

Stratégies et littérature fin du XIX^e siècle en Belgique

Laurence Ghigny

Les études francophones sont, comme toutes les recherches centrées sur la question des périphéries dans le domaine culturel, difficilement envisageables, à l'heure actuelle, sans la prise en compte d'une certaine perspective sociologique. Il convient de rappeler, en cette année qui a vu la disparition de Pierre Bourdieu, auquel j'emprunterai d'ailleurs une certaine terminologie, que la littérature n'est pas une notion pure, détachée des réalités humaine, sociale, économique et de toutes les caractéristiques, pour ne pas dire « effets pervers », que celles-ci comportent (influences, soumission et domination symboliques, ambition, stratégies...).

Il apparaît, depuis les dernières décennies grâce, entre autres, à des travaux comme ceux de Pierre Bourdieu, de Jean-Marie Klinkenberg et de Jacques Dubois,¹ que pour les littératures francophones les relations de domination, d'attraction-répulsion avec l'espace culturel français sont une caractéristique essentielle. Le terme de *littérature francophone* est d'ailleurs intéressant à ce sujet. En effet, la locution semble ne pas intégrer la littérature française qui est pourtant, selon un critère linguistique, une littérature susceptible de faire partie du domaine francophone, et ainsi à mettre sur un pied d'égalité la littérature française de France (le complément du nom est d'ailleurs dans ce cas superflu) et la littérature francophone de Belgique, de Suisse, du Canada, etc. La littérature française demeure grandiose et unique ordonnant autour de son exception nominale l'ensemble des « périphéries » littéraires francophones qui, sans la marque de leur origine (*de Belgique, du Canada...*) demeurent dans une sorte de nébuleuse empêchant leur singularisation et par là leur accès à l'autonomie constitutive de tout pôle culturel. La littérature française est le noyau autour duquel s'articulent la diversité des littératures francophones et les attentes de leurs acteurs (volonté de reconnaissance, désir de publication...)

L'une des optiques de la présente étude sera de démontrer que cette tendance : la volonté d'une reconnaissance et d'une participation au champ

¹ Jacques Dubois a notamment enseigné la littérature à l'Université de Liège (ULg) et Jean-Marie Klinkenberg est actuellement professeur dans cette même Université.

culturel français peut paradoxalement subsister dans les périodes où ces littératures francophones se présentent comme les plus autonomes par rapport à ce champ. En ce qui concerne la Belgique, la proclamation d'une autonomie littéraire et artistique, en relation directe avec l'affirmation d'une indépendance politique acquise à partir de 1830, se fait jour à la fin du XIX^e siècle et particulièrement dans les années 1880 qui voient un rayonnement considérable de l'activité artistique en Belgique (création de nombreuses revues comme *La Jeune Belgique*, *La Wallonie* ; naissance d'associations : Le Groupe des XX ; éclosion d'un art pratiquement national : l'art nouveau...) Autant de phénomènes qui tendent à prouver qu'une certaine institution artistique se constitue de manière visible en Belgique durant ces années.

Mais je voudrais démontrer que, contrairement à l'image affichée par cette institution et aux discours proclamés par les acteurs de celles-ci (avocats, hommes d'affaires, écrivains, peintres, critiques d'art...), les différentes démarches entreprises pourraient donner l'impression, après analyse, d'aller dans le sens de « l'idéologie française ». Une attitude éventuellement motivée par deux volontés distinctes, d'une part, celle de la structure française elle-même et d'autre part, celle des acteurs du champ artistique belge de la fin du XIX^e siècle tels que Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, Edmond Picard, etc.

Quelle est la caractéristique de l'idéologie française liée à la culture ? Elle est avant tout, et il s'agit là d'un lieu commun, universaliste, globalisante, assimilante. Cette tendance, sur laquelle nous ne nous appesantirons pas, est entre autres repérable à travers des phénomènes apparemment anodins qui consistent, par exemple, à considérer un artiste s'exprimant en français et ayant atteint une renommée internationale, comme Français. L'esprit culturel français ne supporte pas le régionalisme, le particularisme ni en son sein ni à l'extérieur. Il s'agit pour lui de ramener l'inconnu au connu par des procédés généralement similaires et répétitifs. Ainsi le fait d'appeler tel prix littéraire belge « Le Goncourt belge », relève d'un processus qui opère une francisation du système de reconnaissance de l'Institution littéraire belge et par là d'une démarche d'appropriation de l'Institution littéraire belge elle-même.

