

Faculté de philosophie, arts et lettres

Interaction entre peinture et littérature belges : Rops et Maeterlinck, Ensor et Ghelderode

Auteur : Detober Alice

Promoteur : Piret Pierre

Année académique : 2020-2021

**Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale à finalité approfondie**

Remerciements

Je remercie sincèrement tous ceux qui m'ont soutenue lors de l'élaboration de ce mémoire :

Au premier chef, mon promoteur, Monsieur Piret pour m'avoir guidée dans ce travail et pour m'avoir transmis sa passion pour la littérature belge ;

Les professeurs de l'UCLouvain qui ont su attiser ma curiosité et qui sont des passeurs ;

Les bibliothécaires de l'UCLouvain et Corinne, pour leur serviabilité et amabilité ;

Mes parents pour m'avoir permis de poursuivre des études à l'UCLouvain. Tenter l'université fut un des choix les plus audacieux, mais aujourd'hui, je suis assez fière de mon parcours. Je les remercie pour leurs lectures attentives ;

Mon papa qui a fait naître en moi ce goût prononcé pour la peinture, mais aussi celui du patrimoine, des musées, des artistes et de la littérature ;

Ma sœur pour sa participation artistique. Nous avons travaillé en collaboration pour faire de ce travail un objet hybride, un mémoire illustré. Grâce aux illustrations carnavalesques et caricaturales, ce mémoire revêt un caractère intrinsèquement intermédial ;

Mon compagnon pour avoir été d'un soutien indéfectible malgré nos intérêts très divergents. À nos riches débats sur le terme « culture » ;

Enfin, mon lectorat féminin : Caroline, Julie, Louise, Margaux et Laetitia... Merci pour vos regards éclairés, nuancés et votre disponibilité.

Introduction

Ce mémoire est né du constat suivant : la peinture et la littérature belges occupent une place très minoritaire dans l'enseignement secondaire belge. En effet, pour découvrir et approfondir l'une ou l'autre de ces disciplines, il faut bien souvent faire des études supérieures en histoire de l'art ou en langue française. L'université nous a ouvert une nouvelle et grande fenêtre sur le monde, elle a été un abreuvoir de savoir. Ce mémoire, étape décisive de tout parcours universitaire, témoigne de la découverte, de l'appréciation et de l'étude d'une littérature belge francophone. Nous avons fait le pari audacieux de nous centrer essentiellement sur la littérature et la peinture belges en tant que spécialités délaissées par le milieu scolaire francophone belge. Nous postulons que les champs picturaux et littéraires entretiennent des rapports privilégiés en Belgique. C'est ce que nous voulons étudier dans ce travail afin de légitimer la présence de ces champs dans l'enseignement obligatoire belge.

Quatre personnalités, celles de deux peintres et de deux écrivains, sont mises en évidence dans ce travail. La parité nous a semblé essentielle pour construire des comparaisons plus approfondies. Le tout a été mis en place et appréhendé pour en venir aux démonstrations centrales, c'est-à-dire montrer les relations d'un écrivain à un peintre. Bien sûr, d'autres binômes auraient pu être choisis. Notre volonté est de se focaliser sur des peintres, plus contemporains, appartenant à des mouvements successifs afin de ne pas avoir un creux dans la chronologie. Notre dessein est d'interroger l'interaction entre peinture et littérature belges à partir de ces deux relations différentes d'un écrivain à un peintre. Dès lors, la question qui est au cœur de ce mémoire est : *y a-t-il véritablement une interaction entre les arts de la peinture et de la littérature en Belgique ?* En plus de cette question, on peut se demander si ces interférences picturales et littéraires sont propres à la Belgique et jusqu'où elles sont poussées dans ce pays : vers une hybridation des pratiques ou une intermédialité forte.

Nous allons répondre à ces questions en analysant d'abord les œuvres des quatre personnalités choisies et puis en les confrontant en duos opposés de spécialités : Rops et Maeterlinck, Ensor et Ghelderode. Les œuvres théâtrales seront examinées spécifiquement par rapport aux œuvres picturales¹. En effet, les deux pièces au sein desquelles les comparaisons artistiques auront lieu sont des pièces de théâtre : *Pelléas et Mélisande* (1892) et *Le Siège d'Ostende* (1933). Nous faisons l'hypothèse qu'entre les deux peintres se profile une certaine

¹ Vous trouverez les peintures qui ne figurent pas au sein du mémoire dans le fichier « annexes ».

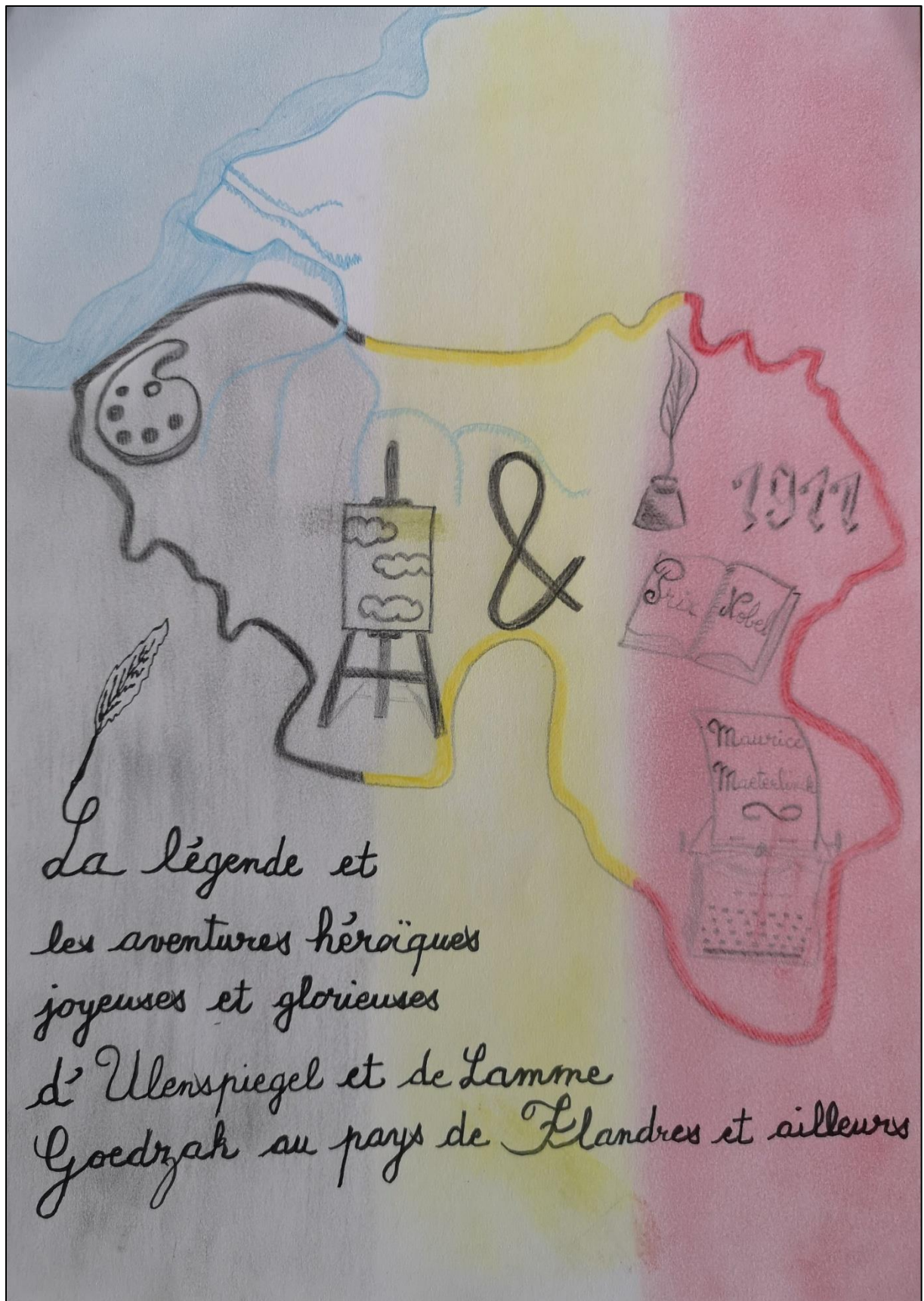
image de décadence littéraire (sexuelle, sociétale, religieuse, politicosatirique...) et entre les deux écrivains, une tendance à se flamandiser ou germaniser afin de picturaliser leur œuvre.

Le mémoire se présente comme suit : le premier chapitre rappelle les notions gravitant autour de la question de recherche et s'intéresse aux travaux déjà réalisés sur ce sujet. Dans ce premier volet, nous nous intéressons au modèle romantique qui caractérise la littérature nationale, nous définissons les mythes belges et nous cherchons à comprendre pourquoi la Belgique s'est donné un cadre de pensées intermédial.

Le deuxième chapitre analyse les modalités interactionnelles présentes dans l'œuvre des quatre artistes, indépendamment l'un de l'autre. Pour ce faire, nous prenons en compte l'ensemble des productions (écrites, artistiques, collectives, collaboratives...) de ces Belges. Nous faisons l'hypothèse que les peintres vont plus loin dans l'hybridation de leurs pratiques que les écrivains qui, eux, sont empreints d'une plus grande intermédialité. Dans un dernier temps, nous recourrons à des romans d'auteurs belges contemporains afin de montrer que le style littéraire pictural belge imprègne, encore aujourd'hui, les thèmes et les manières d'écrire des écrivains.

Quant au troisième chapitre, il se situe strictement dans une veine intermédiaire puisqu'il vise à confronter l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein de l'œuvre choisie de ce dernier. Ce chapitre sera divisé en deux parties : la première confrontera les motifs symbolistes de Rops et Maeterlinck à partir de divergences et la seconde mettra en présence les univers ensoriens et ghelderodiens similaires par leur extravagance. En premier lieu, nous présenterons succinctement les travaux des deux personnalités puis, en second lieu, nous comparerons l'œuvre choisie de l'écrivain aux toiles du peintre.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous questionnerons la situation de la littérature et peinture belges dans l'enseignement secondaire belge francophone. Depuis combien de temps ces disciplines sont-elles reléguées à la dernière place ? Quelles en sont les conséquences ? Quelles sont les conclusions tirées par le Pacte d'Excellence à ce sujet ? Comment légitime-t-il les domaines artistiques et tente-t-il de les intégrer dans le milieu scolaire ? Pour finir, nous proposerons une sensibilisation aux arts de la littérature et de la peinture belges via des activités didactiques adressées aux professeurs de français.



Chapitre 1 : La Belgique, une terre de peinture et de littérature

Ce chapitre ne se veut pas exhaustif, car il a déjà fait l'objet de multiples travaux. Poser les balises théoriques de l'histoire de la Belgique en tant que terre picturale et artistique est propice à la démonstration des chapitres suivants qui s'intéresseront plus particulièrement aux pratiques intermédiaires d'artistes et à la relation d'un écrivain à un peintre sous l'angle interactionnel de leurs procédés.

Le modèle romantique instaure une nouvelle façon de catégoriser les littératures en les divisant par pays. Dès lors, la littérature nationale varie en fonction des caractéristiques attribuées à son propre pays, celles-ci peuvent être changeantes à l'image du pays.

Faire l'histoire d'une littérature, c'est faire la psychologie d'un peuple. Tous les individus d'une nation sont dominés et produits par certaines forces primordiales [...]. Ces forces [...] sont au nombre de trois : la race, le milieu, le moment².

La théorie de Taine est déterministe et se répercute sur le modèle romantique qui apparaît au 19^e siècle et va penser les arts en termes de nationalité. Ce modèle postule que le génie du peuple³ s'affirme dans l'art. C'est sur base de cet archétype que s'appuie la notion du « mythe de l'écrivain-peintre » selon laquelle tout écrivain belge écrit comme un peintre. Le modèle romantique repose aussi sur la légitimité accordée à l'art de la peinture qui configure la littérature du plat pays. De plus, la figure du peintre est valorisée dans la littérature comme un « *tropisme pictural*⁴ ». ».

La peinture a joué un rôle capital dans l'émergence de la littérature belge, en déterminant un rapport particulier à la langue comme une représentation spécifique de l'écrivain en *peintre qui écrit*. La peinture a d'emblée occupé une position dominante dans la hiérarchie des arts, s'imposant aux écrivains comme un modèle⁵.

Par ailleurs, dans la hiérarchie des cinq arts d'Hegel (début 19^e siècle), on constate que la peinture se trouve en troisième position alors que la littérature occupe la cinquième place. D'emblée, la peinture occupe une position supérieure vis-à-vis de la littérature. Ce ne fut pas toujours le cas, les relations entretenues entre peinture et littérature ont changé à travers les siècles et les visions de chacun. En Belgique, on se trouve dans une situation spécifique où l'écrivain reprend les codes de la peinture à son compte. Inversement, les peintres se

² TAINE Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise : introduction. T.1.*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Hachette et Cie, 1866. (version PDF)

³ Cf STENGERS Jean, *Histoire du sentiment national en Belgique : des origines à 1918. T. 1. : les racines de la Belgique. Chapitre 3 : de l'origine des nations européennes*, Bruxelles, Editions Racine, 2000.

⁴ BROGNIEZ Laurence, *Ecrit(ure)s de peintres belges*, Bruxelles e.a., Peter Lang, « Comparatisme et société n°7 », 2008, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.12-14.

permettent de prendre la plume pour écrire, comme c'est le cas pour les peintres qui font l'objet de ce mémoire. En outre, les peintres belges écrivant des « *écrits de peintres* » sont nombreux, plus particulièrement à la fin du 19^e siècle.

Avec le passage au 20^e siècle, les modalités d'intervention des artistes dans le champ littéraire changent, les hiérarchies s'effacent, les pratiques se mêlent : on assiste à un décloisonnement entre les arts que les avant-gardes contribueront à radicaliser. [...]»⁶

Désormais, les contacts entre peintres et écrivains sont incessants, ce qui tend à une affinité entre leurs deux disciplines. Ces correspondances entre domaines ne sont pas propres à la Belgique, elles ont lieu partout en Europe à la fin du 19^e siècle. La particularité de la Belgique est qu'elle se saisit de cette caractéristique intermédiaire et transmédiat pour construire sa littérature nationale. Par là même, elle s'empare d'un moment d'ouverture et de mélange des disciplines pour s'affirmer en tant que littérature belge francophone.

Il existe plusieurs mythes belges qui ont eu des répercussions sur l'œuvre des artistes belges. Le premier mythe fondateur est celui datant du 16^e siècle représentant l'Espagne noire et la répulsion du règne de Philippe II⁷. Un deuxième mythe apparaît, celui du « Siècle d'or et du Pays de Cocagne⁸ » présentant une Flandre mythique. Ce second mythe s'enracine en Belgique pendant l'époque romantique.

La naissance de ce mythe va de pair avec de très vifs débats intellectuels autour de l'invention d'une littérature nationale en dehors d'une langue nationale propre⁹.

Un troisième mythe surgit en Belgique, c'est celui de « l'âme belge ». Mythe formulé par Edmond Picard. Le mythe nordique va définir l'identité belge entre culture germanique et romane. Les Français ont fondé leur identité nationale à partir d'une langue commune, la Belgique, quant à elle, se définirait par un « syncrétisme culturel¹⁰ ». Picard affirme ceci :

Mais dès à présent je puis dire qu'il faut être aveugle pour ne pas apercevoir l'influence du génie des deux langues et des deux variétés ethniques, **la latine et la germanique**, dans les œuvres de tous les artistes belges. [...] tel ce puissant et inépuisable Lemonnier, l'archétype de nos prosateurs contemporains. Tel ce dramaturge mystique, suscitateur de rêves, **Maeterlinck**. Tel ce graveur satanique et voluptueux, **Félicien Rops**¹¹.

⁶ BROGNIEZ Laurence, *op.cit.*, p.17.

⁷ QUAGHEBEUR Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. T. 1. : L'engendrement (1815-1914)*, Bruxelles e.a., Peter Lang, 2015, Chapitre : le 16^e s : un mythe fondateur.

⁸ *Ibid.*, « chapitre : la mythification du 16^e s. ».

⁹ *Ibid.*, « chapitre : la mythification du 16^e s. »

¹⁰ HUBERT Roland, « Âme belge, « entre-deux » et microcosme : d'une fin de siècle à l'autre », *Textyles*, 24, 2004, p.7-15.

¹¹ ARON Paul, *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française 1848-1914*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Editions Complexe, 1997, Extrait de « l'âme belge » de Picard p.597 dans le chapitre : Une nation, un projet. (Nous soulignons en gras)

On observe l'influence de la théorie tainienne sur la théorie de l'âme belge. Ce mythe de l'âme belge va reprendre les topos véhiculés à travers le mythe du 16^e siècle et en faire son unicité. Au travers du mythe, l'écrivain francophone belge affirme sa singularité. Dans le chapitre suivant, on analysera la pensée de Maeterlinck par rapport à ce mythe de l'âme belge. Ce dernier continue d'exister, mais a subi des transformations à la suite de la Première Guerre mondiale. L'écrivain belge prendra souvent appui sur ce modèle mythique qu'il s'agira de conserver ou de rejeter.

Ces mythes persistent dans l'œuvre des artistes belges sous forme de résidus mythiques. En effet, la littérature belge s'autonomise en 1867 avec la publication de *La Légende d'Ulenspiegel* (1867). Le mythe du 16^e siècle est mis en scène dans le chef-d'œuvre de De Coster. Celui-ci est considéré comme le premier roman francophone en termes de littératures écrites en français. C'est un récit fondateur de l'âme belge qui mise à la fois sur l'idéalisation flamande et sur le mythe nordique en adoptant un point de vue critique et original. Dans son récit, De Coster reprend plusieurs genres (récit initiatique, épopée...) et les subvertit, ce qui donne une connotation picaresque à l'histoire. Cette œuvre dépasse le mythe nordique par le carnavalesque et sa dimension critique.

Onésime Reclus invente le mot « francophone¹² » peu après la publication de *la Légende*. Cette invention est porteuse de sens, éclairée par le romantisme, elle met en évidence le fait qu'il existe d'autres terres francophones en dehors de la France. Ce texte pionnier permet l'autonomisation littéraire du mythe en sortant des carcans littéraires parisiens. C'est pourquoi *la Légende* est réputée comme étant la première autonomisation francophone¹³.

Ces mythes ont eu des répercussions indéniables sur les œuvres littéraires belges. Certains écrivains ont davantage été marqués par ceux-ci, c'est le cas de : De Coster, Ghelderode, Maeterlinck et bien d'autres.

Après avoir explicité le modèle romantique et défini les mythes se rapportant à la Belgique, il est important de comprendre pourquoi la Belgique s'est approprié la caractéristique intermédiaire de la coexistence entre peinture et littérature.

¹² Cf QUAGHEBEUR Marc, *op.cit.*, « chapitre : la mythification du 16^e s. »

¹³ *Ibid.*, « chapitre : la mythification du 16^e s. »

D'emblée, la Belgique a été reconnue comme une « terre de peintres¹⁴ ». Comme l'a expliqué Paul Aron, pour les Belges, l'enjeu est de coïncider avec l'image qu'ils renvoient aux Français. C'est-à-dire que les écrivains se reposent sur la renommée picturale des Primitifs flamands et autres peintres qui font l'objet d'expositions à Paris. Par là même, les écrivains se placent dans la filiation des grands peintres belges et jouissent du statut d'artiste en tant que tel. Les auteurs se servent de la peinture comme d'un « signe identitaire¹⁵ ». En outre, il est patent « que tous les lieux institutionnels des artistes belges sont mixtes (revues, manifestes, organes de presse, groupe politicolittéraire : les XX, *la Libre Esthétique*)¹⁶ ». C'est un fait qui distingue les Belges des Français. Dans la Belgique du 19^e siècle, les revues artistiques et littéraires foisonnent. Elles compensent l'insuffisance des maisons d'édition belges.

Comme cela a été explicité précédemment, la Belgique se trouvant démunie d'institution littéraire s'est tournée vers le plus prestigieux art existant en son sein : la peinture. C'est pourquoi on parle d'une « littérature picturale » en Belgique. Toutefois, on peut également constater que la légitimité de la littérature belge a longtemps été occultée par le prestige de la peinture. En effet, la peinture a toujours été reconnue en Belgique, ce qui a parfois fait défaut à sa littérature. Cependant, on doit admettre que la préséance de la peinture sur la littérature en Belgique a permis d'autonomiser et de légitimer la littérature en lui donnant un cadre académique.

Pour résumer, on dirait en langage populaire « c'est un mal pour un bien » étant donné que la peinture belge a été mobilisée pour affirmer la spécificité de la littérature nationale. Comme dans toute relation de domination, le dominé sera toujours dépendant du dominant, en l'occurrence, la littérature va être codifiée et célébrée via la peinture à trois niveaux. Le premier niveau est simplement la mention de couleur ou l'ambiance typique flamande. Le deuxième correspond à la « tradition de l'ekphrasis¹⁷ » traduisant l'œuvre picturale en œuvre littéraire. Par exemple, Maeterlinck a écrit *Le Massacre des Innocents* à partir du tableau de Bruegel. Le dernier niveau est la convocation de topos propres à la Belgique. Entre autres, le motif du martyr du Christ revient abondamment dans l'œuvre de certains auteurs belges.

¹⁴ BROGNIEZ Laurence, *op.cit.*, p.9.

¹⁵ BROGNIEZ Laurence et JAGO-ANTOINE Véronique, « Introduction « des yeux de peintres » dans « La Peinture (d)écrite », *Textyles* 17-18, 2000, p.8.

¹⁶ ARON Paul, *Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone* dans *Ecriture* 36, dans *Lettres belges d'expression française*, p.85.

¹⁷ *Ibid.*, p.86.

Le Christ mobilisateur des foules populaires et incarnation de leur révolte, travaille tout autant l'univers de Wiertz, de Verhaeren, [...] les tableaux **d'Ensor**, [...] ¹⁸.

Enfin, au niveau esthétique, « l'irrégularisation du langage ¹⁹ » est une caractéristique majeure des auteurs belges, qualifiés « d'irréguliers » car ils travaillent à partir et sur la langue de manière singulière. Il est clair que de Maeterlinck à Nougé se profile une veine stylistique de méfiance vis-à-vis de la langue et d'une remise en question du langage pour mieux le casser, le désaliéner. Ces affinités langagières sont patentes chez les auteurs belges suivants :

De **Baillon**, transformant les mots en objets menaçants, à **Nougé**, qui entendant mettre à distance le langage, de **Michaux**, scrutant ce qui est en deçà des mots, à **Dotremont** fasciné par leur tracé, de **Ghelderode**, hanté par les mélanges propres au parler bruxellois, [...] il n'est pas d'œuvre où ne s'indique [...] une tension exceptionnelle entre la norme intériorisée, jusqu'à la **paralyse ou à la caricature**, et l'en deçà comme l'au-delà du langage [...] ²⁰.

L'irrégularisation du langage commence dans l'œuvre de ces auteurs et persiste dans la bande dessinée, notamment dans Tintin. On sait qu'Hergé était un fervent admirateur des œuvres de Magritte. *Le Sceptre d'Ottokar* renvoyant au traité de grammaire détourné par Nougé ²¹.

De **Tournesol**, dont l'intelligence travaille comme en dehors du langage, au très vorace **Haddock** qui fait des mots un corps torrentueux en passant par [...] les **Dupondt** obnubilés par la lettre des mots et par leur hypothétique correspondance avec le réel, [...] ²².

En conclusion, la littérature belge dépasse « l'équivalence langue/peuple/territoire ²³ » formulée par le romantisme, tout en continuant de diffuser l'image qu'elle donne à ses écrivains, à savoir celle de « l'écrivain-peintre » formatée par le courant romantique. Le mythe nordique est créé pour assembler la donne francophone et la flamande en une identité nationale autonome. La situation de la Belgique est inédite, se fondant sur l'échange continu entre peinture et littérature qui lui donne un caractère culturel propre. Dans chaque pays, les arts sont en contact les uns avec les autres, le mythe belge présente une situation dans laquelle un art donne une impulsion vitale à un autre art. Cette configuration est caractéristique de la Belgique littéraire et artistique et son importance ne doit pas être omise dans la démonstration de ce mémoire. C'est pourquoi ce chapitre introduit les relations d'un écrivain à un peintre qui seront détaillées par la suite.

¹⁸ ARON Paul, *op.cit.*, p.90. (Nous soulignons en gras)

¹⁹ QUAGHEBEUR Marc, *op.cit.*, « chapitre : théorisation de la littérature à la fin du 19^e s. ».

²⁰ QUAGHEBEUR Marc, « Spécificités des lettres belges de langue française » dans *Le Bulletin Freudien* n°33, juin 1999, p.13 (version PDF) (Nous soulignons en gras)

²¹ QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Editions Labor, « Archives du futur », 1990, p.113.

²² QUAGHEBEUR Marc, « Spécificités des lettres belges de langue française », *op.cit.*, p.14 (version PDF). (Nous soulignons en gras)

²³ QUAGHEBEUR Marc, *Histoire, forme et sens en littérature*, *op.cit.*, avant-propos.



Je crois que l'art
doit rester
UN DRUIDISME,
ou se perdre.



DEBRIS
NATIONAL!

PLUMETIF
BORGNÉ!!

SVINPEUR
de chasteté

ARC-BOUTISSE
STALAGMITAIRE



La
Flandre
est un
singe
1953

Chapitre 2 : De l'intermédialité aux pratiques mixtes

L'hypothèse soutenue dans ce mémoire est la suivante : un aller-retour constant entre les domaines littéraires et artistiques a été opéré au sein même des œuvres des peintres et des écrivains belges. Ce faisant, l'intermédialité s'est inscrite au cœur de l'œuvre de ceux-ci. On peut distinguer trois catégories d'usages : la première étant celle présentant une mixité dans les techniques, la deuxième se rapportant aux collaborations et la dernière révélant une intermédialité inscrite au cœur de la discipline dominante de l'artiste.

Tout d'abord, il faut préciser qu'une grande majorité des peintres belges a écrit sous différentes formes (mémoires, autobiographie, lettres...) et réciproquement, seulement une minorité d'écrivains belges a peint. Afin d'illustrer notre propos, on peut se référer au peintre Magritte qui a écrit. Dès lors, ses pratiques sont devenues mixtes. À l'inverse, certains écrivains ont poussé cette réciprocité à son paroxysme comme l'écrivain Michaux, qui, à une certaine période, a peint autant qu'il a écrit. Le cas de ce dernier est inédit, mais pas unique puisqu'un membre belge du groupe COBRA²⁴ s'est défini à la fois en tant que peintre et écrivain. C'est Christian Dotremont qui s'est fait connaître mondialement via ses logogrammes. Les frontières étaient déjà minces entre les domaines de la peinture et de la littérature, mais au cours du 20^e siècle, l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité ont prédominé. Par conséquent, il s'avère compliqué de classer tel artiste dans une catégorie ou dans l'autre. De plus, des collaborations ont vu le jour, la plus connue demeure celle qui a uni Magritte et Nougé autour de plusieurs objets surréalistes : *Le Catalogue Samuel* (1927), *Quelques écrits de Clarisse Juranville* (1927) et *La Subversion des images* (1968) où Magritte a pris la pose pour Nougé. Ils ne sont pas les seuls à avoir été impliqués dans une collaboration, le peintre Félicien Rops a également entretenu des relations avec nombre d'auteurs français.

En ce qui concerne Maeterlinck et Ghelderode, illustres écrivains, ils ne se sont pas adonnés à une pratique artistique (peinture, dessin, gravure...). Désormais, on ne peut pas considérer qu'il y ait une mixité des arts dans leur pratique. En revanche, leurs œuvres littéraires portent la trace d'une intermédialité forte, c'est-à-dire qu'elles ont été marquées par d'autres disciplines (la peinture, le dessin, la sculpture, l'architecture...). Les écrivains redonnent vie à ces différentes branches artistiques à travers leurs œuvres. Soit ils

²⁴ COBRA (1948-1949) est un mouvement artistique, acronyme de **C**openhague, **B**ruelles et **A**msterdam.

s'imprègnent d'un art qui configure leur œuvre littéraire, soit ils écrivent à partir d'un matériau artistique tel qu'une sculpture, une peinture, une gravure, l'architecture d'un bâtiment...

Pour résumer, dans ce chapitre, nous allons nous attarder sur les pratiques mixtes utilisées par les peintres Rops et Ensor et sur l'intermédialité présente dans les œuvres des écrivains Maeterlinck et Ghelderode. Nous constatons que se profilent des divergences majeures dans le travail de ces deux types d'artistes.

Dans le troisième chapitre qui s'intéressera aux relations d'un écrivain à un peintre, les comparaisons seront essentiellement intermédiales puisque les écrivains choisis se sont complu dans leur domaine de prédilection. Dès lors que l'on confrontera l'œuvre de Rops et de Maeterlinck, on fournira une analyse intermediale se focalisant sur les peintures du premier et les écrits du second. Dans le cas d'Ensor et de Ghelderode, le même procédé sera utilisé puisqu'ils n'ont pas collaboré, malgré de grandes affinités stylistiques. Initialement, nous aurions voulu prolonger ce mémoire en présentant une troisième relation, celle de Magritte et Nougé. Cette relation pouvait être qualifiée de collaboration et présentait un mélange dans leurs pratiques. En effet, l'écriture est omniprésente dans les tableaux de Magritte et les écrits de Nougé sont produits sous format publicitaire (couleur, typographie...). De plus, Nougé n'a pas peint, mais il a fourni le travail d'un photographe dans *La Subversion des images*. Donc, l'activité créatrice de Nougé et Magritte dépasse l'intermédialité. À la réflexion, nous avons choisi de nous focaliser sur les quatre premiers artistes précités afin que l'analyse reste dans une veine strictement intermediale.

En vue d'étayer l'hypothèse d'une interaction entre arts inhérente aux pratiques des peintres et écrivains belges, une analyse va d'abord se concentrer sur l'écriture de peintres belges : Félicien Rops et James Ensor, puis sur les groupes réunissant peintres et écrivains auxquels ils ont pris part. Ensuite, l'écriture apparaissant dans leurs tableaux fera l'objet d'un bref examen et d'une introduction à leurs pratiques d'illustrateurs et de caricaturistes. Enfin, l'écriture des auteurs belges à partir de la peinture sera étudiée dans deux cas différents : celui de Maeterlinck et de Ghelderode. Le rôle de critique d'art du Gantois et ses affinités globales avec les arts seront également étudiés. Pour terminer, l'enjeu sera de montrer que l'écriture picturale s'est muée en une tradition qui demeure vivace aujourd'hui puisque l'écriture des auteurs belges contemporains porte encore la trace de cette intermédialité.

Tout d'abord, rappelons qu'une majorité de peintres belges a écrit. (Cécile Douard, William Degouve de Nuncques, Antoine Wiertz, Alfred Stevens, René Magritte...). En ce qui concerne Félicien Rops, il a écrit moult lettres qui ont aujourd'hui été répertoriées dans un ouvrage intitulé *Mémoire pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*. Les écrits de Rops qui appartiennent à ce recueil témoignent d'une intention littéraire, celle de « transcrire la perception visuelle, de donner à voir par les mots²⁵ ». Selon Claudette Sarlet, Félicien Rops est un écrivain d'art à part entière.

Rops écrit des lettres comme s'il tenait un journal intime. Il joue sur le clivage entre « vie vécue » et « art expliqué ». Il est difficile pour un lecteur de cerner quelle est la part de vérité dans ces écrits, l'écrivain-peintre se mettant sans cesse en scène.

Il forge son propre lexique et crée un langage et un style personnels frondeurs²⁶. Il signe « Férops » ou dit « Le Rhino, c'est moi puisque le Rhino, c'est Rops²⁷ ».

La correspondance ropsienne est un véritable outil pour s'exposer publiquement. En outre, comme Rops perçoit le caractère public de ses lettres, il va les travailler comme des textes littéraires. Plus tard, il envisagera de publier sa correspondance, ce qui se fera de manière posthume. Si l'on s'intéresse au titre très évocateur *Mémoire pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*, on décèle que Rops « s'inscrit en contrepoint des *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* de François Guizot²⁸ ». Par le biais de ce titre provocateur, Rops souhaite conforter sa place d'artiste marginal et anticonformiste. Sa correspondance est à son image, impénétrable et sibylline.

En reprenant la classification des lettres proposées par Véronique Leblanc²⁹, on comptabilise neuf orientations aux lettres de Rops. D'abord, « la lettre échange » dans laquelle Rops communique avec ses destinataires. Ensuite, « la lettre miroir » dans laquelle Rops se contemple. La lettre n'est que subterfuge pour parler de soi. Vient ensuite « la lettre enseignement » qui témoigne de l'influence de Rops sur ses apprentis. De nombreux courriers seront notamment échangés avec le graveur Armand Rassenfosse. Par la suite, « la lettre manifeste » est sans doute la plus répandue dans la correspondance de Rops puisqu'elle

²⁵ SARLET Claudette, *Les écrivains d'art en Belgique (1860-1914)*, Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1992, p.11.

²⁶ BONNIER Bernadette et LEBLANC Véronique, « Le masque et la plume. Rops épistolier » dans *Le musée provincial Félicien Rops Namur*, Dexia, Fonds Mercator, 2005, p.197.

²⁷ *Ibid.*, p.197.

²⁸ *Ibid.*, p.198.

²⁹ *Ibid.*, p. 200-207.

affiche nombre de ses théories en matière d'art. Ensuite apparaissent les lettres de voyage, celles de l'homme d'affaires, de l'amoureux, du père ou encore, celles qui tentent de brouiller les pistes. De toute évidence, cet artiste marginal s'épanche dans ses lettres en vue de nous imposer une image de lui parfaitement claire et fabriquée par ses soins.

Dans un deuxième temps, Rops verra son œuvre marquée par le symbolisme. C'est également à l'époque dite symboliste que les allers-retours entre textes et tableaux sont les plus marqués. En effet, le texte devient un outil par lequel le peintre prend du recul pour analyser son œuvre. L'interaction entre champs artistique et littéraire est incessante, c'est pourquoi beaucoup de peintres décideront de prendre la plume. Si Rops se met à écrire, c'est aussi afin d'utiliser une « stratégie de visibilité » différente de celles utilisées par les autres peintres via les salons, les groupements. De plus, il explicite lui-même sa manière de concevoir l'art.

Avant tout, je voudrais peindre notre époque. Je crois que parmi les artistes ceux-là seuls restent qui sont les enfants reconnus d'une époque & qui en ont rendus [sic] les tendances. Quand je dis qu'un peintre doit peindre son temps, je crois qu'il doit peindre surtout le caractère, le sentiment moral, les passions et l'impression psychologique [sic] de ce temps, avant d'en peindre les coutumes et accessoires³⁰.

Dans cet extrait de lettre à Picard, Rops présente son dessein. Il ne veut pas représenter la société telle qu'elle devrait être, mais il veut la représenter telle qu'elle est. Ces passages par l'écriture demeurent très importants pour ce qui est de l'analyse de son œuvre picturale et surtout de ses intentions picturales. En outre, le Namurois livre beaucoup de descriptions de ses tableaux dans sa correspondance. En conclusion, on peut dire que les frontières entre le peintre et l'écrivain sont poreuses et plus particulièrement chez Rops qui revêt tour à tour ces deux casquettes.

Quant à James Ensor, il est un personnage aux multiples facettes. En effet, il a revêtu plusieurs masques : de l'écrivain à la plume acerbe, du peintre sur la défensive, de l'artiste persuadé de son talent, de l'Ostendais, de l'Anglais, de l'Espagnol et enfin du précurseur...

Certaines de mes œuvres d'il y a 28 ans semblent toutes modernes, ces œuvres supportent sans dommage tout voisinage, même de créations très récentes de nos novateurs actuels et j'ai pu voir avec satisfaction mes peintures de 1880 faire excellent effet au dernier Salon d'automne, à Paris. Elles semblaient de maintenant, et d'avant-garde³¹.

³⁰ ROPS Félicien, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*, choix de textes, notes et lecture d'Hélène Védérine, Bruxelles, Labor, « Espace Nord ,146 », 1998, p.41.

³¹ LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor*, Tournai, La Renaissance du livre, « Références », 1999, p.32.

James Ensor n'est pas un écrivain, c'est un polémiste. Il est « l'apôtre d'une langue nouvelle³² ». Quand il s'empare de la plume, c'est pour contester, et tout devient matière à contestation. C'est indéniable quand il s'exprime à propos de la peinture en disant : « L'art flamand depuis Breughel, Bosch, Rubens et Jordaens est mort, bien mort³³ ». ».

