

Kim ANDRINGA*

**« Les Gras et les Maigres »
Camille Lemonnier, Pieter Bruegel et la cuisine sociale**

In 1872, Belgian naturalist writer Camille Lemonnier publishes “Un bon tour”: a story inspired by two engravings by Pieter Bruegel the Elder, the Thin and the Fat Kitchen. At first glance, these grotesque engravings appear to be essentially comical, but they were probably motivated by the painter’s social concern as well. Likewise, a close reading of Lemonnier’s “fairy-tale with neither head nor tail” reveals how behind what seems to be a comical narrative at first, there lies a social dimension as well. Lemonnier wrote a critical satire on the opulent bourgeoisie.

In 1872 publiceert de Belgische naturalist Camille Lemonnier onder de titel “Un bon tour” een verhaal geïnspireerd door de twee gravures van de vette en de magere keuken van Pieter Bruegel. Deze groteske gravures lijken op het eerste gezicht vooral vermakelijk, maar zijn ook ingegeven door de sociale bewogenheid van de schilder. Evenzo blijkt uit zorgvuldige lezing van Lemonniers “sprookje zonder kop of staart” dat in wat aanvankelijk een komische vertelling lijkt te zijn, ook een sociale dimensie schuilt. Lemonnier schreef een kritische satire op de vette burgerij.

Camille Lemonnier

Camille Lemonnier (1844 -1913), le « maréchal des lettres belges » comme le surnommait Rodenbach, reste surtout connu comme romancier naturaliste, auteur d’une œuvre abondante, parfois truculente, voire « coruscante », et controversée pour son atteinte aux bonnes mœurs. Il fit son entrée en littérature grâce à Charles De Coster, auteur de contes et légendes qui ravivaient le folklore flamand, et publia à son tour plusieurs recueils de contes, souvent inspirés par la société rurale flamande et que Paul Delsemme a qualifiés de « réalisme tendre ».¹ Lemonnier

1. Paul Delsemme : « Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations littéraires entre la France et la Belgique francophone », dans : *Le naturalisme et les lettres françaises*

* Kim ANDRINGA, Chargée de cours (MCF) de traduction à Université de Liège, département LLM (UR Langues & Lettres). Place Delcour, 17 (Bât. L1), B-4020 LIÈGE ; courriel : k.andringa@ulg.ac.be

se distingua aussi par la critique d'art, où il défendait le réalisme d'un Gustave Courbet ou d'un Félicien Rops. Il se rapprocha rapidement des auteurs du naturalisme belge et de l'art pour l'art qui se retrouvaient autour de la revue *La Jeune Belgique*. Préoccupé par un art plus social, il se tourna ensuite vers une autre revue, l'*Art Moderne*. Après une dizaine de publications naturalistes entre 1881 et 1892, Lemonnier finit par se faire la voix du « naturisme », dont il avait pris la défense dès 1870 dans les critiques d'art de son *Salon de Paris*, optant pour une écriture à la fois naturaliste et empreinte d'une foi rousseauiste en l'homme et la nature, où l'on retrouve ses affinités avec la peinture flamande, matérialiste et vitaliste.

« Les Gras et les Maigres »

En 1872, Lemonnier publia dans la revue *L'Art Libre* un « conte sans queue ni tête » intitulé *Ce qui arriva à Jacob Humérus après avoir acheté la gravure des Gras et des Maigres de Pierre Breughel*,² republié en 1874 en volume sous le titre *Un bon tour* dans *Histoires de gras et de maigres*.³ Les estampes dont il est question, car en fait il y en a deux, sont *La Cuisine grasse* et *La Cuisine maigre*, réalisées par Pieter Van der Heyden en 1563 d'après des dessins de Bruegel l'Ancien. Sans doute s'agissait-il d'une commande de son éditeur anversois, Hieronymus Cock.