Dans cette perspective, comment le fameux slogan « soyons-nous »,² proclamé par les jeunes écrivains bourgeois de Belgique dans les années 1880, a-t-il pu fonctionner ? Peut-être parce que la formule, par sa nature brève et donc forcément elliptique, a maintenu assez d'imprécision que pour satisfaire

² Phrase célèbre prononcée lors de l'inauguration de la revue « La Jeune Belgique » et acceptée par la majorité des artistes ayant participé à la revue, dans ses débuts du moins, c'est-à-dire Camille Lemonnier, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, etc.

à la fois les exigences d'indépendance du Jeune Royaume de Belgique et celles de la pensée universaliste française dans la matière culturelle. Il me semble qu'il faut considérer cette formule lapidaire et impérative comme une première stratégie, qui peut-être résume toutes les autres, de la part des acteurs qui seront les piliers de l'institution littéraire, artistique belges à la fin du XIX^e siècle.

Ce « soyons-nous », et ce qu'il implique au niveau de l'art (dans notre littérature, traitons de nos réalités : les villes, la pluie, le brouillard, les beffrois, les béguinages, les laminoirs... , affichons nos caractéristiques linguistiques : wallon, flamand, etc.), est apte à satisfaire le jeune Etat belge en quête de frontières plus symboliques et plus fortes que celles du territoire, les efforts d'indépendance artistique venant en quelque sorte appuyer et conforter l'autonomie politique. Il s'agit là de la lecture la plus évidente et la plus courante de ce leitmotiv de la jeune génération de 1880.

Mais, il existe une autre lecture possible de ce « soyons nous » qui n'exclut nullement la première et qui viserait à considérer que la formule par son côté pluriel s'intègre tout à fait à la pensée universelle et unificatrice française pointée plus haut. Car il faut insister sur le fait que ce « soyons nous » n'est pas « soyons Belges », ou « soyons Flamands », « soyons Wallons ». La formule n'a pas été élaborée par la jeune génération belge de façon à la scinder clairement de la sphère artistique française. Les écrivains belges de cette époque n'iront d'ailleurs jamais dans le sens d'une séparation nette d'avec l'institution française, par exemple par la mise en place de prix nationaux belges, d'une académie royale qui naîtra seulement dans l'entre-deux guerres, etc. Car en définitive, pourquoi ce « soyons nous » ? Dans quel but prononcer cette formule qui se présente apparemment comme gratuite et aisée, mais qui, parce qu'elle est formulée, trahit justement une certaine difficulté à être et éventuellement une certaine réflexion stratégique quant à un devenir ?

Le slogan « soyons nous » contient l'idée d'une pente naturelle qu'il conviendrait de suivre sans avoir rien à faire pour cela, l'être soi ne demande pas d'efforts et concerne tout le monde. Ainsi ce « soyons nous », slogan de toute une génération de la littérature belge, se situe dans une perspective universaliste, pluraliste chère à la France, ce dont témoignent les nombreuses collaborations entre revues françaises et belges, les rencontres entre écrivains de l'Hexagone et du Royaume de Belgique.

La pluralité contenue par le pronom « nous » s'accorde tout à fait à l'attitude de totalisation des moyens que la jeune génération belge va employer au niveau de la sphère culturelle. L'image donnée de la Belgique est alors, en accord avec la pensée française, la plus totalisante possible. Il s'agit de dire que la Belgique est l'union réalisée, par le temps et l'art, de

deux régions, la Flandre et la Wallonie, dont les différences intrinsèques, mais complémentaires constituent une source inépuisable de richesses. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette vision unifiée et unifiante de la Belgique est répétée à l'envi par les acteurs des sphères culturelles, politiques, économiques nationales (cf. par exemple les discours de l'avocat Edmond Picard sur *l'âme belge* ou le traité politico-artistique de Camille Lemonnier intitulé : *La Belgique*). Ces richesses, présentées comme le fruit de la diversité unifiée, sont recherchées dans le passé (cf. les allusions nombreuses aux peintres flamands comme Bruegel dans les productions du XIX^e s.), mais elles trouvent également un ancrage contemporain.

