

BUSSOLA

Atti di ricerche, seminari e convegni
Collana diretta da Ruggero Campanoli

8

Belceil

Atti del Centro Studi
sulla Letteratura Belga
di Lingua Francese

Le mouvement symboliste
en Belgique

Secondo Seminario Internazionale
Centro Studi Sorelle Clarke dell'Università di Bologna
Bagni di Lucca, 2-3-4 novembre 1988

a cura di
Anna Soncini Fratta

1. 1990

Editrice **QUB** Bologna

© 1990

Copyright by Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marsala 24

Finito di stampare nel mese di maggio 1990 in Bologna
dalla Cooperativa Libreria Universitaria Editrice

tion française dont se sont nourris les symbolistes belges, et en particulier les écrits de la mystique flamande, la philosophie allemande et la tradition ésotérique². Christian Berg a mis en lumière le rôle de Schopenhauer comme «point de référence constant et privilégié» pour tous les symbolistes belges³; Michel Otten a insisté sur leur ouverture vers d'autres univers culturels et linguistiques (Allemagne ou Angleterre)⁴ et j'ai montré qu'ils entretenaient une relation plus directe au politique que leurs confrères parisiens⁵.

Il ne fait donc plus guère de doute que les thèmes des symbolistes belges, leur conception du monde et leurs théories esthétiques présentent au moins une accentuation particulière. Un certain nombre de marques stylistiques ou idéologiques les séparent de leurs amis, y compris de ceux qui, comme Moréas ou Viéllé-Griffin, n'étaient pas non plus d'origine française.

Je crois cependant qu'on aurait tort d'en rester à une analyse fondée sur le seul contenu des oeuvres et des attitudes des écrivains, même lorsque celle-ci prend en compte les problèmes de l'écriture. La question de la spécificité pourrait être déplacée et formulée aussi de la manière suivante: pourquoi le surréalisme et le symbolisme belge n'ont-ils eu à défendre que l'aspect original de leur apport, et non leur existence en tant que groupes constitués? Qu'est-ce qui, dans les circonstances de l'époque, dans les relations littéraires franco-belges a permis de suspendre temporairement l'illégitimité de la production périphérique? Quels sont les traits grâce auxquels une génération d'écrivains belges a pu cristalliser l'exceptionnelle percée du symbolisme et engendrer dans le même mouvement les oeuvres les plus significatives de notre littérature? Ou encore, dernière interrogation qui résume les autres: quel contexte a permis d'énoncer sur le mode de l'évidence qu'il convenait d'interroger les traits spécifiques que j'ai rappelés?

Les conditions de possibilité de l'émergence d'un sym-

bolisme belge devraient être découvertes à plusieurs niveaux d'analyse. Mais l'un des plus féconds me paraît être l'approche comparée des champs littéraires français et belge à la fin du XIX^e siècle. Cette étude me permettra de proposer trois hypothèses de travail sur la fortune critique d'un courant littéraire dont j'essaierai, en fin de parcours, d'expliquer et la singularité, et la perdurance.

Dotation sociale et position dans le champ

Rappelons d'abord quelques faits majeurs qui distinguent «l'école» symboliste des autres groupes littéraires des années 1870-1900. Fondé autour de deux anciens du Parnasse, Mallarmé et Verlaine, le symbolisme se réunit avant tout sur ce que Gustave Kahn appelait «un ensemble de négations des habitudes antérieures»⁶. Dépourvus de doctrine précise, ses adeptes forment une «communauté émotionnelle» lorsqu'une seconde génération, de vingt ans plus jeune que les «Maîtres» environ, se rassemble derrière la recherche de l'Idée que Mallarmé prônait rue de Rome. L'originalité de la formation du groupe, qui contraste avec le processus «classique» de création d'une chapelle littéraire, apparaît en l'occurrence lorsqu'on constate que les «maîtres» sont dépourvus des moyens d'exercer un pouvoir institutionnel important. Ils ne détiennent ni théorie orthodoxe, exprimée dans un manifeste, par exemple, ni organe de presse, ni puissance éditoriale. Quelques petites revues, *la Vogue*, *la Décadence*, *le Symboliste* sont fondées en 1886, *la Revue indépendante* s'ouvre à sa sensibilité, mais il faut attendre les années 1890 pour que *la Plume*, *l'Ermitage*, *les Entre-tiens politiques et littéraires* et surtout *le Mercure de France* diffusent les textes et les thèses du mouvement. Encore doit-on ajouter que ce sont les «disciples» qui assureront seuls l'intendance.

