

« Je n'aime pas à dire ce que je suis mais j'aimerais à le prouver un jour »¹ : Émile Verhaeren au miroir de ses contemporains

Résumé À travers son activité de critique littéraire et son art du portrait d'écrivains, Émile Verhaeren développe les outils nécessaires à la construction de sa posture. Cette pratique s'inspire entre autres de l'historien de la littérature Ferdinand Brunetière, avec lequel le poète belge partage une perspective néodarwiniste. Ce positionnement le conduit à orchestrer son rapport à la presse et à l'image publique, en veillant à mettre en scène une cohérence forte entre l'homme et l'œuvre.

Abstract Practicing literary criticism and writing famous writers' portraits, Emile Verhaeren develops skills useful to compose his own posture as a writer. Influenced in that regard by French Literature historian Ferdinand Brunetière, with whom Verhaeren shares Neo-Darwinist views, the Belgian poet stage-manages his relationship to the press and public image, taking particular care of the necessary consistency between the man and his Oeuvre.

Mots-clefs Émile Verhaeren – Littérature belge francophone – Portrait – Posture – Critique littéraire.

Keywords Émile Verhaeren – Francophone Belgian Literature – Portrait – Posture – Literary Criticism

Dès le début de sa carrière, Émile Verhaeren se saisit, avec brio, des outils de la mise en scène de soi en vue d'édifier son image auctoriale. Ces outils, il les aigüise d'abord à travers son activité de critique littéraire. À relire ses articles, il apparaît clairement qu'il vise à faire percevoir le lien irréfragable entre l'œuvre et l'homme de chair, s'appropriant singulièrement, dans cette perspective, les leçons de l'historien de la littérature qu'est Ferdinand Brunetière. À l'écoute du dialogue tacite que le poète engage avec cette source d'influence, il s'avère possible d'éclairer l'une et l'autre pratique : la critique littéraire et la construction de la posture. De leur confrontation peut se déduire une représentation de la figure de l'écrivain, à travers ses manifestations successives, emblématiques de l'imaginaire d'une époque comme d'une œuvre singulière.

Verhaeren portraitiste

« L'auctorialité (définie comme l'affirmation du lien singulier et essentiel qui relie le texte à son auteur) » devient, au cours du XIX^e siècle, « une condition nécessaire (mais non suffisante) pour accéder au champ de la littérature légitime »². Perçue par les écrivains comme une exigence du public – la préface de *La Peau de chagrin* de Balzac en témoigne – cette cohérence entre les « deux entreprises corrélatives que forment, d'un côté, "la caractéristique" d'une œuvre et, de l'autre

¹ Note manuscrite de Verhaeren, n. d., n. s. (Bibliothèque royale de Belgique-Archives & Musée de la Littérature, FS16 1190/1).

² Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 314.

côté, la “physionomie” d’un auteur »³ peut se déployer sous de nombreuses formes. Outre l’essor de ce que Brunetière appelait une « littérature personnelle »⁴, englobant genres autobiographiques et publication d’écrits à caractère privé ou encore fictions et poèmes mettant en scène la personne de l’écrivain, il faut également relever la médiatisation croissante de sa figure, qui s’étend sur tout le XIX^e siècle.

Avant même la publication des *Flamandes* (1883) et des *Moines* (1886), ses deux premiers recueils, Verhaeren s’avère prolifique critique d’art⁵ et de littérature. Animées d’un style flamboyant, ses recensions littéraires⁶ annoncent le poète en gestation. « L’homme est pour le poète la mesure de toute chose »⁷, remarque Charles Maingon à propos du Verhaeren critique d’art. Cette observation s’applique tout autant à la façon dont Verhaeren comprend l’œuvre littéraire, mêlant à ses appréciations stylistiques un portrait de l’auteur qui tient à la fois de ce que la rhétorique classique dénomme éthopée et prosopographie.

S’il avait consacré un « Médaillon littéraire » à François Coppée dans *La Semaine des étudiants de Louvain* en octobre 1879, c’est le 1^{er} janvier 1882 qu’il rédige un premier portrait d’écrivain tendant à assimiler l’homme et l’œuvre. Près de vingt ans avant que le premier Prix Nobel de littérature ne lui soit attribué, Sully Prudhomme marquait l’esprit du poète belge en accédant au statut d’Immortel :

Sully-Prudhomme vient d’être élu à l’Académie française. Il vit retiré, en dehors de l’agitation parisienne. Qui pénètre chez lui, est mené dans un salon sombre, à lourdes tentures, à profonds tapis, assoupissant les pas. Le poète accueille de façon parfaite, sans mise en scène ; bientôt la conversation s’engage, lente, sévère, coupée de courts silences. Il parle bas, d’une voix de convalescent, comme pour avertir qu’il déteste le bruit. [...] La moindre entrevue laisse une impression profonde au visiteur. On sort de là avec la vision d’un douloureux visage pâle, sur fond noir.