Le titre de ses mémoires est unique, il ne pouvait y avoir qu'une personnalité artistiquement exubérante comme lui pour dénicher un titre qui lui collait tant à la peau. Dès lors, que signifie cet intitulé, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques* ? D'abord, « matamore » veut dire « un faux brave, un homme qui se vante d'exploits imaginaires³⁴ », un Don Quichotte, figure qui reviendra incessamment dans son œuvre. Effectivement, Ensor tente à plusieurs reprises de s'espagnoliser. On retrouve cette influence dans *le Siège d'Ostende*, écrit par Ghelderode pour Ensor. Quant au terme « suffisance », il fait écho à quelqu'un qui est fier de lui. De plus, en intitulant ses mémoires de la sorte, Ensor met en avant sa personnalité égocentrique qu'il reconnaît de prime abord. Dans les écrits de Rops, l'intention était de nuire à l'art du temps alors que dans ceux d'Ensor, le titre peut se lire comme un présage annonçant, selon sa formule : « La belle légende du Moi³⁵ ». En outre, une invention phraséologique viendra renforcer l'effet « fantasmagorique » de son œuvre. Celle-ci n'est autre que son expression fétiche, venant s'intégrer continuellement dans ses textes : « Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaisson grenouillère. » Cette phrase appuiera toute critique déblatérée par Ensor, dès lors, doit-elle nous prévenir que les critiques ensoriennes sont à prendre au second degré ? Il est difficile de prendre la mesure de cette phrase-clé. Tout ce que l'on peut dire, c'est que le titre et l'expression qui revient comme une rengaine sont à l'image de l'artiste : complexes.

L'écriture d'Ensor est « fourchue [...] fourmillante d'intentions contradictoires³⁶ ». Ensor joue avec la syntaxe, le lexique et la sémantique des mots. Il aime s'exprimer en de longues phrases qui présentent un rythme répétitif, cadencé. Il utilise des figures de style à foison : l'accumulation, la gradation, l'allitération, l'assonance et l'anaphore. Par exemple, dans son *Discours prononcé à l'occasion de la commémoration Brueghel*, il dit :

³² ENSOR James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, choix de textes et lecture par Hugo Martin, Bruxelles, Labor, « Espace Nord, 158 », 1999, p.76.

³³ *Ibid.*, p.25.

³⁴ Dictionnaire Larousse [en ligne]

³⁵ ENSOR James, *Les écrits*, préface d'Henri Vandeputte, Bruxelles, Editions Lumières, 1944, p.141.

³⁶ LEGRAND Francine-Claire, *op.cit.*, p.81.

À toi, Breughel le drôle, Breughel des Marolles, Breughel des paysans, des vilains joyeux, des goujats miséreux, des gras poupards, des maigres blafards, des reîtres babillards, [...] ³⁷.

Dans cette longue tirade, Ensor s'amuse à qualifier Breughel de Belge sous toutes ses facettes tant qu'elles réfèrent à sa « Belgitude ». La grande figure de l'Ecole flamande semble appartenir à tous et surtout à Ensor, puisqu'il associe deux de ses peintures à cette gloire nationale, « [...] des cuisiniers dangereux, [...] des démons turlupinant ³⁸. ».

L'héritage linguistique d'Ensor se fait ressentir chez Hergé et Peyo. En effet, « le capitaine Haddock est le digne successeur du Baron Ensor ³⁹ » et surtout en termes de jurons. En annexes, des extraits de bandes dessinées d'Hergé et de Peyo sont présentés afin d'attester cet héritage ensorien qui est perceptible dans leurs œuvres.

D'après plusieurs témoignages ⁴⁰, Ensor était également un fervent lecteur de Balzac, de Poe et adorait Rabelais et Cervantès. Des représentations de Don Quichotte et son fidèle serviteur ont été retrouvées chez lui. Demolder était lié à Jarry, ce qui a pu influencer indirectement l'œuvre d'Ensor. En outre, on sait que le jeune Ensor a assisté à la première représentation d'*Ubu roi* de Jarry. Baudelaire fera connaître Poe et ses *Histoires extraordinaires* en Europe. Rops et Maeterlinck semblent aussi avoir été touchés par l'imaginaire de l'américain. Quant à Ensor, il témoignera de son admiration pour l'écrivain en peignant certaines de ses histoires comme *La Vengeance de Hop Frog* (1896). Par ailleurs, Ensor incitera aux doubles pratiques : « Peintres soyez poètes ! Poètes soyez peintres ! ⁴¹ ».

Félicien Rops et James Ensor ont été membres de plusieurs groupes hétérogènes composés à la fois de peintres et d'écrivains, parfois de musiciens et autres fonctions se rapportant à ces domaines. Ces deux peintres ont également participé à de nombreuses revues. Si leurs pratiques sont hybrides, c'est sans doute parce que le champ structurel organisant la vie artistique belge est lié à la vie littéraire du pays. Cette caractéristique se retrouve en France à certaines périodes délimitées, toutefois, en ce qui concerne la Belgique, les champs artistiques et littéraires sont toujours inextricablement liés au point parfois d'être inséparables comme le recto et le verso d'une feuille.

³⁷ ENSOR James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, *op.cit.*, p.144.

³⁸ *Ibid.*, p.144.

³⁹ QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *op.cit.*, p.113.

⁴⁰ Cf LEGRAND Francine-Claire, *op.cit.*, p.108.

⁴¹ ENSOR James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, *op.cit.*, p.66. Journal des poètes de 1933.

Le premier groupe auquel va se joindre Félicien Rops est celui de la *Société des Joyeux*. Il est alors étudiant à l'ULB et fait partie de cette société qui est composée d'écrivains et de peintres. En 1856 apparaît le journal *Uylenspiegel, journal des ébats littéraires et artistiques* que Rops crée avec De Coster. Ce journal tourne en ridicule le *Journal des débats littéraires et artistiques* de Paris qui prêche la diplomatie napoléonienne. Rops, par le biais de la caricature, représente les personnalités et sujets politiques ou sociétaux de son temps. L'artiste souhaite dénoncer bon nombre de décisions politiques, comme la peine de mort représentée dans la peinture éponyme de 1859. L'art est pour Rops le support de ses propres convictions et reflète sa pensée critique. Sans cette revue d'avant-garde, De Coster aurait-il produit *La légende d'Ulenspiegel* en 1867 ?

En 1868, Rops prend part à la fondation de la *Société libre des Beaux-Arts* et en devient le vice-président. Le dessein de Rops et de cette société est de « peindre l'homme et la nature dans leur vérité essentielle⁴² . ». Ils sont contre la peinture dite académique. Ce groupe est majoritairement composé de peintres et minoritairement d'écrivains comme Camille Lemonnier.

L'interaction entre littérature et peinture est toujours bien présente dans les revues, mais surtout dans *L'Art Moderne*, revue inventée par Picard le 6 mars 1881 se donnant le dessein de critiquer les arts et la littérature. Les dirigeants de la revue sont des mécènes, toujours curieux de stimuler le nouveau en art. L'écrivain Emile Verhaeren prend part à cette revue. S'ensuit une période très féconde, entre 1881 et 1914, non seulement, pour la revue, mais aussi pour les peintres qu'elle fait découvrir. Les périodiques sont des outils donnés aux artistes afin de prendre position, de s'engager et ils permettent de se rassembler selon des affinités.

L'Art Moderne annonce la naissance des XX, cercle fondé par Octave Maus qui endosse plusieurs métiers : avocat, écrivain, critique d'art et de musique. Les XX⁴³ ou Groupe des Vingt est un cercle d'avant-garde institué à Bruxelles en 1883. Les expositions produites par le cercle auront lieu de 1884 à 1893. Ensor fait également partie de ce groupe. Rops n'est pas membre de ce cercle dès son institution. Il obtient un statut particulier chez les XX, celui de

⁴² BONNIER Bernadette, *op.cit.*, p.25

⁴³ LE SOIR, *500 chefs-d'œuvre de l'art belge. De Fernand Khnopff à James Ensor. Symbolisme et idéalisme*, Bruxelles, Editions Racine, 5 vol, « Colophon », 2008, p.10.

« remplaçant » après la démission d'un autre membre. Une tradition chez les XX est d'inviter d'autres artistes issus des pays européens. Les XX se sont imposés sur le marché de l'art et de ce fait, ils ont obtenu une immense considération hors des frontières belges. Les membres de ce groupe sont majoritairement des peintres et ils sont réunis sous les auspices d'un écrivain et grand amateur d'art : Octave Maus.

Quant à James Ensor, il va également prendre part à la revue *L'Art Moderne* fondée par Picard. Edmond Picard était très admiratif d'Ensor. Les deux artistes vont entretenir une relation privilégiée puisque l'avocat a écrit une pièce, *Psukè*, où on peut clairement identifier Ensor dans la personnalité du protagoniste Korsor.

À Ostende le 17 août⁴⁴1906. James Ensor en personne joue alors le rôle de Korsor, vêtu d'un costume de Jérôme Bosch. [...] Max Korsor se voit présenté comme la réincarnation du peintre Jérôme Bosch. Par ce moyen, Picard place Ensor dans le sillage de la grande tradition flamande et, [...] comme le protagoniste de son renouveau⁴⁵.

En outre, Ensor bénéficiera de l'appui de Picard en dehors de l'œuvre qu'il lui consacre. Le peintre ostendais est également membre des XX tout comme Rops le sera par après. Ce groupe n'avait pas de dogme, seulement la volonté d'être en adéquation avec la modernité. Ensor entretenait des rapports ambivalents avec les XX et il se sentait brimé par ceux-ci. Cette persécution « artistique », l'artiste ostendais la présentera à maintes reprises dans ses œuvres. À commencer par le dessin, *Le Calvaire* de 1886 dans lequel Ensor se substitue au Christ sur la croix et où un témoin affiche sur son dos l'inscription « XX ». Un personnage transperce Ensor de sa lance, c'est Fétis, un critique d'art⁴⁶. Si Ensor s'en prend aux critiques, c'est parce qu'il a essuyé nombre de refus lorsqu'il voulait exposer *La mangeuse d'huîtres* (1882). Pourtant, *La Tentation de saint Antoine* (1878) de Rops, a été exposée lors du premier Salon des XX de 1884 alors qu'elle avait également fait scandale. *La mangeuse d'huîtres* fut enfin exposée en 1886 et en analysant sa composition, on comprend pourquoi elle a dérangé.

Un énorme appétit de vivre s'en dégage. Les objets sont aussi gourmands de lumière que la femme des mets qu'elle déguste. [...] Ensor n'est ici que le hardi continuateur de la tradition flamande d'opulence et de saveur, caractérisée par la profusion des biens matériels, étalés sous une lumière généreuse [...]⁴⁷.

Ensor n'est pas content de la disparition des XX même si celle-ci se fait au profit d'un nouveau groupe, *La Libre Esthétique* dont Maus sera aussi le directeur. Contrairement aux

⁴⁴ Le mémoire est écrit en nouvelle orthographe à l'exception des citations transcrites dans le respect de l'orthographe utilisée par l'auteur (textes précédant le 20^e s, adoption de l'ancienne orthographe ou titres des toiles.).

⁴⁵ HERKENS Astrid, « Edmond Picard et James Ensor », *Textyles*, 50-51 | 2017, 224-237, p.225.

⁴⁶ Cf LEGRAND Francine-Claire, *op.cit.*

⁴⁷ *Ibid.*, p.65.

XX, ce groupe est différent puisqu'il semble faire fi de tout ce qui est novateur. Maus n'adhère pas à l'expressionnisme allemand. Peut-on y voir la raison pour laquelle il sera toujours opposé à la peinture d'Ensor ? Sans doute, mais Ensor fut tout de même fortement invité à rejoindre ce groupe.

Les peintres Rops et Ensor se sont adonnés à l'écriture, ont fait partie de groupes alliant le monde littéraire au monde artistique et à cela s'ajoute l'écrit figurant dans leurs tableaux. Le rapport texte/image structure l'œuvre de Rops et se retrouve au sein de ses peintures. On peut relever cette similitude dans le travail ensorien de manière mineure puisque l'écrit figure dans ses peintures sur des banderoles, par exemple. Dans le cas de Félicien Rops, on peut se demander, si ce sont « les images qui sont en marge des textes ou les textes en marge des images⁴⁸ ». Le peintre et graveur Rops combine textes et images en visant une symbiose parfaite des fragments. Ceux-ci ne doivent pas figurer sous les mêmes proportions, mais s'imbriquer adéquatement. Dans la gravure, *Nubilité* de Rops, l'écrit recopié par le peintre et ses dessins se marient parfaitement.

Hantés par le marginal dans le cas de Rops, par le liminal dans le cas d'Ensor, les deux artistes travaillent à montrer comment le texte et l'image se maintiennent à distance afin de créer une tierce signification⁴⁹.

Le Namurois et l'Ostendais recourent à ce que l'on peut appeler des genres de « l'entredeux ». Que se cache-t-il sous cette dénomination ? Tous les genres se trouvant à la frontière des domaines artistiques et littéraires, entre l'image et le mot. Dans le cas de ces peintres, on s'intéressera au genre de l'illustration et à celui de la caricature. En ce qui concerne l'illustration, c'est un genre par essence intermédial puisqu'il lie littérature et dessin.

Située à la jonction entre art et littérature, l'illustration est caractérisée par une situation semi-autonome dotée d'une riche complexité⁵⁰.

Rops est très lié au milieu littéraire puisqu'il illustre de nombreux livres. L'illustration a souvent été considérée comme un genre mineur parce qu'elle n'a de sens que dans une certaine dépendance à l'écrit. Cependant au 19^e siècle, elle connaît une grande prospérité. Pour certains peintres, l'illustration était pratiquée dans le but d'émerger sur la scène artistique et de gagner de l'argent. En ce qui concerne Rops, l'illustration accompagna toute sa carrière : des années 50 aux années 90. Elle est un auxiliaire de la lecture qui permet

⁴⁸ VEDRINE Hélène, « Le marginal et le liminal : quelques pratiques d'annotations littéraires et visuelles chez Félicien Rops et James Ensor » dans « La Peinture (d)écrite », *Textyles* 17-18, 2000, p.15.

⁴⁹ *Ibid.*, p.15.

⁵⁰ BONNIER Bernadette et SOTROPA Adriana, « Entre enjeux économiques et finalités artistiques : Félicien Rops et l'illustration », *op.cit.*, p.186.

d'aborder l'œuvre d'un point de vue visuel. Elle est un genre à la frontière de deux domaines et par là même, elle reflète la position intermédiaire dans laquelle se trouve Félicien Rops. Son travail d'illustration lui a permis d'approfondir sa réflexion sur la femme moderne. « Toute la part de l'œuvre de Rops qui touche au symbolisme est d'inspiration littéraire⁵¹ . ».

La première illustration célèbre de Rops est *Le Frontispice des Épaves* (1866) de Baudelaire. Dans ce livre, on retrouve le couple femme-diable. « Baudelaire a trouvé un artiste capable de traduire en images sa pensée poétique⁵² . ». On mesure l'importance des réseaux d'amitié dans les milieux lettrés, il ne faut pas sous-estimer la relation liant Baudelaire à Rops. L'œuvre ropsienne n'est pas séparable du fait littéraire en raison de son travail en tant qu'illustrateur. Le Namurois a également illustré les *Poésies* (1887) de Mallarmé, qu'il a intitulées *La Grande Lyre* (1888). Quand on analyse cette gravure en détail, on comprend que Rops a non seulement lu l'œuvre de Mallarmé, mais qu'il l'a aussi superbement interprétée. En une gravure, il a réussi à restituer la poétique mallarméenne. La muse surplombe la mort, car la poésie doit préserver l'homme de l'affliction et lui faire accéder à une autre dimension. La poésie est une arme contre l'inquiétude de la fin de notre vie. Rops est connu pour l'illustration des *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly (1874) où il présente le diabolisme à l'état pur par l'intermédiaire de la femme et de la morale dépravée par la sexualité. Dans chaque histoire, l'avidité de la femme est prise sur le fait.

Chez Rops, la femme est victime sans cesse pour cela d'être tentatrice ou bourreau... La recherche du plaisir passe par [...] le désir de la souffrance, par le choix de la violence et l'amour de la mort⁵³ .

En résumé, en ce qui concerne le travail d'illustration de Rops, celui-ci témoigne d'une lecture, d'une appropriation et d'une interprétation riches. Sa notoriété, Rops la doit d'abord à son travail en tant qu'illustrateur.

Quant à Ensor, il se fait héritier de la pratique moyenâgeuse puisqu'il fait « une annotation visuelle⁵⁴ » plutôt qu'une illustration des *Poésies* de Mallarmé.

En marge du texte de Mallarmé, Ensor réorganise sa propre réserve graphique : il s'agit bien d'un effet d'annotation qui redistribue un musée mental dans l'espace textuel. La marginalia, comme la note manuscrite, constitue la lecture en graphie, en geste graphique⁵⁵ .

⁵¹ LEGRAND Francine-Claire, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971, « Belgique, art du temps », 1971, p.35.

⁵² WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Rops au risque de l'autre*, Namur, Maison de la poésie de Namur, « Sources, Tiré à part ; 2 », 1996, p.10.

⁵³ DELEVOY Robert et LASCAUT Gilbert, *Félicien Rops*, Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, p.25.

⁵⁴ VEDRINE Hélène, « Le marginal et le liminal », *op.cit.*, p.15.

Dans un entretien, Ensor inscrit à côté de « mon occupation préférée : illustrer les autres, les enlaidir, les enrichir⁵⁶ ». Dès lors, l'illustration est utilisée pour pervertir le texte. Les images ensoriennes ne viennent pas juste illustrer le texte, elles sont créées pour donner une nouvelle lecture au récit. Bien souvent, les images apparaissent dans les marges ou en arrière-plan du texte. Dans le poème *Renouveau*, l'homme à droite se reporte sur le squelette à gauche « selon le principe du Portrait squelettisé. L'image est bien une empreinte qui se construit par réflexion autour du texte qui agit comme pôle d'inversion⁵⁷ ». Si traditionnellement, l'image apporte une information au texte pour l'illustrer, Ensor joue au procédé inverse. L'image peut être comprise par rapport au texte, par elle-même et fait émerger d'autres représentations. Dès lors, l'annotation peut se séparer de son support et accéder à une plus grande autonomie. Les images ensoriennes tendent à se passer de leur origine scripturale. L'image n'est plus à proprement parler illustrative, mais elle est intrusion du fantastique au sein de l'objet-livre illustré. Les monstres et démons d'Ensor viennent s'implanter dans les limites de la page. Ils sont parfois cachés ou peu visibles et demandent un effort de maniement puisque certaines créatures ne sont apparentes que dans un recoin de la page qu'il faut déplier. Ensor pratique l'illustration à sa manière et bafoue tous les codes admis en dépassant la simple illustration d'un texte et en recréant une atmosphère qui vient soit compléter le texte soit se superposer à celui-ci. Le peintre ostendait se contraindre avec génie à utiliser les recoins de la page habituellement laissés dans le vide afin de faire naître des limites de la page son univers pictural.

On l'a compris, les deux artistes sont mus par la volonté d'être antiacadémiques. Pour ce faire, ils s'en prennent via leur travail de caricaturiste à la problématique du pouvoir (royal, religieux, politique, artistique...).

Un tableau comme *L'Alimentation doctrinaire* de 1889 qui représente le roi Léopold II et des représentants de l'Armée, de l'Eglise et de l'administration accroupis sur une rampe et réjouissant de leurs excréments la foule à la bouche ouverte [...] ⁵⁸.

Par la donne scatologique, Ensor interroge le pouvoir de manière satirique. Rops utilise les mêmes procédés, via le journal *Uylenspiegel*, pour dénoncer les politiques de son temps. Il est évident que le parcours de l'un peut se lire à rebours du parcours de l'autre. En effet, Ensor vient à la caricature en fin de carrière pour maltraiter ses critiques, mais son intention

⁵⁵ VEDRINE Hélène, « Le marginal et le liminal », *op.cit.*, p.19.

⁵⁶ ENSOR James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, *op.cit.*, p.32.

⁵⁷ VEDRINE Hélène, « Le marginal et le liminal », *op.cit.*, p.22.

⁵⁸ BECKS-MALORNY Ulrike, *op.cit.*, p.8

satirique, elle, se disperse dans toute son œuvre. Dans les années 90, il se donne à cœur joie dans la caricature des professions qu'il entend dénoncer. *Les bons juges* (1891), *Les mauvais médecins* (1895), *Les cuisiniers dangereux* (1896). La situation politicoreligieuse demeure un point d'ancrage de son œuvre qu'il veut sans cesse remettre en cause.

Toutes les silhouettes difformes, [...], les faces grimaçantes et sardoniques sont « autobiographiques » dans la mesure où ils expriment la colère et la déception qu'éprouve Ensor à l'égard d'un entourage qui ne le comprend pas, mais le méprise et se moque de lui. [...] Ensor s'insurge contre cette situation et nous fait voir le monde comme un cortège de carnaval sans fin [...] ⁵⁹.

Quant à Rops, il s'initie à la caricature dans le milieu universitaire en représentant les personnalités de son temps pour évoluer vers le symbolisme allégorique. En conclusion, le passage par la parodie est commun à leur parcours, mais ne se fait pas dans les mêmes temps chez ces deux peintres belges.

Par ailleurs, ils se sont intéressés, tous les deux, à la question du masque. De plus, ils étaient liés à Eugène Demolder qui les a sans doute mis en contact. Cet écrivain étant le mari de Claire Rops et le meilleur ami d'Ensor. Certains thèmes iconographiques ropsiens semblent être repris par Ensor. En effet, *Le Miroir au squelette* (1890) se veut une réponse à *La Mort qui danse* (1865) de Rops. Le travail des *Sataniques* de Rops apporte à Ensor le motif du « squelette ailé » et féminisé. Ils sont inspirés par les mêmes thèmes morbides. En outre, Ensor est un artiste qui veut exposer sa vision du monde de manière personnelle. La même ambition anime Rops, ce dernier désirant peindre ce qu'il voit et ressent. Un numéro de *La Plume* leur est consacré, en 1896 pour Rops et en 1899 pour Ensor. Après avoir été longtemps reniée par le peuple belge, la notoriété de ces peintres s'amplifie davantage. De plus, ils ont tous deux reçu la Légion d'honneur.

Bien que certains écrivains belges aient également peint, un nombre considérable d'auteurs belges a écrit des œuvres à partir de peintures. Dans ce cas, la littérature se met à l'école de la peinture pour se faire entendre universellement. Comme on l'a vu précédemment, en Belgique, la littérature s'est constituée en tant que telle en se reposant sur le prestige accordé à la peinture. Par là même, il n'est pas étonnant que les auteurs belges s'engagent dans l'écriture via des descriptions ou transpositions littéraires de peinture. En outre, l'écriture de ces prosateurs sera toujours marquée par la donne picturale.

⁵⁹BECKS-MALORNY Ulrike, *op.cit.*, p.48.

Tout d'abord, nous allons nous intéresser aux renvois picturaux dans l'œuvre littéraire de Maeterlinck. Cette dernière peut être étudiée en deux temps : le premier visant à transposer littérairement une peinture et le second témoignant d'une écriture picturale en elle-même. Dans un premier temps, une analyse du récit de Maeterlinck intitulé *Le Massacre des Innocents* (1886) sera réalisée et on interrogera le rapport entretenu entre ce conte et la peinture éponyme de Brueghel l'Ancien. Dans un second temps, nous allons montrer comment la référence picturale s'est nichée au sein même de l'écriture de Maeterlinck.

Face à l'absence d'une littérature indépendante en Belgique, Iwan Gilkin avait appelé en 1880 les écrivains à puiser leurs sujets dans la tradition de la peinture flamande⁶⁰. Il exhortait les écrivains à fonder dans la poésie une école flamande, digne de sa sœur aînée, la fille des peintres⁶¹.

Pour écrire une littérature légitime, il fallait se calquer, selon cet écrivain belge, sur le modèle que la peinture offrait à la poésie. C'est ce que Maeterlinck a réalisé avec ce récit : la poésie se mettant à l'école de la peinture. Le futur prix Nobel a choisi un topos pictural belge en transposant l'histoire du tableau *Le Massacre des Innocents* en littérature.

Ce tableau situé en Brabant pendant l'occupation espagnole, illustre son intention de reproduire dans l'écriture un moment tragique de l'histoire de la Flandre [...] et de renouer avec le patrimoine pictural dont il est l'héritier⁶².

Le récit est une transposition littéraire du tableau, par là même, il rend le tableau présent et absent⁶³ puisqu'il déborde du cadre de l'action représentée sur la toile. Maeterlinck choisit une peinture de Brueghel pour se placer dans la lignée de l'illustre peintre. Dès lors, il n'est pas surprenant que Maurice Maeterlinck signe ce conte en écrivant : Mooris⁶⁴ Maeterlinck. Un parallèle est à établir avec l'écrivain qui s'est désigné sous le pseudonyme « Ghelderode » dans sa vie littéraire et privée parce qu'il estimait que son patronyme « Martens » ne renvoyait pas assez l'image d'un Flamand pure souche.

Pour en revenir au *Massacre des Innocents*, l'histoire de cette toile est la suivante :

Le conte dépeint le sac infanticide de Nazareth par l'armée espagnole. Le village est inadapté à l'exercice d'une résistance contre l'intrusion des forces ennemies. [...] ⁶⁵.

⁶⁰ GORCEIX Paul, *L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949)*. Revue de littérature comparée, n° 299(3), 397-409, 2001, p.8.

⁶¹ GONZALEZ SALVADOR Anna, « Du Massacre à l'Anneau : Encore Onirologie » dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2002, p.9.

⁶² GORCEIX Paul, *op.cit.*, p.8.

⁶³ GONZALEZ SALVADOR Anna, « Du Massacre à l'Anneau : Encore Onirologie », *op.cit.*, p.20.

⁶⁴ RYKNER Arnaud, « Le Massacre des Innocents ou l'illusion rhétorique » dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, *op.cit.*, p.39.

⁶⁵ LAOUREUX Denis, « Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », *Textyles*, 17-18 | 2000, p.8.

La version littéraire proposée par Maeterlinck ne correspond pas strictement à son origine picturale représentée dans le tableau de Brueghel puisqu'elle varie sur les plans temporels et spatiaux. En effet, la peinture est focalisée sur un événement tandis que Maeterlinck prend du recul sur celui-ci en dépeignant trois temps : « un avant (26 décembre), un pendant (le dimanche 4 janvier après le Salut, temps du massacre proprement dit [...] et un après (qui décrit l'hébétude des habitants après le massacre et le retour du village à la vie de tous les jours)⁶⁶ . ». Dès lors, le texte ne peut pas remplacer le tableau et vice versa. Cependant, ils entretiennent un rapport de proximité parce qu'ils représentent tous deux un sujet semblable et partagent la même confusion chronologique étant donné que *Le Massacre des Innocents* transpose un épisode de la Bible dans la Flandre de l'époque de Brueghel. En outre, le texte n'apporte aucun éclairage aux parts d'ombre⁶⁷ de la peinture. Au contraire, la narration s'efforce de développer le motif pictural dans ses creux, ses manques, son mystère... De ce point de vue, l'écriture de Maeterlinck fait déjà un premier pas vers le symbolisme.

En lisant le récit du Gantois, on se demande s'il est fidèle au véritable tableau duquel il tire son sujet ou s'il est loyal au tableau imaginaire que Maeterlinck donne à voir à travers son texte. Maintes couleurs sont utilisées dans l'écrit afin de dévoiler le tableau pensé par l'auteur. Le but du texte est de faire voir ce massacre et les couleurs en sont les outils pour exhiber l'intensité du carnage. À ce stade, peut-on encore définir ce document écrit comme une transposition littéraire ? Il semblerait que non puisque Maeterlinck s'ingénie, il est vrai, à reprendre le sujet de ce tableau, mais en le recomposant à sa guise.

Le travail de Maeterlinck n'a donc plus guère à voir avec l'ekphrasis classique. Pour tout dire, *Le Massacre des Innocents* est sans doute l'un des premiers textes à jouer avec ce que Riffaterre a pu appeler « l'illusion d'ekphrasis » : « ce n'est pas l'œuvre représentée qui détermine la représentation dont elle est en fait moins l'objet que le prétexte. [...] L'ekphrasis imprègne le tableau et le colore d'une projection de l'écrivain ou mieux du texte écrit, sur le texte visuel. Il n'y a pas imitation, mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte de l'écrivain. »⁶⁸ .

Afin de conclure à propos de ce texte, nous remarquons qu'à première vue, il répondait à un mimétisme littéraire et par conséquent, il ne s'avérerait pas être le texte le plus original de l'auteur gantois. Néanmoins, comme nous avons tenté de le faire apparaître, ce texte est avant-gardiste étant donné que Maeterlinck nous offre un travail résolument moderne.

⁶⁶ RYKNER Arnaud, « Le Massacre des Innocents ou l'illusion rhétorique », *op.cit.*, p.31.

⁶⁷ *Ibid.*, p.33.

⁶⁸ *Ibid.*, p.36 et citation de RIFFATERRE Michael, « L'illusion d'ekphrasis », dans CASTELANI Mathieu, *La pensée et l'Image*, Presses universitaires de Vincennes, 1994, p.220-221.

L'écriture de cet auteur belge a ensuite évolué vers une picturalité inhérente à sa plume. En effet, le prosateur n'écrit plus à partir de peintures, mais il intègre la donnée picturale dans son style littéraire. Nous le verrons dans la suite de ce mémoire, Maeterlinck est réputé pour son théâtre statique. Dès lors, ce que l'on voit sur scène est à regarder comme un tableau, le corps de l'homme s'immobilisant « dans une représentation proche des tableaux des Préraphaélites⁶⁹ ». Progressivement, l'écriture maeterlinckienne évolue de support littéraire sur base picturale à une écriture intrinsèquement picturale. Autrement dit, la peinture va rebondir sur toute son œuvre. Notre œil est sensible aux drames présentés par Maeterlinck. Cet enracinement pictural se fait via les éléments de « la scène et du décor⁷⁰ ».

En d'autres termes, il y a passage de l'image peinte (le tableau de Breughel) comme modèle générateur du récit, au verbe comme puissance génératrice d'images⁷¹.

Par exemple, dans *La Princesse Maleine* (1889) apparaissent deux tapisseries : celle du *Massacre des Innocents* cachant celle du *Jugement dernier*. On peut se demander ce que signifient ces deux draperies à l'intérieur de ce drame. Par image, elles renvoient à « l'assassinat de la princesse et [...] à ce qui se joue dans la présente scène⁷² » étant donné que les époux royaux patientent afin que le tumulte de la nature cesse. Maeterlinck évoque une fois de plus le drame qui vient de frapper par la mise en scène des figures royales et par l'environnement naturel qui semble se déchaîner. En plus d'avoir introduit une essence mystérieuse à son théâtre via des personnages qui ne semblent être que des pantins désarticulés, Maeterlinck a doté son théâtre d'une nature picturale. Ce sont les deux raisons pour lesquelles, on peut affirmer que ce dramaturge était assurément en avance sur son temps.

En ce qui concerne l'œuvre ghelderodienne, l'analyse ne s'intéressera pas à un récit en particulier de l'écrivain voué à la Flandre puisque cette caractéristique revient incessamment dans son œuvre. Dès lors, étudier le rapport à la Flandre de l'écrivain belge paraît être un bon compromis. En effet, l'auteur entretient un rapport spécifique avec la Flandre qu'on peut qualifier de pictural. Son recueil *Sortilèges et autres contes crépusculaires* (1941) appartient au genre fantastique. Ghelderode a écrit des pièces de théâtre, certaines pour marionnettes, des contes et aussi un roman. On peut retenir deux grands noms d'auteurs de fantastique en Belgique, leur spécificité découlant de l'inspiration saisie de la peinture flamande, ce sont Jean Ray et Thomas Owen. Ghelderode à côté de ces auteurs semble faire quelquefois

⁶⁹ GONZALEZ SALVADOR Anna, « Du Massacre à l'Anneau : Encore Onirologie », *op.cit.*, p.13.

⁷⁰ *Ibid.*, p.14.

⁷¹ *Ibid.*, p.15.

⁷² RYKNER Arnaud, « Le Massacre des Innocents ou l'illusion rhétorique », *op.cit.*, p.27.

irruption dans le genre fantastique, mais ne s'y adonne pas exclusivement. Dans les contes de 1941, l'auteur paraît inspiré par les légendes flamandes puisque leur univers se répercute sur celui des contes. Ces derniers sont géographiquement délimités étant donné qu'on y retrouve le paysage flamand avec sa brume et son côté énigmatique. La Flandre a pour caractéristique de contribuer à l'hallucination : de convictions populaires, cette idée s'est muée en véritable mythe littéraire. Ghelderode se fait le porte-parole de cette veine picturale qui s'est conduite de Brueghel à Ensor.

La Flandre est un songe (1953) est un autre exemple de narration sur la Flandre picturale. Ce récit de l'entre-deux-guerres met en évidence le fait que le mythe du 16^e siècle est d'ordre essentiellement culturel. De fait, il y a une distance entre ce mythe et la situation du 20^e siècle en Flandre. Le mythe du 16^e siècle a défini une identité belge qui est reléguée dans les textes littéraires, par conséquent, Ghelderode amplifie l'autonomisation littéraire du mythe⁷³. La pensée ghelderodienne va être configurée par des résidus mythiques comme en témoignent ses nombreux récits faisant écho à l'Espagne noire ou à la mélancolie des Belges⁷⁴.

De fait, chez l'épistolier Ghelderode, la résistance aux changements politiques se traduit moins par un décentrement spatial vers Paris que par un déplacement dans le temps, vers le (men)songe de la Flandre éternelle⁷⁵.

Au moment où le mythe de l'âme belge perd du terrain, Ghelderode va tout de même s'y raccrocher. Si l'on recourt à une métaphore littéraire, cette situation est semblable à celle qu'évoque Proust dans *Du côté de Chez Swann*. Lorsque le narrateur découvre enfin la femme qu'il avait idéalisée, il est si déçu qu'il finit par substituer, en tout état de conscience, l'image de la femme idéalisée à celle de la vraie femme. C'est ce que fait Ghelderode, il sait que la Flandre actuelle n'a plus rien à voir avec la Flandre idéalisée et pourtant, il substitue sa pensée de la première à la seconde. Ce transfert est indispensable à sa pratique d'écrivain belge et témoigne d'une valorisation de la fiction sur le réel.

Il existe des écrivains en avance sur leur siècle. Des contemporains de l'avenir. Céline par exemple. D'autres sont en retard sur leur époque. Voici, avec Ghelderode, l'un des contemporains du passé⁷⁶.

En effet, Ghelderode évoque sans cesse le siècle d'Or des Pays-Bas espagnols. Il célèbre cette période et l'utilise comme un emblème du passé glorieux.

⁷³ Cf QUAGHEBEUR Marc, *op.cit.*, chapitre : au miroir du mythe et du pays, et jusqu'à l'heure des désastres.

⁷⁴ *Ibid.*, au miroir du mythe et du pays, et jusqu'à l'heure des désastres.

⁷⁵ GRUTMAN Rainier, « Michel de Ghelderode, metteur en scène épistolaire », *Textyles*, 13 | 1996, p.161.

⁷⁶ VANDROMME Pol, *Michel de Ghelderode. La Flandre espagnole*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Amers ; 16 », 2001, p.29.

Cette période, il la choisit parce que l'envahisseur espagnol a laissé des traces de son passage. La Flandre alimente son appétit pour le morbide, c'est une caractéristique partagée avec l'Espagne. De cela découle que la Mort fait partie de la vie de tous les jours, surtout pendant la période des Pays-Bas espagnols.

Ghelderode met la Flandre partout, annexe Bruxelles à son pays d'enfance. Les peintres gantois et brugeois de la Renaissance ne s'y prenaient pas autrement : ils plaçaient dans leurs tableaux (les nativités, les adorations des mages) toutes de sortes de détails flamands qui n'y avaient que faire. Ghelderode est le continuateur de ces artistes, dont il a transposé les formes en les portant au théâtre avec leurs costumes brodés ou leurs guenilles boueuses [...] ⁷⁷.

La mort était déjà présente en terre flamande avant la venue de l'occupant espagnol, toutefois c'est l'Espagne qui va amplifier la présence de cette caractéristique dans le carnaval flamand.

Ghelderode écrit des œuvres à partir de peintures comme en témoignent les récits suivants : *Le Massacre des Innocents* (1926), *La Grande Tentation de Saint Antoine* (1932). Il situe aussi ses œuvres en Flandre, notamment dans *Voyage autour de ma Flandre* (1947). Dans *Masques Ostendais* (1934) et *Le Siège d'Ostende* (1933) que nous analyserons par la suite, il va jusqu'à mettre en scène l'univers pictural de James Ensor.

En conclusion, Maeterlinck et Ghelderode ont écrit à partir de peintures des histoires reflétant leur propre sensibilité. Écrire à partir d'une donnée picturale vue, pensée ou intégrée est un moyen de perpétuer l'aura associée au geste pictural originel et ce type d'écriture est du même coup intermédial. Tous deux s'intéressent à la période historique des Pays-Bas espagnols, néanmoins, cette caractéristique va davantage configurer l'œuvre ghelderodienne. La thématique de la mort est présente du début à la fin dans l'œuvre de ces auteurs. L'un et l'autre désirent se « flamandiser » : Maeterlinck lorsqu'il signe son *Massacre des Innocents* et Ghelderode en recourant en permanence au topos de la Flandre. Par ailleurs, le nom « Ghelderode » est un pseudonyme choisi pour ressembler davantage à un flamand. Ce choix sera explicité lorsque nous nous pencherons sur la vie et l'œuvre ghelderodiennes. Dans un second temps, leurs écrits ne se sont plus attachés à des supports picturaux et sont devenus en eux-mêmes picturaux afin de garder durablement la trace des premières œuvres.