- 48 Max WALLER, *La flûte à Siebel*, Bruxelles, 1887.
- 49 Max WALLER, p. 25.
- 50 Max WALLER, *Au café*, p. 33.
- 51 Max WALLER, p. 14.
- 52 Max WALLER, *Triste zut*, p. 72.
- 53 Max WALLER, *En mi bébéte*, p. 67.
- 54 Max WALLER, p. 24.
- 55 Max WALLER, *La complainte des boissons bues*, p. 48.
- 56 Max WALLER, p. 32.
- 57 Francis NAUTET, *Notes sur la littérature moderne, (Caractères de la nouvelle poésie)*, Bruxelles, t. II, 1889, p. 126-127.
- 58 E.M. CIORAN, *Précis de décomposition*, Paris, 1972, p. 161.
- 59 Iwan GILKIN, *Vice suprême*, «La Jeune Belgique», t. IV, 1885, p. 149-153.
- 60 Christian BERG, *L'esprit de décadence et les lettres françaises de Belgique à la fin du XIXe siècle*, dans *L'esprit de décadence. Colloque de Nanterre*, t. II, Paris, 1984, pp. 163-174.
- 61 G. PEYLET, *Les évasions manquées...*, p. 223.
- 62 Voir G. PEYLET, *Les évasions manquées...*, p. 223.
- 63 Max WALLER, *Six années*, «Jeune Belgique», t. V, 1885-6, p. 485.
- 64 Albert GRAUD, *Chronique littéraire: à l'Art Moderne*, «Jeune Belgique», t. IV, 1884-5, p. 140.
- 65 Friedrich NIETZSCHE, *Volonté de puissance*, t. I, ch. VI, *Physiologie de l'art*, par. 453, Paris, 1935, p. 338.

66 Il faut relever que du côté flamand, ce jalon manque absolument: l'esthétisme de «Van Nu en Straks» (1893-94 et 1896-1901) opère le clivage par rapport au passé romantique, réaliste, naturaliste ou parnassien en se réclamant d'«emblée, mais assez tardivement, des réquisits de l'idéalisme symboliste».

Paul Aron

POUR UNE DESCRIPTION SOCIOLOGIQUE DU SYMBOLISME BELGE

Avec le surréalisme, le mouvement symboliste partage le destin singulier d'être né presque en même temps à Paris et à Bruxelles et de s'être développé en Belgique sans avoir pâti de sa situation périphérique. Les oeuvres de Maeterlinck et de Verhaeren, comme celles de Nougé ou de Scutenaire, ont été adoptées par les lettres françaises. Malgré son caractère tardif, ou partiel, cette reconnaissance s'est cependant imposée, et elle tranche vivement sur l'occultation coutumière de la littérature francophone de Belgique. A l'heure présente, nul ne nie plus que ces deux courants comptent parmi les apports majeurs aux lettres françaises.

En contrepartie de cette légitimité, le discours critique s'est interrogé sur les traits spécifiques des oeuvres symbolistes ou surréalistes. Peut-on distinguer ce qui les distingue de leurs équivalents français? Ou, en d'autres termes: peut-on attribuer aux conditions géographiques, historiques et idéologiques dans lesquelles ces courants se sont formés, des formes et des options qui leur appartiennent en propre?

