les Cantilènes par Jean Moréas, numéro du 27 juin : 204–205.
- Art moderne (L')*, 1887, La Littérature judiciaire (anonyme), numéro du 16 janvier : 19.
- BABOU, Hippolyte, 1865, Ma Belgique, *Le Figaro*, numéro du 16 juillet : 4.
- BAUDELAIRE, Charles, 1867, *Pauvre Belgique* [1864–1867], *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, « Pléiade », 1951.
- BIANCO René, 1987, *Répertoire des périodiques anarchistes de langue française*, thèse nouveau régime, Université d’Aix-en-Provence.
- Coq rouge (Le)*, 1895, Le Coq rouge, premier numéro : 5.
- DE COSTER Charles, 1868, *La Légende d’Ulenspiegel*, Bruxelles : Lacroix.
- DEMOLDER Eugène, 1890, Le Nocturne de Malbertus [*La Société nouvelle*, 1890] ; (in :) *Contes d’Yperdamme*, Bruxelles : Lacomblez, 1891.
- DEMOLDER Eugène, 1897a, *Quatuor*, Paris : Société Mercure de France.
- DEMOLDER Eugène, 1897b, *Sous la robe. Note d’audience, de Palais et d’ailleurs d’un juge de paix*, Paris : Le Mercure de France.
- DEMOLDER Eugène, 1901, *Les Patins de la reine de Hollande*, Paris : Mercure de France.
- DEMOLDER Eugène, 1904, *L’Arche de Monsieur Cheunus*, Paris : Société du Mercure de France.
- GAUTIER Théophile, 1833, Albertus ou l’Âme et le Péché [1833], *Œuvres de Théophile Gautier. Poésies*, Paris, Lemerre, t. I, 1890.
- GILSOUL Robert, 1936, *La Théorie de l’Art pour l’art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Bruxelles : Palais des Académies.
- GORCEIX Paul, 1975, *Les Affinités allemandes dans l’œuvre de Maurice Maeterlinck*, Paris : P.U.F.
- HURET Jules, 1891, *Enquête sur l’évolution littéraire* [1891], Paris : Thot, 1982.
- Jeune Belgique (La)*, 1892, Au lecteur (anonyme), janvier, p. 5–8.
- JOSEFSON Eva-Karin, 1982, *La Vision citadine et sociale dans l’œuvre de Verhaeren*, Lund : CWK Gleerup.
- LUCIEN Mirande, 1999, *Ekhoud le rauque*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- LYSØE Éric, 1995, Vénus parmi les scories : vision polémique de l’Art dans les contes de Verhaeren, *Textyles*, n°11 : 109–118.
- MAETERLINCK Maurice, 1890, Confession de Poète, *L’Art moderne*, numéro du 25 février : 60–61.
- MAILLET Christian, 1976, J’édite donc je suis, *Magazine littéraire*, 118 : 64–67.
- MAUPASSANT Guy de, 1890, *Notre cœur* [1890], Paris : Ollendorff, 1902.
- MOCKEL Albert, 1917, *Un poète de l’énergie : Émile Verhaeren*, Paris : Renaissance du Livre.
- MOCKEL Albert, 1962, *Esthétique du symbolisme*, éd. Michel Otten, Bruxelles : Palais des Académies.
- OTTEN Michel, 1986, Situation du symbolisme en Belgique, *Lettres romanes*, XL, n° 3–4 : 203–209.
- PÂQUE Jeannine, 1989, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles : Labor, 1989 : 27–29.
- RAMAEKERS Georges, 1909, *Eugène Demolder*, Bruxelles : Société belge de librairie.
- RENARD Jules, 1927, *Journal inédit, 1906–1910*, (in :) *Œuvres complètes*, Paris : Bernouard, t. XV.
- TAINÉ Hippolyte, 1869, *Philosophie de l’Art dans les Pays-Bas*, Paris : Baillière.
- VANDERVELDE Émile, 1935, *Souvenir d’un militant socialiste*, Paris : Denoël.
- VERHAEREN Émile, 1883, *Les Flamandes*, Bruxelles : Hochsteyn.
- VERHAEREN Émile, 1890, Confession de Poète, *L’Art moderne*, numéro du 9 mars : 76–77.

-
- VERMEULEN François, 1935, *Edmond Picard et le réveil des lettres belges*, Bruxelles : Palais des Académies.
- VERVLIEET Raymond, 1991, Lever de rideau : les précurseurs, (in :) *Les Avant-Gardes littéraires en Belgique*, Jean Weisgerber (éd.), Bruxelles : Labor, 27–90.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, 1886, *L'Ève future* [1886], éd. de Pierre Citron, Lausanne : L'Âge d'homme, 1979.