⁷⁷VANDROMME Pol, *op.cit.*, p.37.

En plus d'être écrivain et seul prix Nobel de la littérature belge, Maeterlinck se glisse quelquefois dans la peau d'un critique d'art. En effet, son œuvre présente des analogies avec le domaine artistique. Deux éléments permettent d'attester ces dires.



Premièrement, *La Lecture* par Emile Verhaeren (1903) de Théo Van Rysselberghe représente Maeterlinck assis autour d'une table où Emile Verhaeren fait la lecture. À sa gauche se tient Henri-Edmond Cross⁷⁸, peintre français. À sa droite, André Gide, écrivain français. Maeterlinck a entretenu des relations avec de nombreux écrivains et peintres parmi ceux représentés sur cette peinture. La jonction entre vie littéraire et artistique figure dans la toile puisque peintres et écrivains se rassemblent pour écouter la lecture de Verhaeren. De plus, cette relation entre arts est symbolisée par la présence à la fois de livres (sur la table, bibliothèque à gauche et à droite du tableau) et d'objets artistiques (une sculpture de Rodin⁷⁹ à gauche au-dessus de la bibliothèque, un tableau de Whistler⁸⁰ à sa droite et une autre sculpture devant un miroir). Deuxièmement, dans son carnet de notes intitulé *Le Cahier bleu*, Maeterlinck regroupe ses réflexions personnelles en matière d'art. Il s'intéresse à la peinture flamande des 15^e et 16^e siècles, aux Préraphaélites, à Breughel et Bosch.

Étudier le *Cahier bleu*⁸¹ signifie réaliser une étude tainienne de la pensée de Maeterlinck. Dans ce livret, l'esprit de l'écrivain vagabonde d'une idée à l'autre. Les symbolistes sont fascinés par l'inconscient et les légendes que le Moyen Âge véhicule. Pour le Gantois, les « Germains » sont opposés aux « Latins », c'est une vision partagée par l'époque et confirmée par le voyage que fit l'écrivain belge à Paris en 1886. L'art germanique « englobant la culture flamande⁸² » serait supérieur à l'art latin. En pleine élaboration de cette « idéalisation allemande », Maeterlinck traduit Ruysbroeck l'admirable, mais aussi Novalis et les romantiques allemands. Ce que le prix Nobel belge saisit de la poétique allemande, c'est cette situation selon laquelle les personnages sont prisonniers de leur destinée morbide.

⁷⁸ Notice en-dessous du tableau au MSK de Gand.

⁷⁹ *Ibid.*, MSK Gand.

⁸⁰ *Ibid.*, MSK Gand

⁸¹ MAETERLINCK Maurice, *Le cahier bleu*, Edition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston, Gent, Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.

⁸² GORCEIX Paul, *op. cit.*, p.13.

Les théories du mythe germanique sont largement inspirées des travaux de Taine (qui mesurent l'importance du milieu sur l'individu) même si elles ne vont pas dans la même direction puisque l'auteur méprisait le Moyen Âge. Maeterlinck admire la culture flamande, sans doute en raison de l'enseignement des Jésuites qu'il reçut dans la ville de Gand. De plus, il estime son art et sa personne comme étant germaniques.

Maeterlinck s'assimile donc à un germanique de culture flamande et pense que sa langue s'unit à sa pensée, contrairement à la langue française où « le langage se contente de côtoyer la pensée⁸³ ». En revanche, il décrète qu'il y a un antagonisme entre les cultures germanique et latine, s'identifiant à la première pour utiliser la langue française comme langue d'écriture. C'est un grand paradoxe qui se profile dans l'écriture elle-même. En effet, il fait le choix d'écrire dans une langue qu'il discrédite. S'il choisit cette langue, c'est pour l'assujettir à son ancrage flamand. C'est sa réponse au mythe de l'âme belge. On peut avoir l'impression qu'il renverse ce mythe puisqu'il dissocie les deux « races » qui sont censées produire « l'âme belge » mais dans sa pratique scripturale, Maeterlinck consolide ce mythe. Une autre contradiction vient s'ajouter au paradoxe langagier lorsqu'il choisit le théâtre. On développera cette question lorsque le théâtre de Maeterlinck sera analysé.

Le mythe de l'âme belge est renforcé lors de la Première Guerre mondiale et se transmute en « mythe héroïque du petit Belge défenseur de ses libertés⁸⁴ ».

La résistance du pays était considérée comme la preuve irréfutable de l'existence de « l'âme belge. »⁸⁵.

Par après, l'exaltation de l'Allemagne en Belgique se voit remise en question par l'occupation entraînant la fragilisation de tout un imaginaire national basé sur la synthèse germano-latine. Désormais, pour Maeterlinck, « la Belgique devient l'icône d'une *glorieuse détresse*⁸⁶ ». Le peuple belge se situe au croisement de deux civilisations devenues adverses. Alors que Maeterlinck a défendu corps et âme la culture germanique, il met fin à ce qui n'est plus qu'une illusion en écrivant *Le Bourgmestre de Stilmonde* (1919). Cette pièce fictionnalise le dramatique épisode d'Aarschot. Maeterlinck s'est exprimé à propos de sa désillusion :

⁸³ MAETERLINCK Maurice, *op.cit.*, p.143.

⁸⁴ Cf QUAGHEBEUR Marc, *Introduction dans Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. T.2. : L'ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles e.a., Peter Lang, 2017.

⁸⁵ STENGERS Jean et GUBIN Eliane, *Histoire du sentiment national en Belgique : des origines à 1918. T.2. : le grand siècle de la nationalité belge*, Bruxelles, Editions Racine, 2002, p.187.

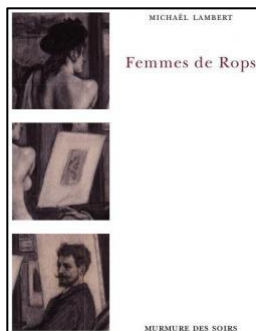
⁸⁶ MAETERLINCK Maurice, *Les débris de la guerre*, Paris, Charpentier, 1918, p.31.

J'ai aimé l'Allemagne, j'y comptais des amis qui maintenant, morts ou vivants, sont pour moi dans la tombe. Je l'ai crue grande, honnête et généreuse et elle me fut toujours hospitalière et bienveillante. Mais il y a des crimes qui anéantissent le passé et ferment l'avenir⁸⁷.

Enfin, nous allons nous intéresser à la question de l'écriture des auteurs belges contemporains. Il est patent que ceux-ci sont les continuateurs d'un point de vue stylistique d'une tradition amorcée par les premiers écrivains belges. En effet, ces hommes et femmes de lettres écrivent de la même manière que leurs homologues du passé. Leur écriture est encore dotée d'une grande picturalité et ils continuent à trouver de l'inspiration dans les pratiques et les œuvres des artistes d'antan et de ceux d'aujourd'hui. Dès lors, les œuvres de nos contemporains s'inscrivent à la fois dans un legs du passé qu'ils perpétuent, et dépassent cet héritage littéraire et artistique en proposant une confrontation avec le temps d'aujourd'hui. Presque deux siècles après la naissance de la Belgique, il est naturel que l'écriture des auteurs actuels soit en décalage avec celle des écrivains de jadis. Cette plume évolue, se spécifie de plus en plus tout en gardant la marque des origines picturales qu'elle s'est choisie. Ainsi, il est normal que des auteurs s'investissent vers un rayonnement passé pour le remettre au goût du jour. À titre d'illustration, l'autrice belge Dominique Rolin semble attachée à Brueghel l'Ancien puisqu'elle s'intéresse à ce célèbre peintre à deux reprises dans ses romans. Le premier livre est intitulé *Dulle Griet* (1977) du nom du grandiose tableau de Brueghel où l'écrivaine remémore ses souvenirs à partir de la mort de son père tout en s'identifiant à la protagoniste du tableau précité. Le second ouvrage est titré *L'Enragé* (1978) et propose, par le biais d'un monologue du peintre Brueghel, un retour sur sa vie personnelle et artistique. La peinture joue un rôle central dans ce livre, allant même jusqu'à configurer son atmosphère, de l'Italie à la Flandre d'autrefois. La référence à Brueghel demeure un des motifs les plus partagés par les peintres et écrivains belges. Maeterlinck et Ghelderode n'exceptent pas à cette tendance. On le verra, les liens fictifs entre peintres et écrivains relèvent d'une sensibilité et d'un choix. Par exemple, James Ensor préfère la figure de Rubens pour se placer dans la lignée de ce prestigieux maître.

Les livres d'auteurs contemporains qui vont suivre ont été sélectionnés selon plusieurs critères. Le premier étant la référence explicite ou implicite à l'univers d'un peintre. Le deuxième renvoyant à un fil conducteur avec lequel nous confronterons, dans la partie suivante de ce travail, l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain qui lui était contemporain.

⁸⁷ MAETERLINCK Maurice, *Les débris de la guerre op.cit.*, Préface.



Nombreux sont les romans d'auteurs contemporains belges sur l'artiste-peintre Félicien Rops. Notre choix s'est porté sur l'œuvre de Lambert, intitulée *Femmes de Rops* (2018), car la femme sera le fil rouge avec lequel nous traverserons l'œuvre du peintre. En outre, si l'on s'intéresse un tant soit peu à la vie privée de Rops, il est patent que là aussi, le sexe féminin a joué un rôle essentiel. Le livre de cet écrivain

belge est intéressant, car il croise la vie personnelle du peintre avec sa vie artistique.

Voici la quatrième de couverture du livre de Lambert :

À la suite d'un attentat pâtissier sur une toile de Félicien Rops, l'inspecteur des assurances Jean Desjardins est engagé par les responsables du musée Rops pour évaluer les dommages. Cette enquête de routine se transforme bientôt, grâce à l'intervention d'une jeune assistante passionnée, en une quête des traces de l'artiste anticonformiste du XIX^e siècle. Qui a intérêt à récupérer la mémoire de Félicien Rops, peintre sulfureux et amoureux des femmes : les amateurs de tartes à la crème potaches, les bourgeois collectionneurs d'art rentable ou le petit inspecteur qui rêve de raviver sa vie sentimentale ? Une biographie romancée de Félicien Rops, l'infâme Fély, qui joue à réinventer le présent à partir d'un passé fantasmé et de la correspondance de l'artiste, pour mieux croquer les rapports avec l'art, l'argent et l'amour⁸⁸.

D'emblée, on nous avertit que ce roman présente une vie imaginée de « l'infâme Fély » même s'il y a une volonté de réalisme à partir de laquelle l'auteur a créé la fiction. En outre, l'auteur ne s'est pas seulement intéressé à la figure de Félicien Rops en tant que peintre, mais aussi en tant qu'écrivain vu que nombre de lettres issues de sa correspondance apparaissent dans le récit et ponctuent la lecture d'éléments authentiques. Au niveau diégétique, l'écrivain liégeois a façonné une alternance structurante qui ne respecte pas toujours la chronologie des faits. En effet, le roman débute en juin 2015 avec l'arrivée de Jean Desjardins à Namur. Une fois l'enquête de cet inspecteur démarrée, elle sera complétée par un parallèle de la vie de Félicien Rops. Dès lors, il y a d'innombrables analepses qui sont mentionnées dans les titres des chapitres. Par exemple, « chapitre 16 : Août 1869⁸⁹ ». Ces analepses viennent éclairer les questions que l'inspecteur se pose dans le temps présent.

Ce roman célèbre la personnalité sulfureuse de Rops. Il rend compte du fait que l'artiste devait s'exiler en France pour connaître le succès, mais que depuis sa mort, il est également très admiré et connu en Belgique. D'ailleurs, un musée est consacré à son œuvre à Namur et des écoles portent son nom. Cette histoire romancée fait réfléchir à ce que l'art permet en tant que médiation de la pensée dans une société libre d'expression.

⁸⁸ LAMBERT Michaël, *Femmes de Rops*, Esneux, Murmure des soirs, 2018, quatrième de couverture.

⁸⁹ *Ibid.*, p.98.

Voyez-vous, monsieur, frapper le visage d'un homme, c'est lui faire violence. Frapper l'œuvre d'un artiste, c'est attaquer la civilisation⁹⁰.

En outre, Rops s'est formé une place dans la vie artistique en tant qu'anticonformiste. Dès lors, s'en prendre à son œuvre peut revêtir un caractère très symbolique.

Fély a passé sa vie à remettre à leur place les arrivistes, les charognards qui se nourrissaient sur le dos des artistes, les snobs plus préoccupés par leur apparence que les œuvres d'art. Il préférerait choquer les bourgeois plutôt que de leur devoir un sou⁹¹.

Dans le chapitre 8 qui se passe en octobre 1859, une lettre (authentique) d'Henri Liesse à Rops affirme : « De tous les artistes, tu es le plus imprévisible !⁹² ». Bien que Rops soit un artiste antiacadémique ayant plusieurs cibles, le noyau de son œuvre demeure le même : la femme. Il essaiera parfois de dissuader son épouse de ce fait en lui rétorquant : « N'oubliez jamais que la gravure seule est ma maîtresse !⁹³ ». Ceci n'est pas faux, mais Félicien est tout de même connu pour avoir eu des maîtresses à foison : les sœurs Aurélie et Léontine (Aurélien), Alice Renaud... Et même mort, l'attractivité du peintre est toujours forte.

Céline pouvait prétendre sans peine au titre officiel de maîtresse posthume du beau Fély⁹⁴.

Le livre de Lambert entremêle avec génie la vie artistique et intime de Rops avec une intrigue fictionnelle se déroulant dans notre contemporanéité. Par là même, l'écrivain associe l'œuvre ropsienne à ce qu'elle a laissé en héritage, bien après la mort de cette personnalité hors-norme. Rops a savouré son succès vers la fin de sa carrière, mais aujourd'hui, de manière posthume, il brille de mille feux. Il suffit de voir la quantité d'expositions dont son œuvre est victime. Néanmoins comme quantité ne rime pas toujours avec qualité, dans cet ouvrage, Lambert propose d'approfondir notre regard sur ce qu'a été l'œuvre ropsienne et sur ce qu'elle peut encore signifier pour nous aujourd'hui. L'écrivain liégeois combine deux temps – celui de Rops et celui d'après Rops – qui se tissent autour d'une trame artistique.

La première de couverture symbolise le projet de l'écrivain. En trois cases (détails de *Rops dans son atelier avec son modèle* 1878-1881) qui représentent : la femme, l'œuvre artistique et Rops lui-même, l'auteur a réussi à nouer les principales obsessions de la vie ropsienne puisque le sexe féminin est le pivot de sa carrière picturale et qu'au niveau personnel, on ne s'avance pas de trop en disant que Rops ne s'intéressait à personne d'autre qu'à sa propre personne.

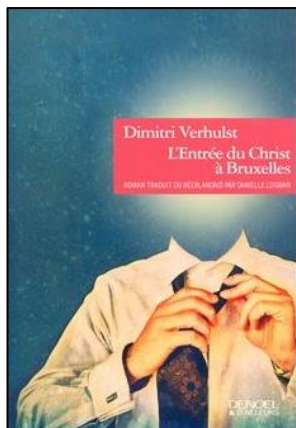
⁹⁰ LAMBERT Michaël, *op.cit.*, chapitre 5, p.29-30.

⁹¹ *Ibid.*, p.34.

⁹² *Ibid.*, p.45.

⁹³ *Ibid.*, chapitre 14 « septembre 1867 », p.84.

⁹⁴ *Ibid.*, chapitre 25 « juin 2015 », p.138.



Ensor semble avoir influencé un nombre incalculable d'artistes : peintres (Paul Klee, Emil Nolde...) et écrivains (Ghelderode, Declerck, Verhulst...). À l'ère contemporaine, Ensor n'est pas mort puisque son humour sarcastique continue d'être transmis de génération en génération par le biais de la littérature. Nous avons choisi de nous intéresser au livre intitulé *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (2011, traduit en 2013) faisant référence à la célèbre peinture éponyme d'Ensor.

La quatrième de couverture du livre de Verhulst nous dit ceci :

Par une journée grise et ordinaire, une brève nouvelle apparaît sur Internet : Jésus-Christ va bientôt faire son entrée à Bruxelles. Les Belges accueillent l'information avec sérieux et sérénité. Leur pays est une destination favorite de la Sainte Famille et la Vierge y est plus d'une fois apparue. Les questions se posent cependant : qui aura le privilège d'accueillir le Christ ? À qui donnera-t-il ses premières interviews ? En quelle langue ? Une fièvre de préparatifs s'empare des habitants de la ville, toutes communautés et religions confondues. Seuls les catholiques paraissent inquiets... En quatorze "stations" qui sont autant d'humoristiques examens de soi, de la Belgique et finalement du monde contemporain, Dimitri Verhulst nous embarque dans une fable d'une irrésistible drôlerie⁹⁵.

D'emblée, l'auteur flamand prend appui sur la peinture d'Ensor en écrivant un roman dans lequel l'entrée du Christ à Bruxelles se fait imminente. Cette visite seigneuriale amène beaucoup de réflexions et de questions. Pourquoi vient-il à Bruxelles ? Le narrateur répond à cette question : le Christ vient « pour demander des comptes [au clergé], on ne pouvait pas imaginer d'autre raison !⁹⁶ ». Il venait dans « la capitale ! Qui est aussi la capitale de l'Europe !⁹⁷ ». En effet, nombre d'apparitions religieuses ont été rapportées par les habitants de la Belgique. L'occasion de rencontrer le Messie est inédite et permettrait au brave peuple belge d'avoir des réponses à ses questions. De plus, cette histoire n'a rien d'une farce puisque « Le Christ allait venir à Bruxelles, ce 21 juillet, la source était fiable bien qu'inconnue, mais qu'Il allait venir était un fait établi [...] »⁹⁸. Un dispositif d'accueil se mettait donc en place, une immigrée qui parlait araméen servirait d'interprète et cela lui vaudrait un titre de séjour définitif. Le livre est intéressant, car par l'intermédiaire du motif religieux, il interroge la Belgique dans son essence (ses niveaux de pouvoir, ses dysfonctionnements institutionnels, ses langues et son identité).

⁹⁵ VERHULST Dimitri, *L'entrée du Christ à Bruxelles (en l'année 2000 et quelques)* (2011), trad. du néerlandais par Danielle Losman, Editions Denoël, 2013, quatrième de couverture.

⁹⁶ *Ibid.*, p.29.

⁹⁷ *Ibid.*, p.22.

⁹⁸ *Ibid.*, p.15

On a cru devoir émietter en niveaux de décision nombreux et embrouillés non seulement la nation, mais la capitale elle-même. Sachez que dans cette unique ville, dix-neuf ventres sont ceints d'une écharpe mayorale. Bruxelles est un patchwork de différentes communes dont les vues ne dépassent pas leur propre seuil. [...] Ajoutez à tout ça que tous les parlementaires européens prétendaient à un entretien particulier avec Jésus⁹⁹.

Dans la dixième station, le narrateur admet ne pas aimer les chauvins. Alors, être belge pour lui, c'est adopter une bonne attitude : on fredonne à peine l'hymne national, on ne connaît pas les langues officielles du pays. Sur ce point, on peut faire un parallèle avec l'humour parfois caustique de Ghelderode. Dans la station 12, le narrateur déclare que même notre « ministre de la Défense de l'immuable gouvernement provisoire des affaires courantes » ne sera pas présent pour accueillir le Christ. Par là même, le narrateur diffuse un stéréotype déjà bien répandu à l'étranger. Dans l'avant-dernière station, la pression est à son apogée laissant le peuple belge camper dans la rue, dans l'attente du Christ. La station 14 fait place à la désillusion puisque « la blague du siècle¹⁰⁰ », c'est que le Christ n'est jamais venu.

Nous avons été entubés par un excellent gag [...] Nous avons remis nos masques mortuaires quotidiens [...] Et nous nous sommes réinstallés dans nos rôles d'indifférents qui nous allaient si bien¹⁰¹.

Cette savoureuse histoire à la belge donnant vie à un célèbre tableau d'Ensor ne pouvait qu'occasionner pareille facétie. Notre décision d'analyser le livre de Verhulst a du sens puisque Ensor et Ghelderode ont toujours œuvré à tourner en ridicule le pouvoir religieux afin d'en révéler son opacité. Verhulst a bien compris que le carnavalesque était indissociable du religieux en Belgique... C'est pourquoi il suit les traces de ces deux contestataires.

Contrairement à l'œuvre de Lambert sur Rops, l'œuvre de Verhulst ne nous livre pas un portrait d'Ensor ni un parcours artistique à travers ses œuvres. Le flamand se saisit du titre d'une des toiles ensoriennes les plus connues pour s'en servir comme un emblème de la nation belge. C'est-à-dire qu'il utilise un motif pictural qu'il n'approfondit pas, mais à partir duquel il construit une histoire des plus loufoques correspondant aux stéréotypes véhiculés sur les Belges. D'ailleurs, on peut estimer qu'Ensor aurait apprécié cette histoire et compris que l'allusion à sa toile configurait l'univers farcesque de ce roman.

Dans le dernier chapitre, des propositions de sensibilisation aux domaines artistiques et littéraires vous seront soumises à partir de ces deux livres d'auteurs contemporains.

⁹⁹ VERHULST Dimitri, *op.cit.*, p.52.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.142.

¹⁰¹ *Ibid.* p.142.



Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

Ce troisième chapitre se présente dans la continuité de l'hypothèse d'une mixité des arts inhérente aux artistes : écrivains et peintres. L'objectif poursuivi par ce chapitre est de confronter l'œuvre d'un peintre dans son ensemble à celle d'un écrivain afin d'en comparer les éléments convergents et divergents, et plus particulièrement dans le but de mesurer les influences. La confrontation proposée dans cette partie est intermédiaire puisqu'elle met en présence peinture et littérature, plus précisément des tableaux et des œuvres théâtrales. Dès lors, seront analysés les couples de figures hybrides suivants : Félicien Rops et Maurice Maeterlinck sur le mode des divergences et James Ensor et Michel de Ghelderode sur le mode des convergences. Pour ce faire, dans un premier temps, une présentation des œuvres des peintres et des écrivains sera brièvement exposée selon un fil conducteur : la femme pour le duo Rops/Maeterlinck et le carnavalesque pour le couple Ensor/Ghelderode. Dans un second temps, la comparaison proprement dite aura lieu à partir des tableaux des peintres et au sein de l'œuvre écrite choisie chez les écrivains.



A) Félicien Rops et Maurice Maeterlinck

En ce qui concerne Félicien Rops, des éléments de sa vie intime combinés à ses engagements en milieux professionnels (universitaire puis en tant qu'artiste peintre dans des groupes) vont faire de lui un artiste à part entière, marginal et anticonformiste.

Premièrement, son père décède le 7 février 1849, entraînant la lourde conséquence pour Félicien « d'être placé sous l'autorité d'un tuteur : Alphonse Rops¹⁰² ». Il se rebelle contre cette nouvelle condition qui lui offre moins de libertés qu'avant en quittant les Jésuites contre l'avis de son cousin pour aller à l'Athénée royal de Namur. Plus tard, il suit les cours de Ferdinand Marinus à l'Académie. Dès le départ, Fély ne reçoit pas d'enseignement « conventionnel » au sens où son instructeur ne donnait pas cours de manière traditionnelle, mais privilégiait le nouveau en art. Cela a rendu le passage à la caricature de Rops symbolique du geste de parodie de l'ancien temps de l'académisme. Deuxièmement, en 1851, Rops fait son entrée à l'Université Libre de Bruxelles « dans le climat satirique de la Société des Joyeux

¹⁰² BONNIER Bernadette et CARPIAUX Véronique, « Félicien Rops ! à ce nom, c'est dans la mémoire, toute une nuée d'images qui se lève », *op.cit.*, p.17.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

qui publie une revue à l'occasion du Salon officiel de 1851 : *Le Diable au salon*¹⁰³ . ». Il intègre le cercle des Crocodiles, groupe anarchiste qui s'accompagne d'un journal militant. « Les principales cibles de ce groupe sont les personnalités politiques et artistiques de Bruxelles ainsi que les salons officiels¹⁰⁴ . ». Vient ensuite le journal *Uylenspiegel* comme nous l'avons évoqué précédemment.

Dès sa jeunesse, Rops s'engage et milite pour un art nouveau. Ses revendications ne le quitteront pas durant toute sa carrière artistique. Plus tard, il évoluera vers un réalisme avec des peintures telles que *Le bout du sillon* ou *Un enterrement au pays wallon* (1863) qui sont chacune l'homologue d'une autre peinture française.

Je tâche tout bêtement et tout simplement de rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux ; c'est là toute ma théorie artistique, et je tâche de la mettre en pratique, ce que je trouve déjà diablement difficile pour moi¹⁰⁵ .

Cette lettre de Rops à Fortuné Calmels montre l'intention réaliste qui préside alors dans le travail de Rops. Ce qui n'empêche pas le peintre belge de mélanger caricature et réalité en grossissant les traits du visage ou en montrant la réalité sous son aspect le plus sombre.

La caricature et le réalisme transgressaient à un tel point les critères académiques qu'ils étaient considérés comme une injure au bon goût¹⁰⁶ .

Rops a été séduit par la caricature et le réalisme, parce que ces pratiques étaient contre-académiques. Le vice-président de la Société libre des Beaux-arts se révoltait contre l'académisme ambiant dans le domaine des arts, c'était son objectif ultime.

Le poète qui exerça la plus grande influence sur Félicien Rops est Charles Baudelaire. « C'est Baudelaire qui définit le mythe de la femme fatale, au plein sens, porteuse de germes de la maladie et de la mort¹⁰⁷ . ». En découlent les peintures : *La mort qui danse* ou *Mors syphilitica* de 1865. En effet, la femme est associée à la mort, car la syphilis frappe nombre d'hommes au 19^e siècle. Rops partage pleinement la vision baudelairienne.

Le 4 décembre 1869, Rops crée la « *Société Internationale des Aquafortistes* » en Belgique. Mais c'est à Paris qu'il perfectionne ses techniques artistiques. Il est persuadé qu'en tant qu'artiste belge, il ne peut être connu qu'à Paris où il s'exile. Là-bas, il fait connaissance

¹⁰³ BONNIER Bernadette et CARPIAUX Véronique, *op.cit.*, p.19.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.20.

¹⁰⁵ BONNIER Bernadette et GUEDRON Martial, « Rendre ce que je vois, Félicien Rops et le réalisme d'avant-garde », *op.cit.*, p.145.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.145

¹⁰⁷ BONNIER Bernadette et CARPIAUX Véronique, *op.cit.*, p.25.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

avec le milieu de la rue, de la prostitution et de l'alcoolisme. En témoigne, sa célèbre *Buveuse d'absinthe* (1869). Du contact avec ce milieu, il tire sa force de désignation de la décadence.

Peu à peu, Rops se tourne vers le symbolisme et cette transition, il la vit de l'intérieur.

J'ai le dégoût de tout, l'horreur de ce que je fais comme art. [...] Je traverse une crise, je le sens. Il me semble qu'il y a un autre Rops qui surgira de cela. [...] ¹⁰⁸.

À la même époque, les lettrés veulent spécifier et distinguer le symbole de l'allégorie. Quant à Rops, il s'oriente vers les allégories venant de l'Antiquité afin de représenter « les vices modernes que sont la mort et le sexe, qui dirigent aujourd'hui le monde ¹⁰⁹ ». C'est à cette période artistique du peintre que nous nous intéresserons lors de la comparaison avec les œuvres de Maeterlinck dans la suite de ce travail.

En conclusion, Rops est en rupture avec son temps et avec les stéréotypes qui y sont diffusés. En effet, l'Art n'est plus pensé comme glorificateur, mais il peut aussi représenter la cruauté réaliste, la crudité érotique, l'obscénité. L'Art n'est plus synonyme de Beau, il peut refléter la vie telle qu'elle est, mais aussi suggérer la vie telle que Rops la perçoit via la mort et la femme qui sont des motifs « fin de siècle ». Ce peintre namurois décline ses sujets dans plusieurs versions. Par exemple : quatre pour la *Dame au pantin* (1877-1890). C'est dans *Pornokratès ou La dame au cochon* (1878) que Rops a le génie décadent d'imaginer un régime où les courtisanes vont diriger les hommes. Nous reviendrons sur l'analyse de cette toile phare ultérieurement, lors de la comparaison avec l'œuvre de Maeterlinck.

Quant à ce qu'on désigne aujourd'hui comme « premier théâtre » de Maeterlinck, celui-ci prend ses sources dans la crise du « drame moderne » qui se déroule à la même époque.

Alors que le travail de Maeterlinck s'appuie sur une première contradiction de type langagier, à celle-ci vient s'ajouter une deuxième contradiction : celle d'avoir choisi le théâtre. Dans *Menus propos : le théâtre* (1890), l'écrivain belge se présente comme déçu vis-à-vis du théâtre. Il suggère de proscrire l'être humain de la scène en le substituant par des marionnettes ¹¹⁰. La marionnette est une donnée caractéristique de la fin du 19^e siècle et

¹⁰⁸ BONNIER Bernadette et CARPIAUX Véronique, *op.cit.*, p.32.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.32.

¹¹⁰ Cf PIRET Pierre, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne » dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2002.

principalement pour les écrivains symbolistes. Maeterlinck veut « élever la scène jusqu'au niveau du poème¹¹¹ ». En effet, il existe une différence entre le langage quotidien et celui de l'art. D'après ce motif, il blâme le théâtre contrairement au poème qu'il estime. La représentation théâtrale même si elle est poétique, demeure toujours du côté du langage quotidien¹¹². « La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique¹¹³ ». Ce que veut promouvoir Maeterlinck, c'est un langage de l'art universel via le poème et le symbole. Le poème tente de dépasser la nature de l'homme tandis que la représentation théâtrale nous ramènerait sans cesse à notre « MOI ». Pourtant, Maeterlinck choisit le genre du théâtre, ce qui signifie qu'il choisit de passer par la représentation, par le quotidien. C'est pourquoi l'écrivain gantois souhaite arracher l'homme de la scène. L'absence de l'homme est au centre de son théâtre ce qui va à l'encontre du drame moderne imaginé par Peter Szondi¹¹⁴.

Le drame moderne apparu à la Renaissance est en crise à la fin du 19^e siècle. Dans ce drame, l'homme occupait une position centrale. La crise de la fin de siècle engendre donc la fragilisation de cette donnée fondamentale. L'avant-garde symboliste prend position contre le théâtre pour en construire un nouveau qui intériorise le drame en lui donnant une essence métaphysique. Maeterlinck est un lettré paradoxal puisqu'il écrit pour la scène. En adoptant le théâtre comme base de son travail, il opte également pour la possibilité de recourir à des catégories non verbales comme le langage du corps, le silence, l'évocation, la lumière... « Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre¹¹⁵ ». Par là même, il rejette les théâtres antérieurs et prône un théâtre statique, du silence, de la déconstruction qui se rapprocherait d'autant plus de l'âme.

Lorsqu'on parle du théâtre maeterlinckien, on peut le qualifier de théâtre du masque à *la grecque*. En effet, les Grecs distinguaient déjà le langage du quotidien de celui de l'art. Selon

¹¹¹ CAPIAU-LAUREYS Evelyne, « *Un théâtre d'Androïdes. Un inédit de Maeterlinck* », édition critique dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, Tome 23, 1977, p. 7-33, p. 33.

¹¹² Cf PIRET Pierre, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne », *op.cit.* dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*.

¹¹³ MAETERLINCK Maurice, « *Menus propos : le théâtre* », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336, repris sous le titre « Un théâtre d'Androïdes » dans *Les Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, n° 23, 1977, p. 7-33, puis sous le titre « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) » dans *Introduction à une psychologie des songes*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Labor, 1985, p. 83.

¹¹⁴ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, trad. de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, (coll. Théâtre/Recherche).

¹¹⁵ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), Paris, Mercure de France, 1959, p.129.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

leur point de vue, le masque contribuait à cacher l'homme afin de révéler le symbole qui était là, sous-jacent. La théorisation du théâtre par Maeterlinck rejoint cette pensée grecque.

Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques Grecs portent peut-être les dernières traces¹¹⁶.

Le théâtre grec donne l'exemple à Maeterlinck d'un théâtre immobile où l'homme se retrouve face à la fatalité de la vie. « Maeterlinck fait expier à ses victimes le seul péché d'exister¹¹⁷. ». Les personnages maeterlinckiens semblent être les marionnettes de la Vie. C'est aussi par le biais des peintures des Primitifs flamands que l'écrivain belge va représenter la vie intérieure des hommes. Dès lors, la frontière entre l'utile et l'inutile est mince et ce qui semble futile dans les dialogues de Maeterlinck, peut, par un renversement, s'avérer le plus sérieux.

Ce sont la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui déterminent la qualité et la portée ineffable de l'œuvre¹¹⁸.

La situation semble stagner, néanmoins, l'inquiétude fait son apparition. L'immobilité est un intermédiaire par lequel Maeterlinck tente d'exposer la vie intérieure de l'homme. Dans le théâtre du prix Nobel, le mouvement et la parole sont étrangers à l'univers théâtral présenté. Cette dramaturgie maeterlinckienne qui fit l'effet d'une véritable révolution est née de la pensée mystique à laquelle l'écrivain s'est fortement abreuvé. Par conséquent, le théâtre symboliste maeterlinckien est fortement empreint de mysticisme. C'est la Mort qui est symptomatique de ce théâtre, on la perçoit à chaque instant dans notre lecture et, graduellement, elle s'installe. Les personnages maeterlinckiens ne semblent même pas se battre contre celle-ci. « C'est notre mort qui guide notre vie et notre vie n'a pas d'autre but que notre mort¹¹⁹. ».

a) Des motifs propres à l'esthétique symboliste exploités différemment par Rops et Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande* (1892)

Dans cette partie, on se situe dans le vif de la confrontation intermédiaire introduite par une brève exposition des parcours du peintre et de l'écrivain. En cinq points, les œuvres des artistes Rops et Maeterlinck vont être analysées et comparées. D'abord par la ressemblance, on postule que Rops et Maeterlinck sont des précurseurs, mais pas sur les mêmes plans ; et que l'un se dissocie de l'autre dans la pratique symboliste mise en place. Ensuite, on va

¹¹⁶ MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre », *op.cit.*, p. 85.

¹¹⁷ GORCEIX Paul, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, Paris, Erudit, « Théâtre du monde entier ; 9 », 2006, p.36.

¹¹⁸ MAETERLINCK Maurice, « Le tragique quotidien » dans *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.107.

¹¹⁹ MAETERLINCK Maurice, « Les avertis » dans *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.41.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

décrire la fascination pour la mort et le lien engendré avec la femme qui sont communs à leurs œuvres, mais mis en pratique de manière différente. La référence au mythe est un passage obligé chez ces deux artistes, pourtant ils ne réfèrent pas aux mêmes légendes. On va s'attacher à décrire l'importance donnée au regard dans leurs œuvres, encore une fois le point de comparaison est le même, mais se décline de manière divergente chez les deux hommes. Et enfin, leurs reconnaissances tardives seront mises en rapport l'une avec l'autre.

Pour commencer, la pièce choisie, *Pelléas et Mélisande*, est assurément le drame le plus représentatif du premier théâtre de Maeterlinck. Le 17 mai 1893, la représentation de cette pièce devant l'avant-garde symboliste remporte un grand succès. Ce drame semble provenir du Moyen Âge et pourtant le conte n'est ni fixé dans un lieu ni dans un temps. La fable est présentée comme suit : une jeune femme, Mélisande se retrouve dans une forêt où elle rencontre Golaud, son futur mari. Il l'amène au château de son grand-père et ils se marient. Ils vivent avec la reine Geneviève et le petit Yniold (né d'une autre alliance). Ensuite, Mélisande fait la connaissance de Pelléas ; on comprend rapidement qu'ils s'aiment. Mais s'ensuivent des événements douloureux : Mélisande perd son anneau, Golaud est jaloux de la complicité qui lie sa femme à son frère. Le couple adultère est pris en flagrant délit d'amour par Golaud. Pelléas se fait tuer par son frère et Mélisande, à peine touchée, est blessée. Enfin, elle met au monde un enfant, avant de mourir dans ce même lit. Maeterlinck est considéré comme précurseur du symbolisme au théâtre grâce à cette pièce. Dans son introduction à l'histoire de la littérature anglaise, Taine nous donne une définition de ce qu'est un précurseur. Il conceptualise les termes de « précurseur » et de « successeur » l'un en rapport avec l'autre.

Un des artistes est le précurseur, et l'autre est le successeur, le premier n'a pas de modèle [...] le second voit les choses par l'intermédiaire du premier [...] Bref, la première œuvre a déterminé la seconde¹²⁰.