Ce thème des maigres et des gras n'était pas nouveau. Bruegel lui-même a réalisé un tableau et un dessin sur des thématiques proches dans les années précédant la réalisation de ces estampes. En 1557, l'opposition entre pauvres et riches fait l'objet de *Les gros poissons mangent les petits*, et deux ans plus tard, Bruegel peint *Le Combat de Carnaval et de Carême*. Ce tableau est une variation sur un thème littéraire né au Moyen Âge : le plus ancien texte français, *La Bataille de Caresme et de Charnage* d'un auteur anonyme, daterait en effet de la seconde moitié du XIII^e siècle.⁴ La teneur de ces textes, où Charnage finit par battre l'antipathique Caresme, a été défini par Mikhaïl Bakhtine comme « le

de Belgique (dir. P. Delsemme et R. Trousson), *Revue de l'Université de Bruxelles* 4-5 (1984), p. 7-72.

2. Camille Lemonnier : « Ce qui arriva à Jacobs Humérus après avoir acheté la gravure des Gras et des Maigres de Pierre Breughel », dans : *L'Art libre*, 15 août / 1^{er} oct. 1872, p. 267-271 et 296-298.

3. Camille Lemonnier : « Un bon tour », dans : *Histoires de gras et de maigres*, Paris : Librairie de la Société des Gens de Lettres, 1874, p. 223-248.

4. Cf. Martine Grinberg et Sam Kinser : « Les Combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore », dans : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 1 (1983), p. 65-98 ; et Laetitia Tabard : « La construction allégorique de Caresme et la représentation de la faim dans les débats de Caresme et Charnage (xiii^e-xv^e siècles) », dans : *Questes* 12 (2007), p. 65-76. Consulté en ligne le 31/10/2016 : http://questes.free.fr/pdf/bulletins/faim/FetA_Laetitia%20TABARD.pdf.



Fig. 1 *La cuisine grasse*. Gravure de Pieter van der Heyden d'après Pieter Bruegel. Coll. Rijksmuseum Amsterdam RP-P-1885-A-9289. Image libre de droits.



Fig. 2 *La cuisine maigre*. Gravure de Pieter van der Heyden d'après Pieter Bruegel. Coll. Rijksmuseum Amsterdam RP-P-1885-A-9290. Image libre de droits.

correctif populaire du rire à la gravité unilatérale [des] prétentions spirituelles ». ⁵ Outre une occasion de tourner en dérision l'excès des vices et vertus chrétiens, ces récits possèdent aussi, comme le soulignent avec justesse Martine Grinberg et Sam Kinser, une dimension mythique, en ce qu'ils fournissent une explication causale de la structuration du monde et du temps. Pour finir, ils comportent une dimension sociale : Grinberg et Kinser font mention de leur vocation à encadrer le comportement social, mais dans un second temps on peut aussi, à notre sens, y lire une critique de la société dans la mesure où les privations imposées par le Carême touchent surtout les pauvres.

La Cuisine grasse et *La Cuisine maigre* semblent avoir rencontré un certain succès, puisque de nombreux imprimeurs ont fait réaliser dans les années suivantes des gravures imitant plus ou moins fidèlement le dessin original de Bruegel. Nos recherches internet, notamment dans la collection numérisée du Rijksmuseum d'Amsterdam, ont donné les résultats suivants, sans aucune prétention à l'exhaustivité :

<i>datation</i>	<i>dessinateur (inventor)</i>	<i>graveur</i>	<i>particularités et précisions</i>
1563	Pieter Bruegel	Pieter van der Heyden	édité par Hieronymus Cock
ca. 1563-1573	Pieter Bruegel	Hans Lieftrinck	<i>Cuisine grasse</i> seulement
ca. 1563-1599	Marten de Vos	Cornelis Visscher	Dessin original, s'écartant de la mise en scène de Bruegel
ca. 1563-1608	Pieter van der Borcht		<i>Cuisine maigre</i> seulement. Les personnages sont représentés sous forme de singes.
1587	Johannes ou Lucas van Doetechum	Rombout van den Hoeye	Gravé par Van de Hoeye pour la <i>Cuisine grasse</i> ; signature illisible pour la <i>Cuisine maigre</i>
1596	Jean Théodore De Bry		Gravures figurant dans la série <i>Emblemata Secularia</i>