En poésie, Sully-Prudhomme apparaît tel qu’on le voit chez lui : un souffrant résigné.⁸

Que la légitimation suprême par les pairs s’assortisse, de la part d’un critique relativement jeune sur la scène médiatique, d’une analyse

³ Nancy et Ferrari ajoutent : « C’est le caractère de l’une qu’on désire dans la figure de l’autre, c’est l’expression de l’autre qu’on veut surprendre dans l’impression de l’une » (Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Iconographie de l’auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 31).

⁴ Ferdinand Brunetière, « La Littérature personnelle » dans *Revue des Deux Mondes*, t. LXXXV, janvier 1888, p. 433-452.

⁵ Voir Émile Verhaeren, *Écrits sur l’art*, éd. Paul Aron, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur », 1997, 2 vol. La critique d’art verhaerénienne a déjà fait l’objet de nombreuses recherches ; la critique littéraire, par contre, a été délaissée jusqu’à aujourd’hui. Cet article entreprend de combler cette lacune.

⁶ Ces articles de critique littéraire seront bientôt rassemblés : Émile Verhaeren, *Écrits sur la littérature et les spectacles*, éd. Christophe Meurée, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML éditions, coll. « Archives du futur », à paraître.

⁷ Charles Maingon, *Émile Verhaeren critique d’art*, Paris, Nizet, 1984, p. 183.

⁸ « Sully-Prudhomme » dans *L’Art Moderne*, n°1, 1^{er} janvier 1882. Il s’agit de sa première contribution à la revue, fondée quelques mois plus tôt, dont il intégrera le comité de rédaction en 1885 (voir Paul Aron, « Émile Verhaeren et la revue *L’Art moderne* » dans Jelena Novakovic (dir.), *Le Symbolisme en son temps et aujourd’hui*, Belgrade, Université de Belgrade, 2016, p. 29-40).

centrée sur la personne du nouvel académicien, est tout sauf anodine. En effet, la description de l'homme dans son authenticité prend le pas sur l'œuvre littéraire, reléguée au second plan en termes d'apport d'information. Le réseau lexical choisi pour décrire le personnage dans son environnement familial relève tout entier du discret et du feutré, résonnant avec la manière dont Verhaeren qualifie son écriture : « Pleurer tout bas ! C'est tout Sully-Prudhomme. » Pour le critique de 1882, le comportement et l'allure de l'écrivain innervent son œuvre. C'est du moins ce que ce texte semble suggérer, en écho au grand axiome du XIX^e selon lequel toute la littérature est personnelle.

Toutefois, précise Verhaeren, l'attitude du poète français face à son visiteur est dépourvue de stratégie : l'incise est utile, en ce qu'elle montre l'importance croissante de la mise en scène de soi, à une époque où l'écrivain se trouve mis en demeure de façonner une image publique, pris en étau entre l'exigence d'authenticité et la nécessaire maîtrise des codes de communication modernes. Nul doute que Verhaeren ait eu à cœur de reproduire ce qui lui paraissait une réussite chez les écrivains qu'il admirait : la sincérité à fleur de peau.

Dans sa propre posture, il a toujours cherché à devenir le symbole de son pays natal, la Flandre, ce que suggérait déjà le titre de son premier recueil. À ses yeux, le grand écrivain incarne physiquement comme moralement le terroir dont il est issu autant que celui où il a creusé sa tanière. Ainsi réalise-t-il un portrait de Léon Cladel dans lequel prosopographie et éthopée se confondent :

À Sèvres, dans une maison fruste, près de la Seine, qu'on regarde passer tout en soleil à travers le paysage de banlieue, habite Léon Alpinien Cladel ; Quercinois entêté, hirsute, superbe, que Paris a conquis mais non encore dompté. Il y habite paysannement, rustiquement, avec sa famille et ses chiens et ses chats, il y vit d'une vie à part, traversée de grand air, toute flottante à ses goûts champêtres, assez près de la ville pour ressentir l'électricité spirituelle qu'elle dégage, assez loin pour n'en point respirer les fétidités morales. Aussi Cladel est-il autant un caractère qu'un talent. [...] Avec sa belle figure ravagée, ardente et sauvage, on dirait un illuminé, une manière d'apôtre tragique. Et tel se montre-t-il mieux encore, dès que lancé dans les idées qui lui sont à cœur, il se démène dans sa magnifique éloquence de méridional, avec des gestes grandis comme ceux des moulins le soir. Il est alors familier et grandiose ; ses mots sont des rafales qui passent, ils vous enveloppent, vous entraînent, vous empoignent et vous jettent sur des sommets de pensée comme un oiseau dont le vent s'est rendu maître.⁹

Verhaeren vante la rudesse rurale de Cladel, qu'il pourrait faire sienne. On connaît les qualités singulières qu'il cherche à mettre en valeur grâce à une image de soi entée sur une conception affirmée de la virilité, dont ses célèbres moustaches témoignent¹⁰.