Ces questions sont clairement formulées depuis que Guy Michaud a perçu qu'à «l'entour de 1880, le noyau des lettres françaises se dédouble»¹. Pour leur part, les écrivains symbolistes ont tenté de justifier leur irruption massive dans les lettres françaises. Ils se sont réclamés d'un esprit «nordique» ou «germanique» différent de «l'âme latine».

Plus récemment, Paul Gorceix a rouvert ce débat, en insistant notamment sur les racines étrangères à la tradi-

En regard de la situation française, le sort des symbolistes belges apparaît fort enviable. Non seulement ils bénéficient d'un capital social comparable à celui des admirateurs privilégiés de Mallarmé: des origines moyennes ou grandes bourgeoises, une scolarité complète, une indépendance matérielle, mais surtout leur entregent, leurs nombreuses relations politico-culturelles et les moyens matériels dont ils disposent leur donnent un poids considérable. Ils vont donc massivement intervenir dans le champ littéraire, en réservant aux «maîtres» un accueil remarquablement précoce et favorable⁷. Mallarmé et Verlaine trouvent en Belgique des tribunes, des critiques, un accueil dans le milieu mondain et artistique dont ils sont privés en France. Leurs conférences sont grassement payées, malgré l'incompréhension ou la désertion d'une partie du public. L'admiration des jeunes poètes (Elskamp, Verhaeren...) est aussi sincère qu'enthousiaste, et les aînés ne sont pas en reste de compliments. Un poème de Verlaine dédié à Edmond Picard, les conférences et la *Remémoration d'amis belges* de Mallarmé témoignent de la chaleur de cette hospitalité⁸.

Plus concrètement, les symbolistes français, et Mallarmé en particulier, trouvent en Belgique des conditions de publication exceptionnelles. Outre ses collaborations à *l'Art moderne* et à *la Vallonné*, l'auteur de *l'Après-midi d'un faune* fait éditer à Bruxelles son *Album de vers et de Prose* (Librairie nouvelle, 1887 et 1888), *Les poèmes d'Edgar Poe* (Deman, 1888), *Pages* (Deman, 1891), *Les Miroirs* (Lacomblez, 1892) et, surtout, survit grâce au recueil posthume *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* (Deman, 1899). Pendant quatorze ans, jusqu'à l'édition de la *Nouvelle revue française* en 1913, ce volume sera le seul à offrir au public francophone un ensemble significatif des textes du chef de file du symbolisme. Les nombreux contacts établis en ces occasions, les relations plus ou moins intimes qui naissent entre poètes, critiques et éditeurs modifient considérablement les conditions

dans les quelles les symbolistes belges «montent à Paris». Contrairement à la voie traditionnellement suivie par les auteurs de la périphérie, ces écrivains font leur entrée dans la capitale littéraire en tant que représentants d'un groupe constitué. Ils apparaissent comme l'émanation d'un courant favorable au symbolisme français dont on a pu mesurer l'efficacité. Ils reçoivent donc sans attendre la place qui leur revient au côté des hommes et des revues les plus en vogue à ce moment: celle des «alliés de la première heure», qui ont su entendre la «bonne parole» clamée dans le désert des années 1875-1885.

Constatons en effet que l'émigration de Maeterlinck et de Verhaeren coïncide exactement avec la période pendant laquelle le symbolisme s'impose comme la principale école littéraire à Paris. Son «message poétique», pour reprendre les mots de Guy Michaud, devient celui de toute génération qui admet les jugements et la valeur des critiques que diffusent les Belges revues du groupe. Aussi l'accueil des ouvrages des Belges peut-il être organisé selon les règles de la meilleure stratégie. Albert Mockel a donné les clés de l'émergence symbolique de Verhaeren vers 1895: «Stuart Merrill se chargeait de la critique à *l'Ermitage*, à Henri de Régnier fut réservé l'article de *la Revue blanche*, Viéle-Griffin assumait pour sa part celui de *La Plume* et l'étude à paraître dans *la Mercure de France* échet à l'auteur du présent livre.»⁹ Quelques mois plus tard, Mockel, Maeterlinck et Verhaeren s'établissaient en France. Ils étaient attendus, et non quémantendeurs. Comment s'étonner que leur émergence littéraire fût à la mesure de la remarquable stratégie d'intégration qu'ils avaient conduite?