5. Mikhaïl Bakhtine : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 2003, p. 31.

Plus tard, Jan Steen s'est également laissé inspirer à deux reprises par Bruegel pour peindre des cuisines grasses et maigres. Il peint un premier couple de tableaux, *La cuisine grasse* et *La cuisine maigre*, en 1650. Nous sommes ici loin de la copie, bien que le spectateur retrouve nombre d'éléments également présents chez Bruegel. Ainsi, Jan Steen s'est autorisé un clin d'œil à sa propre vie : nous sommes chez un peintre, comme nous l'indique le chevalet visible dans la cuisine maigre. Le deuxième couple de tableaux, portant les mêmes titres, sera réalisé par Steen entre 1650 et 1670.

Il y a quelques constantes dans toutes ces copies et variations. Chez les maigres, on mange la nourriture typique des pauvres de l'époque : moules, poissons, oignons et navets. Outre des adultes, il y a quelques enfants faméliques, dont le bébé nourri au biberon, sa mère étant incapable d'allaiter. Les animaux domestiques se contentent en léchant le fond du plat, et dans la cheminée, la marmite ne paraît pas contenir grand-chose si ce n'est de l'eau. Chez les gras, en revanche, la table croule sous les victuailles, des viandes notamment. Des charcuteries pendent du plafond, d'autres morceaux rôtissent dans la cheminée où brûle un grand feu. Ventres, joues et poitrines sont rebondis, le bébé tête sa mère et même les animaux ont de quoi se remplir la panse.

Dans les deux scènes figure un élément perturbateur : une personne appartenant à l'autre camp et qui cherche soit à s'introduire dans la cuisine, soit à s'enfuir. Si le gras est plus ou moins bien accueilli chez les maigres, le maigre qui se présente chez les gras est systématiquement chassé. Il faut dire qu'il porte souvent une cornemuse : l'attribut des mendiants.

Souvent, à la façon des emblèmes, les estampes portent une ou plusieurs légendes, en français, en néerlandais ou en latin, qui éclaircissent la façon dont il faut interpréter l'image et lui confèrent une charge moralisatrice plus appuyée. La gravure originale de Bruegel et Van der Heyden porte en français le texte : « Où Maigre-os le pot mouve est vu pauvre convive ; Pour ce, à Grasse-cuisine iray, tant que je vive », puis : « Hors d'ici Maigre-dos à eune hideuse mine : Tu n'as que faire ici car c'est grasse cuisine ». Les deux légendes traduisent donc le point de vue des Gras, mais laissent au lecteur le soin de décoder les paroles de ces derniers et de juger le peu de charité dont ils font preuve. On peut lire un message analogue dans la gravure de Hans Liefrinck représentant la cuisine grasse : « Sors hideux monstre sors, avec ta maigre mine ; Tu n'as que faire ici, en ce grasse cuisine ».⁶

6. Les deux gravures de Hans Liefrinck sont consultables en ligne sur le site du Rijksmuseum (consulté le 14/03/2016) : [https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken?q=magere%20keuken&p=1&ps=12&involvedMaker=Hans%20Liefrinck%20\(I\)&title=keuken&st=OBJETS&ii=0](https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken?q=magere%20keuken&p=1&ps=12&involvedMaker=Hans%20Liefrinck%20(I)&title=keuken&st=OBJETS&ii=0). La légende de la cuisine maigre conserve quant à elle un ton plus neutre : « Où le gresle Maigret, fait bouillir la marmite, / Le gros frère Lubin, s'en dépesche à la fuite ».