Il ne donne pas d'exemples concrets donc on propose d'en donner un qui suit le fil de sa conception. Par exemple, Folon a découvert l'art grâce à l'œuvre de Magritte. Il a repris des motifs magrittiens dans ses créations (le voyage conceptualisé par la valise, la liberté par les oiseaux, le Monsieur tout le monde avec son chapeau...). De ce fait, Folon serait le successeur de Magritte et réciproquement, pour toute une génération artistique, Magritte est un précurseur. On peut remonter cette longue chaîne signifiante et retrouver un précurseur pour chaque artiste. En ce qui concerne Magritte, il s'est tourné vers le surréalisme grâce aux figures de Max Ernst et de Giorgio di Chirico, considéré comme un précurseur du

¹²⁰ TAINÉ Hippolyte, *op.cit.*, (version PDF)

surréalisme. Afin de donner un deuxième exemple et cette fois dans le milieu littéraire, Beckett est jugé comme précurseur du nouveau roman. Suivant les théories tainiennes, on postule que Rops et Maeterlinck sont deux personnalités qui font figure de précurseurs dans leur domaine respectif. Mais que signifie être un précurseur du symbolisme ? Pour cela, il faut circonscrire le mouvement.

C'est le mystère qui se cache derrière les choses, ce que nous ne pouvons percevoir, mais uniquement concevoir. [...] les œuvres symbolistes veulent nous rappeler en permanence que la réalité est mystérieuse¹²¹.

À ce titre, on peut considérer Rops et Maeterlinck comme des précurseurs du symbolisme. Tous deux ont une influence considérable sur le symbolisme. Rops est à la fois pionnier dans sa manière de figurer les événements et émotions dans ses peintures et il « est un précurseur des techniques mixtes du 20^e siècle¹²² ». Quant à Maeterlinck, il est le premier à intégrer le symbolisme au théâtre, symbolisme personnel qu'il a théorisé dans de multiples essais (*Cahier bleu, Menus propos sur le théâtre...*) rendant son théâtre tout à fait moderne.

Maeterlinck fit figure de **précurseur** parce qu'il introduit dans le champ théâtral, plus que de nouveaux procédés, un nouveau questionnement, qui détermine toute sa dramaturgie. C'est à la lumière de ce principe qu'on peut mesurer l'influence véritable du dramaturge : après lui, nombre d'écrivains de théâtre se voient confrontés à ce questionnement fondamental¹²³.

❖ « Symbolisme belge » versus « Symbolisme français »

Avant de distinguer le symbolisme belge du français, on peut observer quelques similitudes dans le travail des symbolistes. Selon ces derniers, la poésie suggère, insinue, explore l'inconscient, montre l'indicible. Le mouvement s'est déroulé en deux temps : le premier marqué par les précurseurs (Mallarmé et Rimbaud), le second par « l'école symboliste proprement dite¹²⁴ ».

Le symbolisme est caractéristique en Belgique, il a été vécu plus intensément qu'en France, et sur une plus longue durée. La singularité du symbolisme belge se niche dans la conception même du mouvement. Cette dernière sera grandement influencée par les pays nordiques, les symbolistes se situent dans la continuité du mouvement romantique d'Iéna.

Ils choisissent leurs modèles chez les poètes américains (Poe, Whitman), se sont laissés séduire par les philosophes allemands (Schopenhauer, Hartmann), par la musique de Wagner et [...] tous

¹²¹ LE SOIR, *op.cit.*, p.14.

¹²² *Ibid.*, p.20

¹²³ PIRET Pierre, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne », *op.cit.* dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, p.415. (Nous soulignons en gras)

¹²⁴ OTTEN Michel, « Originalité du symbolisme belge » dans *Paysages du Nord. Etudes de la littérature belge de langue française*, Bruxelles, Le Cri, 2013, p.31.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

trahissent dans leur imaginaire et dans leur style un caractère ou un tempérament flamand ou nordique¹²⁵.

Contrairement aux symbolistes belges, leurs homologues français n'ont pas poussé le mouvement à son paroxysme, car ils ne connaissaient pas les sources originelles du romantisme allemand et du mysticisme flamand. La langue a été une barrière pour ces Français, rendant inaccessibles les origines du mouvement même.

Remarquer l'énorme infériorité de ceux de la nouvelle génération latine qui ne sont pas polyglottes¹²⁶.

En Belgique, les auteurs traduisent beaucoup de textes nordiques afin d'assimiler ces œuvres étrangères. Le prix Nobel de Belgique traduit Ruysbroeck, les romantiques allemands et même Shakespeare. Les symbolistes belges témoignent d'un grand intérêt en matière de métaphysique et de mysticisme. Ils veulent façonner une poésie plus impulsive, se plaçant du côté de l'essence énigmatique de l'être. Afin d'arriver à cet objectif, ils se sont saisis de nombreux éléments philosophiques flamands et allemands, Schopenhauer demeurant le modèle absolu. Par conséquent, on comprend pourquoi le mythe de l'âme belge en tant que synthèse germano-latine avait tellement d'importance pour Maeterlinck. Ce mythe a d'énormes répercussions sur la littérature belge étant donné que les écrivains belges introduisent des pensées et des éléments germaniques dans leurs œuvres. En outre, le symbolisme belge se lie à l'Art Nouveau¹²⁷, Van Rysselberghe ornant les livres de Verhaeren et parant les pièces des maisons d'Horta. Le symbolisme belge présente aussi une inscription sociale forte : naturalisme et symbolisme ne sont pas inconciliables, les naturalistes fréquentant les symbolistes. Enfin, le symbolisme belge est subdivisé : Maeterlinck est lié au théâtre, Rodenbach au roman et Verhaeren à la poésie.

Quant au symbolisme français, il s'agit d'un mouvement bref autour de Moréas. Mouvement qui s'éteint rapidement au profit du naturalisme. Les symbolistes français et belges se distinguaient aussi sur la définition qu'ils prêtaient au symbole. Pour Jean Moréas, le symbole est une idée tandis que pour Albert Mockel, l'allégorie est distincte du symbole.

¹²⁵ OTTEN Michel, « Réception du Symbolisme en Belgique francophone », *op.cit.*, p.70.

¹²⁶ *Ibid.*, « Situation du Symbolisme en Belgique », p.57. Citation de MAETERLINCK Maurice, *Le cahier bleu*, Edition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston, Gent, Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, p.153.

¹²⁷ *Ibid.*, « Originalité du Symbolisme belge », p.40.

❖ « Allégorie » versus « Symbole »

C'est Mockel qui a mis au point la distinction entre les termes « allégorie » et « symbole », Maeterlinck lui a emboité le pas en renforçant et spécifiant cette opposition. Selon Mockel, « allégorie » et « symbole » fonctionnent suivant des mouvements opposés. En effet, « l'allégorie » découle d'une pensée abstraite qu'elle rend visible et à laquelle elle donne une image qui est une transposition de cette idée. Le lien entre « idée » et « allégorie » est donc inventé et peut se muer en convention. Quant au « symbole », il naît de l'observation de la nature environnante, nature qui sera méditée en vue d'un dépassement. Afin d'illustrer cette divergence, pensons au récit, *Le Massacre des Innocents* de Maeterlinck. On pourrait croire que celui-ci était destiné à rendre visible un tableau qui n'était pas présent pour le lecteur. Pourtant, comme on l'a vu, Maeterlinck s'est efforcé de recréer un tableau. Son travail n'était donc pas mimétique et si l'on pouvait considérer, à première vue, ce récit comme celui d'une allégorie voulant dépeindre ce massacre, dans un second temps et après explication du travail fourni par Maeterlinck, nous ne pouvons que rejeter cette première observation et reconnaître que ce récit voulait faire pressentir le climat apocalyptique notamment par les termes renvoyant à la couleur du sang. C'est pour cela aussi que Maeterlinck, à l'instar de Brueghel, a transposé ce carnage dans la vie rurale flamande qui lui a permis d'évoquer et de suggérer une atmosphère d'époque. Autre exemple, *L'Albatros* de Baudelaire peut se lire comme une allégorie du poète exilé alors que *Les sept vieillards*¹²⁸ du même auteur se présentent davantage comme le symbole d'une réalité noire vécue par ces personnages, le chiffre sept renvoyant à pléthore de croyances et superstitions.

De plus Mockel discrédite « l'allégorie » qui est pour lui, un symbole épuisé par l'explication rendue visible. En outre, « l'allégorie » renvoie à une idée précise alors que l'enjeu du « symbole » est de faire référence à une idée par essence imprécise, floue, presque inappréhensible par les sens et seulement abordable par l'intuition¹²⁹, le pressentiment. Par ailleurs, Mockel associe l'objectif premier de la poésie, celui de « faire rêver », entraîner le lecteur au-delà de lui-même [...] » au « rôle du symbole qui crée cet espace où le moi du lecteur peut se déployer¹³⁰ . ».

¹²⁸ OTTEN Michel, « Albert Mockel, Maurice Maeterlinck et la théorie du symbole », *op.cit.*, p.49.

¹²⁹ *Ibid.*, p.50.

¹³⁰ *Ibid.*, p.51.

Maeterlinck poursuit la théorie du « symbole » en durcissant les positions de Mockel.

Pour Maeterlinck, le symbole est issu de l'inconscient. Il ne peut donc être entièrement saisi, tandis que l'allégorie est le produit de l'intellect ; elle peut de ce fait être appréhendée et épuisée totalement par l'intelligence¹³¹.

En conclusion, l'allégorie fabrique un stéréotype imagé. Quant au symbole, il est intraduisible en mots. L'allégorie est évidente au contraire du symbole qui est flou. Le symbole suggère à l'infini. Maeterlinck opère cette distinction dans *Menus propos : le théâtre*. Le symbole nous confronte à notre inconscient et il est abstrait.

Dans le travail de Maeterlinck, la poésie se trouve toujours du côté du symbole tandis que le travail ropsien revêt un caractère plus allégorique. Est-ce en raison de l'influence prépondérante de Baudelaire sur celui-ci ou va-t-il simplement chercher davantage d'inspiration du côté des modèles latins et français ? Ces deux hypothèses sont tout à fait plausibles, car on sait que l'artiste belge s'est exilé en France, la culture française était donc tout autant accessible que la belge pour cet artiste.

Quant aux personnages maeterlinckiens, ils sont tous touchés par l'incapacité de se dire, mais certains peuvent pressentir leur destinée. Quant à la peinture ropsienne, elle glisse de la caricature pure représentée par l'intermédiaire d'un personnage allégorique à une charge expressive plus symbolique qui touche son œuvre.

❖ La fascination de la mort et le lien avec la femme

Il est clair que les œuvres de ces deux Belges sont centrées sur la femme et son lien avec la mort. Cependant, on ne peut saisir cette caractéristique commune que par le miroir. En outre, si la femme est liée à la mort, cela s'explique par le contexte historique de la fin du siècle. En effet, à l'époque de Rops, l'idée répandue que la femme entraîne la mort est une conséquence entre autres de la syphilis. En ce qui concerne Maeterlinck, ce stéréotype ne lui était pas étranger puisque dans *Les Visions Typhoïdes* (1888), il dit :

Mais les Femmes, les **glauques spirales de mauvaises vierges**, et la zone pourpre des **adultères** de l'équateur ! Où sont les **pauvres secrets de vos corps** pour lesquels nous avons tous pêché dans nos cœurs, vos seins aussi aigus que vos coudes, et vos hanches aussi douces que vos voix, dans ce lenticulaire épanouissement d'épouvantes¹³².

¹³¹ OTTEN Michel, « Albert Mockel, Maurice Maeterlinck et la théorie du symbole », *op.cit.*, p.52.

¹³² MAETERLINCK Maurice, *Les Visions typhoïdes*, Œuvres 1 dans l'édition de Paul Gorceix, Editions Complexe, Paris, 1999, p.120. (Nous soulignons en gras)

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

Dans cet extrait, la femme est comparée à l'impureté de l'image. La femme se donne à voir directement comme l'image. La vision de Rops semble coïncider avec celle de Maeterlinck.

La puissance de l'image vaut la **puissance de la chair**. Fidèle à l'imaginaire fin-de-siècle, la **femme mortifère** décrite dans ces fragments personnifie également l'énigme et soulève par conséquent la question du savoir¹³³.

En effet, Maeterlinck connaît le mythe de « la femme fatale » formulé par Baudelaire et mis en peinture par Rops. Il paraît y adhérer dans ce texte datant du début de sa carrière. Cependant, ce mythe n'était pas le seul qui était propagé dans l'imaginaire littéraire et iconographique de cette « fin de siècle ». Il y avait celui « d'un côté, de la femme sœur et la bonne mère, de l'autre, la femme fatale ou mère obscure¹³⁴ . ».

Il est patent que le prix Nobel belge a préféré créer des personnages mystérieux dans son œuvre théâtrale plutôt que de recourir au mythe de la « femme fatale ». Premièrement, il a fait ce choix, car le mythe précité étant répandu, celui-ci était utilisé de manière allégorique, ce qui allait à l'encontre de ses principes étant donné qu'il désirait créer un théâtre du symbole. Deuxièmement, il voulait lier le destin morbide de la femme à son origine même. Par conséquent, il a construit des personnages féminins n'étant pas intrinsèquement mauvais, mais propageant le mal autour d'eux de manière mystérieuse. Pour résumer, on peut dire que Maeterlinck a déplacé le mythe de la « femme fatale » en créant des personnages qui sont les premières victimes de leur destinée mortelle et qui entraînent leur compagnon dans leur chute. De fait, l'entrée de Mélisande à Allemonde provoque de nombreux malheurs : le combat de deux frères et la mort d'un des deux, suivis du décès de Mélisande elle-même, mettant un terme à cette malédiction en supposant que celle-ci ne se propagera pas via le nouveau-né.

1. « La femme redoutable » versus « La femme faible »

Rops présente la Femme comme étant redoutable voire satanique, elle est bourreau avant d'être victime tandis que Maeterlinck prend le contrepied de cette pensée, faisant de la femme une créature fragile et, par essence, victime. Analysons ces divergences essentielles.

Il semble que la femme soit plus que nous sujette aux destinées. Elle ne lutte jamais sincèrement contre elles¹³⁵.

En effet, en ce qui concerne la gent féminine présente dans l'œuvre théâtrale de Maeterlinck, elle semble abandonnée à son sort et inapte à construire sa propre destinée.

¹³³ GONZALEZ SALVADOR Anna, « Du Massacre à l'Anneau : Encore Onirologie », *op.cit.*, p.11. (Nous soulignons en gras)

¹³⁴ *Ibid.*, p.17.

¹³⁵ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles*, *op.cit.*, p.65.

▪ La décadence ropsienne

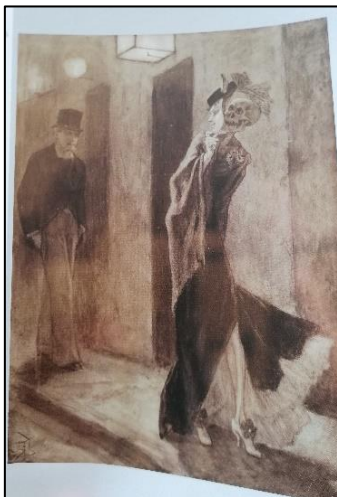
On va s'attacher à montrer que la décadence ropsienne imprègne toutes les œuvres de cet artiste. Rops s'attaque aussi bien aux femmes mondaines qu'aux prostituées. Il veut montrer que la femme jouit de sa perversité. Rappelons que Rops a hérité de cette conception de la femme lorsqu'il travaillait avec Baudelaire.

1) La femme mortifère : *Mors syphilitica* (1865) et *La parodie humaine* (1880)



Au 19^e siècle, la femme était touchée par bon nombre de maladies à commencer par la syphilis. La prostitution est donc liée à la maladie entraînant souvent la mort.

Mors syphilitica (1865) est un portrait de la prostitution durant l'épidémie que Rops dresse. La faux¹³⁶ se trouve derrière la femme, elle symbolise le temps qui fuit et la mort, signifiant allégoriquement la mort de cette dernière. Ouvrir la porte d'une maison close, c'est se confronter à sa mort prochaine.



La parodie humaine (1880) fait partie des *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens* (1878) de Jules Noilly. Rops va illustrer ce recueil. La femme séduisante n'est en fait qu'un leurre qui tente de charmer sa cible. Le thème est le même que dans la peinture précédente : la prostitution en ces temps de syphilis est indissociable de la mort. La prostituée¹³⁷ est une allégorie du mal et de la délectation. Ce tableau représente aussi le dicton chrétien de la présence de la mort dans la vie.

¹³⁶ Cf BONNIER Bernadette, *op.cit.*

¹³⁷ Cf COMMUNAUTE FRANÇAISE, *Rops et la modernité, choix d'œuvres*, Communauté française, IPS, 1991.

2) La femme manipulatrice : *Dame au pantin et à l'éventail* (1873-1890)

Rops a exécuté ses *Dames au pantin et à l'éventail* en quatre versions distinctes. Nous allons nous intéresser aux changements perceptibles d'une version à l'autre.



Sur l'ensemble de ces versions, la femme semble être une manipulatrice pavée de mauvaises intentions. Elle domine l'homme et apparaît sous forme de courtisane. Dans la première version (1873), la jeune femme tente de faire réagir son pantin, allégorie de l'homme, par une mise en scène propre aux courtisanes. L'éventail est le signe de la superficialité. Quant à la deuxième version (1877), on y retrouve un décor typique de l'Antiquité avec en arrière-plan : un sphinx qui représente les énigmes de la gent féminine. Sur le bas-relief, les hommes de la modernité (soldat, bourgeois, homme de lettres, banquier et peintre) sont entraînés par un squelette. Le buste placé en dessous symbolise la luxure¹³⁸. En bas du tableau, il est écrit « ecce homo » : voici l'homme. C'est une manière de nous montrer ce que l'homme endure au temps des courtisanes. En ce qui concerne la troisième version (1883-1885), la dame a l'air victorieuse. Elle se réjouit de voir tomber des pièces de valeur dans une coupe stylisée par le serpent de la tentation. Dans sa main droite, elle serre un couteau taché de sang. Assis, le petit fou rappelle la devise¹³⁹ de Rops : « la Femme, la Folie et la Mort » dirigent la société. Finalement la dernière version (1890) rend évidente la référence biblique au serpent.

D'emblée, on remarque que la femme est au centre de ces peintures. Les couleurs de la robe, au départ rougeoyantes, se noircissent. Ce processus témoigne du fait que Rops a voulu retravailler cette même peinture en accentuant la perversité et la vénalité du sexe féminin. Au fur et à mesure de ces versions, la femme semble cacher de plus en plus sa poitrine, couvrir

¹³⁸ Cf. BONNIER Bernadette, *op.cit.*

¹³⁹ *Ibid.*, *Dame au pantin et à l'éventail*.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

ses cheveux. Le décor glisse de la Modernité à l'Antiquité, Rops voulant universaliser son message. Dans cette peinture, l'homme est littéralement le pantin de la femme, mais dans celles qui vont être présentées par la suite, « la femme sera le pantin du diable¹⁴⁰ . ».

3) La femme satanique : *Les Sataniques* (1882)

C'est dans la série des *Sataniques* que Rops pousse le travail érotique à son apogée. Cette série témoigne de l'alliance de la femme avec le Diable. Laissons le maître commenter son œuvre via sa correspondance. On peut déceler dans la première peinture, un hommage à Baudelaire, poète des *Fleurs du mal* qui les sèment sur tout Paris.



Dans *Satan semant l'ivraie* : « Satan, le semeur biblique passe à grandes enjambées par-dessus [...] Paris. Son pied droit se pose sur les tours de Notre-Dame. D'un geste puissant, il jette à travers les espaces, les Femmes qui remplissent son tablier flottent, graines funestes des crimes et des désespoirs humains. Et, sous [...] son chapeau breton, son regard étincelle d'une joie malfaisante¹⁴¹ . ».

Dans *L'Enlèvement*, « Satan emporte sur ses épaules la Femme pour en faire son esclave, sa victime et son complice. Etrangement empalée par le manche du balai magique que serre entre ses griffes le noir ravisseur, Elle pend sur son dos, anéantie, déjà tout entière au Maître¹⁴² . ».



Dans *L'Idole*, « La Femme est entrée dans le péristyle du Grand Temple où se dresse la troublante statue du Maître. Dans un superbe élan de passion, la possédée se jette à corps perdu sur l'Idole impassible et se livre, affolée et subjuguée. C'en est fait là, la Femme appartient à Satan ! Deux lampadaires phalliques éclairent lugubrement la scène, soutenus par des monstres enfantins et rudimentaires. Au bas un être éléphanterresque issu des zoocréations infernales garde le sanctuaire, et de sa trompe, se féconde lui-même¹⁴³ . ».

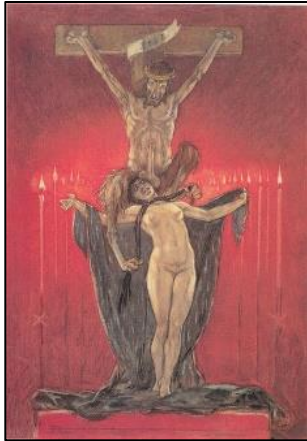
¹⁴⁰ PELADAN Joséphin, « L'Esthétique au Salon de 1833 », *L'Artiste*, vol.1, mai 1833, p.341.

¹⁴¹ ZENO Thierry, *Les Muses sataniques. Félicien Rops, œuvre graphique et lettres choisies*, Bruxelles, Editions Jacques, 1985, p.120.

¹⁴² *Ibid.*, p.122.

¹⁴³ *Ibid.*, p.124.

Dans *Le Sacrifice*, « Satan tient sa victime [...] Il la tient échevelée, écrasée, hurlante sur la pierre du Sacrifice. Sa monstrueuse puissance [...] écartèle les flancs de la Femme et semble boire le sang qui en jaillit et qui rougit les marches de l'autel. Le Maître pour célébrer ces noces cruelles a revêtu sa grande forme mythique [...]. Dans les nuages fuligineux volètent de macabres amours¹⁴⁴. ».



Dans *Le Calvaire*, « Les douloureuses épreuves par lesquelles le Démon fait passer ses esclaves suivent leurs cours : Satan attaché à la croix du Christ travestit diaboliquement une scène de la passion. À ses pieds [...], la Femme reste hypnotisée, la tête sous le sexe exultant du Maître. Le Crucifié sacrilège tient dans les griffes de ses pieds les cheveux enroulés de sa victime et l'étrangle doucement. Elle meurt dans un spasme de douloureuse volupté. [...] ¹⁴⁵. ».

Dans cette série, Rops malmène les codes religieux qu'il sollicite. Il nous présente des épisodes blasphématoires concernant le mariage, le sacrifice et la crucifixion. Rops ne représente pas ici la sexualité de manière légère, au contraire, il prétend choquer par la crudité de ses dessins. En effet, le satanisme traverse les arts au 19^e siècle et se fait criant dans les expériences de Charcot¹⁴⁶.

En présentant une partie de l'œuvre picturale de Rops de manière graduelle, de ses représentations les plus enjouées aux plus érotiques, le but était d'envisager l'œuvre du Namurois sous toutes ses facettes pour la confronter à celle de Maeterlinck. Les divergences qui ressortent de cette confrontation sont très intéressantes en termes d'esthétique de la mort puisque le travail artistique de l'un se trouve aux antipodes de l'autre.

■ La fragilité féminine maeterlinckienne

Chez Rops, la femme engendre la mort, elle est synonyme d'agonie tandis que dans la conception maeterlinckienne, elle est intrinsèquement fragile et liée à la mort.

Elle est née sans raison... pour mourir ; et elle meurt sans raison...¹⁴⁷.

¹⁴⁴ ZENO Thierry, *op.cit.*, p.126.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.128.

¹⁴⁶ Cf. BONNIER Bernadette, *op.cit.*

¹⁴⁷ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), édition présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio. Théâtre ; 199 », 2020, p.125.

On le perçoit, leurs conceptions de la femme, bien qu'elles soient liées à la mort, sont exactement opposées puisque le type féminin maeterlinckien est d'abord victime de son sort avant de provoquer d'autres désastres. Quant aux femmes ropsiennes, elles prennent le risque d'engendrer la mort, elles assument cette étiquette de « femme fatale », c'est le rôle qui leur incombe ; tandis que les frêles filles maeterlinckiennes sont trop faibles pour se battre contre leur sort. Ce n'est pas qu'elles acceptent leur infortune ou y sont indifférentes, elles en ont conscience, mais n'arrivent pas à empêcher la fatalité qui s'abat sur elles et leurs proches. Ce faisant, la représentation du sexe féminin chez ces deux artistes pose la question du mal que ces femmes ont épousé volontairement ou qui s'est inscrit dans leurs gènes, indépendamment de leur volonté.

❖ *Pelléas et Mélisande* (1892)

L'imaginaire maeterlinckien puise dans les histoires mythiques, en particulier dans des légendes nordiques. L'histoire de *Pelléas et Mélisande* se déroule à Allemonde, cette ville imaginaire est liée à la légende d'Arkel. Les noms sont une porte d'entrée dans cet univers magique. Mélisande rappelant sa consœur Mélusine¹⁴⁸, ce qui ne présume rien de bon. Yniold appartient au conte des Frères Grimm. Geneviève, la reine, s'apparente à Geneviève de Brabant l'adultère¹⁴⁹. Dans l'extrait de la scène 2 de l'acte 1, nous retrouvons la référence à la légende.

Golaud : « D'où êtes-vous ? Où êtes-vous née ? »

Mélisande : « Oh ! oh ! **loin d'ici...loin...loin** » [...]

Mélisande : « Non, non ; je n'en veux plus ! Je préfère **mourir tout de suite**¹⁵⁰ . ».

D'emblée, Mélisande semble être un personnage légendaire, elle ne sait pas d'où elle vient. En outre, elle préfère mourir plutôt que de rester princesse ou de le devenir en épousant Golaud. Elle utilise la locution « tout de suite » qui marque le fait que de toute manière, elle est vouée à la mort. Son statut de « femme fragile » ne s'affaiblit pas tout au long de la pièce, puisque dès le départ, sa destinée est mortelle. Dans la scène suivante, Geneviève lit une lettre que Golaud a écrite à son frère. Ce passage reflète le mystère qui se dégage de Mélisande.

Geneviève : « Voilà ce qu'il écrit à son frère Pelléas : « un soir, je l'ai trouvée **tout en pleurs** au bord **d'une fontaine, dans la forêt où je m'étais perdu**. Je ne sais **ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient et je n'ose pas l'interroger**, car elle doit avoir eu une grande épouvante, et quand on lui demande ce qui lui est arrivé, elle **pleure tout à coup comme un enfant et sanglote** si profondément qu'on a peur¹⁵¹ . ».

¹⁴⁸ Mélusine est un roman de Franz Hellens (écrivain bruxellois) datant de 1920.

¹⁴⁹ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.125.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.34. (Nous soulignons en gras)

¹⁵¹ *Ibid.*, p.38. (Nous soulignons en gras)

1) La femme-enfant

Chez Maeterlinck, la gent féminine semble aussi fragile qu'un enfant. « Lorsque je me rappelle ceux que j'ai connus et que la mort menait tous par la main, je vois une **troupe d'enfants, d'adolescentes** et d'adolescents qui semblent sortir de la même maison¹⁵² . ». Dans *Pelléas et Mélisande*, Golaud rencontre Mélisande et l'approche parce qu'elle pleure comme une fillette. D'emblée, la fragilité est une donnée indissociable de sa future femme.

Golaud : « [...] j'entends pleurer... Oh ! oh qu'y a-t-il au bord de l'eau ?... Une **petite fille qui pleure à la fontaine** ? (il tousse) – Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage. (Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule.) Pourquoi pleures-tu ? (Mélisande tressaille, se dresse et veut fuir). – N'ayez **pas peur**. Vous n'avez rien à craindre. Pourquoi pleurez-vous, ici, **toute seule** ?¹⁵³ ».

La femme est intrinsèquement pure et faible à l'instar de Mélisande dans les récits maeterlinckiens, contrairement à la femme ropsienne qui est superficielle et satanique.

❖ « Les avertis » versus « Les divertis »

Maeterlinck opère cette distinction dans ses écrits. Les avertis sont ceux qui « semblent plus près de la vie que les autres enfants¹⁵⁴ . ». Ils pressentent la vérité. Mélisande et Yniold font partie de cette première catégorie. Elle est une demoiselle pure, il est un « infans », littéralement, celui qui ne connaît pas le langage et qui n'a donc pas encore été dénaturé par la parole¹⁵⁵ . Le danger qui se profile pour les avertis est la volonté de voir qui les voue à la mort. Les avertis « cachent quelque chose à la plupart des hommes et ils ignorent eux-mêmes ce qu'ils cachent.¹⁵⁶ ». En effet, être un averti ne veut pas dire accéder à la vérité. Cependant, au plus les personnages tendent vers elle, au plus ils se rapprochent de leur mort. Ce qui fait dire à Maeterlinck : « en rencontrant ceux qui ne vivront pas, ce n'est pas eux que nous voyons, mais ce qui va leur arriver¹⁵⁷ . ». Un lecteur qui repère les caractéristiques que Maeterlinck a distillées dans son récit perçoit, dès le départ, que Mélisande, compte tenu de sa nature frêle, ne vivra pas longtemps. Quant aux divertis, ce sont ceux qui se complaisent dans leur ignorance. Golaud fait partie de cette deuxième catégorie. Il ne court pas de risque mortel contrairement à la première catégorie, seulement, il subsiste dans son aveuglement : « Je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan ! [...] ¹⁵⁸ ».

¹⁵² MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.42. (Nous soulignons en gras)

¹⁵³ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.32. (Nous soulignons en gras)

¹⁵⁴ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.37.

¹⁵⁵ PIRET Pierre, *Littérature belge*, Bac 3, UCL, FIAL.

¹⁵⁶ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.39.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.40.

¹⁵⁸ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.88.

L'attitude de résignation avec laquelle Golaud cherche la vérité va le conforter dans la catégorie des divertis. Quant à Pelléas, de « divertie », il devient « avertie » au contact de Mélisande qui lui fait connaître un véritable amour.

Malgré lui, Golaud, en assimilant Mélisande à un enfant, a pressenti le fait que son fils et sa femme appartenaient au même univers, celui des avertis. Il les stigmatise, mais en tant que divertie, il ne peut pas comprendre.

Golaud, « Vous **êtes des enfants**...Mélisande, ne te penche pas ainsi à la fenêtre, tu vas tomber...Vous ne savez pas qu'il est tard ? – Il est près de minuit. – **Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité** – Vous êtes des enfants (riant nerveusement) Quels enfants !... Quels enfants !... »¹⁵⁹.

La distinction entre avertis et divertis se répercute sur les personnages et sur l'espace-temps dans lequel ils vivent. En voici un exemple dans la scène 4 de l'acte 3 :

Golaud : « Oui ; elles se sont **réfugiées du côté de l'ombre**. – à propos de Mélisande, j'ai entendu ce qui s'est passé et dit hier au soir. Je le sais, ce sont là **des jeux d'enfants** ; mais il ne faut pas qu'ils se renouvellent. Mélisande est **très jeune et très impressionnable**, et il faut qu'on la ménage d'autant plus qu'elle est **peut-être enceinte** en ce moment...Elle est très délicate, **à peine femme** ; et la **moindre émotion pourrait amener un malheur**. [...]»¹⁶⁰.

Il est patent dans cet extrait que les femmes sont faibles et/ou considérées d'emblée du côté de la mort et du néant, celui de l'ombre. Par exemple, Pelléas et Mélisande ne montrent pas leur amour au grand jour, ils restent cachés. Lorsque Pelléas incite Mélisande à venir du côté de l'ombre, toute la destinée mortelle de ces protagonistes s'enclenche et avec elle toutes les conséquences morbides... L'ombre est le terrain des avertis et donc, celui de la mort.

2) La mort gagne du terrain...

Dans cette pièce et en général dans le premier théâtre de Maeterlinck, l'amour est indissociable de la mort. Dans cet extrait de la scène 3 de l'acte 1, ce que dit Pelléas à propos de la lettre qu'il reçoit est une clé de lecture donnée au lecteur afin d'interpréter le récit.

Pelléas : « Sa lettre est si triste **qu'on voit la mort entre les lignes**...Il dit qu'il sait exactement le jour où **la fin** doit venir...**Il me dit que je puis arriver avant elle si je veux**, mais qu'il n'y a plus de temps à perdre. [...] »¹⁶¹.

La mort est palpable, on la sent, elle est omniprésente comme dans la scène 3 de l'acte 3 :

Sentez-vous l'odeur de la mort qui monte ? – Allons jusqu'au bout de ce rocher qui surplombe et penchez-vous un peu. **Elle viendra vous frapper au visage**¹⁶².

¹⁵⁹ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.78. (Nous soulignons en gras)

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.85. (Nous soulignons en gras)

¹⁶¹ *Ibid.*, p.41. (Nous soulignons en gras)

¹⁶² *Ibid.*, p.80-81. (Nous soulignons en gras)

À la fin de la pièce, Mélisande « a accouché sur son lit de mort ; est-ce que ce n'est pas un grand signe ?¹⁶³ » et pourtant, d'après le médecin, « ce n'est pas de cette blessure qu'elle se meurt, un oiseau n'en serait pas mort¹⁶⁴ . ». L'expression « accoucher sur son lit de mort » est oxymorique, c'est-à-dire qu'elle signifie à la fois : « donner la vie » et « mourir », ce qui est évidemment paradoxal. Dès lors, on comprend que les femmes maeterlinckiennes, tout en voulant donner la vie ne peuvent qu'engendrer la mort ou en d'autres termes, des enfants aussi frêles qu'elles, ayant la même destinée lugubre. À l'instar des femmes ropsiennes qui en voulant rendre la vie plus palpitante, la rendent mortelle puisqu'aller dans une maison close est synonyme, à l'époque, de maladie grave voire de mort.

En outre, si Mélisande meurt, ce n'est pas en raison de la douleur physique qu'elle éprouve, mais plutôt de la douleur émotionnelle qu'elle ressent, qui emplit tellement son être, qu'elle devient une allégorie de l'expression : « mourir par amour ». Cette donnée conjugée à la fragilité de son être ne pouvait que lui être fatale. Dans *le Trésor des Humbles*, Maeterlinck ajoute : « et ce n'est qu'à certains moments et presque par distraction que nous vivons nous-mêmes¹⁶⁵ . ». En effet, la destinée de Mélisande est la mort. Quant à l'amour qu'elle éprouve pour Pelléas, il n'est que distraction. Un moment, elle a cru vivre sans l'emprise de la mort, oublier son destin. Néanmoins, ce qui ne semblait être qu'une distraction en reléguant la mort au second plan ; en d'autres termes : l'amour ; était justement ce qui allait mener Mélisande à la mort comme si cette dernière n'avait pas droit au bonheur.

3) L'amour naît du silence

Le **silence** est l'élément dans lequel se forment de grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer¹⁶⁶ .

En effet, l'amour qui lie Pelléas à Mélisande ne s'exprime pas par le biais des mots, mais par les creux palpables dans les dialogues et même dans les silences. Le fait que le silence s'installe insidieusement est un comble pour le théâtre. Cependant, le théâtre peut révéler par l'envers de la parole, en montrant ce qui se déroule dans une atmosphère silencieuse.

La parole est le temps, le silence l'éternité. Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous **taire**¹⁶⁷ .

¹⁶³ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.121.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.124.

¹⁶⁵ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.43.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.9. (Nous soulignons en gras)

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.10.(Nous soulignons en gras)

La suggestion est de mise dans *Pelléas et Mélisande*. Pour saisir le drame qui se joue, il faut percevoir le mystère qui s'établit entre les mots. Le silence est un des pivots de la dramaturgie maeterlinckienne. « Le silence est l'élément [...] dans lequel les âmes se possèdent librement¹⁶⁸ . ». Ceci explique pourquoi la verbalisation de l'amour de Pelléas à Mélisande va leur être funeste, car cette scène d'aveu est insupportable pour Golaud, lui qui ne cherche que des signes visibles. À la fin du récit, le silence va être substitué par la parole, rapprochant les amoureux de l'épisode final de leur idylle. Quant au regard, il sera peu remplacé par le toucher. En conséquence, les scènes dans lesquelles intervient le regard signifient beaucoup en termes d'amour que se portent les deux protagonistes.

2. La référence au mythe

Premièrement, la référence mythique chez Rops et Maeterlinck s'explique par un sentiment d'identité découlant de la géographie. Ils sont tous deux Belges, mais ne s'identifient pas aux mêmes caractères régionaux. Le premier étant Wallon et ayant une affinité avec les sources latines et françaises ; le second étant Flamand, même s'il écrit en français, et ayant une attirance pour les sources germaniques.

❖ « Mythe antique » versus « Mythe médiéval »

Dans ses peintures, Rops a recours au mythe antique, mais pas à des fins de célébration de l'Antiquité. Au contraire, il a tendance à malmener l'héritage antique qu'il s'est réapproprié. L'exemple le plus flagrant de déconstruction de la donne mythique est sans aucun doute le célèbre chef-d'œuvre de Rops : *Pornokratès* ou *La Dame au cochon* (1878). La femme déambule dans le monde moderne, écrasant les arts de l'Antiquité : la sculpture, la musique, la poésie et la peinture¹⁶⁹ . En effet, Rops déplace la modernité dans un décor antiquisant. La prostituée parade telle une Déesse suivant aveuglément le cochon, symbole de lubricité. Le peintre namurois utilise le motif de l'Antiquité de manière ambiguë, il le reprend pour le mettre à mal. Toutefois, s'il emploie ce motif, c'est pour donner une « aura » universelle à son art. Pour que tous comprennent la symbolique figurée, il emprunte cette matière antiquisante.