Pour ma part, je crois que cette interprétation donne une des clés de la destinée exceptionnelle du symbolisme belge. Aucun autre groupe littéraire n'a réussi avec autant de perfection à faire dépendre son accès à la légitimité parisienne de la préalable reconnaissance de ses mérites. Le

modèle de cette stratégie avait été expérimenté par Camille Lemonnier et Théo Hannon lorsqu'ils dirigeaient *l'Artiste* dans la décennie précédente. Ils avaient réussi à obtenir la collaboration de plusieurs écrivains naturalistes, Céard ou Huysmans notamment, et leur campagne en faveur de Zola ne fut pas sans influence sur leur carrière. Se souviendrait-on encore de l'auteur des *Vingt-quatre coups de sonnet* si Huysmans n'avait pas fait son éloge dans *A Rebours*? Et, de même, n'est-ce pas aux appuis glanés au cours de la bataille de *l'Asommoir* que Lemonnier dut son honorable place au second rang du naturalisme? Mais Théo Hannon devait abandonner rapidement la littérature et Lemonnier préféra devenir le premier à Bruxelles plutôt que de rester le second à Paris. Je montrerai d'ailleurs plus loin qu'il ne possédait ni la dotation sociale, ni la spécificité générique qui lui eussent peut-être permis de demeurer en France.

Par ailleurs, si la stratégie des symbolistes n'était pas sans modèle, elle resta quasi sans descendance. Le paradoxe de l'histoire littéraire belge est en effet le suivant: la réussite parisienne de la «grande génération» offrit l'espoir d'un accès aisé à la légitimité parisienne. Les écrivains de l'entre-deux-guerres, forts de ce précédent, soutenaient l'idée du primat de l'unité linguistique sur la séparation politique. Il se jugeaient égaux en droits aux écrivains français de province et voulaient bénéficier d'une reconnaissance individuelle. La plupart virent leurs espoirs déçus, tandis que des «Flamands» (Crommelynck, Ghelderode) poursuivirent avec quelque succès sur la voie des symbolistes. L'apparente facilité avec laquelle ces derniers s'étaient imposés sur la scène parisienne servit donc de «miroir aux alouettes» pour la génération suivante.

Dans le contexte que j'ai décrit, une définition sociologique du groupe symboliste belge devient pertinente. Il serait en effet de peu d'intérêt de souligner leur origine sociale élevée, le niveau de leur instruction ou leur aisance

matérielle pour «expliquer» pourquoi certains écrivains sont devenus symbolistes et ont connu une brillante carrière, tandis que d'autres ont adopté des modes d'écriture parnassienne ou naturaliste. Par contre, il apparaît clairement que sans leur dotation culturelle et économique, les symbolistes n'eussent pu offrir une aide importante à leurs confrères français. Leur indépendance financière et symbolique était d'autre part la condition nécessaire d'une certaine distance par rapport aux succès littéraires immédiats: c'est cette distance qui leur a permis d'adopter des idées et des traits stylistiques mal perçus par la plupart des critiques, et rejetés par les plus traditionnels d'entre eux. C'est dès lors sans surprise que l'on note la cohésion sociale du symbolisme belge. Tous les auteurs du groupe présentent des caractéristiques d'origine et de carrière qui les opposent indiscutablement aux partisans des autres modes d'écriture. La reconversion de ces caractéristiques en atouts dans le champ littéraire est la formule qui permet de comprendre le succès durable de Verhaeren, de Maeterlinck et de leurs amis.

Le dysfonctionnement générique

L'exposé de notre première hypothèse pourrait faire croire que la reconversion réussie par les symbolistes belges les a placés en position strictement équivalente de leurs amis français. Ils auraient ainsi compensé tout l'effet d'illégitimité produit par leur origine périphérique.