Dans la gravure de Van Doetechum, les maigres et les gras ont tous deux droit de parole : la traduction de la légende néerlandaise donnerait à peu près ceci : « Reste ici avec nous, homme de gras, et vis aussi bien et aussi mal que nous. – Je serais fou de faire cela, car ici, c'est l'homme maigre qui cuisine ». Les gras, en revanche, chassent toujours le maigre sans réserve : « Pars, pars, homme maigre que tu es. Ce n'est que grasse cuisine ici, ta place n'est pas ici ».⁷

Le message moral est beaucoup plus explicite dans la gravure d'après Maerten de Vos.⁸ Cette paire d'images est également intéressante parce qu'elle ne se fonde pas sur le dessin de Bruegel, mais sur une variation dessinée par De Vos, même si celui-ci n'a introduit que peu d'éléments nouveaux. Les dessins comportent chacun une devise en latin et deux rimes en français et en néerlandais, tout à fait à la façon des recueils d'emblèmes. Dans le texte français que voici, jeûne forcé et jeûne religieux sont mis en parallèle :

Ce front maigre, qui ronge, et qui à peine touche
le pain d'une dent seule, et à peine d'un doigt
le bocal plein d'eau claire approche de sa bouche
ne rit entre Cérès et Bacchus en son toit.

Ces saucisses, jambons, ces bœufs, ces moutons gras
embrochés et rôtis, ces joues potelées,
ces trognes de Silène et ces chiens lèche-plats
montrent que le Saint Jeûne ailleurs fait ses allées.

Curieusement, la rime néerlandaise ne contient pas du tout de référence religieuse, ni mythologique d'ailleurs, mais la critique sociale y est bien plus explicite. En traduction littérale, cela donne à peu près ceci :

Viens Henri Joues-creuses, demande ici notre potage,
Nez-pointu nous fait gonfler avec sa bouillie d'eau,
Le Maigre fait la cuisine, Le Gros cherche son courage
qui arrondit ses grasses fesses au prix de notre travail.⁹

Servez-vous, demandez plus, tirez du vin et ne demandez pas le prix.
Écoute cuisinier, sers-nous bien, tu auras un insigne.

7. « Blijvet hier vette man ons bij ; hebdet soe goet en quaet als wij. / Doe ick dat, soe waer ick sott, want mager man ruert hier de pott » et « Wech wech mager man wie ghij siet, / het is hier all vette kueken ghij enn diennt hier niet ». Gravures de Lucas ou Johannes van Doetechum consultables sur le site du Rijksmuseum (consulté le 14/03/2016) : <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken?q=magere%20kueken&p=1&ps=12&involvedMaker=Johannes%20of%20Lucas%20van%20Doetechum&title=keuken&st=OBJECTS&ii=0>

8. Gravures de Maerten de Vos visibles en ligne sur le site du Rijksmuseum (consulté le 14/03/2016) : <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken?q=magere%20kueken&p=1&ps=12&involvedMaker=Maerten%20de%20Vos&title=keuken&st=OBJECTS&ii=0>

9. « Compt heyntken smalbeck, langht hier ons potaige. / Scherpeneus doet ons met den waterpap swillen / Magherman reurt den pot, vetman maect courage / Die op onsen aerbeyt, mest syn vette billen. »

Même si les maigrichons nous insultent, mangez et buvez librement, à nous les œufs, à eux les caquetages.¹⁰

Cette critique sociale faisait-elle partie du sens que Bruegel voulait donner à son dessin ? On ne sait pas grand-chose des intentions picturales de Bruegel. Si l'on s'accorde en général aujourd'hui pour dire que certains de ses tableaux comportent une dimension de satire politique, dirigée notamment contre l'occupant espagnol, ou encore de morale bourgeoise, les estampes ont parfois été considérées, par exemple par l'historien de l'art Marcel Brion,¹¹ comme du travail commercial, exécuté à la demande de l'éditeur Cock, et peu représentatif des préoccupations de l'artiste. Le rapprochement que nous avons établi plus haut avec *Les grands poissons mangent les petits* et *Le combat de Carnaval et de Carême* paraît cependant indiquer une sensibilité sociale constante chez Pieter Bruegel, et justifie que *La Cuisine grasse et La Cuisine maigre* ne soient point écartées de la partie personnelle de son œuvre.