⁹ « Urbains et ruraux, par Léon Cladel », *Le National belge*, 26 août 1884.

¹⁰ Voir Christophe Meurée, « “Un mâle agissant”. Les moustaches d'Émile Verhaeren » dans *Interférences littéraires / Literaire interferenties*, n°21, décembre 2017 (en ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/763>).

Or, à peine un an plus tard, Verhaeren semble renier cette pratique, qu'il juge propre à détourner l'attention de ce qui importe, à savoir l'œuvre littéraire :

Il est de mode aujourd'hui [...] de faire plutôt l'analyse de l'auteur que du livre. Les critiques se servent du poème pour pénétrer l'esprit de l'écrivain, pour mettre à nu son intelligence et faire en quelque sorte son autopsie morale. Ils lui fabriquent des ancêtres, lui inventent une famille, fixent son milieu, et, sous prétexte d'expliquer son œuvre, le déshabillent et très souvent l'exécutent. Ils agissent comme le romancier vis-à-vis des personnages de son livre [...].¹¹

La critique de Verhaeren, quoique étonnante pour qui a débuté sa carrière avec *Les Flamandes*, peut s'expliquer d'une part par le refus de se laisser enfermer dans une identité qui nuirait à la portée universelle de l'œuvre et, d'autre part, par ce que l'on peut recomposer comme une lecture assidue mais critique des travaux de Brunetière. Le déterminisme qui conditionne le rapport de l'écrivain à sa propre image peut être contrebalancé ou infléchi par une prise de position vis-à-vis de l'évolution de l'historiographie littéraire. C'est ce qui nous semble être arrivé à Verhaeren, qui digère l'examen que Brunetière, parmi les premiers, fait subir à la subjectivation qui domine la littérature du XIX^e siècle.

Verhaeren lecteur de Brunetière

Familier de la *Revue des Deux Mondes* où Brunetière tient chronique, Verhaeren s'y est assurément procuré matière à réflexion pour composer ses propres recensions. Avec l'historien des Lettres, l'auteur des *Villes tentaculaires* entreprend un dialogue théorique implicite à travers des comptes rendus et, plus tard, des conférences : le nom de Brunetière n'apparaît cependant que dans un seul article sur Lovenjoul¹², mais ceci prouve que le poète était attentif aux textes du critique. Ainsi, la conférence de Verhaeren sur le génie (1898) partage la majeure partie des positions tenues par l'historien de la littérature sur cette même question, en particulier dans l'étude sur « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », publiée dans *La Revue des deux mondes* quelques mois à peine avant que Verhaeren ne prononce sa conférence¹³.

De six ans son aîné, Brunetière développe une méthode scientifique pour aborder les Belles Lettres, en se référant notamment à Darwin. Cela n'a pu qu'interpeller le Verhaeren amateur de *L'Origine*

¹¹ « *L'Âme nue* d'Edmond Haraucourt » dans *L'Art moderne*, 19 avril 1885.

¹² « *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul » dans *L'Art moderne*, 18 décembre 1887.

¹³ Il ne peut être question ici de dresser l'inventaire des échos que l'œuvre critique de Brunetière renvoie dans celle de Verhaeren (des travaux ultérieurs s'en chargeront), mais il convient tout de même de relever leur profonde convergence de vue relative à l'émergence du génie en art, inspirée du néodarwinisme (cf. Ferdinand Brunetière, « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », dans *Revue des Deux Mondes*, t. CXLV, février 1898, p. 874-896).

des espèces autant que d'Auguste Comte¹⁴. Pour Brunetière, c'est une « doctrine évolutive » qui doit s'appliquer au phénomène littéraire. Les théories qu'il affûte au fil de sa carrière influent sur la conception verhaerienne de la littérature, de la critique littéraire mais aussi du rapport de l'écrivain à son image. Verhaeren se nourrit, depuis toujours, à toutes les sources possibles, sans exclure une idéologie au profit d'une autre, sinon à se laisser guider par ses propres sensibilité et raison – sa pensée est multiple autant que résolument singulière.