En réalité, l'illégitimité continue à peser sur le déroulement de leur carrière. Mais le second trait marquant qui les caractérise est l'exceptionnelle habileté avec laquelle ils vont réussir à transformer cette faiblesse en force. Au lieu de concurrencer le symbolisme parisien sur son terrain, le mouvement belge va trouver un mode d'expression spéci-

fiqne, qui lui permet de participer à l'école nouvelle tout en évitant de menacer les situations acquises. Il apparaît ainsi comme doublement novateur, par sa participation au symbolisme, et par son originalité au sein de ce courant. Cet aspect, rarement évoqué, de la stratégie d'émergence du symbolisme belge peut être décrit comme un *dysfonctionnement générique*.

L'immense majorité des disciples français de Mallarmé et de Verlaine sont poètes, exclusivement poètes. L'enjeu principal de leurs débats tourne d'ailleurs autour du problème du vers, de la césure, du e muet ou du vers libre. Le théâtre symboliste est inexistant, en dépit des efforts de Villiers de l'Isle-Adam (*Axel*, 1885-1890). Quant au roman, il s'agit plutôt d'une nébuleuse représentée par une douzaine d'auteurs (Poitevin, Dujardin, Schwob...) qui ont rédigé des oeuvres plus ou moins inclassables entre *À Rebours* (1884) et *Paludes* (1895). Or, et c'est là ma seconde hypothèse, les symbolistes belges les plus connus ont précisément investi ces marges du mouvement symboliste, et ont bénéficié du maximum de reconnaissance quand ils ont clairement adopté des genres peu fréquentés par les auteurs français.

Le théâtre est évidemment central. Quand Mirbeau «révèle» en Maeterlinck le nouveau Shakespeare, il ne se borne pas à introniser l'écrivain prometteur qui a publié *la Princesse Malène*. Il insiste sur la renaissance du genre théâtral autant que sur le mystère de l'origine géographique de l'auteur: un pays germanique, plus proche des brumes du Nord, des brouillards londoniens que ne peut l'être la capitale déjà si latine de la France. Bien entendu, Maeterlinck n'est plus exactement un débutant. Comme d'autres jeunes auteurs belges, il a d'abord publié une «transposition d'art», comme on disait alors, inspirée du *Massacre des Innocents* de Breughel, puis il s'est attelé aux poèmes des *Serrés chaudes*. Mais, en dépit d'incontestables qualités, ces der-

niers ne seront peu ou pas reconnus en France. Seul son théâtre assot la réputation de Maeterlinck au cours des années 1890-1900.

A sa suite, la plupart des Belges de la «grande généralisation» écrivent des textes destinés à la scène. Les *Plantureux* de Charles Van Lerberghe, on le sait, disputent à *la Princesse Malène* la primauté du genre. Mais Georges Rodenbach a aussi adapté le thème de *Bruges-la-morte* pour la Comédie-Française (*Le Voile*, 1893), en raison de l'apport exotique des cornettes de béguines. Et Verhaeren, dans les mêmes années, s'attelle au projet des dialogues et du récitatif et la transposition des Idées dans les personnages symboliques sont autant de gages offerts à l'esthétique nouvelle. Au même moment, d'ailleurs, Lugné-Poe songe à s'installer à Bruxelles où Edmond Picard, qui réfléchit alors au *Renouveau au théâtre* l'inviterait volontiers à participer aux séances de sa *Maison d'art*¹¹. Il n'est sans doute pas inutile de noter que c'est en tant qu'écrivain de théâtre que Verhaeren fait son entrée dans la prestigieuse NRP avec *Hélène de Sparte*.