Si Bakhtine expose la dimension bouffonne, carnavalesque de cette thématique au Moyen Âge et à la Renaissance, il signale toutefois que dans l'art flamand, les images de banquet populaire ont subi une certaine dégénérescence, perdant leur caractère universel et positif au profit d'un quotidien bourgeois plus ambivalent et satirique.¹² Bakhtine affirme également que cette tendance se poursuit dans la seconde moitié du XIX^e siècle, où le grotesque universaliste devient tantôt satire négative, tantôt divertissement sans profondeur.¹³ Les deux semblent aller de pair dans le conte bruegélien de Camille Lemonnier, qui intègre tous les aspects de la réception de Bruegel signalé par Laurence Brogniez pour cette même époque : appel identitaire populaire et engagement social, voire socialiste,¹⁴ mais nous retrouvons les mêmes caractéristiques dans l'image bruegélienne telle qu'elle sera employée par d'autres auteurs réalistes ou naturalistes.

La thématique des gras et des maigres réapparaît en effet en littérature sous la plume de plusieurs autres écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le premier est Champfleury, avec qui Lemonnier entretiendra à partir de 1875 une correspondance suivie marquée par des relations chaleureuses et à qui il empruntera les justifications théoriques pour sa

10. « Schept op, langt meer, tapt wijn, en vraecht niet wat cost / Hoort Cock, dient ons wel, ghy krijght eenen schakele / Al schimpen de magher caken, vrij schost en brost / Wy hebben deijeren en sy tgehakele. »

11. Marcel Brion : *Breughel*, Paris : Éditions d'Histoire et d'art / Plon, 1936.

12. Bakhtine (note 6), p. 20 et 301.

13. *Ibid.*, p. 21 et 54.

14. Laurence Brogniez : « La transposition d'art en Belgique : *Le Massacre des Innocents* vu par Maurice Maeterlinck et Eugène Demolder », dans : *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles* (dir. P. Auraix-Jonchière), Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 143-161.

défense du réalisme.¹⁵ Bien avant, en 1854, Champfleury publie ses *Contes d'automne*,¹⁶ dont le chapitre X est une sorte de description en deux actes consacrée à ce qu'il baptise « *La Tragédie des gras et des maigres de Pieter Brueghel* », estampe qualifiée par lui de caricature et à partir de laquelle il propose ensuite quelques réflexions. Pour Champfleury, la dimension satirique, compte tenu du contexte de l'œuvre du peintre, est évidente. Bruegel a représenté les riches avares qui reprochent aux pauvres d'être des paresseux, et les pauvres affamés, qui cherchent néanmoins à partager le peu qu'ils ont avec leur hôte de passage, et qui s'épuisent au travail sans parvenir à nourrir leur famille.¹⁷ Dans son *Histoire de la Caricature sous la Réforme et la Ligue : Louis XIII à Louis XVI* (1880), Champfleury revient sur cette position, ne voyant étrangement plus en l'opposition entre les gras et les maigres que « le type du comique dans l'art » sans aucune « pensée de révolte », qualifiant ces interprétations symboliques d'« une des manies propres à notre temps ».¹⁸ Champfleury a rejoint le camp des gras, qu'il trouve sympathiques, tandis que la maigreur lui paraît désormais inspirer la méfiance. Signalons encore qu'il donne ces œuvres de Bruegel comme source d'inspiration de la gravure française *Duel de Caresme-prenant et des Andouilles*, d'après la bataille de ce nom dans le *Quart Livre* de Rabelais, et qu'il souligne l'importance de l'opposition gras-maigre dans l'œuvre de celui-ci, où il lit une « sympathie universelle », voire un « culte rendu aux gras ».¹⁹

En 1873, soit bien après le conte de Lemonnier, Émile Zola se sert des maigres et des gras comme image du drame humain dans *Le Ventre de Paris*. C'est le peintre Claude Lantier qui y parle de ces gravures à son ami Florent, exposant comment, du plus faible au plus fort, les petits se font toujours dévorer par les gros. Claude prévoit sa propre mort de Maigre, « la peau collée aux os, si plat qu'on pourra me mettre entre deux feuillets d'un livre pour m'enterrer », et met en garde Florent, « le roi des Maigres », comme il dit, contre ses parents gras, charcutiers aux Halles.²⁰ L'avertissement se révélera justifié. La référence revient encore dans le dernier roman du cycle romanesque, *Le Docteur Pascal*, où Pascal définit l'intrigue du *Ventre de Paris*, la grasse charcutière Lisa finissant par faire arrêter son maigre cousin Florent qu'elle considère comme

15. *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique* (note 2), *passim*.