Son questionnement quant à l'équilibre relatif entre la personnalité de l'auteur et son œuvre converge avec le point de vue de Brunetière :

La biographie de l'homme peut quelquefois servir d'illustration, de commentaire, d'explication à l'œuvre et quelquefois elle peut n'apporter qu'un élément de trouble, de confusion, d'inintelligibilité. En d'autres termes encore, à la façon du portraitiste, qui varie son *faire* avec son modèle ou même se laisse dicter par lui ses formules d'exécution, ainsi le critique doit varier ses procédés avec son sujet, et se laisser imposer par lui sa façon même de le traiter.¹⁵

C'est ainsi que l'historien des Lettres semble valoriser le XVII^e siècle au détriment du XIX^e, au cours duquel la subjectivité s'impose à la chose littéraire. Pourtant, il est le premier à vouloir réconcilier tradition et évolution, même s'il affiche une certaine méfiance à l'endroit de quelques auteurs contemporains. Verhaeren, épris de modernité autant que de tradition, n'a pu manquer de se sentir en accord avec la théorie de la doctrine évolutive appliquée à l'historiographie littéraire : « quelques écrivains, d'esprit plus large, et mieux informés que d'autres, ont trouvé le moyen, dans cette question de l'évolution, de concilier les résultats de la science avec les données de leur foi »¹⁶.

La science et l'idée de progrès, fondamentales dans l'œuvre de nombre d'écrivains de la fin du XIX^e siècle, dont Verhaeren, n'excluent en rien l'artiste qui se trouve porté, aux yeux de l'auteur de *La Multiple Splendeur* comme à ceux de Brunetière, par son génie. « Le génie n'échappe à la science que comme y échappent le caractère ou la physionomie. [...] Le pouvoir de la science s'arrête au point où l'individu commence. »¹⁷ En ce sens, le rapport du poète à la science et au progrès s'éclaire sous un jour neuf, sachant que le génie se révèle

¹⁴ Contrairement à ce qu'affirment, par exemple, Huberta Frets (*L'Élément germanique dans l'œuvre d'Émile Verhaeren*, Paris, Champion, 1935, p. 68) puis Henri Dorra (*Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 59), Verhaeren n'opposait pas catégoriquement à l'idéalisme kantien le positivisme d'Auguste Comte : « Au temps des *Soirs* et des *Débâcles* ce furent Kant et Schopenhauer qui me hantèrent. / Plus tard je ne fus point indifférent à Comte. / Depuis je n'ai plus fréquenté assidûment aucun philosophe. », carte d'Émile Verhaeren à un destinataire non identifié, postérieure à 1910 (l'auteur cite le livre de Georges Buisseret, *L'Évolution idéologique d'Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1910), coll. privée.

¹⁵ Ferdinand Brunetière, « Le génie dans l'art », repris dans *Histoire et littérature*, t. II, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 371.

¹⁶ Ferdinand Brunetière, « La doctrine évolutive... », art. cité, p. 879.

¹⁷ Ferdinand Brunetière, « Le génie dans l'art », art. cité, p. 367-368.

chez un individu singulier nourri de traditions, d'influences – passées et présentes – et de son milieu.

« La vie de l'intelligence, comme celle du corps, est une création continue. Ainsi, nous commençons par créer le monde, et, quand nous avons créé le monde, nous ne nous reposons pas, nous nous créons nous-mêmes. Un dieu caché réside en nous, et ce dieu, c'est notre génie. »¹⁸ Brunetière distingue le génie de la personne, bien que l'un ne puisse se manifester sans l'autre. Dans l'article « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », il associe, avec une perspective néodarwiniste, le génie aux « variations brusques » (par opposition aux « variations lentes »), qui sont censées participer du processus de l'évolution des espèces par bonds¹⁹. Littéralement, le poète *incarne* l'évolution, lorsqu'il élève son art, à travers toutes les facettes de son individualité, jusqu'au génie.

« Le propre du génie, c'est d'être individuel, comme le propre de l'œuvre est d'être *irrecommençable* », écrit encore Brunetière dans la *Revue des Deux Mondes* en avril 1884²⁰. Pour Verhaeren, il importe à l'écrivain de disséminer son individualité dans toutes les couches de son œuvre. Au départ d'une réflexion sur ce qui fait la force de l'œuvre du naturaliste Georges Eekhoud, qui parvient à mettre de lui dans chacun de ses personnages, il en vient à s'interroger sur la question de l'impersonnalité, dans une dialectique entre singularité de l'homme de chair et singularité des textes :

L'impersonnalité en art ne doit pas, nous semble-t-il, être recherchée. La simple raison ? Elle est impossible. Ses plus décidés partisans ne l'ont point pratiquée : ni Flaubert, ni Zola. [...] Au reste, comment imaginer une œuvre dont on s'ôte, alors que nécessairement l'art résulte d'un lyrisme des sens ou de la pensée ? [...] Et pourquoi défendre à l'écrivain de se manifester ? N'est-il pas un cerveau de choix, un œil d'artiste et, souvent du moins, un cœur de race ?²¹

Pourtant, le poète belge s'est lui-même très peu dévoilé dans son œuvre, à l'exception de la trilogie des *Heures*, qu'il consacre à son épouse. Mais s'il lui dédie ostensiblement les deux derniers recueils, *Les Heures d'après-midi* et *Les Heures du soir*, c'est par le biais d'une référence discrète, non nominative, « À celle qui vit à mes côtés », où le possessif paraît dériver du je lyrique qui habite les poèmes. Verhaeren ne se met pas en scène textuellement, ou infiniment peu. C'est alors le personnage public et médiatique qui doit, par son attitude, refléter le génie – en entrant en cohérence avec le contenu de l'œuvre.