¹⁶⁸ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.16.

¹⁶⁹ Cf. BONNIER Bernadette, *op.cit.*

Par ailleurs, ce qui importe pour Rops, c'est de créer sa propre mythologie, s'appuyant sur celle de l'Antiquité afin de la détruire, et par conséquent, de rendre la femme moins idéalisée et plus réaliste. La pléthore de femmes sphinges ou hamadryades dans l'œuvre ropsienne est impressionnante et préfigure bon nombre des femmes « naturelles » chez le peintre. Soit la femme éprouve des pulsions primitives, soit elle est liée à son état de nature et par conséquent à Ève, la pêcheuse¹⁷⁰. C'est ainsi qu'on retrouve la peinture *Hamadryade* (1888) où l'on observe une femme s'accoupler avec un arbre. Dans *Rops dans son atelier avec son modèle* (1878-1881), le peintre tourne littéralement le dos à la représentation du nu « classique » préférant le nu « moderne » qui est à ses côtés, bien réel, plus expressif. Ceci explique aussi pourquoi, Rops est l'inventeur du « demi-nu » moderne. Sa création s'est adaptée à sa conception de la femme réelle qui est anticlassique.

Si l'artiste s'en prend à quelque chose, ce n'est pas à la religion ou à la mythologie, ce n'est pas non plus à la tradition académique en elle-même, mais c'est **à tout ce qui, dans ces traditions, empêche l'artiste de créer librement**¹⁷¹.

Cependant, on ne peut pas dire que Rops ne s'est pas attaqué à la religion. En effet, dans *la Tentation de saint Antoine* (1878), le saint est « devenu un anti-héros profane, personnifiant celui qui se bat pour chasser et dominer ses instincts sexuels¹⁷² ». L'artiste reprend ce thème médiéval à la peinture flamande des 16^e et 17^e siècles. Dans la première version, « la femme ne se substitue pas encore au Christ sur la croix comme lorsqu'elle devient l'instrument ultime de Satan¹⁷³ », ce qui est le cas dans la dernière version.

Quant à Maeterlinck, il reprend la matière de la mythologie nordique et médiévale. Par exemple, il s'est inspiré d'un conte de Grimm pour créer *La princesse Maleine*. Il a aussi cherché de l'inspiration du côté des peintres et principalement des Primitifs flamands. D'ailleurs, il souhaitait transposer le pictural flamand dans ses écrits, notamment dans son étude sur *La Tentation de saint Antoine* peinte par Jérôme Bosch. En outre, Maeterlinck « établit une liaison de paternité entre la littérature mystique et la peinture flamande du 15^e siècle¹⁷⁴ ». L'auteur belge est fasciné par le Moyen Âge parce qu'il y voit une communion de l'humain avec la nature. Dans *Pelléas et Mélisande*, l'atmosphère de la pièce emprunte au

¹⁷⁰ Cf ABILLARD Maëva, BROGNIEZ Laurence et CARPIAUX Véronique e.a., *Félicien Rops, Auguste Rodin : les embrassements humains*, Paris, Hazan, 2011.

¹⁷¹ STAN C. Sorin, « Plus fallacieux que la femme ? Rops » dans « Nubilité » de Félicien Rops entre tradition et trahison », *Textyles*, 50-51 | 2017, p.257. (Nous soulignons en gras)

¹⁷² LE SOIR, *op.cit.*, p.14.

¹⁷³ *Ibid.*, p.22.

¹⁷⁴ LAOUREUX Denis, « Flandre et germanisme », *op.cit.*, p.104.

monde médiéval rendant le cadre spatiotemporel flou. C'est un enjeu voulu par Maeterlinck car si la réalité était trop éclatante, elle ne coïnciderait pas avec le « tragique quotidien ». De fait, l'ambiguïté du conte éclaire la complexité du réel.

Il y a un tragique quotidien qui est bien **plus réel**, profond et conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures¹⁷⁵ .

À cela s'ajoute le fait que dans *Pelléas et Mélisande*, Maeterlinck présente Mélisande comme une femme de légende, en communion avec la nature. Dès son arrivée à Allemonde, elle apparaît près « d'une source perdue dans les bois¹⁷⁶ », puis dans une grotte. Son essence légendaire fait d'elle, un personnage fusionnant avec la nature. Elle est belle comme une fée. Le personnage de la « fée » revêt une symbolique mystérieuse et paradoxale, car il peut être bon comme mauvais. Dans le second cas, on désigne cela comme « une dame du midi¹⁷⁷ ». Pourquoi midi ? C'est le temps des apparitions dépeintes dans les œuvres de Rops : les Sphinxes¹⁷⁸ , Satyres... Ces femmes maléfiques se trouvent près de l'eau, c'est aussi là que Golaud a rencontré Mélisande. Il y a donc encore une fois une connexion entre l'imaginaire maeterlinckien et ropsien. En ce qui concerne Mélisande, nous rappelons notre position selon laquelle elle demeure la première victime de son infortune et entraîne les autres dans cette destinée inéluctable.

3. Jeux de regards

En bons symbolistes qu'ils sont, Maeterlinck et Rops vont tous deux suggérer ; le premier par le langage et les non-dits et le second par la représentation du demi-nu moderne. Le peintre présente le regard comme un outil de recherche sémantique. La première forme de connaissance passe par le regard. Rops remet en question le fait même de « voir ». Il veut innover en transgressant la tradition académique et pour ce faire, il ne va plus idéaliser le corps de la femme. C'est avec *Pornokratès* qu'il va rendre le « demi-nu » célèbre. En effet, cette femme est à la fois nue et habillée. Elle porte un bandeau qui lui cache la vue, se laissant guider par ses instincts. Elle est vêtue de bas, de gants et d'un chapeau. Dans ce « demi-nu », la femme est accessoirisée. En effet pour Rops, le but du déshabillé est de dévêtir, mais seulement partiellement. Les doigts, genoux, chevilles, yeux sont cachés chez cette *Dame au cochon*, mais ses seins et son sexe sont quant à eux affichés sans fioritures¹⁷⁹ . Rops s'arroge le droit de regarder la femme, synonyme de l'action de peindre, mais le corps de la femme

¹⁷⁵ MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), *op.cit.*, p.129. (Nous soulignons en gras)

¹⁷⁶ OTTEN Michel, « Mystérieuse Mélisande : Pelléas et Mélisande revisité », *op.cit.*, p.92.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.94.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.94.

¹⁷⁹ Cf WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *op.cit.*

reste une convention obligatoire pour l'observateur. La perversité ropsienne est le passage de l'action picturale à l'action sexuelle. La peinture se veut avant tout un approfondissement de la femme dans ses moindres détails. Péladan a su mesurer la valeur du demi-nu ropsien :

Rops a niché les **sept péchés capitaux** dans un pli d'étoffe, et non pas animé, mais animalisé la robe, ce qui est mieux ou pire, comme on voudra. Peintre de la perversité, il va de soi qu'il excelle dans le déshabillé. Ses retroussis de manches, ses décolletages, ses nœuds de cou sont d'une invention merveilleusement significative et il est **l'inventeur en art** de ces longs gants et de ces grands bas noirs, qui sans rien perdre du modelé donnent un accent extraordinaire et pervers¹⁸⁰.

Dans *La toilette*, une courtisane s'habille pendant qu'un homme l'épie. La jeune femme attire l'homme du regard. Rops souligne le caractère manipulateur de ce regard qui est voulu par la prostituée.

Les deux artistes ont compris que la connaissance passait par le regard, mais ils vont interpréter cette donnée différemment l'un de l'autre. En effet, dans *Pelléas et Mélisande*, la primauté va être accordée à la vue tandis que Rops met à mal cette prédominance de la vision qui structure nos vies. Dans la scène 3 de l'acte 1, Arkel s'exclamera :

Je suis très vieux et cependant je **n'ai pas encore vu clair**, un instant, en moi-même...il a passé l'âge mûr et il épouse, comme un enfant, une **petite fille qu'il trouve près d'une source**... Cela nous semble étrange, parce que nous ne **voyons jamais que l'envers des destinées**...l'envers même de la nôtre¹⁸¹.

Dans cet extrait, Arkel perçoit qu'il n'a pas encore su percer à jour le secret de Mélisande. Toutefois, il appartient bel et bien aux « avertis » puisque généralement, la figure du « vieil aveugle » est liée à celui qui sait discerner.

Dans l'extrait de la scène 2 de l'acte 3, Pelléas est ébloui par la splendeur des cheveux de Mélisande. Cet épisode représente métaphoriquement leur amour.

Pelléas : « Tes cheveux, [...] toute ta chevelure est tombée de la tour !... Je **la tiens dans les mains, je la touche des lèvres... Je la tiens dans les bras... je la mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit**... [...] je **n'ai jamais vu** de cheveux comme les tiens, Mélisande !... **Vois, vois ; [...] Regarde, regarde donc mes mains ne peuvent plus les contenir... Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule... Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or ;** et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi...¹⁸² . ».

¹⁸⁰ LASCAUT Gilbert, *Catalogue de l'exposition rétrospective, Félicien Rops, Musée des arts décoratifs*, 6 juin – 21 juillet 1895, Flammarion, 1985, p.48 (Nous soulignons en gras)

¹⁸¹ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.39. (Nous soulignons en gras)

¹⁸² *Ibid.*, p.75-76. (Nous soulignons en gras)

Cet extrait est très significatif, car il montre le passage du regard au toucher. Le toucher devient presque une perversion, on utilise : ses lèvres, ses bras, ses mains et son cou. Malgré cela, le regard garde sa prévalence étant donné que « ses mains ne peuvent plus contenir ses cheveux ». À partir de là, l'émotion est tellement grande qu'on assiste à une personnification de la chevelure qui est en communion avec la nature, en l'occurrence ici avec le saule. La chevelure prend vie, les cheveux de Mélisande prouvent son amour à Pelléas.

Dans la scène 4 de l'acte 4, on constate l'importance du regard qui configure le récit :

Pelléas : « J'ai joué **comme un enfant** autour d'une chose que je ne **soupçonnais pas**... [...] Il faut que je la **regarde bien** cette fois-ci... on dirait par moment qu'il y a plus de **cent ans que je ne l'ai revue**... Et je n'ai pas encore **regardé son regard**... Il faut que je la **voie une dernière fois**, jusqu'au fond de son cœur. Mélisande arrive puis Pelléas l'incite à « venir à l'ombre du tilleul ». Elle lui rétorque : laissez-moi dans la clarté... Pelléas : [...] Je t'aime... Mélisande : je t'aime aussi... Mélisande : depuis toujours... **depuis que je t'ai vu**... [...] pourquoi me **regardes-tu si gravement** ? Nous sommes **déjà dans l'ombre**. Il fait trop noir sous cet arbre. Viens dans la **lumière**. Nous ne pouvons pas **voir combien nous sommes heureux**. Viens, viens, il nous reste **si peu de temps**... Mélisande : non, non restons ici... je suis plus près de toi dans l'obscurité¹⁸³ .

Dans ce passage, le champ lexical de la vue revêt un aspect primordial puisque la vue est vectrice de connaissance. En effet, il a suffi à Mélisande de voir Pelléas pour l'aimer. C'est pour cela que Golaud essaie de traquer leur amour, même par l'intermédiaire de son fils qu'il prend sur ses épaules lorsqu'il les épie. Mais leur amour est fait de regards et s'ils succombent au toucher et au baiser à la fin, c'est une victoire pour Golaud qui réussit enfin à voir des signes de cet amour. Pour Pelléas, ce qui est considérable, c'est aussi de « regarder son regard », autrement dit de voir si Mélisande partage cet amour qu'il lui voue. Dans cette scène, on sent qu'ils sont pressés par le temps qui les mène inéluctablement à leur mort. Pelléas dit « vouloir la voir une dernière fois » et puis s'exclame « il nous reste si peu de temps ». Le passage de la lumière à l'ombre est également révélateur de leur amour, c'est essentiel pour Pelléas de « voir combien ils sont heureux » mais cet amour visible n'est pas préservé du regard d'autrui. Ils ont droit à un baiser fatidique. Alors que Pelléas s'exclame : « tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir¹⁸⁴ », cette phrase sonne comme une sentence. En effet, la mort va s'abattre sur Mélisande, mais ce qui inquiète Golaud, c'est l'ignorance dans laquelle il va demeurer : « Je ne sais rien, c'est inutile, il est trop tard, elle est déjà trop loin de nous... Je ne saurai jamais, je vais mourir comme un aveugle¹⁸⁵ . ».

¹⁸³ MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), *op.cit.*, p.105-108. (Nous soulignons en gras)

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.111.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.131.

Les deux artistes, bien que s'identifiant pleinement à leur nationalité belge, s'exilent en France afin de se faire connaître sur la scène francophone voire internationale. Ce statut d'artiste belge expatrié à Paris leur fait occuper une place particulière. Les artistes français les ont toujours considérés comme des Belges puisque leurs œuvres sont conçues suivant des esthétiques propres à la Belgique et qu'ils n'ont jamais renié leur identité allant même jusqu'à la célébrer au sein de leur travail. Ils obtiennent tous deux la Légion d'honneur, ce qui paraît plus surprenant pour un artiste comme Rops qui demeure un marginal.

En outre, leurs œuvres vont rayonner bien au-delà de la Belgique. Cet aspect est plus manifeste en ce qui concerne *Pelléas et Mélisande* qui sera adapté à l'opéra par Debussy. On reconnaît aussi la réception internationale d'une œuvre aux pastiches qu'elle a façonnés. Par exemple, la parodie *Pelle Jas et Mélie Cendre*, témoigne de la bonne compréhension de cette œuvre puisque le titre interprète correctement le récit de Maeterlinck. D'emblée, le lecteur est averti : « ce drame est tiré par les cheveux¹⁸⁶ ». En effet, *Pelléas* semble dire des choses futiles autrement dit, « jaser » ou, dans un autre sens, il révèle ce que l'on doit normalement tenir caché, c'est-à-dire son amour pour *Mélisande*. Quant à *Mélisande*, comme on a essayé de le montrer à plusieurs reprises, elle est un être fragile dont la destinée est inéluctable, interchangeable. Elle naît en étant destinée à mourir comme si elle était atteinte d'un cancer incurable qui pouvait frapper à n'importe quel instant. À la différence près qu'il serait plus judicieux de dire, si l'on veut employer une métaphore médicale, que *Mélisande* a contracté la covid 19 et l'a transmise à tous ceux qu'elle aimait, car elle est porteuse de sa condition mortelle, mais qu'en plus de cela, elle contamine les autres.

Pour finir, il faut rappeler que Maeterlinck est le seul prix Nobel de littérature de Belgique et qu'il a reçu cette distinction en 1911. Plus tard, Michel de Ghelderode fut proposé comme candidat pour le prix Nobel en Belgique, on aurait pu espérer cette distinction pour cet auteur tout à fait unique. Il est malheureusement décédé et n'a pas eu ce titre.

¹⁸⁶ La chevelure revêt une symbolique particulière dans *Pelléas et Mélisande*. Dès lors recourir à l'expression « tirer par les cheveux » est un subtil jeu de mots mettant en place les éléments pour saisir ce drame.



B) James Ensor et Michel de Ghelderode

En ce qui concerne James Ensor, il est appelé « *Le prince de Narquoisie* » renvoyant à la fois au pays auquel il appartient : la Belgique et à son caractère tout à fait goguenard. Afin de comprendre la personnalité fabulatrice et narcissique sur laquelle toute l'œuvre du peintre ostendait va s'appuyer, il faut prendre en compte plusieurs éléments de sa vie intime et professionnelle.

D'abord, le jeune Ensor suit les cours de Van Cuyck et de Dubar au collège Notre-Dame d'Ostende. Par la suite, il va à l'Académie de Bruxelles. Il rencontre Théo Hannon qui lui présente sa sœur, Mariette Rousseau. Il semblerait qu'Ensor ait été amoureux de cette femme mariée, mais leur relation est restée platonique, en témoigne le tableau *Le désespoir de Pierrot* (1892). D'emblée, Ensor s'identifie à Pierrot, un personnage de la commedia dell'arte, et se place donc dans une position de victime. Chez les Rousseau, beaucoup d'intellectuels de différents domaines se retrouvent pour débattre de leurs idées. C'est chez eux qu'Ensor rencontre Rops et Demolder. Ensor ne se marie pas, en revanche, il est lié d'amitié avec Augusta Boogaerts qu'il nomme « La Sirène » et avec la mécène Emma Lambotte.

On peut déceler des périodes dans l'œuvre d'Ensor même si celles-ci ne servent qu'à classer sa peinture, il faut les relativiser. Ces périodes s'imbriquent l'une dans l'autre dès lors qu'Ensor travaille sur une toile et, en vis-à-vis, en commence une deuxième référant à un tout autre univers. L'important ne réside pas tant dans les différentes périodes artistiques de cet artiste, mais demeure autour d'une configuration qui est centrale dans toute l'œuvre ensorienne. Le problème de reconnaissance vécu par Ensor configure toute son œuvre.

1) 1879-1882 : période sombre ou réaliste¹⁸⁷

Tout d'abord, dans cette première période artistique, la stratégie employée par Ensor consiste à se faire reconnaître par allusion aux anciens. C'est-à-dire, par le biais des anciens peintres flamands – Brueghel, Jordaens, Rubens –, Ensor va s'inscrire dans une lignée prestigieuse, signifiant que lui aussi est un excellent peintre au même titre que ses ascendants. Comment Ensor essaie-t-il de s'intégrer dans la tradition flamande de la peinture ? Il peint des natures mortes, ce qui est un genre typique de la peinture flamande du 17^e siècle. Toutefois, il dépasse la tradition en mettant en évidence les aspects grotesques de ce qu'il représente. De fait, la peinture flamande est fertile en termes de festins et de natures mortes. Un peintre

¹⁸⁷ LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor, op.cit.*, p.60.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

comme Ensor « renverse la hiérarchie des arts, remplaçant le haut par le bas, le noble par le trivial¹⁸⁸ ». C'est tout un imaginaire qu'Ensor reprend : « clair-obscur, [...] cabarets, kermesses...¹⁸⁹ ».

En outre, les peintres et écrivains belges sont passés d'une esthétique de l'abondance culinaire à une esthétique de l'abondance picturale et écrite. Il est vrai que les toiles ensoriennes sont chargées d'une quantité indénombrable de détails. De la même manière, les écrits du prince de Narquoisie sont touffus. Il n'est plus nécessaire d'insérer la donne culinaire renvoyant aux grands banquets des peintures des Primitifs flamands pour se faire reconnaître comme descendant de ceux-ci. Toutefois, l'élément gastronomique apparaît encore dans certaines peintures appartenant à une autre période artistique d'Ensor, par exemple dans *Les Cuisiniers Dangereux* (1896). Une fois de plus, la caractéristique culinaire a été réinvestie par Ensor dans le but de se mettre en avant. En effet, sa tête repose sur un plat qu'un homme de salle va servir aux critiques : Fétis, Demolder, Lemonnier, Sulzberger et Verhaeren.



Par ailleurs, le peintre ostendais s'identifie pleinement au grand peintre baroque. La peinture *Ensor au chapeau fleuri* (1883) fait étrangement penser au *Portrait de Rubens par lui-même* (1623). La posture est effectivement de trois quarts, on reconnaît « une moustache à la mousquetaire¹⁹⁰ » et un chapeau. À l'instar du maître baroque flamand, Ensor s'accorde une place de choix dans le domaine artistique belge. Le peintre ostendais fera beaucoup d'autoportraits : *Portrait d'Ensor aux masques* (1899), *Autoportrait à la lampe* (1886), *Démons me turlupinant* (1888) *Ensor à l'harmonium* (1933), etc. Retracer l'évolution des (auto)portraits du peintre équivaldrait à retracer son évolution personnelle par rapport à ce déficit de reconnaissance.

Son premier tableau a pour objet le masque et s'intitule : *Les Masques scandalisés*. Ensuite, Ensor est marqué par le symbolisme, aurait-il été imprégné par les drames d'Ibsen lorsqu'il a peint *La Coloriste* (1880) ou *La Dame Sombre* (1881) ? Ensor connaissait le mouvement symboliste qui avait été mis en avant par le cercle des XX. Whistler était célèbre en Belgique et avait même été convié à la première exposition des XX. La référence

¹⁸⁸ BROGNIEZ Laurence, « Dévorer des yeux » : les écrivains belges dans les « cuisines » de la peinture », *Textyles*, 23 | 2003, p.22.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.22.

¹⁹⁰ BECKS-MALORNY Ulrike, *op. cit.*, p.7.

symboliste était donc accessible pour Ensor et Whistler l'a influencé grandement. Dans les peintures précitées, le temps est comme suspendu et on pénètre dans une intimité obscure. Dans la deuxième toile, la dame assise sur une chaise semble porter le deuil. En effet, elle est toute de noir vêtue. Son regard est insaisissable, sa tête est penchée vers l'avant lui donnant un air mélancolique et figé. La peinture semble s'intéresser à « l'après » du drame, mais il est impossible de savoir ce qui vient de se dérouler. La lumière peine à entrer dans cet univers sombre. *La Dame en détresse* (1882) est indéniablement la toile la plus symboliste d'Ensor puisqu'elle est la plus mystérieuse. On ne sait pourquoi cette dame est couchée dans son lit. Un sentiment d'inquiétude parvient à quiconque observe cette peinture.

2) 1883-1893 : période claire vers un expressionnisme / une composition fantastique

La deuxième stratégie mise en place par le peintre est celle de l'identification au Christ. « L'allusion au Christ donne à Ensor l'occasion de thématiser sa propre position de marginal et de sauveur de l'art belge¹⁹¹ . ». Dès lors, il n'est pas étonnant de le retrouver dans la figure du Christ dans *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888), peinture considérée comme expressionniste. La toile est colossale à l'instar du sujet représenté. D'ailleurs, Ensor ne la verra dans sa totalité qu'en 1917, car le grenier dans lequel il travaillait ne lui permettait pas de voir son tableau en entier, mais que par petits morceaux. Ensor n'est pas le seul à se comparer au Christ, Gauguin le fait aussi dans *Le Christ au jardin des Oliviers* (1889).

Le Christ auquel Ensor s'identifie même physiquement, représente la cristallisation de son désir : être lui-même un sauveur victorieux, c'est-à-dire entrer à Bruxelles, enfin reconnu en tant qu'artiste¹⁹² .

La figure du Christ sert au peintre à se faire passer pour un martyr, tiraillé par la critique comme dans *Ecce Homo* (1891). C'est dans *L'Homme des Douleurs* (1892) que la projection du Messie devient déchirante. Ce tableau est un ultime témoignage de la crise artistique que va vivre Ensor dans la troisième période de son œuvre.

Durant cette deuxième période artistique, Ensor recourt à plusieurs motifs lui étant propres. D'abord, il emprunte un motif impressionniste, celui de la lumière, mais le traite de manière différente. Turner et Ensor sont considérés comme « les deux plus grands peintres de la lumière et de l'eau¹⁹³ . ». La lumière est l'élément dans lequel se tissent les espoirs et les déceptions d'Ensor.

¹⁹¹ BECKS-MALORNY Ulrike, *op.cit.*, p.43.

¹⁹² *Ibid.*, p.48.

¹⁹³ LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor, op.cit.*, p.64.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

Alors que les impressionnistes tentent de fixer l'éclairage d'un instant bien précis sur la toile, Ensor disperse l'espace et le temps et crée des visions de couleur et de lumière¹⁹⁴.

Le peintre belge va également exalter les couleurs qui n'en sortiront que plus vives, ce dont témoigne la peinture *La Chute des anges rebelles* (1889). Le peintre né à Ostende est fasciné par la mer qui revient comme un motif incessant dans ses peintures. *La Cabine sur la plage* (1876) est une prouesse en termes de luminosité. Quant aux *Bains à Ostende* (1890), c'est une transposition contemporaine des scènes burlesques de Bruegel. C'est un fait, les peintures ensoriennes s'éclaircissent dans cette deuxième période.

La mère d'Ensor tient un magasin de bric-à-brac (masques et accessoires liés au folklore) à Ostende. Sa grand-mère est fascinée par le carnaval. La prépondérance du masque dans l'œuvre d'Ensor reflète la tradition carnavalesque ostendaise. Le carnaval n'est pas une distraction pour lui, il est surtout un moyen de communiquer selon d'autres schémas, il est :

Un monde à l'envers dans lequel les rapports sociaux et politiques réels sont démontés, renversés, démontrés par l'absurde et ridiculisés¹⁹⁵.

Un glissement sémantique se produit dans l'utilisation du masque ensorien. Ce dernier qui cachait l'identité en devient fondamentalement un trait identitaire des personnages farcesques. Le masque est le pivot de la picturalité ensorienne. Une analyse de l'importance du masque sera proposée dans la partie comparative de ce chapitre.

Un autre motif fait son apparition dans la seconde période de l'œuvre ensorienne, c'est celui de la foule. Le tableau *Ensor aux masques* (1899) reflète l'ochlophobie du peintre. Selon ce dernier, « la foule est considérée comme une menace, un cauchemar même [...] »¹⁹⁶. Historiquement, la Belgique était très habitée dans les années 90. Les gens du peuple sortaient dans la rue pour revendiquer leurs droits. Dans *La Mort poursuivant le Troupeau des humains* (1896), la rue représente un guet-apens, car la mort allégorisée est prête à tuer tous les passants. Dès lors, la foule entre en panique. Le masque et la foule se révéleront être deux données indissociables de l'œuvre ensorienne. À ceux-ci, s'ajoute le motif du squelette qui apparaît en 1880 dans *Le roi Peste*, et puis il devient une constante dans l'œuvre d'Ensor à partir de 1886. En témoignent les peintures : *Squelette regardant chinoiser* (1885), *Le Christ agonisant* (1886), *Squelettes voulant se chauffer* (1889).

¹⁹⁴ BECKS-MALORNY Ulrike, *op.cit.*, p.21.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.57.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.52.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

Pendant son enfance, Ensor a été impressionné par le déterrement de nombreux squelettes à Ostende. La mort s'abattait sur cette ville côtière après le siège d'Ostende.

La ville avait subi un siège de trois ans par les Espagnols avant d'être libérée en 1604, ce qui avait fait de nombreux morts dont on retrouvait sans cesse les restes pendant les travaux¹⁹⁷.

À cela s'ajoute la mort du père d'Ensor en 1887 qui le marque profondément. Par conséquent, la mort s'ancre dans son œuvre. Il va même jusqu'à se peindre mort dans *Mon portrait en 1960* (1880). En outre, en 1942, lorsque la radio annonce sa mort par erreur, il décide de se promener vêtu de noir ; portant son deuil ; dans les rues d'Ostende. Par ailleurs, la mort lui offre la possibilité de se victimiser puisque dans *Squelettes se disputant un hareng saur* (1891), les carcasses sont les critiques persécuteurs de « l'art-Ensor ». Cependant, on peut également y voir une référence à son temps. En effet, la bataille entre harenguiers anglais et ostendais était à son apogée. Ensor s'identifie à sa branche paternelle anglaise, il est le poisson pour lequel les harenguiers se battaient. Tout ceci résume bien le narcissisme imprégnant les œuvres du peintre belge. Ce dernier n'arrête pas de se mettre en scène dans ses peintures.

3) 1893-1949 : période de stagnation

Dans les années 90, Ensor est ravagé par le doute, il vit une crise qu'il exprime ouvertement dans *L'Homme des Douleurs* (1892). La stratégie utilisée dans cette troisième période est le recours à la caricature en raison d'un déficit de légitimité toujours croissant.

4) La reconnaissance et les honneurs tardifs

À l'instar de Rops, Ensor accède à la gloire tardivement. Ce dernier incarne le problème des revues qui suppléent au manque d'organe éditorial. C'est-à-dire que pour se faire reconnaître Ensor doit appartenir à un groupe, prendre part à une revue et se lier avec certains artistes, contre d'autres. Bien souvent, les revues légitiment un artiste en lui conférant une autorité. Dans le cas d'Ensor, il a été membre de plusieurs groupes, mais les périodiques ont joué en sa défaveur puisque ses œuvres ont été largement critiquées et commentées de manière péjorative. En conséquence, ces publications mettent en lumière les peintres et en même temps, les critiquent. Elles sont donc plus qu'un simple organe éditorial. Toutefois, le peintre ostendais accède à la reconnaissance lorsqu'il est élevé à la baronnie en 1929 et vit cela comme un honneur. En 1933, il reçoit la Légion d'honneur et est déclaré « Prince des peintres ». En fin de carrière, Ensor se détourne de la peinture pour se consacrer à la musique.

¹⁹⁷ BECKS-MALORNY Ulrike, *op.cit.*, p.68.

En ce qui concerne Ghelderode, sa vie peut se lire comme celle d'une fabulation. En effet, lorsqu'un écrivain choisit un nom de plume, on peut se demander ce qui a motivé ce choix. Le pseudonyme « Ghelderode » vient se substituer au nom réel, donné par filiation. Symboliquement, le nom qu'il avait adopté venait dissimuler son vrai visage comme un masque et correspondait à ce qu'il convoitait d'être. Le changement de nom semble avoir été la seule solution possible après de longues réflexions qui ont mûri chez l'écrivain.

Ce dernier se sentait flamand et a longtemps reproché à son père de l'avoir éduqué en français, stipulant qu'il lui avait volé ses origines. Celles-ci, Ghelderode, les a longtemps idéalisées. En effet, le jeune Adémar Martens ayant perdu le fil de son quatrième ascendant dans ses recherches généalogiques, décida de s'inventer un passé glorieux. Mais où avait-il trouvé ce pseudonyme en question ? « Ghelderode » est le nom d'un hameau apparaissant dans la fiche généalogique de sa grand-mère paternelle. Ce nom peut aussi être issu du village « Gelrode » dans lequel l'enfant avait séjourné avec sa mère¹⁹⁸. Ces deux sources semblent avoir favorisé l'éclosion du nouveau nom que s'était créé Adémar Martens. En outre, le nom « Martens » semblait être un mélange coïncidant avec son identité bruxelloise tandis que le nom « Ghelderode » correspondait à une identité flamande pure.

Métonymiquement dans ce pseudonyme sélectionné avec soin, on retrouve l'auteur avec ses problèmes d'identité qui se répercutent sur son œuvre. En effet, si le masque hante son œuvre, il a d'abord habité sa vie et l'auteur se demandait s'il allait opter pour ce nouveau nom. Alors a-t-on affaire à un pseudonyme ou un masque ? Autrement dit, cette volonté de travestissement de soi s'est-elle avérée nécessaire ? Sa révolte identitaire s'est-elle construite sur ce pseudonyme ou le recours au « nouveau nom » fonctionne comme un processus de carnavalisation par le masque ? La réponse ne semble pas être si claire puisque nous ne pouvons pas nous fier aux écrits laissés par Ghelderode. Il avait une personnalité fabulatrice qu'il a longtemps façonnée et mise en scène dans sa correspondance, à l'instar de Rops et Ensor. En conclusion, le nom est une entrée généalogique qui nous permet d'appréhender l'œuvre ghelderodienne sous sa perspective carnavalesque sous-jacente.

¹⁹⁸ Cf BEYEN Roland, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Bruxelles, Palais des Académies, 1971.

À l'instar d'Ensor, Ghelderode est un grand contestataire. Alors qu'Ensor se sentait persécuté par les critiques et seul dans l'art de son temps, Ghelderode exprime dans son œuvre littéraire son impuissance à travers des personnages lui ressemblant qui luttent seuls contre tout. Ghelderode poursuit la voie tracée par Maeterlinck qui a souligné l'écart entre le langage et son utilisation, comme on l'a vu dans *Pelléas et Mélisande*. Ghelderode prend en considération cette nouvelle donne grâce au théâtre maeterlinckien et il la réinvestit¹⁹⁹ dans son propre théâtre tout en la dépassant. De ce fait, il invente une voie encore inexplorée. Ses antiéros (Barabbas²⁰⁰, Faust, Don Juan...) font l'épreuve d'une vie qu'ils n'ont pas cherché à avoir et qu'ils ont pourtant eue, car ils n'arrivaient plus à s'approprier le langage²⁰¹. Le langage est strictement aliénant dans le théâtre ghelderodien puisqu'il pousse tous les héros à se soumettre²⁰² à lui.

Ghelderode écrit la majorité de son œuvre littéraire dans l'Entre-deux-guerres. On peut relever quatre temps dans son théâtre²⁰³. Le premier théâtre ghelderodien est d'influence symboliste et expressionniste. Le second théâtre est animé par le futurisme, reprenant les thèmes du cirque et de la marionnette comme en témoigne sa pièce *Don Juan ou les amants chimériques : drame à farce pour le music-hall* (1928). D'emblée, les dimensions identitaires et carnavalesques semblent être annoncées. Le troisième théâtre de Ghelderode est le moment où il écrit pour le Vlaamsche Volkstoneel, autrement dit le théâtre du peuple flamand régi par Johan de Meester. Nous nous intéresserons à ce troisième théâtre dans la suite de notre raisonnement. Enfin, dans un dernier temps, à partir de 1934, Ghelderode fut fécond en pièces ayant pour objet premier la mort.

Maeterlinck avait théorisé dans *Menus propos : le théâtre* une idée selon laquelle il fallait remplacer tout ce qui était humain sur la scène par des marionnettes²⁰⁴ ou autres substituts humains, sinon on risquait de passer à côté d'un bijou artistique. Pour Ghelderode, la prudence est également de mise. Pour ce faire, il défend le folklore et le théâtre de marionnettes. On retrouve la question marionnettique dans les seconds et troisièmes temps de son théâtre. En outre, il est clair que les personnages ghelderodiens (Pantagleize, Barabbas)

¹⁹⁹ Cf PIRET Pierre, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne », *op.cit.* dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, p.422.

²⁰⁰ Barabbas est un personnage de l'Évangile qui devait mourir à la place de Jésus.

²⁰¹ *Ibid.*, p.424.

²⁰² *Ibid.*, p.428.

²⁰³ Cf PIRET Pierre, *Littérature belge*, Bac 3, UCL, FIAL.

²⁰⁴ Cf MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre », *op.cit.*, p. 83.

fonctionnent comme de vraies marionnettes. Bien qu'il se présente comme un Flamand, Ghelderode est avant tout un Bruxellois et « le langage du Bruxelles populaire est le langage des marionnettes²⁰⁵ . ».

Maître du comique et du carnavalesque, Ghelderode est donc aussi et simultanément le rédempteur d'une douleur d'être toute tragique ; artisan des masques et marionnettes, des clowns et du music-hall [...]. Ghelderode est révolutionnaire ; un dramaturge engagé, non dans quelque combat politique, mais engagé pour son art et pour le théâtre en général, qu'il a bouleversé, subverti dans un sens très profond, comme le carnaval renverse le monde ancien et révolu²⁰⁶ .

Dans sa troisième période artistique, Ghelderode va écrire pour le théâtre populaire flamand. L'objectif de ce théâtre est de valoriser la Flandre. Les pièces de ce théâtre sont déterminées par le drame moderne imaginé par Szondi. *Escorial* (1927), *Barabbas* (1928) et *Pantagleize* (1929) sont des pièces appartenant à ce troisième temps. L'ambivalence de ce théâtre réside dans le fait que Ghelderode conserve son idéal de la Flandre éternelle alors que le mythe de l'âme belge n'est plus qu'un cliché. De plus, il décide d'écrire en français pour être joué en flamand, comment peut-il accéder à une renommée mondiale en faisant cela ? C'est un théâtre qui se distingue de celui des « années folles » qui a lieu en France à la même époque²⁰⁷ . L'écrivain bruxellois emprunte la donne marionnettique au théâtre futuriste de Marinetti, celle-ci va également se répercuter sur le théâtre de ce troisième temps. C'est pourquoi, lorsqu'une analyse du *Siège d'Ostende* sera proposée, il ne nous sera pas possible de trancher entre le deuxième et le troisième temps du théâtre de Ghelderode. En effet, l'écrivain a catégorisé sa pièce comme étant une « épopée militaire pour marionnettes²⁰⁸ » mais si l'on se réfère au spécialiste ghelderodien, Roland Beyen, *Le siège d'Ostende* succéderait aux farces ghelderodiennes et se trouverait dans un entredeux, ballotté entre les pièces précédentes et le théâtre du Vlaamsche Volkstoneel. Cette pièce inédite est un hommage à Ensor et sera publiée de manière posthume, 47 ans après son écriture.

L'œuvre ghelderodienne est un hommage à deux de ses grands maîtres : De Coster et Ensor. En 1918, c'est par le biais d'*Ulenspiegel* que Ghelderode fit la découverte de la Flandre. Le jeune auteur est très intéressé par la période historique dépeinte dans l'œuvre de De Coster. D'ailleurs, il lui consacrera un livre *L'histoire comique de Keizer Karl* (1922).

²⁰⁵ VANDROMME Pol, *op.cit.*, p.34.

²⁰⁶ OST Isabelle, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles*, 24 | 2004, p.115.

²⁰⁷ Cf PIRET Pierre, *Littérature belge*, Bac 3, UCL, FIAL.