16. Champfleury : « La tragédie des gras et des maigres, par Pieter Brueghel », dans : *Contes d'automne*, Paris : Victor Lecou, 1854, p. 75-85.

17. Cette lecture de l'œuvre de Bruegel, certes pertinente, repose néanmoins à notre avis sur une erreur d'interprétation de Champfleury, qui voit dans le personnage du vieillard assis au premier plan, occupé à battre une morue séchée pour l'attendrir, un cordonnier travaillant un morceau de cuir.

18. Champfleury : *Histoire de la Caricature sous la Réforme et la Ligue : de Louis XIII à Louis XVI*, Paris : Dentu, 1880, p. 163.

19. *Ibid.*, p. 165.

20. Émile Zola : *Le Ventre de Paris*, dans : *Les Rougon-Macquart* t. 1, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p. 735-736.

une menace pour les honnêtes gens, comme la « bataille séculaire des Gras et des Maigres ».²¹

Il est difficile de se prononcer sur la connaissance que Zola pouvait avoir du conte de Lemonnier. Les deux écrivains avaient des échanges réguliers, sans être proches. Nous savons que Zola préparait les volumes de la série des Rougon-Macquart par de vastes recherches documentaires et qu'il avait lu le *Sedan* de Lemonnier avant d'écrire *La Débâcle*.²² Il n'est donc pas exclu qu'il ait lu aussi *Un bon tour*, mais le traitement narratif tout à fait différent qu'il réserve à ce thème ne permet en rien de l'affirmer.

« *Un bon tour* »

Les différences entre la version du conte parue en revue à Bruxelles et celle publiée deux années plus tard en volume, au texte de laquelle je me référerai dans ce qui suit,²³ sont principalement des retouches d'ordre stylistique. Deux modifications méritent d'être signalées : la première est l'accentuation de la dimension hyperbolique, dans l'exagération de la quantité de nourriture exposée et avalée dans la grasse cuisine. La seconde est le changement de titre, sans doute décidé parce que celui de la première version, *Ce qui arriva à Jacobs Humérus après avoir acheté la gravure des Gras et des Maigres de Pierre Breughel*, prêtait à confusion, puisqu'il présentait comme acteur de l'histoire un personnage qui n'apparaît en définitive qu'à la dernière ligne du texte, en tant que vendeur des gravures acquises par Snoecx, le véritable protagoniste. Ce « bourgmestre Nicolas Snoecx » porte un nom évocateur d'une autre gravure de Bruegel à laquelle nous avons fait allusion plus haut : en effet, le « snoek » – telle est l'orthographe moderne – désigne le brochet : un gros poisson carnassier qui mange les petits. Snoecx se trouve de ce fait d'emblée placé dans le camp des Gras. Toutefois, et la gravure de *La Cuisine maigre* le montre d'ailleurs clairement, les poissons sont à l'époque considérés comme une nourriture de pauvres, un plat maigre, autrement dit de Carême : cela ne nous laisse présager rien de bon pour le sort du bourgmestre.

21. Émile Zola : *Le Docteur Pascal*, dans : *Les Rougon-Macquart* t. 5, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, p. 1179.

22. Paul Delsemme (note 2, p. 31) cite un propos de Zola à Lemonnier (rapporté par ce dernier dans *La Vie belge*) qui aurait dit : « J'ai tout lu, je n'ai pas voulu relire votre livre, à vous. Je désire au contraire l'oublier, parce qu'il est trop vivant. »

23. Afin de pouvoir donner une impression relativement complète du conte « Un bon tour » aux lecteurs, les exemplaires de cet ouvrage accessibles dans des collections publiques étant rares, je me suis autorisée à le citer assez largement dans cet article.