Verhaeren n'a de cesse de ruminer cette question du lien entre la biographie de l'écrivain et l'œuvre, et d'essayer de l'articuler au concept de génie. En 1887, dans un article consacré à Baudelaire, il écrit : « Qu'importent toutes ces indiscretions et ces détails sur les grands artistes disparus ? Qu'importe leur vie ? Leur vie, c'est le vase qui a

¹⁸ *Ibid.*, p. 365.

¹⁹ Ferdinand Brunetière, « La doctrine évolutive... », art. cité, p. 886-887, *passim*.

²⁰ Ferdinand Brunetière, « Le génie dans l'art », art. cité, p. 359.

²¹ « *Les Milices de Saint-François*, par Georges Eekhoud » dans *L'Art moderne*, 13 juin 1886.

contenu l'élixir d'or ou la pourpre liqueur de leur génie. »²² L'individu n'est, en définitive, que le véhicule du génie, mais celui-ci ne peut advenir qu'à la condition d'être porté par une individualité forte : « le génie est une qualité telle que plus on la possède, plus on est différent des autres »²³.

Le génie n'est pas celui qui proclame ou édicte une doctrine ; le génie est celui qui parvient à n'adopter aucun modèle tout en n'entrant pas en résistance ; le vrai génie est souple et il en va ainsi, pour Verhaeren, de l'auteur d'*Athalie* : « Racine, génie puissant, avait le caractère ductile et peu trempé. Boileau a vécu sur lui comme une plante parasite sur un grand arbre. Et dans ces luttes pour la vie c'est presque toujours l'arbre qui se trouve enlacé et mordu à tel point, qu'il se courbe et se plie ou qu'il en meurt. Racine s'est courbé. »²⁴

Prenant tacitement le parti de Brunetière contre Taine, qu'il condamne en revanche explicitement à plusieurs reprises, Verhaeren affirme : « Loin d'être des dégénérés, les hommes de génie sont des progénérés, puisqu'ils transforment, en apparaissant, leur famille et leur race, souvent si merveilleusement qu'à leur apparition une ère nouvelle s'inaugure. »²⁵ Cette ère nouvelle dont rêve Verhaeren doit être fondée sur l'admiration, l'enthousiasme et la concorde entre les peuples²⁶, aspiration coupée net par l'invasion allemande de 1914.

Maîtriser son image

Verhaeren, « acteur remarquablement informé des stratégies de conquête et de maintien dans le champ littéraire »²⁷, soigne ses relais médiatiques. Partant, il met en place les outils lui permettant d'assurer la cohérence entre l'homme et l'œuvre comme d'assurer un univers vraisemblable. Ainsi, ses rares interviews et surtout ses représentations iconographiques (tableaux, dessins, caricatures, photographies) lui servent de miroir de l'œuvre : « les iconographies d'écrivains, dans la diversité de leurs formes, entrent [...] en interférence dynamique avec ce que l'on considère généralement comme l'essentiel de l'expérience littéraire, à savoir l'écriture et la lecture des œuvres »²⁸.

Verhaeren atteint, au début du XX^e siècle, l'apogée de son aura de poète. Sociologiquement parlant, on peut affirmer qu'il jouit d'une reconnaissance symbolique très élevée, tant en Belgique qu'à l'étranger.

²² « Reportage posthume. Charles Baudelaire » dans *L'Art moderne*, 3 juillet 1887.

²³ « Le génie », conférence de 1898, publiée de manière posthume dans *Impressions*, t. 2, Paris, Mercure de France, 1927, p. 207.

²⁴ « Les Classiques » dans *L'Art moderne*, 1^{er} septembre 1889.

²⁵ « Le génie », *op. cit.*, p. 215.

²⁶ Voir Laurence Boudart, « Introduction » dans Émile Verhaeren, *Poésie complète 10*, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML éditions, coll. « Archives du futur », 2016, p. 7-44.

²⁷ Paul Aron, « Dans le champ des honneurs » dans *Textyles*, n°11, 1994, p. 11-19. Voir également, sur les stratégies de pénétration du champ littéraire, Vic Nachtergaele, « Émile Verhaeren et les milieux littéraires parisiens (1880-1914) » dans Raymond Trousson (dir.), *Les Relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 77-84.

²⁸ Nausicaa Dewez et David Martens, « Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre » dans *Interférences littéraires*, n°2, mai 2009, p. 11 (en ligne : <http://www.interferencelitteraires.be/node/51>).