²⁰⁸ GHELDERODE Michel de, *Le siège d'Ostende* (1933), Avant-propos de Jean-Pierre De Handschutter ; postface de Jean Francis ; illustré d'un dessin inédit de l'auteur et de 10 gravures originales de Jac Boonen, Bruxelles, Musin, 1980, p.17.

De Coster a donné ses lettres de noblesse à la littérature belge, Ghelderode entend poursuivre le chemin amorcé par son idole. Si Ghelderode a un maître en littérature, il en a aussi un en peinture. C'est en 1924 qu'il rencontre Ensor. L'écrivain bruxellois a avoué que le peintre lui avait fourni l'imagination pour un nombre important de ses pièces. Par ailleurs, Ghelderode fut touché par l'hommage d'Ensor paru dans *La Nervie* à son égard.

Quoi de plus naturel que Ghelderode souhaite rendre la pareille au peintre d'Ostende, en écrivant une épopée qu'il lui dédie, dont il sera le personnage principal [...] Il voulait faire précéder « *Le Siège d'Ostende* » d'un « *Eloge à James l'Ostendais* » [...] ²⁰⁹.

a) Un même univers délirant et une admiration réciproque

Ensor et Ghelderode dans *Le Siège d'Ostende* (1933)

En considérant la genèse du *Siège d'Ostende*, on comprend pourquoi ce texte a été édité de manière posthume. La volonté ghelderodienne était pourtant de le publier de son vivant. Le texte est écrit en 1933 tandis que le peintre ostendais savoure enfin sa reconnaissance mondiale. Dès lors, il est compréhensible qu'Ensor se jugeât bafoué par cette pièce ²¹⁰. En effet, dans la présentation de la personnalité et de l'œuvre ensoriennes, on s'est attaché à montrer à quel point le besoin de reconnaissance était le pivot de la dramaturgie artistique d'Ensor. Néanmoins, on ne peut pas imputer de mauvaises intentions à Ghelderode qui était un fervent admirateur de l'art ensorien. Dans ce texte, c'est plus qu'un hommage que Ghelderode rend à Ensor. Ce livre témoigne certainement d'une communauté de penser la langue et l'art qui leur était commune. Malheureusement, Ensor n'a pas pris la mesure de la dédicace qui lui était adressée parce qu'il a réagi dans un souci de protection. Ces deux artistes sont indubitablement des personnalités fabulatrices et narcissiques. De plus, Ghelderode s'est aligné sur l'écriture et la contestation ensoriennes, engendrant une œuvre très riche qui a ébranlé les règles théâtrales, dramaturgiques et lexicales.

La dédicace qui suit devait précéder *Le Siège d'Ostende*.

A Messire James Ensor, baron, peintre fameux et ostendais célèbre, qui a sans repos dénoncé par le burin, le pinceau et la plume les dérisions humaines et qui est parvenu dans sa noble vieillesse, en dépit des titres et honneurs, à une hautaine sérénité, j'offre ce travail dans lequel paraît son ancêtre l'héroïque Sir Jaime, satiriste notoire et batailleur narquois, et se trouvent magnifiées les impérissables vertus de sa lignée.

Son très humble serviteur,
Miguel de Ghelderode
Ecrivain indigne ²¹¹.

²⁰⁹ GHELDERODE Michel de, *Le siège d'Ostende* (1933), op.cit., Avant-propos de Jean-Pierre De Handschutter, p.7-9.

²¹⁰ *Ibid.*, Avant-propos de Jean-Pierre De Handschutter.

²¹¹ *Ibid.*, p.15.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

Dans cette dédicace, la signature de Ghelderode est très parlante. L'écrivain se présente comme Sancho Pança, le serviteur de Don Quichotte alias James Ensor. Cela atteste leur proximité artistique. Leurs œuvres respectives ne reposent pas sur des romans de chevalerie. Elles reposent toutefois sur deux données : une picaresque et l'autre carnavalesque.

Nous avons choisi d'analyser *Le Siège d'Ostende* afin de confronter les styles des deux artistes, mais notre choix aurait pu se porter sur *Masques Ostendais* (1924) de Ghelderode. Pour ce faire, seront analysées les traditions picaresques et carnavalesques qui traversent leurs œuvres. Ensuite, *Le Siège d'Ostende* sera examiné afin de montrer qu'il s'intègre dans l'imagerie grotesque de la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance. Enfin, il sera question d'étudier, dans cette même pièce, le recours systématique aux motifs ensoriens (de la foule, la mort, la religion, le squelette et le masque...).

Tout d'abord, deux traditions, la picaresque et la carnavalesque traversent l'œuvre d'Ensor et de Ghelderode. Nous allons surtout nous attarder sur la seconde en tant que formatrice d'une manière d'écrire typiquement belge empreinte de folklores locaux, toutefois, la première n'est pas à négliger.

1) *La tradition picaresque : dans la lignée de Cervantès*

L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche est considéré comme un des premiers romans modernes. Il est constitué de deux tomes, le premier publié en 1605 et le second dix ans plus tard. Ce roman parodie nombre de livres de chevalerie, genre en vogue dans l'Espagne de ce temps-là. Il constitue une innovation sur le plan de la forme et du fond. En effet, il mélange plusieurs formes qui sont d'emblée affichées au lecteur.

Don Quichotte est sans aucun doute le « antihéros » le plus célèbre. Il se crée un imaginaire auquel il croit tellement que tout en devient fabulation. Le lecteur se trouve en mauvaise posture, car il doit sans cesse démêler le vrai du faux et interpréter pour comprendre l'intrigue²¹². Pour rappel, dans ses mémoires, Ensor se présente comme un « matamore ». Le lien de parenté qui l'unit à Don Quichotte est d'autant plus clair. Dans son écriture même, il va se désigner comme un antihéros et dans son entourage, on l'appellera « Pierrot La Mort ».

²¹² Cf SABADO NOVAU Marta, *Questions de littérature Générale et Comparée*, Master 1, FIAL, UCL.



Dans *Pierrot et squelette en jaune* (1893), on retrouve le genre flamand de la « nature morte ». En avant-plan, on observe deux personnages, un squelette vêtu de jaune et Pierrot bien reconnaissable à son bonnet.

Victime éternelle de la commedia dell'arte, Pierrot est devenu, dans le courant du 19^e siècle, un anti-héros populaire au même titre que Don Quichotte²¹³.

Ghelderode aussi va désigner certains de ses personnages comme des « antihéros ». Ce n'est pas dans le folklore qu'il ira chercher ses modèles, mais dans la politique (*Pantagleize* 1929) ou la religion. L'exemple le plus flagrant est Barabbas, qui est la figure opposée du Christ et qui va pourtant s'en sortir au détriment du Seigneur dans le récit ghelderodien éponyme (1928).

Quant à l'image qu'Ensor désire renvoyer, c'est celle d'un artiste « espagnolisé ». En effet, dans son célèbre autoportrait *Ensor au chapeau fleuri* (1883), faisant référence à l'autoportrait de Rubens, Ensor se présente sous des attributs espagnols (la moustache, le chapeau...). De plus, Rubens travaillait pour l'archiduc espagnol, Albert. Le peintre ostendais ne s'arrête pas là, il veut également rendre ses proches davantage « espagnols ». À commencer par sa mère qu'il dépeint comme une : « [...] mère ostendaise finement espagnolée²¹⁴ ». Son ami, Eugène Demolder décrivait Ensor comme suit : « Au physique : un maigre Don Quichotte de l'art, avec une barbiche de preux espagnol. [...] »²¹⁵.

Par le biais de Georges Eekhoud, Ghelderode va découvrir les auteurs anglais et espagnols. Selon Pol Vandromme, l'influence des Pays-Bas espagnols sur l'imaginaire de Ghelderode n'est pas à minimiser.

Le génie flamand, pour être transcrit dans ses nuances les plus adroites et les plus justes, a besoin de l'art littéraire de la France, comme il avait besoin de l'esprit de Don Quichotte, du théâtre élisabéthain, de Shakespeare, des romantiques allemands²¹⁶.

En outre, Ghelderode apprécie la période historique d'occupation espagnole puisqu'elle hante son œuvre. Une opposition se dessine entre la Flandre guillerette et l'Espagne guerrière.

²¹³ LE SOIR, *op.cit.*, p.92.

²¹⁴ ENSOR James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, *op.cit.*, p.24.

²¹⁵ LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor*, *op.cit.*, p.15.

²¹⁶ VANDROMME Pol, *op.cit.*, p.39.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

Ghelderode place souvent ses personnages dans la Flandre occupée, il aime recourir à l'échec historique²¹⁷ en présentant des antihéros. Ce thème va se répercuter dans ses récits et plus particulièrement dans *Le Siège d'Ostende* qu'il écrit pour fusionner son intérêt pour cette période avec la ville qui a vu naître James Ensor, son mentor.

Concernant *Le Siège d'Ostende*, une note précède le récit en indiquant ceci :

Epopée militaire pour marionnettes. Composée en son temps par Don Adhémardo-Adolpho-Luiz de Ghelderode capitaine des Francs-Piquiers roïaux au service de l'Espagne [...] ; retrouvée dans les Archives de Sa Majesté Catholique Alphonso XIII mise en scène et purgée de ses erreurs historiques et gaillardises par son descendant Miguel de Ghelderode, dernier du nom, membre de la Libre Académie de Belgique, l'an MCMXXXIII²¹⁸.

À l'instar de la dédicace, Ghelderode s'espagnolise dans ce préambule. Il va même jusqu'à créer une descendance entre « Don Adhémardo-Adolpho-Luiz de Ghelderode » et « Miguel de Ghelderode », ce qui démontre le changement de nom de Ghelderode au profit de son pseudonyme.

Au sein de la pièce, les noms des personnages sont pastichés « à l'espagnol » et revêtent parfois une dimension fortement ironique. D'un côté, nous avons le couple royal : l'archiduc Albert et l'infante Isabelle évoquant les réelles figures historiques qui trônaient sur les Pays-Bas espagnols du 16^e au 17^e siècle. D'emblée, dans ce récit, la figure du roi est présentée comme bouffonne. Nous tenterons de le démontrer dans la suite de notre raisonnement. Le siège d'Ostende ne semble pas être pour le roi, le véritable combat à mener. En effet, ce qui compte pour l'archiduc, c'est de se venger de sa femme qui ne veut pas entretenir de relations intimes avec lui tant qu'Ostende ne sera pas prise²¹⁹. Afin d'épauler l'archiduc Albert, le Général Marquis Ambrose de Spinola commande les armées espagnoles et se plie aux désirs royaux. Plusieurs spadassins et officiers aux noms espagnols nous sont présentés comme Don Horace d'Andvorpia. Nombreux sont les jeux de mots inclus dans les patronymes, à commencer par ceux des médecins : Don Pommados, Don Pilulos et Don Clysteros, qui de toute évidence ne pratiquent pas la même médecine. Le nom du conseiller militaire, Don Lamoral parle aussi de lui-même. Dès le départ, les Espagnols semblent ridiculisés dans leur désignation même. Quant aux religieux, ils ne sont pas mieux vus que les

²¹⁷ Cf QUAGHEBEUR Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. T.1.* : *L'engendrement (1815-1914)*, op.cit.

²¹⁸ GHELDERODE Michel de, op.cit., p.17.

²¹⁹ Ibid., p.39.

Espagnols, car ils sont présentés comme des goujats. Par exemple, la mère Scopeliore et les six bégüines résident à l'abbaye de Saint Godmichel.

De l'autre côté, nous avons Sir Jaime, baron de Sydney, marquis des Polders, artiste-peintre et chef de la résistance, et les Ostendais. Ghelderode en travestissant le nom d'Ensor en « baron de Sydney » s'est rapproché au plus près des origines anglaises qui plaisaient beaucoup à James Sidney Ensor. Quant aux Ostendais, ils sont représentés sous la figure de diables et de masques. À la manière du langage novateur ensorien, le lexique ghelderodien est innovant puisqu'il invente un langage mêlé d'espagnol et de flamand. *Le Siècle d'Ostende* atteste manifestement d'une tradition picaresque comme nous venons de le démontrer. Dans un second temps, nous allons montrer que cette pièce est aussi traversée par une tradition carnavalesque.

2) La tradition carnavalesque : héritiers de Brueghel

Il existe bel et bien une unité picturale de Brueghel à Ensor. « Le peuple débraillé des kermesses de Brueghel, Jordaens ou Teniers renverse les dieux de l'Olympe pour constituer un nouveau panthéon²²⁰ . ». L'art belge exalte les thématiques de la populace en termes d'excréments et de mangeaille. Ces données communes et obscènes forment un modèle idéal renversé. Nous y reviendrons par la suite, il nous semble important pour comprendre la caractéristique carnavalesque de prendre en compte le contexte plus large dans lequel cette caractéristique s'inscrit. C'est pourquoi nous allons faire un détour par l'analyse du système carnavalesque proposée par Bakhtine.

❖ L'imagerie grotesque et la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance

Mikhaïl Bakhtine a écrit un livre très important : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. C'est sur ce livre que nous allons nous appuyer. Bakhtine choisit la figure de Rabelais, car il estime que les autres écrivains n'ont pas été capables de pousser les « antinormes » à leur paroxysme comme l'a fait Rabelais. Shakespeare et Cervantès évitaient les carcans classiques. Quant à Rabelais, il a proposé un modèle parallèle au modèle institutionnel²²¹ .

²²⁰ Brogniez Laurence, « Dévorer des yeux » : les écrivains belges dans les « cuisines » de la peinture », *op.cit.*, p.22.

²²¹ Cf BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970.

La culture comique du Moyen Âge et de la Renaissance s'appuie sur des rites folkloriques qui consistent en des parodies du monde officiel engendrant, de ce fait, un deuxième monde. La dualité est très présente au Moyen Âge et se répercute aussi sur la langue. Le théâtre de cette période prend la forme de grands carnivals. Ces derniers privilégient la vie réelle, celle du bas peuple. En outre, ces fêtes carnavalesques sont apparentées à des moments de crise au niveau sociétal. Elles font apparaître un rire libérateur. Ces fêtes sont constituées de va-et-vient et de dédramatisation des situations complexes. Elles fournissent un recul nécessaire qui produit une interversion du haut par le bas, de l'intellectuel par le trivial. La figure renversée la plus célèbre est le bouffon qui est l'envers du roi. Il témoigne de l'existence de cette vie parallèle²²². L'ambivalence du rire, relayée par l'intermédiaire du bouffon, est guillerette, mais n'en est pas moins sardonique. De plus, le langage utilisé par le peuple comprend nombre d'obscénités pas toujours très compréhensibles par tous. *Le Siècle d'Or* est marqué par cette caractéristique. Dès lors, il n'est pas rare d'y rencontrer des insultes telles que « Bazoef », à comprendre comme « gros plein de soupe²²³ » ou encore « Potvermillos » qui est « un juron bruxellois hispanisé par Ghelderode²²⁴ ». La parenté avec la langue ensorienne, comme dans cet exemple, n'en est que plus grande : « Gogorigo au bec d'azur, retardataire jocondé...²²⁵ ». En utilisant la langue de cette manière, Ghelderode et Ensor sont des légataires de l'imagerie grotesque transmise par Rabelais.

Cette culture comique met en avant le corps tel qu'il est et les besoins primaires qui lui sont liés (manger, boire, faire ses besoins et avoir une vie sexuelle). Les kermesses et les banquets fleurissent à foison dans les peintures de Brueghel et marquent la prépondérance de la culture populaire. Dans les fêtes carnavalesques, l'importance est apportée au « bas » du corps qui prend le pouvoir sur le « haut » du corps. De ce fait, la dépréciation du cérébral entraîne le rehaussement du banal. Ce principe régit le récit de Don Quichotte.

La culture comique est apparue au Moyen Âge et est toujours vivace pendant la Renaissance. En effet, elle persiste dans la commedia dell'arte, le roman comique et dans les comédies²²⁶. Le masque apparaît dans cette culture comique et représente le peuple. Il est la figure du changement, de la translation d'une idée par l'autre. Il est à la fois le réel et l'image

²²² Cf BAKHTINE Mikhaïl, *op.cit.*, Introduction : posons le problème.

²²³ GHELDERODE Michel de, *op.cit.*, glossaire.p.153.

²²⁴ *Ibid.*, p.153.

²²⁵ QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *op.cit.*, p.58.

²²⁶ Cf BAKHTINE Mikhaïl, *op.cit.*, Introduction : posons le problème.

du réel. Tout est issu du masque : le travestissement, la caricature, les feintes... Dans ce monde masqué, le diable²²⁷ est le représentant du « bas », du « non officiel ». Bientôt, les limites entre la littérature « classique » et la littérature « populaire » s'amenuisent et le rire imbibé aussi l'univers classique. Des genres comme les soties et les farces commencent à émerger.

❖ La farce, un genre médiéval

La farce est un genre qui est par essence populaire. Le moteur de la farce est la tromperie dans laquelle chacun peut être tour à tour, le trompeur et le trompé. Dans *Le Siège d'Ostende*, le roi trompe sa femme en lui faisant croire qu'Ostende va être prise alors qu'il fait tout pour prolonger son siège.

Albert : Le siège d'Ostende, mon infante l'a voulu. Elle l'a. Je veux la punir. Elle jure de ne pas sortir de sa chemise tant qu'Ostende ne seroit pas prise. Soit !... [...] Spinola, je te donne l'ordre de ne pas prendre Ostende, on ne la prendra que quand il n'y aura plus moyen de faire autrement... ça durera un an, deux ans, trois ans, s'il nous plaît !...²²⁸.

La ruse est inscrite dans le langage même. Le roi sera également trompé par le peuple ostendais qu'il ne prendra jamais étant donné que celui-ci s'expatriera. Dans la farce, la parole si elle est donnée, subit sans cesse des affronts. Dans *Le Siège d'Ostende*, l'infante ponctuera ses prises de parole de « Sacrénomdidios²²⁹ ». Le religieux sera désacralisé dans le prestige qui lui est apparenté. En effet, Broer Kletsaf, le confesseur de la reine, scandera son discours d'éruptions et d'expressions vulgaires comme « les grosses cloches sonnent !... (il rit)²³⁰ . ».

Broer Kletsaf : Par Saint-Jacques-de-Compostelle... (il rote) je fis une vision tout ce qu'il avoit de pépéros... (il rote) où je voyais la Catholicissime Infante... (il rote) [...] ²³¹.

On retrouve ici une caractéristique du carnavalesque, celle de la permutation du « haut » par le « bas » du corps. Dans la farce, on est assommé par des discussions abracadabrantes. Les suites de mots sans fin prenaient beaucoup de place dans les récits des 15^e et 16^e siècles, privilégiant la figure de l'accumulation. Ghelderode singe cette période dans son langage, on peut faire le même constat en ce qui concerne l'écriture d'Ensor.

Le Siège d'Ostende semble être caractérisé par l'univers farcesque, mais cette pièce est-elle une vraie farce ? Historiquement, elle fut écrite longtemps après la période dans laquelle apparaissent les farces, elle n'en est pas moins une pour autant. Ghelderode a été

²²⁷ Cf BAKHTINE Mikhaïl, *op.cit.*, Introduction : posons le problème.

²²⁸ GHELDERODE Michel de, *op.cit.*, Tableau 3, p.39.

²²⁹ *Ibid.*, Tableau 1, p.27.

²³⁰ *Ibid.*, Tableau 1, p.27.

²³¹ *Ibid.*, Tableau 1, p.26.

rechercher un genre ancien, celui de la farce parce qu'aujourd'hui encore, ce genre représente la modernité²³². Toutefois, la farce sera toujours liée à ses origines populaires de culture de la subversion. C'est pourquoi écrire une farce aujourd'hui est et demeure un acte de contestation. *Le Siège d'Ostende* entend remettre en cause l'ordre politique espagnol des anciens Pays-Bas, en le critiquant et en le tournant en ridicule. La farce apaise et riposte. En s'attaquant à un contexte politique, Ghelderode prend en charge le rapport biunivoque liant la farce et le politique²³³. La farce ne s'inscrit pas dans un univers réaliste ou idéaliste, mais bien dans un monde carnavalesque, parallèle.

Selon Philippe Ivernel, la farce obéit à cinq principes. Ceux-ci se révèlent opérants pour *Le Siège d'Ostende*. D'abord, on a « un renversement de la tragédie » dans *Le Siège*. On pense avoir un combat avec les Ostendais une fois que la ville sera prise. Ce combat n'aura jamais lieu vu que les Ostendais partiront. Le siège ne mènera à rien. Ensuite, on a une « critique de la réalité politique » qui est très forte dans cette pièce puisque les figures royales espagnoles sont ridiculisées. Après, il y a une « instauration de l'utopie comique et apparition du héros comique » qui sont représentées par Sir Jaime et les masques. Enfin, le « langage obscène²³⁴ » prend le dessus dans la pièce et est jalonné par des injures en tous genres.

Concernant Ghelderode, il a écrit moult farces : *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* (1925), *La Balade du Grand Macabre* (1934). *Le Siège d'Ostende*, bien qu'il organise un univers farcesque n'est pas une farce à proprement parler. C'est « une épopée militaire pour marionnettes²³⁵ » comme Ghelderode l'écrit. On constate que ce n'est donc pas un genre très éloigné de la farce. En outre, dans la préface de cette pièce, Jean-Pierre De Handschutter affirme : « *Le Siège d'Ostende* est une farce tellement truculente qu'elle ne pourrait choquer de nos jours que les esprits bornés et malades de bigoterie²³⁶. ». C'est un fait, le théâtre de Ghelderode dans les seconds et troisièmes temps de son parcours est par essence farcesque.

²³² Cf FAIVRE Bernard, *La farce : un genre médiéval pour aujourd'hui ?* Etudes réunies et présentées par Bernard Faivre, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Etudes théâtrales ; 14 », 1998.

²³³ *Ibid.*, « Politique, la farce ? »

²³⁴ *Ibid.*, reprise des termes de la grille proposée par Philippe Ivernel.

²³⁵ GHELDERODE Michel de, *op.cit.*, p.17.

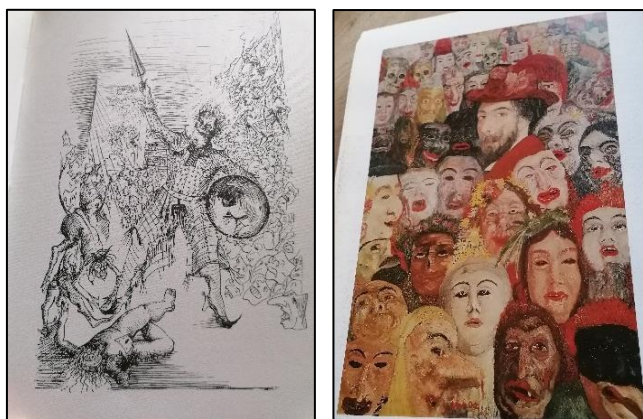
²³⁶ *Ibid.*, Avant-propos de Jean-Pierre De Handschutter.p.9.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

[...] Plusieurs hommes de théâtre s'étant échauffés sur cette épopée militaire féroce et antimilitariste et superbement obscène qui a pour hauts protecteurs Rabelais, Ensor et Jarry²³⁷.

Dans *Les entretiens d'Ostende*, Ghelderode s'étend sur différentes œuvres de son parcours. Dans l'extrait ci-dessus, il parle du *Siège d'Ostende* en se plaçant dans la lignée de grands auteurs carnavalesques. Chez Ghelderode, la farce pullule dans toutes les directions, à l'instar des tableaux ensoriens.

Dès le départ, l'écriture est foisonnante, fantaisiste, picaresque et carnavalesque. Sir Jaime et les masques font leur apparition dans le deuxième tableau. « Si les Ostendois mangeurs de harengs me veulent encore turlupiner parce que je ne fais pas de peinture grasse et s'il me faut continuer à me battre à coups de pépin contre l'opinion publique, cette dégueulasse !...²³⁸. ».



Dans l'édition du *Siège d'Ostende* de 1980, le récit est illustré de gravures de Jac Boonen. La troisième gravure apparaissant dans le livre est celle qui représente Sir Jaime, entouré de ses masques, se battant avec son art contre le peuple espagnol. D'emblée, Sir Jaime / Ensor est du côté des masques. Cette gravure nous fait penser au *Portrait d'Ensor aux masques* (1889). Ensor se fond dans la foule des masques, il lui appartient. La mort qui se glisse derrière les masques semble être à l'affût. Elle hante l'œuvre ensorienne générant des masques porteurs de folie, de maladie et de perte. En outre dans l'extrait du *Siège d'Ostende* présenté ci-dessus, apparaît déjà le motif du « hareng » qui s'inscrit à la fois dans l'Histoire des harenguiers présentée dans une précédente partie et dans l'histoire personnelle d'Ensor puisqu'il s'identifie à ce poisson dans *Squelettes se disputant un hareng saur* (1891). De plus, dans l'extrait, il dit « se battre à coups de pépins contre l'opinion publique », ce qui fait référence aux nombreuses peintures qu'il fit et dont le seul but était de se défendre de la critique. Par ailleurs, dans la peinture comme dans la gravure, on retrouve le motif ensorien de la foule comme porteuse d'angoisses.

²³⁷ GHELDERODE Michel de, *Les entretiens d'Ostende* par Roger Iglésis et Alain Trutat, Toulouse, L'éther vague, 1992, p.109-110.

²³⁸ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende*, op.cit., Tableau 2, p.31.

Toujours dans le deuxième tableau, Sir Jaime poursuit son monologue se rattachant à la dimension scatologique et triviale de la culture carnavalesque qu'il entend représenter.

[...] Larmes, céruse, caca, salive, je vous mêlerai à ma couleur, je vous peindrai [...] *Il salue et récite* : Une grenouille belge vit un matamore Qui matamoraît matamoresquement Avecque suffisance de mort et de mauresque [...] La grenouille éprouva un tel saisissement Qu'elle explosa à mort de façon grenouillesque Et les Belges lui firent un bel enterrement²³⁹.

Ce passage éclaire le fait que Ghelderode fut un admirateur de la peinture ensorienne et qu'il lut aussi les écrits d'Ensor. Cet extrait rappelle la devise ensorienne : « Les suffisances matamoresques appellent la finale crevaïson grenouillère. ». Quelques lignes après, Sir Jaime dit qu'il est « le seul peintre des Néerlandes et d'ailleurs...²⁴⁰ ». Ce discours narcissique, Ensor l'a tenu, lui qui s'estimait marginal et précurseur. Il était attristé du sort méprisable que la critique lui conférait, en témoignant ses peintures qui sont des défenses de son art. Toutefois, si le côté défensif apparaît dans ses œuvres, le côté narcissique quant à lui, ne doit pas être minimisé. En effet, Ensor effectua énormément d'autoportraits pour souligner son autolâtrie. Les jeux de mots, les figures de style telles que l'accumulation se trouvent en surabondance dans *Le Siège d'Ostende*. Sir Jaime n'en finissant plus de proférer des tirades sur ses masques bien aimés. Les époux royaux créant des mots-valises pour se désigner l'un l'autre comme « Mon Infantastique épouse²⁴¹ ».

Enfin, le siège se poursuit sans qu'il n'aboutisse à la prise de la ville, conformément à la demande du roi. « Si on les écoutait, on finirait par gagner le siège, et la consigne le défend²⁴² ». Don Pacheco déclare ceci par rapport à la requête paradoxale du roi. Cependant, une épidémie intentionnelle causée par les Ostendais va frapper le peuple espagnol.

« Don Pommados : Messires docteurs, c'est horrible épidémie ; quoi peste ou choléra ? [...] Que disent les pots de chambre oraculaires ?... Don Pilulos : Ils disent merde... *Ils plongent leur bec dans les pots de chambre*. Don Clysteros : Ça ne sent pas la rose... Don Pommados : Ni le muguet... Don Pilulos : Ni le parfum de la Victoire... Messires docteurs ces pots de chambre sont muets !... Don Clysteros : Avez-vous goûté ?... Don Pilulos : Oui, et j'en ai repris ; ça goûte le hareng... Don Pommados : Curios ! C'est bien une épidémie. Les Ostendois nous ont bombardés de harengs et la troupe a mangé les projectiles. Or ces harengs étaient empoisonnés. [...] Don Pilulos : Je ne vous contrarie pas, mais je fais remarquer que cette épidémie n'atteint que les Espagnols [...] Comment l'appeler, cette épidémie ? Don Pommados : La grippe. [...] ce sera la grippe espagnole en l'honneur de l'Espagne !...²⁴³ ».

²³⁹ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende*, op.cit., Tableau 2, p.32.

²⁴⁰ *Ibid*, p.32.

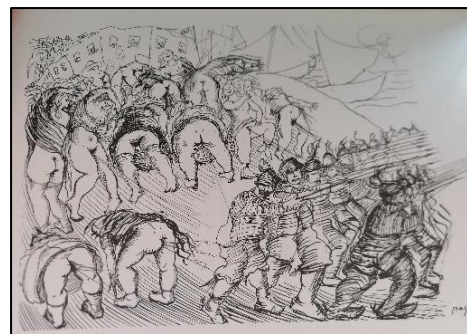
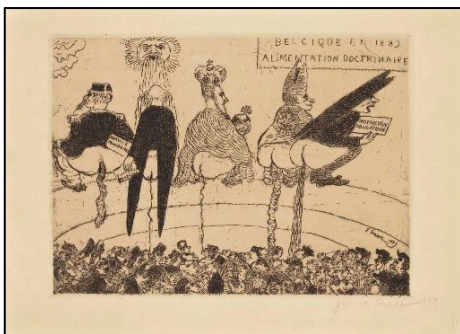
²⁴¹ *Ibid.*, Tableau 1, p.27.

²⁴² *Ibid.*, Tableau 5, p.51.

²⁴³ *Ibid.*, Tableau 10, p.79-80.

Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie

La scatologie atteint son apothéose dans ce passage où il est question de vérifier les selles de ceux qui souffrent de l'épidémie. Les médecins font un pas de plus en goutant les excréments. Les donnes scatologiques et alimentaires semblent dès lors indissociables, venant refléter les préoccupations premières du peuple par le biais du carnavalesque. De plus, cette épidémie ne touchant que les Espagnols devient « la grippe espagnole ». Par là même, les médecins donnent une autre origine à la grippe espagnole. Ces pseudo médecins sont ridiculisés, car ils sont espagnols. C'est le hareng, arme du crime, qui donne matière à la ridiculisation. En d'autres termes, le peuple espagnol se trouve empoisonné par une épidémie ensorienne. Le motif scatologique revient également dans l'œuvre d'Ensor. Si Ghelderode s'attaque au peuple et à la royauté espagnole, Ensor lui s'est attaqué aux figures du pouvoir dans *L'Alimentation doctrinaire* (1889) où les puissants défèquent dans la bouche du peuple affamé qui se trouve vite repu. Dans *Le Siège d'Ostende*, la situation est inversée puisque le peuple et la royauté espagnols sont touchés par l'épidémie provoquée par les Ostendais. Sir Jaime et ses compagnons masqués ont trouvé une stratégie pour se venger des Espagnols.



Déjà, dans le quatrième tableau du *Siège d'Ostende*, le conseiller Lamoral expliquait à l'Infante que si le siège n'avait pas encore abouti c'est parce que les Ostendais n'avaient pas peur des Espagnols. En revanche, les Espagnols étaient terrifiés par les Ostendais :

[...] Les Ostendois sont gueux fieffés, qui n'ont nulle frousse des Espagnols et le font bien voir, les conchiant, les compassant sans répit. Nos braves soldats se trouvent si offensés dans leur honneur qu'ils refusent de guerroyer contre des ennemis d'une telle ignominie²⁴⁴.

On perçoit que la donne scatologique est l'arme des Ostendais pour combattre les Espagnols. Quant à *L'Alimentation doctrinaire*, il procède d'une autre logique, celle de démontrer le pouvoir des royaux qui aveuglent le peuple de leurs excréments. Ces deux dessins font appel à des contextes historiques différents puisque le premier est relatif à la monarchie de la fin du 19^e siècle et le second au début du 17^e siècle avec le véritable Siège d'Ostende.

²⁴⁴ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende*, op.cit., Tableau 4, p.43.

En outre dans *Le Siège d'Ostende*, le roi Albert se ridiculise lui-même en utilisant un casque comme pot de chambre, n'ayant rien d'autre sous la main.

Spinola : « [...] Mettez ce grand casque inoxydable en acier de Tolède... Albert : Je ne le mettrai pas sur moi mais sous moi puisque je ne retrouve pas mon roïal pot de chambre... [...] Général, empêchez nos colonels de mettre ce casque sur leur tête, il est rempli jusqu'au bord... Spinola : Sire, si nos colonels savaient que ce casque est rempli de la merde [...] de votre majesté, ils s'empresseroient de s'en coiffer pour [...] être roïalement emmerdés... »²⁴⁵.

Dans le sixième tableau apparaît Don Juan de Bel-Hombre, ce soldat utilise des expressions qui troublent par leur proximité avec Hergé. « Mille millions de carambas... »²⁴⁶ faisant penser à « mille-milliards de mille sabords » proféré par le capitaine Haddock. Ghelderode n'ignore sans doute pas que ce capitaine est le continuateur fictif d'Ensor en termes d'insanités langagières puisqu'il le met en scène par l'intermédiaire de son personnage, Don Juan de Bel-Hombre, dans sa pièce.

Dans le neuvième tableau qui se déroule au couvent de « Saint Godmichel », les béguines semblent prôner une vie aux antipodes de celle que leur dicte la religion.

Saint Godmichel dont nous gardons avecque vénération la volumineuse précieuse et bienfaisante relique, nous sommes moult fatiguées de vous offrir notre culte, habituées que nous étions en des temps meilleurs à être violées par la soldatesque une fois chaque fois et plusieurs fois chaque semaine²⁴⁷.

En effet, les religieuses vénèrent la relique d'un saint « Godmichel », mais préfèrent s'adonner à leurs pratiques habituelles qui sont à l'opposé de leur chasteté religieuse. En écrivant cette scène, Ghelderode veut dénoncer le statut des religieux qu'il entend diminuer. L'écrivain belge ne croit plus en la religion, il écrit notamment *Heiligen Antonius* (1919-1921) d'après une estampe de Rops, qui se résume en accusations caustiques à l'encontre du pouvoir religieux. Pour l'écrivain, les religieux sont intolérants et moralisateurs en ce qui concerne la sexualité²⁴⁸. Sur ce point, Ghelderode rejoint Félicien Rops qui fut un fervent anticlérical et dénonça l'hypocrisie religieuse à travers sa *Tentation de Saint Antoine*. En ce qui concerne Ensor, la religion va lui servir à « mettre en scène les vicissitudes de son existence »²⁴⁹. Il utilise le religieux pour se placer dans une sphère sacrée. À l'instar de Jésus, il se considère comme un martyr et un homme saint. En revanche, Ghelderode combat l'opacité du pouvoir religieux dans ses pièces, préférant la figure de Barrabas à celle de Jésus.

²⁴⁵ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende*, op.cit., Tableau 3, p.37.

²⁴⁶ *Ibid.*, Tableau 6, p.56.

²⁴⁷ *Ibid.*, Tableau 9, p.71.

²⁴⁸ Cf BEYEN Roland, op.cit., Chapitre 5 : Ghelderode, Dieu et la religion.

²⁴⁹ BECKS-MALORNY Ulrike, op.cit., p.43.

Dans le onzième tableau de la pièce, le père Trullemans, conseiller religieux d'Isabelle, brosse un portrait de Sir Jaime.

Il compose et débite des discours affreux, burlesques, cacophoniques, calembourdesques, séditieux, anarchiques, humoristiques et pleins de doubles et triples sens et inventions syntaxiques qui sont bien la marque du diable [...] il peint les chrétiens sous l'image de vilains masques grimaciers les rattachant aux pêchés capitaux [...] Et comble de tous les crimes, se représente lui-même sous la forme du Christ persécuté²⁵⁰.

Ce discours revêt une importance capitale puisqu'il donne des informations exactes sur l'écriture et la peinture d'Ensor. En effet, la langue ensorienne a innové en termes lexicaux et syntaxiques. De plus, dans les peintures ensoriennes, les religieux sont masqués et Ensor emprunte la figure du Christ pour fusionner avec elle. Ghelderode réalise un coup de génie dans ce passage. Il résume en quelques lignes un des portraits les plus authentiques d'Ensor d'après les discours et critiques de son temps. Si les religieux sont raillés dans la pièce, ils n'en disent pas moins la vérité. Cependant, Ghelderode va plus loin dans la suite de ce tableau en renversant un épisode considérable de la vie d'Ensor.

Trullemans : [...] l'archiduc pour l'amadouer lui a proposé de le faire baron et de venir à Bruxelles peindre son archiducal portrait en agrandissement. Je vous lis sa réponse : « Je refuse le titre médiocre de baron, vu que tous les peintres de Belgique le porte dès qu'ils ont barbouillé trois choux raves [...] quant à portraiturer votre inquisitorialité, j'y renonce, votre suffisance archiducal appelant le vert décomposé de grenouille et je n'en ai plus sur ma palette prismatique... Pourtant, le sujet me tentait ; peindre figure de cornichon avec fraise confiturée [...]»²⁵¹.