Le domaine romanesque est plus difficile à cerner parce que dans ces années de *crise du roman* (M. Raimond), les auteurs hésitent sur la conduite à tenir. Certains souhaitent concurrencer la poésie sur son terrain, et ce seront les essais de «romans poétiques» de Gide, de Paul Adam ou de Francis Poitevin, tandis que d'autres découvrent que pour faire pièce à la description naturaliste des mouvements sociaux il conviendrait d'explorer les profondeurs de la psyché, et ce sera le roman psychologique de Bourget et de Proust. C'est dans ce contexte que le remarquable poète des eaux mortes et du *Règne du silence* qu'était Georges Rodenbach rencontre enfin la consécration littéraire grâce à *Bruges-la-morte*, cette prose poétique de genre indéterminé, mais parfaitement ajustée à ce que l'époque recherchait dans le roman.

Le même raisonnement s'applique enfin au domaine poétique. Les oeuvres de Rodenbach, de Maeterlinck ou de Moeckel participaient sans doute trop directement des modes d'expression communs aux auteurs du centre culturel pour bénéficier d'une consécration particulière, même si une lecture attentive, mais anachronique, y décèle aisément les traits spécifiques que j'ai mentionnés plus haut. En revanche, les auteurs qui se sont imposés me paraissent s'inscrire aux limites du genre. Verhaeren en particulier prenait de grandes libertés avec le code poétique, non seulement en usant d'une métrique volontairement irrégulière, mais en mobilisant des thèmes et des images que s'était jusque là réservé le roman naturaliste. Ses recueils «sociaux» sont orientés vers une expression «objective» de la réalité; ils bannissent le «moi» lyrique au profit de la description référentielle. L'efficacité de ce travail textuel a été telle qu'à l'heure présente encore on peut débattre du caractère authentiquement symboliste d'une oeuvre en faveur de laquelle nous avons vu que se sont mobilisées toutes les instances éditoriales du mouvement. Il en va de même pour *la Chanson d'Ève* de Charles Van Lerberghe dont le panthéisme ouvert sur «l'universel symbolisme de la nature» laisse loin derrière lui les modes fin-de-siècle¹². Chacun de ces exemples semble donc bien autoriser l'hypothèse selon laquelle les symbolistes belges les plus connus ont été consacrés pour la part de leur oeuvre qui n'entrerait pas en concurrence avec les productions françaises. Le cas de Max Elskamp, qui demeure en Belgique et reste, à l'heure actuelle encore, le moins célébré des grands symbolistes ne confirme-t-il pas *a contrario* la pertinence de cette suggestion?

La crise et ses issues

De manière générale, les études marxistes sur la culture à la fin du XIX^e siècle ont mis en évidence l'approfondissement du fossé qui séparait le travail symbolique de l'échange des biens. Produire comme valeur d'usage, et vécut comme création inaliénable, l'oeuvre d'art devient une valeur marchande lorsqu'elle entre dans le circuit de la diffusion et de la consommation. L'idéologie de l'artiste, qui se (re)présente comme un artisan désintéressé du Beau, entre en lutte avec le principe de la rentabilité économique et le discours dominant de l'*intérêt*. On sait que la thèse de *l'art pour l'art* traduit exactement les enjeux de ce conflit.

On peut estimer avec Adorno que l'écart entre la norme sociale et la pratique artistique n'est pas étranger à l'apparition des thèmes et des formes caractéristiques de la *modernité*. La mélancolie, le retrait, la fascination pour l'aquatique, le végétal, l'inconscient, la mort sont autant de manifestations de la résistance que les écrivains symbolistes ou décadents ont opposé à l'évolution de la société capitaliste. De même, les traits stylistiques d'une poétique de l'ambigu, du fragment, de «l'illisibilité» témoignent de la méfiance extrême dans laquelle ils tenaient les modes «normaux» de communication. La plupart de ces traits peuvent être cernés comme une marque de *négalité*, c'est-à-dire de rejet global de la *valeur* socialement admise.