Dans son pays, il bénéficie de l'appellation de « poète national » et de ses entrées auprès de la famille royale. Ses œuvres ont été traduites dans plusieurs langues ; sa notoriété culmine dans les pays de langues allemande et russe. En 1912 et 1913, capitalisant sur ce succès et désirant vraisemblablement l'accroître encore, il donne une série de conférences en Allemagne, en Pologne, en Russie. La construction de son image s'alimente des informations qu'il y distille, jouant à la fois du verbal et du non-verbal. Dans la presse, on écrit qu'à Hambourg, il est acclamé par la foule et lui-même raconte qu'à Berlin, son accueil est digne d'une star. À son épouse, restée à Saint-Cloud, il écrit :

Hier, ce fut à l'hôtel une comédie rare. On me photographiait dès que je sortais dans la rue. Un appareil cinématographique était dressé pour me prendre marchant, m'asseyant, parlant et gesticulant. J'étais sollicité par une dizaine de photographes. J'en choisis le meilleur et m'en fus en son atelier pour lui donner une dizaine de poses. On m'en enverra les résultats, à Saint-Cloud, en avril. Après sont arrivés les intervieweurs, mais je n'en ai reçu qu'un seul. Les autres, en bougonnant, se sont retirés.²⁹

À Berlin, loin de trouver cela agaçant, il semble se réjouir d'être l'objet de tant d'attention. En même temps, il avoue à sa femme qu'il veut *choisir le meilleur* photographe. Sensible à l'image qu'il souhaite livrer au public et, plus largement, aux effets du contexte médiatique, il cherche en définitive à les maîtriser. Le photographe à qui il s'adresse alors est sans doute Nicola Perscheid, également portraitiste d'un panthéon d'écrivains de renommée mondiale, pour la plupart admirés par Verhaeren lui-même, parmi lesquels figurent Tolstoï, Ruskin, Whitman, Ibsen, Longfellow³⁰.

Le portrait publié dans le quotidien *Die Tag* du 7 mars 1912, n'est vraisemblablement pas de Perscheid. On y découvre un homme d'âge mûr, dans un élégant mais discret costume trois pièces, assis dans un fauteuil sur l'accoudoir duquel le bras gauche prend appui, tandis que la main droite tient une feuille de papier. Le corps est de profil mais le visage se tourne vers l'objectif pour lui offrir le regard bienveillant de l'intelligence. Il porte ses habituels lorgnons ; sa caractéristique moustache agit comme une signature iconique. Dans ce portrait, Verhaeren adopte les traits du statut qu'il entend représenter, à savoir celui de l'homme d'expérience, chic mais sans ostentation, que la vie a mené vers une forme de sagesse.

Si l'on confronte l'image qu'il offre à la presse avec les comptes rendus publiés, quelques constats émergent. Plusieurs journalistes insistent sur l'enthousiasme du conférencier, qui contraste pourtant avec l'allure quelque peu voûtée de l'homme sur la photographie. La plupart des commentaires s'accordent sur le contenu philosophique du message délivré par Verhaeren, une véritable « leçon de vie »³¹, et sur la

²⁹ Lettre du 5/3/12, dans Émile Verhaeren, *À Marthe Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1951, p. 436.

³⁰ Un des portraits de 1912 a fait l'objet d'une diffusion par la *Photografische Gesellschaft in Berlin*, société spécialisée dans la reproduction de bonne qualité d'œuvres d'art célèbres et de portraits d'écrivains.

³¹ « Émile Verhaeren au Journal d'Allemagne », *Journal d'Allemagne*, 10 mars 1912.

générosité avec laquelle il s'adresse à l'assemblée : « Il est pour notre génération le guide qui, semblant avoir absorbé en lui la tendance négatrice des siècles passés, nous montre le chemin vers une ère nouvelle », écrit le correspondant du *Berliner Tageblatt*. C'est ainsi que cet « homme âgé, [qui] apparaît la taille légèrement courbée, le visage ridé et pâle dans lequel la longue moustache touffue appelle d'abord l'attention »³², déploie la figure de l'homme mûr, enclin à partager son expérience de la vie. En cela, il épouse pour une part la posture de sage affichée par le dernier Tolstoï, pour lequel l'écrivain belge éprouvait une immense admiration.