On aurait pu imaginer, vu la complexité du caractère d'Ensor, qu'il refuse son titre de baron, mais à vrai dire, c'est tout le contraire. Ensor a longtemps bataillé pour obtenir ce titre, ce qui peut paraître paradoxal pour un artiste anarchiste qui s'est, de nombreuses fois, attaqué à la politique. Le 25 avril 1929, Ensor est fait baron. Cet épisode réel revêt un caractère farcesque dans *Le Siège d'Ostende* puisque Sir Jaime refuse son titre et ironise une fois de plus sur la figure du roi lui rappelant « le vert décomposé de grenouille ».

Enfin, dans le tableau 17, les Ostendais ont déserté :

Lamoral : Général, Ostende est en poche... Mais la vérité historique m'oblige à dire que nos vaillants soldados n'ont rencontré aucune résistance pour le motif qu'il n'y avait plus personne dans la ville... Ni Ostendois [...] ni Sir Jaime [...] ni même de harengs... [...] Spinola : [...] voici que nous prenons une ville qui n'en est plus une défendue par une garnison qui a foutu le camp... Réquisitionnez incontinent dans les villages des environs toutes les gensses et qu'on trouvera et qu'on les foute dans Ostende pour faire une population qui nous acclamera et qu'on pendra ensuite...²⁵².

²⁵⁰ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende*, op.cit., Tableau 11, p.86-87.

²⁵¹ *Ibid.*, Tableau 11, p.88.

²⁵² *Ibid.*, Tableau 17, p.131.

Les Espagnols qui prolongeaient de plus en plus le siège semblent s'être battus contre un ennemi imaginaire puisqu'il n'y a jamais eu de passage à l'acte. Lorsque les Espagnols se sont décidés à prendre Ostende, l'ennemi était parti, laissant ces derniers triomphants alors qu'ils n'étaient pas allés au combat... L'héroïque Sir Jaime symbolise la résistance flamande face à l'envahisseur espagnol. Ghelderode fait partie des écrivains qui ont affronté la politique dans leur langue même en la carnavalisant, à l'instar de *La Légende* de De Coster. *Le Siège d'Ostende* se referme sur l'arrivée des Ostendais au port de Flessingue où Sir Jaime « prend sa flûte [...] et joue la Grande Valse d'Amour²⁵³ ». La fin de cette pièce est significative de la fin de vie d'Ensor, car il va se consacrer à la musique.



La dernière caractéristique sur laquelle nous allons nous étendre est celle des masques. Ensor est le peintre des masques par excellence. Ghelderode découvre les masques de l'œuvre ensorienne par le biais de son ami, Julien Deladoès. Le goût pour les foules, l'excès, les exhibitions en tous genres, la donne religieuse, macabre et scatologique foisonnent dans l'œuvre des deux artistes. De plus, ces inclinations artistiques se voient renforcées par l'aventure que Ghelderode vécut au Vlaamsche Volkstoneel qui présentait des pièces avant-gardistes et expressionnistes²⁵⁴. Le masque est persistant dans l'œuvre ghelderodienne parce qu'il est à la fois protection et dissimulation. Pour Ghelderode, le masque offre une perspective cathartique à l'art. Le théâtre peut représenter ses obsessions. Sous le masque se cache la mort qui est une préoccupation omniprésente dans l'œuvre des deux artistes. Cette angoisse funeste est liée à leur ancrage dans la peinture flamande. Afin de se familiariser avec la mort, Ensor se représente en squelette dans son portrait de 1960. Quant à Ghelderode, il aime projeter ses peurs dans ses écrits afin de les dépasser. Il a écrit dans *Don Juan* : « masqué, tu es vrai²⁵⁵ ». ».

L'élément le plus expressionniste de l'œuvre d'Ensor est le masque. Ce motif est singulier pour l'artiste puisqu'il résulte de la rencontre entre les masques primitifs, japonais et ceux du carnaval ostendais. Les masques ensoriens reflètent aussi sa peur de la foule et de la mort. L'utilisation de ce motif par le peintre n'est pas toujours la même. Il peint d'abord des masques comme des natures mortes puis son travail évolue vers le masque en tant qu'objet

²⁵³ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende*, op.cit., Tableau 19, p.145.

²⁵⁴ CF BEYEN Roland, op.cit., Chapitre 3 : la généreuse aventure du Vlaamsche Volkstoneel (1926-1932).

²⁵⁵ GHELDERODE Michel de, *Don Juan*, Théâtre IV, Gallimard, 1955, p.34.

purement carnavalesque et grotesque qui ne fait plus qu'un avec la personne qui le porte. *L'Intrigue* (1890) incarne cette transition artistique. En effet, les protagonistes fusionnent avec leurs masques. Avec cette toile, il annonce l'expressionnisme.

Mais bientôt un penchant naturel entraîne le masque vers le démoniaque. De celui qui fait rire et qui libère, on passe à celui qui envoûte²⁵⁶.

Dans *Le Siège d'Ostende*, les masques forment l'entourage direct de Sir Jaime. Ils sont dépeints comme des « masques indignés, scandalisés, patibularisés, excités, dévergondés, encanaillés...²⁵⁷ ». Ce sont les masques grotesques qui fourmillent dans cette pièce.

En conclusion, on peut dire qu'Ensor et Ghelderode partagent un même univers délirant fait de masques et de carnaval. Notre analyse a fait apparaître deux traditions traversant et configurant les œuvres ensoriennes comme celles ghelderodiennes. En partant de ces traditions que nous avons pu observer dans leurs œuvres, un détour par la théorie de Bakhtine s'est avéré important puisqu'il s'agissait de comprendre comment *Le Siège d'Ostende* s'intégrait dans l'imagerie grotesque et la culture populaire du Moyen Âge. En effet, Ghelderode effectue un geste politique en allant chercher un genre médiéval pour construire sa pièce. Bien des siècles plus tard, il est significatif que les écrivains n'aient pas délaissé le genre de la farce en le réinvestissant dans leurs œuvres. Encore aujourd'hui, la farce a son mot à dire. Elle est un support privilégié par les écrivains, tel que Ghelderode, et un moyen pour se lier à un imaginaire médiéval dont ces écrivains prétendent être les descendants. De plus, Ghelderode en mettant en scène son idole, James Ensor, dans un univers farcesque associe deux temps. Une fois ces deux temporalités unies, Ghelderode s'amuse à explorer et faire voir une saynète recourant systématiquement aux motifs ensoriens (de la foule, de la mort, du squelette, du masque...). *Le Siège d'Ostende* est une prouesse puisqu'il inscrit dans une généalogie rabelaisienne deux artistes belges : Ensor et Ghelderode.

²⁵⁶ LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor, op.cit.*, p.101.

²⁵⁷ GHELDERODE Michel de, *Le Siège d'Ostende, op.cit.*, Tableau 2, p.33.



Chapitre 4 : La littérature et la peinture belges dans l'enseignement secondaire en Belgique

L'objectif de ce dernier chapitre est de questionner la place de la littérature et de la peinture belges dans l'enseignement secondaire en Belgique francophone en relevant leur absence et en légitimant leur place. Quelle a été la place accordée à la littérature belge dans l'enseignement secondaire de Belgique d'hier à aujourd'hui ? Pourquoi y a-t-il toujours des débats lorsque l'on parle de littérature belge ? Quelle est l'importance du patrimoine pour les élèves ? Quelle place, le Pacte d'Excellence accorde-t-il à la culture, à la littérature belge, à la peinture en général et à la peinture belge en particulier ? Est-ce que la volonté du Pacte d'Excellence était de fournir un cadre décisionnel aux acteurs du terrain ? Enfin, dans un dernier temps, nous allons montrer en quoi les quatre artistes choisis dans ce mémoire peuvent attirer les élèves sur le thème de la peinture et de la littérature belges. Le chapitre se clôturera par des propositions didactiques concrètes à partir de romans d'auteurs belges contemporains.

Aujourd'hui, on peut constater une évolution de la place de la littérature belge dans les programmes et les manuels. Comment peut-on qualifier cette évolution : favorable ou défavorable ? Revenir quelques années auparavant va faire apparaître la place changeante accordée à la littérature belge dans l'enseignement secondaire belge.

Selon Jean-Louis Dufays, « trois ruptures ont eu lieu respectivement dans les années 20, dans les années 60 et dans les années 80²⁵⁸ ». Avant ces dates, la littérature belge demeure inexistante à l'école. Dans les années 20 à 60, les auteurs belges sont étudiés et reconnus. Cependant, ils restent concurrencés par les écrivains français qui gardent la prédominance dans le champ littéraire belge et français. S'ensuivent des temps de crise se répercutant sur la détresse nationale du pays. Néanmoins, on peut relever un fait paradoxal :

La prégnance des lettres belges dans l'enseignement a atteint **son point culminant** au moment où **l'institution littéraire belge se tournait tout entière vers Paris**. Cette valorisation du patrimoine national par l'école a perduré avec force jusqu'à la fin des années 50²⁵⁹.

À partir des Sixties, la préoccupation scolaire n'est plus celle de la mise en avant de la littérature patrimoniale, mais un mouvement inverse gagne du terrain allant au-delà des frontières. Dans les années suivantes, l'importance est donnée à la variété des textes (roman,

²⁵⁸ DUFAYS Jean-Louis, « La littérature belge de langue française dans les programmes et les manuels scolaires du XXe s. : enquête sur une présence-absence », *Textyles*, 15 | 1999, p.151.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.153. (Nous soulignons en gras)

théâtre, poésie...). On aurait pu s'attendre à une valorisation de la littérature belge puisque les auteurs belges se font reconnaître en tant que tels pendant cette période et pourtant, ce n'est pas le cas. L'école semble nier cette évolution favorable attribuée aux lettrés belges. L'accent est donc mis sur la lecture et sur les manières de lire. Quant à la période de 1975 à 1980, elle voit émerger des ouvrages dédiés à la littérature belge qui prennent principalement la forme de l'anthologie²⁶⁰. Un certain intérêt pour les lettres belges renait à ce moment :

Il peut aussi être interprété comme un **résultat logique de la politique éditoriale et promotionnelle** menée depuis quinze ans par un certain nombre d'intellectuels et d'éditeurs de notre pays, à travers **la Promotion des lettres belges, la collection Espace Nord, la revue *Textyles*, les cours** et les recherches menées dans les différentes universités, etc²⁶¹.

L'histoire des lettres belges à l'école n'est pas linéaire, elle a vécu des crises et garde une position silencieuse presque secrète. En France, il n'est pas étonnant que la littérature belge soit passée sous silence. En revanche, en Belgique, terre mère de la littérature belge, est-ce un problème si l'enseignement musèle sa propre littérature ? Nous postulons que oui. Comparativement aux Québécois, les professeurs belges suivant les prescriptions officielles enseignent la littérature nationale 35 à 40%²⁶² en moins qu'au Québec. En effet, au Québec, la moitié du temps accordée à l'apprentissage de la littérature est allouée à la littérature nationale. Dès lors, il ressort de cette comparaison un manque crucial d'apprentissage de la littérature nationale en Belgique.

À quoi est dû ce manque ? Si l'on s'appuie sur les avis des professeurs, les prescriptions des autorités scolaires belges se révèlent être insuffisantes en la matière. Par exemple : « la pédagogie des compétences insiste sur la nécessité d'ancrer les apprentissages dans des situations qui ont du « sens » pour l'élève, dans des savoirs de proximité²⁶³ ». Il faut lire entre les lignes pour comprendre que cette phrase incite à l'apprentissage de la littérature nationale. Effectivement, les autorités restent floues et ne tranchent pas sur cette question, conseillant plutôt qu'obligeant l'apprentissage de la littérature nationale. Il est évident que la question d'enseigner sa propre littérature en France ne se pose même pas étant donné que la littérature francophone s'est constituée à partir du centre que représentent la France et Paris. Et sur cette base, les littératures francophones ont pu se conformer aux prescriptions françaises ou les rejeter.

²⁶⁰ Cf DUFAYS Jean-Louis, *op.cit.*, « Les programmes et les anthologies publiés en Belgique. »

²⁶¹ *Ibid.*, p.161. (Nous soulignons en gras)

²⁶² *Ibid.*, p.164.

²⁶³ DUFAYS Jean-Louis, « Introduction. Littérature belge à l'école : le retour ? », *Textyles*, 19 | 2001, p.8.

La problématique soulevée dans ce mémoire ne consiste pas à savoir si la littérature belge est distincte de celle française, mais plutôt à comprendre pourquoi la littérature belge ne semble pas être reconnue dans son pays. À partir de là, d'autres questions apparaissent : doit-on donner une place à la littérature belge dans le milieu scolaire ? Dans quel équilibre avec les autres littératures ? Certains préfèrent enseigner un esprit d'ouverture et favoriser les littératures étrangères, d'autres estiment qu'il faut entrer dans le champ de la littérature par la proximité, c'est-à-dire en commençant par enseigner des textes d'auteurs belges.

Si plusieurs positions se profilent concernant l'enseignement de la littérature belge en classe, ces positions reflètent aussi des problèmes scolaires. La première position est plutôt d'ordre méthodologique et concerne le professeur. Nombre d'enseignants constituent des modules de cours s'articulant autour d'un thème²⁶⁴ donné. Dès lors, un auteur belge peut être évoqué de manière aléatoire. Par exemple, si le cours est articulé autour du récit policier, Simenon peut apparaître comme une référence en la matière, va-t-il pour autant être désigné comme un Belge ? La question reste ouverte et dépend du professeur. La deuxième position qui, on l'accorde, est tout à l'honneur de l'enseignant consiste en cette ouverture tellement grande à des sujets riches et variés et/ou à d'autres littératures qu'on finit par oublier sa propre littérature. Une troisième position, relevant encore une fois des priorités de l'enseignant, est de se concentrer sur un objectif plus global : celui de « faire lire ». Finalement, le professeur donne à lire à l'élève, mais ce dernier n'accroche pas à cause de toute une série de facteurs (manque d'intérêt, nombre de pages, lecture difficile...). Dans ce cas précis, pour un élève de l'enseignement belge, lire un auteur belge permettrait sans doute à l'étudiant d'accrocher davantage à l'histoire, de s'identifier à certains personnages et même de pouvoir rencontrer l'écrivain après la lecture du texte.

Les problèmes sont donc liés au fait que les professeurs ne se focalisent que sur un objectif à la fois, ce qui peut causer une perte de sens chez l'élève. En outre, les enseignants ne désirent pas « faire de l'histoire littéraire²⁶⁵ » ou faire acheter des livres aux élèves plus démunis. Pour pallier ce manque, il faudrait un cadre de décisions claires émanant des autorités scolaires.

²⁶⁴ Cf BECKERS Anne-Marie, DELA RUE Christine, DELCORD Bernard, DUFAYS Jean-Louis, LEFEBVRE Jacques, LEGROS Georges, QUAGHEBEUR Marc et VANDENSCHRIK Jacques, « L'enseignement des lettres belges de langue française : où en est-on, où va-t-on ? », *Textyles*, 19 | 2001.

²⁶⁵ Cf DELCORD Bernard, *op.cit.*, intervention de Bernard Delcord.

La priorité pour les professeurs est donc de « faire lire » en n'insistant pas sur une littérature ou un type précis de littérature. Par ailleurs, certains professeurs parcourent des livres d'auteurs belges sans en préciser l'identité, c'est là que le bât blesse puisque les élèves peuvent penser que leur littérature nationale n'est pas assez intéressante pour qu'on s'y attarde. Enfin, d'autres enseignants sont préoccupés par les compétences au détriment des savoirs et la littérature de jeunesse semble s'imposer aux professeurs alors qu'elle ne permet pas d'élargir les horizons de lecture de l'étudiant puisqu'elle le conforte dans sa situation juvénile.

En Belgique le problème réside dans le sens ou le manque de sens attribué à la littérature nationale. Est-il pertinent d'enseigner ce type de littérature ? Les avis des enseignants divergent sur cette question et ils reflètent leurs pratiques en classe. La dimension patrimoniale semble dès lors être proscrite dans l'enseignement. Pourtant, quand on laisse la parole aux élèves, cette dimension apparaît avec plus d'ampleur. D'après Christine Dela Rue, enseignante à l'Athénée Royal Crommelynck de Bruxelles, les étudiants peuvent être catégorisés selon trois types : ceux qui accordent de l'importance à leurs origines (et donc à la littérature belge), ceux qui estiment que la littérature nationale doit être enseignée sur un pied d'égalité avec les littératures étrangères et enfin, ceux qui ont l'impression que la littérature nationale est reléguée au second plan à cause de la prédominance de la littérature française²⁶⁶. Ce qui est patent dans ces témoignages, c'est qu'aucun élève ne trouve qu'il y ait peu d'intérêt à apprendre la littérature nationale. Au contraire, les élèves soulignent l'importance de cet enseignement : premièrement pour une raison patrimoniale, deuxièmement pour une raison égalitaire et dernièrement parce que cette littérature est déjà moins diffusée que sa consœur française. Les élèves ressentent un certain manquement dans leur formation vis-à-vis de leur littérature nationale.

Dès lors, il ne s'agit pas de faire apprendre la littérature belge aux petits Belges de manière catégorique, mais il est question de s'appuyer sur la littérature nationale comme un point d'accès favorable en vue d'étudier la littérature en général. Cela revient au même que d'appréhender une situation inédite sur la base de nos connaissances. De plus, utiliser la littérature nationale, voire locale, est normal lorsqu'on apprend la langue de son pays. Néanmoins, beaucoup de professeurs estiment que la démarche patrimoniale est inconciliable

²⁶⁶ Cf DELA RUE Christine, *op.cit.*, intervention de Christine Dela Rue.

avec la pédagogie des compétences et/ou d'autres pédagogies. De ce fait, ils occultent simplement la dimension patrimoniale, car elle vient à l'encontre de leurs démarches méthodologiques. En conséquence, une trame commune aux réseaux scolaires dans laquelle figurerait la littérature nationale devrait être instaurée par les autorités. Par ailleurs, « une meilleure promotion et une plus grande diffusion de la littérature belge²⁶⁷ » auraient un impact sur les lectures enseignées à l'école. Toutefois, le problème réside principalement dans le milieu décisionnel scolaire puisque la diffusion de la littérature belge est nettement plus importante qu'avant grâce notamment aux initiatives d'Espace Nord (fiches scolaires) ou encore aux campagnes de revalorisation du secteur du livre (par exemple : *Lisez-vous le Belge ?*) qui ont suivi le premier confinement en Belgique.

L'enseignement de la littérature belge soulève donc bien des questions (sa pertinence, son objectif...). Quant à l'enseignement artistique, il est assigné aux vendredis après-midi ou aux après 16h voire aux activités extrascolaires. Il n'est aujourd'hui plus obligatoire d'enseigner la peinture en tant que telle, mais cela dépend du choix du professeur qui peut se porter sur la photographie, la sculpture, l'architecture, la bande dessinée, etc. Nous allons maintenant voir comment le Pacte d'Excellence tente de redonner sa place à la littérature belge et aux arts en général dans l'enseignement secondaire.

D'emblée, Le Pacte d'Excellence exprime le constat suivant : l'école est inégalitaire, car elle ne peut s'attarder sur toutes les matières et par là même, elle défavorise certains élèves. Selon le Pacte, l'école devrait être le lieu de découverte des pratiques culturelles. C'est pourquoi, depuis 2017, ce pacte tente d'innover en intégrant la donne culturelle au parcours scolaire par le biais du *PECA, Parcours d'Enseignement Culturel et Artistique*. Le PECA se veut transversal et interdisciplinaire. Dans le Pacte d'Excellence, on peut lire :

L'accès à la créativité, à **la découverte culturelle**, à la citoyenneté [...] sera encouragé. [...] La **culture, diverse et plurielle**, est également essentielle à la réalisation personnelle. Au travers du **travail des artistes**, elle draine des valeurs humaines [...]. **L'éducation culturelle et artistique s'apprend en premier lieu à l'école**. Lieu de découverte et d'apprentissage par excellence, l'école est le **vecteur idéal** pour donner à connaître une discipline, **faire découvrir le travail d'un artiste**, assister à un panel de représentations artistiques, mais aussi favoriser le développement de sa propre créativité. Il faut multiplier, tout au long du parcours scolaire, les **moments de rencontre avec l'art** où l'enfant, puis l'adolescent se frotte à la création et à la diffusion des œuvres. Ces rencontres ne peuvent en aucun cas s'interrompre à l'issue du parcours scolaire. **L'accessibilité de tous à la culture** doit demeurer un leitmotiv de nos politiques culturelles. L'enjeu, d'importance, est d'ailleurs reconnu tant par la Convention

²⁶⁷ Cf BECKERS Anne-Marie, *op.cit.*, intervention d'Anne-Marie Beckers, p.13.

UNESCO sur la diversité culturelle que dans notre Constitution qui, en son article 23, consacre les droits culturels²⁶⁸.

Dans cet extrait, le Pacte se donne pour mission de pallier le manque culturel dans le milieu scolaire. Il insiste sur l'importance de la culture au sens large, on peut donc y intégrer la littérature et la peinture belges. Mais le Pacte s'avère non prescriptif concernant les deux disciplines précitées. Par ailleurs, il affirme que c'est l'école qui est le lieu le plus opportun pour apprendre cette culture artistique.

L'avis numéro trois du Groupe central à propos du Pacte pour un enseignement d'Excellence conforte les priorités du Pacte en les précisant un peu plus.

Apprécier, pratiquer et appréhender *différentes formations* **d'expression artistique** suppose d'avoir **conscience du patrimoine culturel local, national, européen** et de sa place dans le monde. Il est essentiel de comprendre la **diversité culturelle et linguistique** en Europe et dans d'autres régions du monde [...] Les aptitudes relèvent à la fois de **l'appréciation d'œuvres d'art et de spectacles, et de l'expression personnelle** qui est essentielle au développement d'aptitudes créatives, lesquelles peuvent être transférées dans diverses situations de vie, y compris professionnelles. **L'éducation aux arts et à la culture** se réalisera pour l'essentiel via un « Parcours d'éducation culturelle et artistique » (PECA) [...] qui repose sur trois composantes : des **connaissances, des pratiques artistiques et des rencontres avec les œuvres et les artistes**. Ces composantes sont intégrées au sein d'un parcours qui assure la progression et la **continuité des apprentissages**, et ce dès l'enseignement maternel [...] ²⁶⁹.

Dans ce passage, la référence à la littérature belge transparait davantage même si elle n'est toujours pas désignée en tant que telle. Les formations imaginées par le Pacte veulent donc s'intégrer dans un « patrimoine culturel, local, national, européen. ». Dans ce cadre-là, il est plus qu'évident qu'une place de choix doit être réservée à la littérature et à la peinture belges. Dans une note de bas de page, est précisé ce qu'on entend par « savoirs culturels ».

Les savoirs culturels sont des **savoirs relatifs aux œuvres humaines** (matérielles, intellectuelles, artistiques) de différentes origines qui ont acquis au fil des générations une valeur de **patrimoine, de bien commun, et qui aident à donner du sens et de la valeur au monde, d'hier et d'aujourd'hui**. [...] Exemples de savoirs culturels qu'il convient d'enseigner : des courants littéraires et artistiques ; des événements et des phénomènes historiques ; les œuvres de personnalités individuelles et d'acteurs collectifs ; des productions culturelles de diverses natures ; des notions-clés ; des **expressions et des symboles à caractère « historique »**, etc²⁷⁰.

La peinture et la littérature belges font bel et bien partie de ces savoirs culturels, car elles sont des œuvres intellectuelles et artistiques. De plus, elles sont dotées d'une valeur patrimoniale, ce qui ajoute du sens à leur enseignement si l'on se réfère au Pacte d'Excellence.

²⁶⁸ BOUGER LES LIGNES, Coupole Alliance Culture-Ecole, Pacte pour un enseignement d'Excellence, janvier 2017, PDF p.4. (Nous soulignons en gras)

²⁶⁹ AVIS NUMERO TROIS DU GROUPE CENTRAL DU PACTE, PDF, p.49. (Nous soulignons en gras)

²⁷⁰ *Ibid.*, p.82. (Nous soulignons en gras)

Quelques pages plus loin, un constat se présente :

L'art et la culture occupent une place particulièrement limitée dans les cursus scolaires en Belgique, moins importante que dans la plupart des pays développés. En outre, pour l'essentiel, la confrontation de l'élève à l'art et à la culture durant son parcours scolaire dépend **de l'intérêt manifesté par les po et/ou les équipes éducatives pour les disciplines artistiques** ; de sorte que la réalité, la qualité et l'intensité de cette confrontation varient très fortement d'un élève à un autre. [...] Pourtant, le GC considère que les **différentes formes d'expressions artistiques doivent faire partie intégrante des domaines d'apprentissage** qui composent le tronc commun redéfini²⁷¹ .

Il est clair que le manque de décisions des autorités scolaires, décrié par les enseignants, est reconnu dans cet extrait. Les acteurs du milieu reconnaissent la situation « exceptionnelle » que vit la Belgique et veulent y remédier par le biais du Pacte d'Excellence. À priori, ce Pacte semble être l'outil idéal pour renforcer ou intégrer l'apprentissage de la littérature et de la peinture belges à l'école. Cependant, les deux disciplines ne sont pas traitées de la même manière par le Pacte qui entend davantage promouvoir le secteur artistique. En outre, la reconnaissance de publics minorisés implique aussi la prise en considération de « la place de l'histoire de la colonisation et l'immigration en Belgique [...] ainsi que la place laissée à la dimension interculturelle dans la formation géographique ainsi que dans la littérature francophone²⁷² . ». Pour la première fois, la littérature belge apparaît sous la dénomination de « littérature francophone », ce qui inclut aussi les autres littératures de langue française. Néanmoins, on observe que plusieurs problématiques sont mises sur un pied d'égalité. À trop vouloir donner une vue d'ensemble, ne risque-t-on pas, une fois de plus, de laisser les enseignants dans le flou complet en ne leur donnant aucune piste ? En conclusion, le PECA est né d'une volonté de revalorisation du domaine artistique, mais en ce qui concerne la littérature belge, ni le pacte ni le PECA n'ont réussi à remplir la mission qu'ils s'étaient fixée. En effet, ils font des observations, mais aucune prescription. On ne peut donc pas dire qu'ils ont réussi à légitimer la littérature belge dans le milieu scolaire.

En ce qui concerne le programme de la filière de transition, il estime qu'un cours de français a pour mission d'élargir les horizons de l'étudiant en lui donnant « accès à la diversité de la culture littéraire et artistique d'hier et d'aujourd'hui, et de fournir des clés pour la comprendre et se l'approprier²⁷³ . ». Il ajoute à cela et cette fois-ci, explicitement que :

La littérature et autres manifestations artistiques belges présentent un enjeu **spécifique** pour l'appropriation d'une **culture commune** en Fédération Wallonie-Bruxelles²⁷⁴ .

²⁷¹ AVIS NUMERO TROIS DU GROUPE CENTRAL DU PACTE, *op. cit.*, p.101. (Nous soulignons en gras)

²⁷² *Ibid.*, p.285.

²⁷³ COMPETENCES TERMINALES ET SAVOIRS REQUIS EN FRANÇAIS, PDF, p.60.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.60. (Nous soulignons en gras)

Il est important de noter que les programmes sont spécifiques aux différents réseaux. D'autres informations peuvent, dès lors, être communiquées dans les autres réseaux. Le programme précité est plus précis que le Pacte d'Excellence et met l'accent sur la littérature et la peinture belges en tant qu'éléments-clés spécifiques à la vie d'une communauté.

En conclusion, les attentes du Pacte d'Excellence peuvent facilement se comprendre aux vues des carences en termes de décisions et de vulgarisations que les autorités scolaires ont perpétuées. Le Pacte demeure encore trop discret sur la question de la littérature belge. Actuellement, celui-ci est en cours d'intégration, l'avenir nous dira si la littérature et la peinture belges seront plus présentes dans le milieu scolaire belge.

Après avoir fait un détour par les programmes scolaires et autres, on se pose la question suivante : « En quoi les quatre artistes choisis dans ce mémoire peuvent-ils attirer les élèves sur les thèmes de la littérature et de la peinture belges ? » Reprenons les personnalités les unes après les autres. Après ces quelques idées émises, des propositions concrètes, à pratiquer en classe de secondaire, viendront appuyer ces observations et hypothèses.

Premièrement, Félicien Rops est un artiste marginal au sens où son œuvre ne peut pas être rattachée à un mouvement de peinture particulier. Quant à sa vie, il l'a passée à combattre les dictats du milieu artistique. Il présente donc une personnalité décalée. Pour ce qui est des élèves, ils seront davantage intéressés par un peintre comme Rops parce qu'en étudiant son œuvre, ils ressentiront les combats qu'il a menés et les situations inédites dans lesquelles il s'est inséré. Un adolescent pourrait plus facilement adhérer à l'art ropsien, car l'adolescence est l'âge où l'on cherche son identité. Dès lors, se mettre dans la peau de Rops serait un jeu d'enfant pour ces étudiants. Les caricatures ropsiennes seraient aussi une bonne entrée en matière pour analyser le temps de Rops. Deuxièmement, James Ensor se situe dans la même veine marginale et satirique que Rops. À la différence près qu'il est mondialement connu et reconnu en tant que figure à part dans l'art. En conséquence, on postule que des étudiants seraient impressionnés par cet artiste et voudraient en savoir davantage. Troisièmement, Maurice Maeterlinck est le seul prix Nobel de littérature de Belgique. Un enseignant pourrait s'attacher à expliquer le fonctionnement des prix et distinctions et leur importance pour un pays. De plus, les œuvres maeterlinckiennes ont été adaptées, et ce surtout dans le milieu musical. Aborder l'œuvre du prix Nobel pourrait se faire via des retransmissions d'opéra ou par l'écoute de divers morceaux. Enfin, Michel de Ghelderode est, à l'instar des deux peintres

précités, un artiste inclassable. Son identité particulière qui s'est répercutée sur son œuvre engendre une production littéraire des plus riches et des plus variées. Sur cette base, un professeur pourrait interroger les élèves sur l'importance d'un pseudonyme utilisé dans un milieu littéraire, artistique, culturel et leur demander quelles sont les personnalités qu'ils connaissent sous un pseudonyme. L'enseignant pourrait faire des liens entre domaines, comme nous les avons faits et montrer quelles sont les interactions entre le milieu littéraire et artistique en confrontant peintres et écrivains, mais aussi photographes et écrivains et ainsi de suite...

Il est un fait : plus une littérature ou un art est diffusé, plus il peut revêtir de l'importance pour une personne en signifiant quelque chose de particulier. Autrement dit, lorsqu'une matière se fait présente, elle est mieux assimilée par un élève. C'est pourquoi des propositions didactiques concrètes vous sont proposées et répondent à la question suivante : « Comment en classe de secondaire, un enseignant, peut-il introduire les thèmes de la peinture et de la littérature belges à partir de deux romans d'écrivains contemporains ? ».

Premièrement, on postule que pour faire apparaître le rayonnement de ces peintres, il suffit de montrer aux élèves qu'aujourd'hui encore, ces illustres personnalités ont un impact au sein de la littérature contemporaine. Deuxièmement, on revendique le fait que pour démontrer aux étudiants l'interaction entre art et littérature en Belgique, il faut adopter une position intermédiaire et partir d'ouvrages hybrides (livre illustré, écriture picturale ou thèmes picturaux, genres intrinsèquement intermédiaires comme la bande dessinée ou le roman graphique...). La tâche ne s'avère pas si compliquée puisqu'un nombre conséquent de livres s'intéressent à la peinture ou à des artistes-peintres belges.

Afin de poursuivre l'analyse d'après la trame proposée dans ce mémoire, nous allons soumettre des plans de « leçons types » en nous appuyant sur les livres des deux auteurs contemporains que nous avons présentés précédemment. Ces deux livres vont servir d'étape de sensibilisation. C'est la première étape d'une leçon, celle qui vise à donner le goût de et à sonder les connaissances préalables des étudiants afin de concevoir une leçon constructive. Nous allons répondre à la question suivante : « En quoi les livres *Femmes de Rops* et *L'entrée du Christ à Bruxelles* offrent-ils des pistes d'entrée didactique en matière d'art et de littérature ? ». Le but de ces leçons est de faire connaître la peinture et la littérature belges en corrélation avec les objectifs poursuivis par un cours de français dans le secondaire.

Leçon 1 : A la rencontre de Félicien Rops à partir de *Femmes de Rops*

1. Phase « pratiquer »

❖ Première activité :

- ✓ L'élève doit reconstruire la vie de Félicien Rops en remettant dans l'ordre les vignettes préalablement découpées, provenant du livre de Michaël Lambert.
 - Difficulté : le livre présente une chronologie éclatée.
- ✓ L'élève doit démêler le vrai (les lettres écrites par Rops) du faux qui se cache dans le livre. Tous les épisodes narrés par Lambert ne sont pas véridiques. Pour ce faire, l'élève doit faire une recherche sur la vie de Félicien Rops.

❖ Deuxième activité :

- ✓ L'élève doit relever et comprendre les jeux de mots se trouvant dans les noms et les lieux qui ont été pastichés à partir du livre. (Exemple : Le bourgmestre Prévot est devenu le bourgmestre Dévot, la tortue dans le récit est une limace...).
- Avantage : pour des élèves du Namurois, cette activité s'insérerait dans une veine plus patrimoniale.

2. Phase « Analyser »

❖ Première activité :

- ✓ L'élève doit retrouver les différentes composantes d'un récit et les définir.
- ✓ L'élève doit découvrir la vie et la carrière artistique de Félicien Rops.

❖ Deuxième activité :

- ✓ L'élève doit énumérer et définir les différentes formes de pastiches.

3. Phase « Réinvestir »

❖ Première activité :

- ✓ L'élève doit réécrire, à partir d'extraits du livre, la vie de Rops en suivant un fil chronologique.
- ✓ L'élève doit poursuivre l'histoire de Michaël Lambert comme si le dossier « Rops » n'avait pas été classé sans suite.

❖ Deuxième activité :

- ✓ L'élève doit réécrire certains extraits du livre en pastichant les noms d'autres protagonistes, lieux de l'histoire de Michaël Lambert.

4. Dépassement de la leçon

- ❖ Au niveau artistique, une discussion sur le féminisme peut être entreprise avec les élèves à partir du roman de Lambert et aboutir à une réflexion : aujourd'hui, à l'ère du « me too », qu'aurait-on pensé de l'œuvre d'un tel artiste ? Une contextualisation de celle-ci serait donc nécessaire tant au niveau historique qu'au niveau artistique. Les étudiants auraient l'occasion de s'exprimer à partir des célèbres peintures du peintre namurois, notamment sur la question de la sexualité.

➔ Matières : construction du récit, pastiche et parodie, féminisme

Leçon 2 : James Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*

1. Phase « Pratiquer »

❖ Première activité :

- ✓ L'élève doit repérer les stéréotypes véhiculés sur la Belgique et les relier à l'histoire du pays afin d'en comprendre la propagation.

❖ Deuxième activité :

- ✓ L'élève doit transposer littérairement l'histoire du tableau, il doit l'écrire en fonction de ses observations et puis la comparer au récit de Verhulst.

2. Phase « Analyser »

❖ Première activité :

- ✓ L'élève doit distinguer les stéréotypes des préjugés et les définir.
- ✓ L'élève doit prendre connaissance de l'histoire de la Belgique à partir de discussions entre élèves et d'un résumé fait par l'enseignant.

❖ Deuxième activité :

- ✓ L'élève doit analyser plusieurs tableaux et leurs transpositions littéraires
 - Avantage : le professeur peut rester dans le domaine de la littérature belge avec des auteurs comme Maeterlinck et Ghelderode.

3. Phase « Réinvestir »

❖ Première activité :

- ✓ L'élève doit écrire sa propre version de l'histoire de *L'entrée du Christ à Bruxelles* en la faisant correspondre à son lieu de vie et à sa religion, tout en écrivant à la manière d'Ensor. (Exemple : L'entrée de Mahomet à Tournai).

❖ Deuxième activité :

- ✓ L'élève doit reprendre son 1^{er} jet de transposition littéraire et l'améliorer en fonction de la structure apprise en phase d'analyse.

4. Dépassement de la leçon

- ❖ En matière d'art et de religion, les étudiants repèrent les motifs religieux figurant dans le livre et puis discutent de la position du livre par rapport à la religion et sur leur compréhension de celui-ci. Ensuite, ils établissent une étude de la religion vue à travers le prisme de la peinture. En d'autres termes, des peintures prêchant la parole du Christ à celles qui bafouent le prestige accordé à la religion. Par là même, les étudiants prendront conscience du génie d'Ensor qui a relié la plupart de ses œuvres à des figures religieuses. Les étudiants devront chercher et trouver d'autres peintres qui se sont représentés en Christ ou en prophète comme Gauguin.

- ❖ Si les étudiants sont désireux d'en savoir plus sur Ensor, une autre activité prendrait la forme suivante : les élèves décortiquent les motifs ensoriens (présents dans le livre et surtout dans les peintures d'Ensor) et les relient aux angoisses du peintre (celles de la mort, de la place minime accordée à l'art, du déni de son talent, de la critique, des figures du pouvoir arbitraire...). Enfin, les étudiants pourraient exprimer en une page quelles sont les activités (artistiques, sportives...) qu'ils utilisent afin de canaliser quel type d'angoisses (peur de la mort, perte d'un proche, solitude, maladie...).