La biographie des artistes, et en particulier celle des écrivains symbolistes révèle souvent qu'ils ont connu une période difficile où ces tensions atteignent un degré insupportable. *La crise de Tournon* de Mallarmé apparaît ainsi non comme un phénomène individuel et isolé, mais comme le symptôme le plus aigu d'une difficulté partagée par sa génération et la suivante, de Retz à Valéry. Comment ne pas la relier aux nuits douloureuses vécues par Maeterlinck, aux dépressions de Verhaeren ou à celles d'Elskamp,

à l'instabilité de Van Lerberghe et aux obsessions morbides de Rodenbach? Est-ce un hasard si ces «problèmes de santé» semblent être réservés aux artistes les plus novateurs et épargnent les naturalistes et les parnassiens?

Ma troisième hypothèse naît du constat suivant: lorsque l'idéologie dominante opère à la fin du siècle son grand tournant vers l'optimisme, fondé sur l'expansion européenne et sur le développement technique que symbolise l'Exposition universelle de 1900, elle paraît conquérir aussi le champ littéraire. Les derniers représentants du symbolisme délaissent l'héritage thématique du mouvement au profit d'un nouvel optimisme fondé sur la réconciliation des forces techniques, naturelles et politiques. La Vie devient la référence commune à tous ceux qui entrent dans l'idéologie de la Belle Époque, comme en témoignent les titres des recueils de Ghil (*Le Voeu de vivre*), d'Eliskamp (*La Louange de la vie*), de Francis Jammes (*Le Triomphe de la vie*) et de Verhaeren (*Les Visages de la vie*). De ce point de vue, les groupes naturalistes et unanimistes succèdent sans rupture à la génération symboliste, au point que l'on a pu voir dans Verhaeren un «unanimiste avant la lettre»¹³. On sait d'ailleurs que c'est de la même continuité que se réclamera encore le fondateur du futurisme.

Or un des traits significatifs de cette «crise des valeurs symbolistes» (Décaudin) est le rôle grandissant que jouent les écrivains belges. Ceux-ci passent sans transition du «mallarmisme» à l'optimisme réconciliateur des Expositions universelles. Ils connaissent à la fin du siècle une consécration qui n'est plus seulement parisienne mais internationale, et qui rayonne avec un éclat tout particulier dans les pays slaves et germaniques. Le Prix Nobel décerné à Maeterlinck, les propositions de l'attribuer à Verhaeren, confirment l'ampleur de cette audience.

Dès lors, dans les premières années du siècle, ces Belges deviennent les seuls héritiers du symbolisme qui ont su

reconvertir le capital symbolique accumulé entre 1890 et 1900 en une renommée quasi mondiale. Au même moment, Valéry se mure dans le silence, Gide hésite, Moréas, Polcevin, Huysmans, Claudel se convertissent ou se font oublier et Péladan achève de sombrer dans ses délires héroïques. Le symbolisme belge est le seul qui connaisse cette «seconde vie».

Il me semble que plusieurs facteurs contribuent simultanément à expliquer ce destin remarquable des auteurs belges. Leur relation avec la vie politique, faite d'une plus grande proximité, donc d'une intégration supérieure à celle de leurs amis français et leur idéologie libérale-socialiste, portuse elle-même d'une visée optimiste appliquée à l'évolution historique, me paraissent former un premier ensemble de raisons. Il se sont donc moins avancés sur la voie de la déconstruction, car leur rejet social ne s'est jamais mué en révolte sans espoir.

Par ailleurs, un des effets du dysfonctionnement générique exposé plus haut ne se retrouve-t-il pas ici encore? Confrontés à un terrain littéraire relativement vierge, Verhaeren ou Maeterlinck ont dû inventer des procédés d'écriture et non détruire les codes existants. Au lieu d'affronter la densité du langage poétique de leurs prédécesseurs, ils ont préféré *constituer* de nouveaux codes (théâtre et poésie «naturaliste»): attitude une fois encore «positive»! Cette faculté d'adaptation se retrouve enfin dans les genres qu'ils adoptent après 1900. Maeterlinck se voue à l'essai philosophique tandis que Verhaeren délaisse la poésie «naturaliste» pour un lyrisme dépourvu d'innovations formelles.