Premièrement dans l'économie. La situation de 1880 est, malgré les grèves des ouvriers qui ont tendance à se multiplier, tout à fait exceptionnelle, ce sont ces années qui vont d'ailleurs voir Léopold II se doter d'une colonie personnelle : le Congo. Acte d'un panache extrême permis par les fruits de la première et deuxième révolution industrielles qui, pour encore quelques décennies marqueront la structure économique de la Belgique, et qui constituent la bourgeoisie à laquelle appartient la majorité des politiciens et des artistes de l'époque.

Deuxièmement, au sein de l'art. Les années 1880 sont, comme nous l'avons mentionné plus haut, une période d'émergence de groupes, de cercles, de revues artistiques qui en général collaborent, mais dont les rares affrontements, cf. l'opposition entre *la Jeune Belgique* devenue parnassienne et les partisans de *l'Art moderne*, sont également un indice de vivacité artistique.

Nous sommes donc face à un contexte économique et artistique favorable au rayonnement des lettres belges, mais ce rayonnement ne trouvera toute sa puissance qu'à travers un ensemble de démarches qui iront, fidèles à la politique française, dans le sens d'une unification des moyens, d'une réunion, d'une collaboration. Les peintres, les sculpteurs, les romanciers, les poètes, les essayistes, les critiques belges et français... se rencontrent, collaborent au sein de revues comme *La Wallonie*. Camille Lemonnier et Emile Verhaeren sont à la fois écrivains et critiques d'art, et ils abordent, dans cette dernière fonction, des œuvres et des artistes nationaux, mais également français. La célèbre toile du peintre Théo Van Rysselberghe intitulée « La Lecture », représentant les écrivains belges les plus célèbres de l'époque : Verhaeren, Maeterlinck... avec leurs homologues français : Mallarmé, Gide... en pleine activité de lecture, est une œuvre qui joue la carte de la collaboration, de l'unification. Collaboration, d'une part, entre la peinture et la littérature mises sur un pied d'égalité (l'une représentant l'autre), et unification d'autre part, par le choix d'un sujet plaçant ces écrivains belges et français au milieu d'un

salon-bibliothèque, dans une communion non seulement intellectuelle, mais également culturelle. Autre exemple, l'art nouveau, dont Bruxelles, sera une capitale incontestée, manifeste dans sa conception même la volonté de mélanger, d'unir, de fusionner diverses pratiques artistiques, divers matériaux nobles (pierres. . .) ou qui sont le fruit de la production industrielle (verre, fer. . .) ou de la technologie moderne (électricité, chimie, biologie, etc.).

L'art nouveau, appuyé par l'ensemble des personnes qui comptent au niveau de la scène artistique belge (pensons aux illustrations de Théo Van Rysselberghe pour l'Hôtel de l'industriel Solvay à Bruxelles), consiste non seulement en un mélange des arts et des pratiques artistiques, mais est également le lieu de la fusion des sphères économiques, politiques, artistiques dont on peut se demander si elle n'est pas caractéristique du champ français.³ L'avocat belge Edmond Picard, illustre cette perméabilité des différentes sphères. En effet, Picard est à la tête du plus puissant cabinet d'avocats de l'époque dans le royaume, et il est l'inventeur et le diffuseur du concept de *l'âme belge* qui s'applique tant à l'art qu'à la politique. Il fréquente les artistes de son temps, plaide leur cause au sens strict (défense de Lemonnier accusé de pornographie pour son roman « Un mâle »), comme au sens figuré, la prise en compte de la perspective artistique dans ses réflexions nationales en témoigne. De même, les diverses interventions de Verhaeren, Maeterlinck à la « Maison du peuple de Bruxelles », tous deux anciens stagiaires de l'avocat Picard, montrent une volonté d'implication sociale de ces auteurs.