Cette image de prophète de la modernité apaisée et de l'admiration universelle, Verhaeren ne manque pas de la traduire dans les gestes et attitudes qui ponctuent son discours : « Pendant qu'il lit ses poésies, dans l'unique intention de se montrer tel qu'il est, il bat dans l'air, d'un doigt tendu, le rythme des vers. Il ne s'enivre pas de la splendeur de ses descriptions, non ; par ce geste simple, il nous montre la ligne intellectuelle de ses poésies. »³³ Attitude et discours s'accordent pour renforcer son influence sur le public : « Pour agir sur l'auditoire, l'orateur ne doit pas seulement disposer d'arguments valides (maîtriser le *logos*) ni produire un effet puissant sur lui (le *pathos*), mais il lui faut aussi "affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance" »³⁴. De plus, en se montrant *tel qu'il est*, sans fard, Verhaeren provoque l'empathie de son public, sentiment qu'accentue encore l'impression de modestie qui se dégage de son attitude : le corps, « fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs » comme disait Foucault³⁵, révèle l'authenticité de l'homme – le génie qui traverse l'écrivain.

Plusieurs journalistes soulignent d'ailleurs ce caractère authentique : « Verhaeren ne vise pas à l'effet : il a le geste large et éloquent ; il est avant tout comme poète et comme homme une force si attractive qu'il est pour ainsi dire impossible d'échapper à la suggestion puissante qu'il incarne. »³⁶ Ou encore : « Un homme qui ne veut rien paraître, qui ressent vraiment et profondément ce qu'il prêche et qui en parle avec chaleur, avec bonté, comme si les étrangers qui l'écoutent étaient de vieux amis, de fidèles disciples. » Simplicité, modestie, familiarité sont autant de traits susceptibles d'emporter l'adhésion. « La vie d'Émile Verhaeren est un modèle de discrétion, de simplicité et de franchise. Lui, qui pourrait si justement accepter les vrais honneurs usurpés par d'autres, ne redoute rien tant que mise en scène, photographes et journalistes. »³⁷ La posture du poète déclinant les honneurs le présente au plus proche des faibles, dans l'humilité.

³² Extrait du *Nationale-Zeitung*, traduit et cité par le *Journal d'Allemagne*, 10 mars 1912.

³³ Extrait du *Vossische Zeitung*, traduit et cité par le *Journal d'Allemagne*, 10 mars 1912.

³⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine, 2007, p. 22.

³⁵ Michel Foucault, *Le Corps utopique*, Paris, Lignes, 2009, p. 14.

³⁶ Extrait du *Berliner Morgenpost*, traduit et cité par le *Journal d'Allemagne*, 10 mars 1912.

³⁷ Albert Heumann, « Glose » dans *Émile Verhaeren*, Paris, À la Belle Édition, 1912, n. p.

Changement de posture

Lorsque l'Allemagne envahit la Belgique en août 1914, Verhaeren prend à cœur d'embrasser la cause patriotique en multipliant prises de parole et publications. Parmi ses initiatives, l'intense tournée de conférences en Grande-Bretagne, dont le but premier consiste à attirer l'attention du public d'outre-Manche sur le sort de la *Poor Little Belgium*. Outre les bénéfices directs de cette entreprise pour la Belgique, une nouvelle image, celle du poète engagé, se dessine résolument.

La presse locale se fait largement l'écho de la tournée britannique. Le portrait tiré pour l'occasion est légendé comme « neuf »³⁸ ; son auteur, Malcolm Arbuthnot, est connu pour être le photographe des célébrités, qu'il accueille dans le studio ouvert début 1914 en plein centre de Londres. Sur l'image, seul le buste de Verhaeren est visible. L'homme est assis, le poing gauche posé sur une table et le bras droit plié, de sorte que sa main repose sous le menton ; il ne regarde pas l'objectif. Le photographe a resserré le cadre et s'est visiblement placé juste en face de son sujet. L'impression donnée est avant tout celle d'un Verhaeren préoccupé mais déterminé, ce que trahissent ses poings serrés. Le poète s'efface devant l'homme qui prend en charge la défense de son pays malmené. Si l'on compare ce portrait à celui réalisé à Berlin deux ans plus tôt, le photographe de l'époque avait élargi le champ et pris le cliché en légère plongée. La vue frontale adoptée en 1914, avec le resserrement du cadre, accentue la focalisation sur le personnage. Avec un plan coupé au niveau de la poitrine, l'observateur se sent en outre plus proche du sujet, invité à s'intéresser à ce qu'il pense. Ces mises en scènes témoignent d'une attention portée au message que Verhaeren souhaite faire passer au travers de sa propre image.

L'article du *Commonwealth* du 30 décembre 1914, où figure cette photographie, indique qu'il s'agit d'une interview. Lorsqu'il y est question de situer Verhaeren, le journaliste souligne d'ailleurs cet aspect humain que l'on a pu analyser dans l'image : « *One of the larger ironies of the war is the discovery that Belgium [...] is the source of a new and powerful impulse in art and literature. It is a creative impulse of tremendous significance for the culture of Europe. Its human name is Verhaeren.* » (nous soulignons). La focalisation s'est déplacée d'homme de lettres à patriote dans une forme de glissement postural, tout en pointant indirectement son génie surhumain. Au long de cet entretien, aucune mention de l'œuvre du poète, pas un seul titre cité. Domine l'image d'un homme simple (« *He is, as much as any poor Belgian woman, a refugee* »), surpris par la guerre.