Seuls Eliskamp et Van Lerberghe ont continué à creuser après 1900 le risque de déperdition dans la langue. Est-ce à nouveau un hasard si leurs oeuvres, bien qu'elles adhèrent à l'optimisme de l'époque, ne présentent pas les marques de l'idéologie dominante qui caractérisent les propos que Verhaeren tient alors sur l'expansion coloniale, et Maeter-

linck sur la «remitière» humaine?

Il semble donc bien, en conclusion, que l'approche comparée des champs français et belges à la fin du XIX^e siècle permet de mettre en évidence l'efficacité des choix stratégiques des symbolistes belges. Ceux-ci ont profité de la conjoncture éditoriale pour réaliser une «percée» parisienne qu'ils ont su reconvertir par après en reconnaissance internationale. La singularité de leur démarche s'explique, au moins en partie, par les «ouvertures» offertes par le champ français, et la perdurante de leur mouvement trouve dans les opportunités décrites une justification que n'apporte généralement pas l'histoire littéraire. Aussi la «crise» de négativité s'est-elle résorbée dans un message positif qui leur a conféré la gloire, ou du moins une durée d'existence littéraire, sans commune mesure avec celle de la plupart de leurs confrères parisiens de la même génération.

NOTES

- ¹ *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947, p. 236.
- ² Paul GORCEIX, *De la spécificité du symbolisme belge*, Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, t. LVI, 1978, p. 77-106.
- ³ Christian BERG, *Le labyrinthe de Schopenhauer. Les symbolistes et les importations du réel*, CAIEF, Mai 1982, p. 119-135.
- ⁴ Michel OTTEN, *Situation du symbolisme en Belgique*, «Les lettres romanes», août-novembre 1986, p. 203-211.
- ⁵ Paul ARON, *Les écrivains belges et le socialisme*, Bruxelles, Labor, 1985. On lira avec profit le remarquable ouvrage de Jeannine PAGURE (*Le symbolisme belge*, Labor, 1988) qui fait la synthèse des connaissances sur le sujet. Ce livre nous dispense d'un exposé factuel.
- ⁶ Cité par Josef JURR, *Synchrone littéraire et transports de force. Le champ*

poétique des années 80, Oeuvres et Critiques, XII, 2, 1987, p. 26.

⁷ Cf. Herman BRAET, *L'accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1900*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.

⁸ Stéphane MALAMAT, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 60 («Collection de la Pléiade»).

⁹ Albert MOCKEY, *Un poète de l'énergie. Emile Verhaeren. L'œuvre et l'homme*, Paris, La Renaissance du livre, 1917, p. 94. La répartition concertée des rôles est d'ailleurs confirmée par une lettre de F. Vriélé-Griffin à Verhaeren, le 1er mars 1895 (A.M.L.).

¹⁰ Bien entendu, d'autres facteurs entrent ici en ligne de compte, notamment l'évolution linguistique et politique du pays pendant cette période (voyez Jean-Marie KLINKENBERG, *La production littéraire en Belgique francophone*, «Littérature», n° 44, 1981). Quant aux surréalistes, ils s'insèrent dans une autre problématique dont j'ai essayé d'expliquer la cohérence dans: «Essai d'analyse institutionnelle d'un mouvement littéraire périphérique: l'exemple du surréalisme bruxellois entre les deux guerres»; dans *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, éd. par Arpad Vigh, Paris ACCCT, Presses de l'Université de Pécs, 1989.

¹¹ Pour plus de détails, voyez Raymond Trousson, *Le théâtre d'Edmond Picard*, in *D'Aristote à Kalafsky*, Bruxelles, Editions de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1983; Paul Aron, *Les écrivains...*, op. cit., pp. 57-58.

¹² Roland MORTIER, Préface à Ch. VAN LERBERGHE, *La Chanson d'Ève*, Bruxelles, Edition Jacques Antoine, 1980.

¹³ Raymond POUILLART, *Le romantisme III 1869-1896*, Paris, Artaud, 1968, p. 176.