➔ Matières : stéréotypes, transposition littéraire, histoire de la Belgique, religion

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était de déterminer s'il y avait véritablement une interaction entre les arts de la peinture et de la littérature en Belgique. Après analyse de notre corpus, nous pouvons répondre par l'affirmative. En effet, dans le cas des deux relations qui ont été présentées dans ce travail, nous tirons la conclusion que les deux domaines artistiques agissent réciproquement l'un sur l'autre, que ce soit par la différence ou la ressemblance. Ces relations sont représentatives des tendances à l'interpénétration des deux domaines en Belgique.

Dans un premier temps, nous avons montré que ces interférences picturales sont devenues propres à la Belgique, à partir du moment où le pays les a faites siennes, en a fait un topos. L'intermédialité était fortement présente dans les milieux artistiques européens à la fin du 19^e siècle. La Belgique littéraire s'est forgé un caractère intermédial, en s'appuyant sur l'art de la peinture qui a été sollicité pour garantir la légitimité et la spécificité de la littérature belge.

Dans un second temps, nous avons mesuré le degré de cohabitation des pratiques artistiques de l'imprégnation jusqu'à la fusion ou superposition. Les peintres Rops et Ensor ont hybridé leurs pratiques quand ils se sont mis à écrire. De fait, les peintres belges ont été un pas plus loin que les écrivains belges dans le métissage des domaines picturaux et littéraires. Quant aux écrivains belges, ils sont marqués par l'élément pictural, en particulier par l'héritage des Primitifs flamands, qui configure leurs œuvres et donne une ligne de conduite à leur écriture. Peintres et écrivains belges ne se situent pas dans les mêmes processus.

Dans un troisième temps, nous avons confronté les œuvres écrites aux œuvres picturales. La pièce de théâtre *Pelléas et Mélisande*, chef-d'œuvre de Maeterlinck, est l'antithèse des œuvres ropsiennes qui présentent des femmes manipulatrices, démoniaques et sataniques. Néanmoins, leurs œuvres, bien que différentes, révèlent de nombreux points de contact, à savoir : leur rôle de précurseur, le lien entre la femme et la mort, la femme et la nature, la femme et le mythe, la prédominance du regard... À première vue, leurs œuvres semblent opposées, mais d'un autre point de vue, nous devons admettre qu'elles sont configurées par un ensemble de pensées symbolistes qui les rassemblent. Quant au *Siège d'Ostende* de Ghelderode, il présente des similitudes saisissantes avec l'univers ensorien, des

Conclusion

représentations partagées tant au niveau langagier qu'au niveau artistique. Le carnavalesque est le pilier organisateur de leurs créations qui sont infestées de démons, de masques, de victuailles et d'excréments.

Nous pouvons conclure qu'une veine satiricopolitique s'incarne de Rops à Ensor, elle passe par la décadence qui est d'abord sexuelle puis scatologique, mais qui demeure sociétale et religieuse. Les quatre artistes sont hantés par la mort qui supplante l'homme. En effet, la femme ropsienne est mortifère ; la femme maeterlinckienne est extrêmement fragile ; Maeterlinck et Ghelderode imaginent un théâtre qui se passe de l'intervention humaine ; Ensor masque les hommes et les confronte sans cesse à leur mort prochaine. De plus, les productions de ces Belges gravitent autour de la question folklorique. Le masque est présent dans l'univers ropsien ; il est abondant chez Ensor ; Maeterlinck s'intéresse aux masques grecs et Ghelderode construit des personnages cherchant à se définir, mais n'y parvenant pas. Pour Rops, la revue est un support carnavalesque et satirique puisqu'elle comporte des caricatures et permet de dénoncer moult situations. Ensor poursuivra le mouvement contestataire par le carnavalesque dans toute son œuvre.

Pour résumer, la littérature et la peinture belges sont considérées comme étant plus subversives, décadentes que leurs consœurs françaises qui demeurent classiques. Les premières sont mouvantes, changeantes, baroques ; aussi bien au niveau de la langue que dans les sujets traités ; alors que les secondes sont traditionnelles. « En France, la langue va de soi. Elle n'est point faite de trous et d'amidon²⁷⁵ . ». D'emblée, la langue française manipulée par les Belges est décalée, « partiellement marginale, para-argotique²⁷⁶ . ». Ghelderode nous fournit l'exemple le plus parlant au travers de ses textes. Dans *Le Siège d'Ostende*, « la scatologie, les intrusions fréquentes des graphies ou des tournures anciennes, voire l'insertion du parler populaire de la capitale témoignent de cette forme d'impuissance structurelle qui prit souvent les seuls chemins du langage²⁷⁷ . ». C'est pour cela que les littératures francophones hors de France sont souvent qualifiées d'exotiques, pourtant l'écart relatif avec la France n'est pas un critère d'illégitimité. De plus, du côté français, plusieurs auteurs font de la subversion leur marque de fabrique comme Boris Vian. En tirant cette conclusion, nous ne voulons pas nous placer en opposition avec les productions françaises, nous désirons souligner la

²⁷⁵ QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *op.cit.*, p.130.

²⁷⁶ *Ibid.*, p.109.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.117.

spécificité de notre littérature nationale, bien souvent occultée par le poids et le prestige de son éternelle grande sœur, la littérature française.

Dans un dernier temps, nous sommes sortis du cadre strict de la démonstration et avons pris du recul en analysant le contexte scolaire et programmatique belge. L'absence déconcertante de sensibilisation et d'enseignement de la littérature et de la peinture belges semble avoir été prise en compte par le Pacte d'Excellence. Celui-ci entend insérer les deux disciplines dans le PECA, *Parcours d'Enseignement Culturel et Artistique*. Enfin, dans l'attente de la mise en place d'une ligne de conduite légitimant littérature et art belges, nous avons proposé des pistes didactiques à exploiter en classe du secondaire à partir des romans *Femmes de Rops* et *L'entrée du Christ à Bruxelles*. À l'issue de ce mémoire, nous estimons que l'acte d'enseigner la littérature belge en Belgique est tout à fait justifié et ne peut être qu'enrichissant pour les étudiants belges. C'est pourquoi dans la construction même de notre travail, nous avons conclu sur cette partie plus pédagogique afin de concrétiser l'apport de ce mémoire. Nous voudrions passer le relai en mettant au défi, très réalisable, un professeur de français de donner cours sur les différents mouvements de peinture et de littérature en ne restant focalisé que sur le champ belge.

Ce mémoire composé de deux volets, le pictural et le littéraire, pourrait être complété par un troisième volet, le musical. En effet, les drames de Maeterlinck furent adaptés à l'opéra et contribuèrent à l'ascension de Debussy, qui fut davantage reconnu grâce à sa représentation de *Pelléas et Mélisande* (1902). En fin de carrière, Ensor a composé de la musique et notamment *La Gamme d'amour* pour un ballet-pantomime. L'artiste a lui-même concrétisé ce passage à la musique dans sa peinture, *Ensor à l'harmonium* (1933). En outre, comme nous l'avons évoqué, les institutions belges sont mixtes. Les revues, les groupes (symbolistes, surréalistes de Bruxelles...) sont composés d'écrivains, de peintres, de musiciens... La musique est un art qui interagit avec les deux arts choisis dans ce mémoire. Dès lors, agrandir la perspective du mémoire au contact de ce troisième art se révélerait enrichissant. Enfin, si nous nous confinons strictement aux relations artistiques et littéraires belges, ce mémoire pourrait être prolongé par l'art de la bande dessinée. La Belgique a longtemps été considérée comme une terre de peintres, elle est aujourd'hui fertile en auteurs de B.D. Son représentant le plus notoire est sans doute Hergé, personnalité avec laquelle nous pouvons établir des liens avec Ensor, Nougé et Magritte. Les études en matière d'intermédialité sont aujourd'hui foisonnantes et n'ont pas encore dit leur dernier mot !

Bibliographie

Corpus primaire

- ENSOR James, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, choix de textes et lecture par Hugo Martin, Bruxelles, Labor, « Espace Nord,158 »,1999.
- GHELDERODE Michel de, *Le siège d'Ostende* (1933), Avant-propos de Jean-Pierre De Handschutter ; postface de Jean Francis ; illustré d'un dessin inédit de l'auteur et de 10 gravures originales de Jac Boonen, Bruxelles, Musin, 1980.
- LAMBERT Michaël, *Femmes de Rops*, Esneux, Murmure des soirs, 2018.
- MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande* (1892), édition présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio. Théâtre ; 199 », 2020.
- ROPS Félicien, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*, choix de textes, notes et lecture d'Hélène Védrine, Bruxelles, Labor, « Espace Nord ,146 »,1998.
- VERHULST Dimitri, *L'entrée du Christ à Bruxelles (en l'année 2000 et quelques)* (2011), trad. du néerlandais par Danielle Losman, Editions Denoël, 2013.

Corpus secondaire

1. Ouvrages (monographies, actes de colloque...)

- ABILLARD Maëva, BROGNIEZ Laurence et CARPIAUX Véronique e.a., *Félicien Rops, Auguste Rodin : les embrassements humains*, Paris, Hazan, 2011.
- ARON Paul, *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française 1848-1914*, Textes réunis et présentés par Paul Aron, Bruxelles, Editions Complexe,1997.
- ARON Paul, *Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone* dans Ecriture 36, dans Lettres belges d'expression française, p.82-91.
- AVIS NUMERO TROIS DU GROUPE CENTRAL DU PACTE, PDF.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970.
- BECKS-MALORNY Ulrike, *Ensor*, trad. de l'allemand par Michèle Schreyer, Cologne, Taschen,2002.
- BEYEN Roland, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Bruxelles, Palais des Académies, 1971.
- BONNIER Bernadette, LEBLANC Véronique, CARPIAUX Véronique, GUEDRON Martial, MENEUX Catherine, SOTROPA Adriana, EKONOMIDES Constantin, FORNARI Bruno, PERNOUD Emmanuel, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*, Dexia, Fonds Mercator, 2005.

Bibliographie

- BOUGER LES LIGNES, Coupole Alliance Culture-Ecole, Pacte pour un enseignement d'Excellence, janvier 2017, PDF.
- BROGNIEZ Laurence, *Ecrit(ure)s de peintres belges*, Bruxelles e.a., Peter Lang, « Comparatisme et société n°7 », 2008.
- COMMUNAUTE FRANÇAISE, *Rops et la modernité, choix d'œuvres*, Communauté française, IPS, 1991.
- COMPETENCES TERMINALES ET SAVOIRS REQUIS EN FRANÇAIS, PDF.
- DRAGUET Michel et ULB. Groupe de recherche en art moderne, *Rops- De Coster : une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*, Bruxelles, ULB, « Cahiers du Gram. 3 », 1996.
- FAIVRE Bernard, *La farce : un genre médiéval pour aujourd'hui ?* études réunies et présentées par Bernard Faivre, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, « Etudes théâtrales ; 14 », 1998.
- GHELDERODE Michel de, *Les entretiens d'Ostende* par Roger Iglésis et Alain Trutat, Toulouse, L'éther vague, 1992.
- GONZALEZ SALVADOR Anna, « Du Massacre à l'Anneau : Encore Onirologie » dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2002.
- GORCEIX Paul, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, Paris, Erudit, « Théâtre du monde entier ; 9 », 2006.
- GORCEIX Paul, *L'image de la germanité chez un Belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949)*. Revue de littérature comparée, n° 299(3), 397-409, 2001.
- LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor*, Tournai, La Renaissance du livre, « Références », 1999.
- LEGRAND Francine-Claire, *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1971, « Belgique, art du temps », 1971.
- LE SOIR, *500 chefs-d'œuvre de l'art belge. De Fernand Khnopff à James Ensor. Symbolisme et idéalisme*, Bruxelles, Editions Racine, 5 vol, « Colophon », 2008.
- MAETERLINCK Maurice, *Le cahier bleu*, Edition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston, Gent, Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.
- MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des Humbles* (1896), Paris, Mercure de France, 1959.
- MAETERLINCK Maurice, « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336, repris sous le titre « Un théâtre d'Androïdes » dans *Les Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, n° 23, 1977, p. 7-33, puis sous le titre « Menus propos : le théâtre (Un théâtre d'Androïdes) » dans *Introduction à une psychologie des songes*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Labor, 1985.

- OTTEN Michel, *Paysages du Nord. Etudes de la littérature belge de langue française*, Bruxelles, Le Cri, 2013.
- PIRET Pierre, *Littérature belge*, Bac 3, UCL, FIAL.
- PIRET Pierre, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne » dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2002.
- QUAGHEBEUR Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. T.1. : L'engendrement (1815-1914)*, Bruxelles e.a., Peter Lang, 2015.
- QUAGHEBEUR Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. T.2. : L'ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles e.a., Peter Lang, 2017.
- QUAGHEBEUR Marc, VERHEGGEN Jean-Pierre et JAGO-ANTOINE Véronique, *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Editions Labor, « Archives du futur », 1990.
- QUAGHEBEUR Marc, « Spécificités des lettres belges de langue française » dans *Le Bulletin Freudien* n°33, juin 1999, (version PDF).
- RYKNER Arnaud, « Le Massacre des Innocents ou l'illusion rhétorique » dans *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 2002.
- SABADO NOVAU Marta, *Questions de littérature Générale et Comparée*, Master 1, FIAL, UCL.
- SARLET Claudette, *Les écrivains d'art en Belgique (1860-1914)*, Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1992.
- STENGERS Jean, *Histoire du sentiment national en Belgique : des origines à 1918. T.1. : les racines de la Belgique*, Bruxelles, Editions Racine, 2000.
- STENGERS Jean et GUBIN Eliane, *Histoire du sentiment national en Belgique : des origines à 1918. T.2. : le grand siècle de la nationalité belge*, Bruxelles, Editions Racine, 2002.
- TAINE Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise : introduction. T.1., 2^e éd. revue et augmentée*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1866. (version PDF)
- VANDROMME Pol, *Michel de Ghelderode. La Flandre espagnole*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Amers ; 16 », 2001.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Rops au risque de l'autre*, Namur, Maison de la poésie de Namur, « Sources, Tiré à part ; 2 », 1996.
- ZENO Thierry, *Les Muses sataniques. Félicien Rops, œuvre graphique et lettres choisies*, Bruxelles, Editions Jacques, 1985.

2. Articles

- BECKERS Anne-Marie, DELA RUE Christine, DELCORD Bernard, DUFAYS Jean-Louis, LEFEBVRE Jacques, LEGROS Georges, QUAGHEBEUR Marc et VANDENSCHRIK

- Jacques, « L'enseignement des lettres belges de langue française : où en est-on, où va-t-on ? », *Textyles*, 19 | 2001, p.10-27.
<http://journals.openedition.org/textyles/903> (page consultée le 29 octobre 2019).
- BROGNIEZ Laurence, « Dévorer des yeux » : les écrivains belges dans les « cuisines » de la peinture », *Textyles*, 23 | 2003, p.20-32.
<https://journals.openedition.org/textyles/709> (page consultée le 14 mai 2020).
 - BROGNIEZ Laurence et JAGO-ANTOINE Véronique, Introduction « des yeux de peintres » dans « La Peinture (d)écrite », *Textyles* 17-18, 2000, p.7-13.
<https://journals.openedition.org/textyles/1169> (page consultée le 04 avril 2020).
 - DUFAYS Jean-Louis, « La littérature belge de langue française dans les programmes et les manuels scolaires du XXe s. : enquête sur une présence-absence », *Textyles*, 15 | 1999, p.150-165. <http://journals.openedition.org/textyles/1119> (page consultée le 29 octobre 2019).
 - DUFAYS Jean-Louis, « Introduction. Littérature belge à l'école : le retour ? », *Textyles*, 19, | 2001, p.7-9.
<http://journals.openedition.org/textyles/898> (page consultée le 29 octobre 2019).
 - GRUTMAN Rainier, « Michel de Ghelderode, metteur en scène épistolaire », *Textyles*, 13, 1996, p.151-161.
<http://journals.openedition.org/textyles/2131> (page consultée le 10 juin 2020).
 - HERKENS Astrid, « Edmond Picard et James Ensor », *Textyles*, 50-51 | 2017, p. 224-237.
<http://journals.openedition.org/textyles/2778> (page consultée le 03 mai 2020).
 - HUBERT Roland, « Âme belge, « entre-deux » et microcosme : d'une fin de siècle à l'autre », *Textyles*, 24, 2004, p.7-15.
<https://journals.openedition.org/textyles/699> (page consultée le 09 avril 2020).
 - LAOUREUX Denis, « Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », *Textyles*, 17-18 | 2000, p.100-112.
<https://journals.openedition.org/textyles/1419> (page consultée le 15 avril 2020).
 - OST Isabelle, « Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *Textyles*, 24 | 2004, p.108-115.
<http://journals.openedition.org/textyles/772> (page consultée le 11 juin 2020).
 - STAN C. Sorin, « Rops dans « Nubilité » de Félicien Rops entre tradition et trahison », *Textyles*, 50-51 | 2017, p.239-258.
<http://journals.openedition.org/textyles/2780> (page consultée le 13 avril 2020).
 - VEDRINE Hélène, « Le marginal et le liminal : quelques pratiques d'annotations littéraires et visuelles chez Félicien Rops et James Ensor » dans « La Peinture (d)écrite », *Textyles* 17-18, 2000, p.15-30.
<https://journals.openedition.org/textyles/1246> (page consultée le 4 avril 2020).

Index

Des peintres ...

- BOSCH Jérôme (vers 1450-1516) est un peintre néerlandais faisant partie des Primitifs flamands. [p.17,20,30,58]
- CHIRICO Giorgio di (1888-1978) est un peintre, sculpteur et écrivain italien. [p.43]
- DELACROIX Henri-Edmond connu sous le pseudonyme de « Cross Henri-Edmond » est un peintre français. [p.30]
- ERNST Max (1891-1976) est un peintre et sculpteur allemand, naturalisé américain et puis français. [p.43]
- GAUGUIN Paul (1848-1903) est un peintre français postimpressionniste. [p.65,97]
- KLEE Paul (1879-1940) est un peintre suisse d'origine allemande. [p.35]
- NOLDE Emil (1867-1956) est un peintre expressionniste allemand. [p.35]
- TURNER William (1775-1851) est un peintre britannique, précurseur de l'impressionnisme. [p.65]
- WHISTLER James (1834-1903) est un peintre américain, symboliste et impressionniste. [p.30,64,65]

... belges

- BOONEN Jac (1911-1968) est un artiste, graveur. [p.79]
- BRUEGHEL ou Breughel Pieter, L'Ancien (vers 1525-1569) est un peintre brabançon. Il est né à Bruxelles et mort dans les Pays-Bas espagnols. Il est une des grandes figures de l'École flamande. [p.17,18,25,26,27,28,30,32,46,63,75,76]
- CUYCK VAN Michel (1797-1875) est un peintre spécialisé dans les vues d'Ostende. Il est né et mort à Ostende. [p.63]
- DEGOUE DE NUNCQUES William (1867-1935) est un peintre. Il est né à Monthermé et mort à Stavelot. [p.15]
- DOTREMONT Christian (1922-1979) est un peintre et poète faisant partie du groupe COBRA. Il est né à Tervuren et mort à Buizigen. [p.11,13]
- DOUARD Cécile (1866-1941) est une peintre, dessinatrice, sculptrice et écrivaine. Elle est née à Rouen et morte à Bruxelles. [p.15]
- DUBAR Edouard (1803-1879) est un aquarelliste spécialiste des paysages d'Ostende. Il est né à Ostende et sans doute mort là. [p.63]
- ENSOR James ²⁷⁸(1860-1949) est un graveur et peintre belge. Il est né et mort à Ostende.
- FOLON Jean-Michel (1934-2005) est un peintre et sculpteur figuratif. [p.43]
- HANNON Théodore (1851-1916) est un écrivain et peintre, frère de Mariette Rousseau. Il est né à Ixelles et mort à Etterbeek. [p.63]
- JORDAENS Jacob (1593-1678) est un peintre, graveur flamand. Il est né et mort à Anvers. [p.17,63,75]
- MAGRITTE René (1898-1967) est un peintre surréaliste. Il est né à Lessines et mort à Bruxelles. [p.11,13,14,15,43,100]
- MARINUS Ferdinand (1808 -1890) est un peintre de genre et paysagiste. Il est né à Anvers et mort à Namur. [p.38]
- RASSENFOSSE Armand (1862-1934) est un graveur, dessinateur et peintre. Il est né et mort à Liège. [p.15]

²⁷⁸ Nous ne référons pas les trop nombreuses occurrences concernant : Ensor, Ghelderode, Rops et Maeterlinck.

- ROPS Claire (1871-1944) est une artiste belgofrançaise née à Paris. C'est la fille de Félicien Rops et Léontine Duluc. [p.24]
- ROPS Félicien (1833-1898) est un dessinateur, illustrateur, graveur et peintre. Il est né à Namur et mort en France où il a passé la plus grande partie de sa vie.
- RUBENS Pierre (1577-1640) est un peintre baroque flamand. Il est né à Siegen et mort à Anvers. [p.17,32,63,64,73]
- RYSELBERGHE Van Théo (1862-1926) est un peintre. Il est né à Gand et mort au Lavandou. [p.30,45]
- STEVENS Alfred (1823-1906) est un peintre. Il est né à Bruxelles et mort à Paris. [p.15]
- TENIERS David, dit « L'Ancien » ou « Le Vieux » (1582-1649) est un peintre flamand. Il est né et mort à Anvers. [p.75]
- WIERTZ Antoine (1806-1865) est un peintre et sculpteur. Il est né à Dinant et mort à Bruxelles. [p.11,15]

Des écrivains ...

- BALZAC Honoré de (1799-1850) est un écrivain français. [p.18]
- BARBEY D'AUREVILLY Jules (1808-1889) est un écrivain français. Rops a illustré les *Diaboliques* (1874) de cet auteur. [p.22]
- BAUDELAIRE Charles (1821-1867) est un poète français très célèbre. Rops a illustré les *Fleurs du Mal* (1866) de Baudelaire. [p.18,22,39,46,47,48,49,51]
- CERVANTES Miguel de (1547-1616) est un écrivain espagnol qui est considéré avoir écrit le premier « roman » au sens moderne. [p.18,72,75]
- DESTOUCHES Louis-Ferdinand dit Céline (1894-1961) est un écrivain français. [p.28]
- FREIHERR Georg Philipp Friedrich dit « Novalis » (1772-1801) est un écrivain du premier romantisme allemand et aussi philosophe. [p.30]
- GIDE André (1869-1951) est un écrivain français. [p.30]
- GRIMM Jacob (1785-1863) et Wilhelm (1786-1859) sont des linguistes et écrivains allemands. [p.53,58]
- IBSEN Henrik (1828-1916) est un dramaturge norvégien. [p.64]
- JARRY Alfred (1873-1907) est un écrivain et dessinateur français. [p.18,79]
- MALLARME Étienne dit « Stéphane » (1842-1898) est un poète français qui a marqué la poésie. Rops a illustré les *Poésies* (1887) de Mallarmé. [p.22,44]
- MARINETTI Filippo Tommaso (1876-1944) est un écrivain italien, qui a inventé le mouvement du futurisme. [p.70]
- MOREAS Jean (1856-1910) est un poète symboliste grec. [p.45]
- NOILLY Jules (?) est un écrivain français. [p.49]
- POE Allan Edgar (1809-1849) est un écrivain américain très influent. Il est né et a vécu aux Etats-Unis. [p.18,44]
- PROUST Marcel (1871-1922) est un écrivain français connu pour sa *Recherche du temps perdu* (1913-1927). [p.28]
- RABELAIS François (1483 ou 1494-1553) est un écrivain français humaniste très connu. [p.18,75,76,79,85]
- RIMBAUD Arthur (1854-1891) est un poète français très connu. [p.44]
- SHAKESPEARE William (1564-1616) est un dramaturge anglais célèbre. [p.45,73,75]
- SZONDI Peter (1929-1971) est un écrivain hongrois qui a fondé l'ULB de Berlin. [p.41,70]
- VIAN Boris (1920-1959) est un écrivain, poète et chanteur français. [p.99]

... belges

- BAILLON André (1875-1932) est un écrivain. Il est né à Anvers et mort en France. [\[p.11\]](#)
- BERTOT Gérard dit « Thomas Owen » (1910-2002) est un écrivain. Il est né à Louvain et mort à Bruxelles. [\[p.27\]](#)
- COSTER Charles de (1827-1879) est un écrivain. Il est né d'un père flamand et d'une mère wallonne. Il étudie à l'ULB avec Félicien Rops. [\[p.9,19,70,71,84\]](#)
- CULLIFORD Pierre dit « Peyo » (1928-1992) est un auteur de bande dessinée et célèbre pour les *Schtroumpfs*. Il est né à Schaerbeek et mort à Bruxelles. [\[p.18\]](#)
- DECLERCK Patrick (1953-) est psychanalyste et écrivain. Il est né à Bruxelles. [\[p.35\]](#)
- DEMOLDER Eugène (1862-1919) est un écrivain bruxellois. Il est né à Molenbeek-Saint-Jean et mort à Essonne. Il est le beau-fils de Rops et le meilleur ami d'Ensor. [\[p.18,24,63,64,73\]](#)
- GHELDERODE Michel de (1898-1962) est un écrivain. Il est né à Ixelles et mort à Schaerbeek. Anciennement, il s'appelait : « Michel Martens ».
- GILKIN Florimond dit « Iwan Gilkin » (1858-1924) est un écrivain. Il est né et mort à Bruxelles. [\[p.25\]](#)
- KREMER Raymond Jean Marie de, dit « Jean Ray » (1887-1964) est un écrivain bilingue. Il est né et mort à Gand. [\[p.27\]](#)
- LAMBERT Michaël (1975-) est un écrivain liégeois. [\[p.33,34,36,96\]](#)
- LAMBOTTE Emma (1876-1963) est une femme de lettres et mécène liégeoise. [\[p.63\]](#)
- LEMONNIER Camille (1844-1913) est un écrivain naturaliste. Il est né et mort à Ixelles. [\[p.8,19,64\]](#)
- LIESSE Henri (?- ?) est un romancier et dramaturge. [\[p.34\]](#)
- MAETERLINCK Maurice (1862-1949) est un écrivain symboliste. Il est né à Gand et mort à Nice. Il est le seul auteur belge à avoir eu le prix Nobel de la littérature en 1911.
- MAUS Octave (1856-1919) est un écrivain, avocat et critique d'art. Il est né et mort à Bruxelles. Il a créé le cercle artistique des XX et *La Libre Esthétique*. [\[p.19-20\]](#)
- MICHAUX Henri (1899-1984) est un écrivain namurois, mort à Paris. [\[p.11,13\]](#)
- MOCKEL Albert (1866-1945) est un poète symboliste. Il est né à Ougrée et mort à Ixelles. [\[p.45-47\]](#)
- NOUGE Paul (1895-1967) est un écrivain surréaliste et instigateur du surréalisme de Bruxelles. Il est né et mort à Bruxelles. [\[p.11,13,14,100\]](#)
- REMI Georges dit « Hergé » (1907-1983) est un auteur de BD qui est célèbre pour ses *Aventures de Tintin*. Il est né à Etterbeek et mort à Woluwe-Saint-Lambert. [\[p.11,18,82,100\]](#)
- RODENBACH Georges (1855-1898) est un romancier symboliste. Il est né à Tournai et mort à Paris. [\[p.45\]](#)
- ROLIN Dominique (1913-2012) est une écrivaine. Elle est née à Bruxelles et morte à Paris. [\[p.32\]](#)
- RUYSBROECK Van Jan (1293-1381) est un clerc brabançon et écrivain. Il fait partie des mystiques flamands, il écrit en néerlandais. Maeterlinck a traduit plusieurs de ses œuvres. Il est né à Ruisbroek et mort à Groenendael. [\[p.30,45\]](#)
- SIMENON Georges (1903-1989) est un écrivain de romans policiers principalement. Il est né à Liège et mort à Lausanne. [\[p.89\]](#)
- VANDROMME Paul (1927 -2009) est un écrivain et critique carolo. [\[p.73\]](#)

- VERHAEREN Émile (1855-1916) est un poète symboliste. Il est né à Anvers et mort à Rouen. [p.11,19,30,45,64]
- VERHULST Dimitri (1972-) est un écrivain flamand, né à Alost. [p.33,35,36,97]

D'autres personnalités ...

- AUTRICHE Albert (1559-1621) et Isabelle (1566-1633) étaient les souverains des Pays-Bas espagnols du 16^e au 17^e siècle. [p.73,74]
- BAKHTINE Mikhaïl (1895-1975) est un théoricien littéraire russe. [p.75,85]
- CALMELS Fortuné (?- ?) est un destinataire français de Rops. [p.39]
- CHARCOT Jean-Martin (1825-1893) est un neurologue français. [p.52]
- DEBUSSY Claude (1862-1918) est un compositeur français. [p.62,100]
- DELADOES Julien (1886-1974) est un marchand de tableaux français. [p.84]
- DULUC Léontine (1849-1915) et Aurélie (1852-1924) sont des créatrices de mode françaises, connues pour avoir été les maitresses de Félicien Rops. [p.34]
- GUIZOT François (1787-1874) est un historien et homme d'État français, membre de l'Académie française à partir de 1836. [p.15]
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) est un philosophe allemand. [p.7]
- IVERNEL Philippe (1934-2016) est un professeur français de l'université VIII et chercheur, spécialiste du théâtre. [p.78]
- JESUS (entre 7 et 5 avant l'ère commune – entre 26 et 28) est le Messie venant de Nazareth. [p.35,36,82]
- MEESTER Johan de (1897- ?) est un metteur en scène hollandais, directeur du théâtre populaire flamand ou Vlaamsche Volkstooneel. [p.69]
- RECLUS Onésime (1837-1916) est un géographe français et inventeur du terme « francophonie ». [p.9]
- RODIN Auguste (1840-1917) est un sculpteur français moderne. [p.30]
- ROPS Alphonse (?- ?) est le cousin de Rops et son tuteur à la mort de son père. [p.38]
- SCHOPENHAUER Arthur (1788-1860) est un philosophe allemand influent. [p.44-45]
- SPINOLA Ambrogio (1569-1630) est un général espagnol. [p.74]
- TAINE Hippolyte (1828-1893) est un philosophe et historien français. [p.7,31,43]

... belges

- ARON Paul (1956-) est un docteur en philosophie et lettres de l'ULB mais aussi, directeur de recherche au Fonds national de la recherche scientifique. [p.10]
- BEYEN Roland (1935-) est professeur à la K.U.Leuven et membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Il s'est beaucoup intéressé à la vie et à l'œuvre de Ghelderode. [p.70]
- BOOGAERTS Augusta (1870-1951) est une amie d'Ensor, elle apparaît dans plusieurs de ses toiles. [p.63]
- DELA RUE Christine (?- ?) est une enseignante à l'Athénée Royal Crommelynck, à Bruxelles. [p.90]
- DUFAYS Jean-Louis (1959- ?) est un écrivain et professeur de l'UCLouvain. [p.87]
- FETIS Edouard (1812-1909) est un critique d'art. Il est né à Bouvignes et mort à Bruxelles. [p.20,64]
- HANDSCHUTTER Jean-Pierre De (? -) est un universitaire de l'ULB. [p.78]
- LEBLANC Véronique est une historienne de l'art et auteur. [p.15]
- PICARD Edmond (1836-1924) est un juriste, théoricien et écrivain. [p.8,16,19,20]
- PREVOT Maxime (1978-) est le bourgmestre actuel de Namur. [p.96]

- RENAUD Alice (1855-1886) est une soprano qui sera assassinée par son mari en 1886 lorsque celui-ci découvrira les lettres échangées à son ancien amant, Rops. [p.34]
- ROUSSEAU Mariette (1850-1916) est une scientifique. Elle tenait un salon avec son mari. Elle était proche de James Ensor. Elle est née et morte à Ixelles. [p.63]
- SARLET Claudette (?- ?) est maître de conférences en histoire de la littérature française à l'Université de Liège. [p.15]
- SAXE-COBOURG-GOTHA, Léopold II est le deuxième roi des Belges (1865-1909). [p.23]

Des images

- *La lecture par Emile Verhaeren* (1903), photographie du MSK de Gand, 2020. [p.30]
- La première de couverture de « *Femmes de Rops* » : [p.33]
<https://www.babelio.com/livres/Lambert-Femmes-de-Rops/1091250>
- La première de couverture de « *L'entrée du Christ à Bruxelles* » : [p.35]
<https://livre.fnac.com/a4998590/Dimitri-Verhulst-L-entree-du-Christ-a-Bruxelles>
- Portrait de Rops : https://fr.m.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9licien_Rops [p.38]
- Portrait de Maeterlinck : https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Maeterlinck [p.38]
- *Mors syphilitica* (1865) : [p.49]
<https://www.ecosia.org/images?q=mors%20syphilitica%20rops#id=F164719369F3D921B40BF7DDDA5D0062B74FAFD6>
- *La parodie humaine* (1880) : BONNIER Bernadette, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*, Dexia, Fonds Mercator, 2005, p.76. [p.49]
- La série : *Dame au pantin et à l'éventail*. BONNIER Bernadette, *op.cit.*, p.64-67. [p.50]
- La série des *Sataniques*. <https://flashbak.com/les-sataniques-the-satanic-ones-by-felicien-rops-1882-420625/> [p.51-52]
- Portrait d'Ensor : [p.63]
<https://www.ecosia.org/images?q=ensor%20photo#id=0E4600483D4EAAE202B72048ACAD5C0C25F11F07>
- Portrait de Ghelderode : [p.63]
<https://www.ecosia.org/images?q=michel%20de%20ghelderode#id=626BAB68C4AB3F26D30EB74944E3BC9EC5AA53A0>
- *Ensor au chapeau fleuri* (1883) : [p.64]
<http://christianjouglacrivain.hautetfort.com/archive/2012/08/04/ensor-au-chapeau-fleuri-de-james-ensor.html>
- *Pierrot et le squelette en jaune* (1893) : [p.73]
<https://www.ecosia.org/images?q=pierrot%20et%20squelette%20en%20jaune%20ensor#id=B6AEC9B50837696B5F3FE3BBD10E56EB968BEAAB>
- Gravure représentant Sir Jaime et les masques provenant de GHELDERODE Michel de, *Le siège d'Ostende* (1933), *Avant-propos de Jean-Pierre De Handschutter ; postface de Jean Francis ; illustré d'un dessin inédit de l'auteur et de 10 gravures originales de Jac Boonen*, Bruxelles, Musin, 1980, p.29. [p.79]
- *Ensor aux masques* (1889) : LEGRAND Francine-Claire, *James Ensor*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999, (Collection Références), p.86. [p.79]
- *L'Alimentation doctrinaire* (1889) : <https://www.christies.com/lot/lot-james-ensor-alimentation-doctrinaire-2eme-planche-5773420/?> [p.81]
- La quatrième gravure présentant le tableau 4 provient de GHELDERODE Michel de, *Le siège d'Ostende* (1933), *op.cit.*, p.41. [p.81]
- *L'intrigue* (1890) : [p.84]
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Intrigue_\(James_Ensor,_1890\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%27Intrigue_(James_Ensor,_1890).jpg)

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction	4
Chapitre 1 : La Belgique, une terre de peinture et de littérature	6
Chapitre 2 : De l'intermédialité aux pratiques mixtes.....	12
Chapitre 3 : Confrontation de l'œuvre d'un peintre avec celle d'un écrivain au sein d'une œuvre choisie.....	37
A) Félicien Rops et Maurice Maeterlinck.....	38
a) Des motifs propres à l'esthétique symboliste exploités différemment par Rops et Maeterlinck dans <i>Pelléas et Mélisande</i> (1892)	42
1. « La femme redoutable » versus « La femme faible »	48
2. La référence au mythe	57
3. Jeux de regards	59
B) James Ensor et Michel de Ghelderode	63
1) 1879-1882 : période sombre ou réaliste	63
2) 1883-1893 : période claire vers un expressionnisme /une composition fantastique	65
3) 1893-1949 : période de stagnation	67
4) La reconnaissance et les honneurs tardifs	67
a) Un même univers délirant et une admiration réciproque Ensor et Ghelderode dans <i>Le Siège d'Ostende</i> (1933).....	71
1) La tradition picaresque : dans la lignée de Cervantès	72
2) La tradition carnavalesque : héritiers de Brueghel	75
Chapitre 4 : La littérature et la peinture belges dans l'enseignement secondaire en Belgique	86
Leçon 1 : A la rencontre de Félicien Rops à partir de <i>Femmes de Rops</i>	96
Leçon 2 : James Ensor, <i>L'Entrée du Christ à Bruxelles</i>	97
Conclusion.....	98
Bibliographie.....	101
Corpus primaire	101
Corpus secondaire	101
1. Ouvrages (monographies, actes de colloque...)	101
2. Articles	103
Index.....	105

Table des matières

Des peintres	105
... belges.....	105
Des écrivains	106
... belges.....	107
D'autres personnalités	108
... belges.....	108
Des images	109