Au début du premier chapitre, consacré aux maigres, le lecteur trouve le bourgmestre Snoecx poussant une porte très étroite où il ne passe qu'en retenant son souffle. Il respire trop tôt, et se retrouve bloqué. Cela lui donne tout loisir d'observer la pièce. Lemonnier respecte scrupuleusement cette « vision avec » (Pouillon), inversant la gauche et la droite par rapport au point de vue de celui qui regarde la gravure, puisque l'intrus gras se trouve chez Bruegel au fond de la scène, face au spectateur, et utilisant un subterfuge pour que Snoecx puisse voir ce qui normalement devrait se dérober à sa vue :

Nicolas Snoecx était certain qu'ils étaient cinq, bien que, de l'endroit où il se trouvait, il ne vît distinctement que le dos des trois personnes qui étaient debout. Mais celles-ci étaient si maigres que son œil passait à travers leurs dos comme dans de l'eau claire ; c'est ainsi qu'il vît les deux dîneurs qui étaient assis.²⁴

La description est cependant loin d'être conforme à l'estampe. Si Lemonnier respecte les personnages et l'organisation de la scène, il l'anime en usant largement de tournures imagées et exagérées telles que « ses os étaient tellement pointus que la muraille se trouvait rien qu'à les regarder »²⁵ ainsi que d'éléments comiques fantaisistes, comme dans les deux passages suivants :

Et Nicolas Snoecx n'eut pas de peine à remarquer que si l'homme aux grandes bottes avait dans la gorge une saucisse dont on voyait très-bien frétiller le petit bout, car il l'avait mangée vivante, l'homme au col décharné avait dans la sienne une pomme de terre avec ses racines, sa tige et son demi-arpent de terrain.²⁶

Et dans la marmite un chat bouillait ; si vieux, si maigre, si dur à cuire qu'on l'entendait ronronner d'aise, en lavant le dessus de ses oreilles, quoique de gros bouillons de fumée sortissent de sa gueule et de son nez, car il avait bu l'eau dans laquelle on l'avait mis bouillir.²⁷

Ce premier chapitre introduit aussi deux motifs qu'il convient de regarder de plus près. Le premier a été signalé par Evaghelia Stead dans un article sur les rapports entre médecine et littérature au XIX^e siècle.²⁸ Il s'agit du papier et de l'écriture, dont nous avons également pu voir la présence chez Zola, dans le passage sur la mort de Claude Lantier cité ci-dessus. Lemonnier part de la simple image d'une peau parcheminée et collant sur les os, également présente chez Champfleury, pour ensuite la faire basculer du métaphorique dans le réel :

24. Lemonnier (note 4), p. 27.

25. *Ibid.*, p. 230.

26. *Ibid.*, p. 228.

27. *Ibid.*, p. 229.

28. Evaghélia Stead : « *Musa Medicinalis* : variations sur la médecine et les lettres au tournant du siècle dernier », *Romantisme* 94 (1996), p. 111-124.

Le bourgmestre Snoecx vit alors une chose qui l'étonna, c'est que la peau collait sur la joue des dîneurs comme du vieux parchemin, tant elle était sèche, ridée, tirée et jaune. Il fut bien plus étonné quand il s'aperçut qu'elle était véritablement ce qu'elle paraissait être et qu'il y avait à l'envers, du côté de l'os, des caractères à demi effacés, absolument pareils aux jambages des parchemins si audacieusement volés, il y a deux ans, dans les archives de l'hôtel de ville. Et il vit sa signature, sa propre signature à lui, Nicolas Snoecx, avec sa cocarde de traits de plume entortillés, sur le nez de l'homme qui tournait le chat dans la marmite.²⁹

E. Stead interprète les papiers volés à l'hôtel de ville comme figurant une usurpation de l'autorité civile. Ce qui me paraît plus pertinent dans le contexte qui est le nôtre, c'est la présence de la signature du bourgmestre sur ces documents municipaux appliqués – au sens propre – au corps des maigres : c'est sa politique qui les a condamnés à la pauvreté, leur aspect décharné est littéralement marqué de son sceau.