Sans jamais s'affirmer tel, Verhaeren emprunte aux auteurs qu'il admire les traits du génie auquel il croit et qu'il croit pouvoir s'avérer décisif dans la marche du monde. « Un génie est le symbole de son

³⁸ « *A new portrait-study by Malcolm Arbuthnot* » dans *The Commonwealth*, 30/12/1914.

temps. »³⁹ Pour être efficace, la posture doit s'adapter aux événements et aux discours du moment, tout en conservant une cohérence pérenne, par fidélité à l'unité de l'œuvre littéraire. En matière de symbole, Verhaeren ne prend la pose que pour mieux dompter l'image qu'il renvoie. Humble génie ou génie modeste, le poète belge s'est abreuvé à de nombreuses sources pour composer, au fil du temps, une posture en accord avec les plus grands et qui fasse de lui l'un des plus grands de son temps.

Laurence Boudart
Christophe Meurée
Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles)

Bibliographie

- ARON Paul, « Dans le champ des honneurs » dans *Textyles*, n°11, 1994, p. 11-19.
—, « Émile Verhaeren et la revue *L'Art moderne* » dans Jelena Novakovic (dir.), *Le Symbolisme en son temps et aujourd'hui*, Belgrade, Université de Belgrade, 2016, p. 29-40.
BOUDART Laurence, « Introduction » dans Émile Verhaeren, *Poésie complète 10*, Bruxelles, La Renaissance du livre-AML éditions, coll. « Archives du futur », 2016, p. 7-44.
BRUNETIÈRE Ferdinand, « Le génie dans l'art », repris dans *Histoire et littérature*, t. II, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 353-372.
—, « La Littérature personnelle » dans *Revue des Deux Mondes*, t. LXXXV, janvier 1888, p. 433-452.
—, « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature » dans *Revue des Deux Mondes*, t. CXLV, février 1898, p. 874-896.
BUISSERET Georges, *L'Évolution idéologique d'Émile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1910.
DEWEZ Nausicaa, MARTENS David, « Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre » dans *Interférences littéraires*, n°2, mai 2009, p. 11-23 (en ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/51>).
DORRA Henri, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994.
FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005.
FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique*, Paris, Lignes, 2009.
FRETS Huberta, *L'Élément germanique dans l'œuvre d'Émile Verhaeren*, Paris, Champion, 1935.
HEUMANN Albert, « Glose » dans *Émile Verhaeren*, Paris, À la Belle Édition, 1912, n. p.
MAINGON Charles, *Émile Verhaeren critique d'art*, Paris, Nizet, 1984.
MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine, 2007.
MEURÉE Christophe, « “Un mâle agissant”. Les moustaches d'Émile Verhaeren » dans *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n°21, décembre 2017 (en ligne : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/763>).
NACHTERGAELE Vic, « Émile Verhaeren et les milieux littéraires parisiens (1880-1914) » dans Raymond Trousson (dir.), *Les Relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 77-84.
VAILLANT Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010.
VERHAEREN Émile, « Sully-Prudhomme » dans *L'Art Moderne*, n°1, 1^{er} janvier 1882.
—, « Urbains et ruraux, par Léon Cladel », *Le National belge*, 26 août 1884.
—, « L'Âme nue d'Edmond Haraucourt » dans *L'Art moderne*, 19 avril 1885.

³⁹ « Le génie », *op. cit.*, p. 215.

- , « *Les Milices de Saint-François*, par Georges Eekhoud » dans *L'Art moderne*, 13 juin 1886.
- , « Reportage posthume. Charles Baudelaire » dans *L'Art moderne*, 3 juillet 1887.
- , « *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul » dans *L'Art moderne*, 18 décembre 1887.
- , « Les Classiques » dans *L'Art moderne*, 1^{er} septembre 1889.
- , *À Marthe Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1951.
- , *Écrits sur l'art*, Paul Aron éd., Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1997, 2 t.
- , *Écrits sur la littérature et les spectacles*, Christophe Meurée (éd.), Bruxelles, La Renaissance du livre-AML éditions, coll. « Archives du futur », à paraître.

POUR CITER CET ARTICLE

Laurence Boudart, Christophe Meurée, « Je n'aime pas à dire ce que je suis mais j'aimerais à le prouver un jour » : Émile Verhaeren au miroir de ses contemporains », *Nouvelle Fribourg*, n.3, juin 2018, URL : <http://www.nouvellefribourg.com/archives/je-naime-pas-a-dire-ce-que-je-suis-mais-jaimerais-a-le-prouver-un-jour-emile-verhaeren-au-miroir-de-ses-contemporains/>