On pourrait multiplier les exemples d'interpénétrations des diverses sphères de pouvoir (artistique, économique, politique), cependant il convient de remarquer à ce niveau que les jeunes artistes belges n'exercent pas, pour la plupart, de profession. Rodenbach, Lemonnier, Verhaeren, Maeterlinck ont tous une formation d'avocat, mais la majorité ne plaidera jamais. Tous ces bourgeois se situent donc à contre-courant de l'idéologie de « production » propre à leur classe sociale d'origine. La gratuité de leur statut, sa non-rentabilité financière est affirmée et affichée. Cette contre-productivité est nécessaire à l'affirmation d'un art fort, autonome et par là

³ Ainsi, le concept de littérature engagée pourrait apparaître comme essentiellement français avec des figures telles que Zola, Sartre, Malraux, etc. La tendance des hommes politiques français de laisser des traces artistiques, culturelles est également assez remarquable : les travaux entamés sous Georges Pompidou, la pyramide du Louvre ou les contacts littéraires Mitterrand constituent un autre exemple de cette tendance qui relève elle aussi d'une « perméabilité » des différentes sphères de pouvoir réelles : la politique, l'économie et symbolique : l'art.

même capable d'agir sur d'autres champs et elle est d'autant plus aisée que ces auteurs jouissent en général d'une certaine fortune personnelle. Mais la gratuité n'est qu'apparente, et doit être envisagée comme un investissement véritable, menant à une prise de position rentable. Il faut souligner que l'implication dans le champ artistique par un biais différent de l'économie est une façon relativement nouvelle pour la classe bourgeoise d'accéder la conquête du pouvoir, à la légitimation.

Cette conquête de l'espace artistique en tant que l'acquisition d'une position forte pouvant mener à la domination dans d'autres domaines, ne peut s'inscrire et se réaliser que dans le respect d'une certaine structuration du champ culturel tel qu'établi par la France c'est-à-dire celui notamment de la centralisation, de la réunion. Fait particulièrement compris par ces jeunes écrivains belges qui, malgré les thèmes et les caractéristiques stylistiques de leur écriture affichés comme belges, s'installeront pour la plupart à Paris, cœur de l'institution littéraire (culturelle) française et opéreront, tous, rappelons-le, pour la langue française au détriment du néerlandais. Ce choix linguistique inscrivant directement ces auteurs dans la problématique de la relation à l'institution littéraire française, mais leur permettant également d'accéder aux avantages que celle-ci représente en termes de notoriété, d'influences, une fois l'adhésion réalisée et l'incorporation réussie.

Ainsi, il me semble que la vision tripartite de l'histoire littéraire belge divisant celle-ci en trois phases nommées *centrifuge*, *centripète* et *dialectique* en référence au pôle français, peut-être nuancée à partir du même principe sociologique qui l'a constituée. Cette théorie⁴ considère que la période à laquelle appartient la génération de la fin du XIX^e siècle adopte un comportement « centrifuge » par rapport au centre parisien puisqu'elle affiche ostensiblement des thèmes, des références et des caractéristiques linguistiques belges. Cependant, si ce fait est indéniable, il peut se situer dans le cadre d'un objectif qui serait la reconnaissance parisienne perçue comme la seule manière d'obtenir la notoriété, but légitime de cette génération bourgeoise, mais finalement de tout écrivain d'hier comme aujourd'hui (la publication étant au sens strict du mot, le fait de devenir public, connu). Hypothèse qui permettrait d'expliquer les contradictions apparentes de cette jeune génération belge entre, d'une part, la formulation de revendications artistiques nationales et, d'autre part, des démarches comme l'établissement à Paris, la fréquentation des cercles littéraires français, l'absence d'autonomisation effective de l'institution littéraire belge par la mise en place de systèmes de reconnaissance nationaux. La subtilité

⁴ Jean-Marie Klinkenberg est notamment à la base de cette théorie.

de cette jeune génération étant de jouer la carte de l'exotisme, incarnée ici par « la belgité » (et non la « belgitude »), autrement dit d'afficher une différence, qui est d'autant mieux acceptée par la France que la Belgique est dans une situation de force sur les plans économique et artistique — la différence n'étant acceptable que dans une position de force, sinon elle est la marque la plus visible du dominé par rapport au dominant. Ces divergences très apparentes et facilement remarquables entre littérature belge et française étant affichées de façon à susciter l'intérêt de l'institution littéraire française et à être admis par elle. Le mouvement centrifuge cacherait dès lors une volonté centripète : gagner Paris non seulement en y habitant, mais aussi en s'y faisant une renommée. Et il faut convenir que l'histoire a donné raison à cette stratégie des auteurs belges de la fin du XIX^e siècle qui, pour la plupart, sont repris dans des ouvrages, anthologies de littérature française.