Autre motif, étroitement lié au précédent : celui de la voix. Lorsque Snoecx appelle à l'aide, on s'empresse de venir à lui. Quand il s'écrie qu'il a faim, « les hommes et les femmes firent d'horribles grimaces, en se bouchant les oreilles, et deux enfants qui se promenaient dans les écuellles tombèrent la face contre terre, comme si le tonnerre eût éclaté dans la chambre. » Snoecx pousse une exclamation plus forte encore. Résultat : « les vaisselles se mirent à s'entre-choquer sur la table et une marmite frappa si fortement du pied la planche du dressoir qu'elle sembla vouloir s'envoler. »³⁰

À la puissance de cette voix de gras s'oppose la faiblesse de celle des maigres lorsque ceux-ci l'accueillent :

– Bien le bonjour, mynheer Nicolas Snoecx, lui répondit l'homme d'une voix menue ; et la voix d'un enfant au ventre de sa mère eût à côté semblé sonner de la trompette.

Aussitôt les hommes et les femmes qui étaient dans la chambre se mirent à crier :

– Bien le bonjour, mynheer Nicolas Snoecx !

La joie qu'éprouva le bourgmestre Nicolas Snoecx d'être connu de ces bonnes gens ne l'empêcha pas de remarquer l'effet étonnant que produisaient leurs voix sur son oreille.

Elles étaient toutes pour le moins aussi menues que la voix de l'homme qui l'avait tiré par les jambes pour le faire entrer, et il les entendait venir de si loin qu'on eût dit qu'elles sortaient de derrière les portes de la ville, à une grosse heure de là.³¹

Dans ce dernier passage se révèle la vraie signification, la valeur sociopolitique, de la voix. Les pauvres, en effet, n'ont pas droit de cité :

29. Lemonnier (note 4), p. 231.

30. *Ibid.*, p. 226.

31. *Ibid.*, p. 225.

contrairement à celle des bourgeois, leur parole n'est pas entendue. Par ailleurs, Mikhaïl Bakhtine a souligné à quel point les images de banquet sont, depuis le symposium antique, étroitement liées « à la parole, à la sage conversation, à la joyeuse vérité », la bouche étant non seulement l'organe de l'absorption de nourriture, mais encore celui de la production de la parole. Le manger est le lieu de la rencontre triomphante de l'homme avec le monde, celui où la frontière entre l'homme et le monde est surmontée. Les propos de table, affirme encore Bakhtine, sont des propos libres ; « le pain et le vin [...] libèrent la parole ». ³² Par conséquent, ceux qui ne mangent pas ne participent pas de ce triomphe joyeux sur le monde, ni de cette liberté de parole.

Pour le bourgmestre, le passage chez les maigres manque de mal se terminer : ces derniers se mettent tout à coup en joie, et lui proposent de festoyer avec eux, quand soudain c'est une autre voix encore qui vient à son secours : celle d'un joueur de cornemuse, un dénommé Nathaniel Berschouffazzi, que les maigres « ont laissé mort sur le chemin de la ville, après l'avoir forcé à pousser son dernier souffle dans sa cornemuse », ³³ instrument qui leur sert désormais de soufflet pour ranimer le feu. C'est donc la cornemuse qui parle : « Nicolas Snoecx, ils vont vous manger, comme ils auraient fait de moi, si j'avais été aussi gras que vous, bourgmestre Nicolas Snoecx ». ³⁴

Impossible pour les maigres, qui voient leur projet compromis, de la faire taire :

Les gens de l'hôtellerie entrèrent alors en fureur et voulurent châtier la voix qui avait ainsi parlé : mais la voix leur joua un bon tour. Elle courut se placer de bouche en bouche, et les dîneurs, croyant l'attraper, se battirent entre eux à coups d'escabeaux et de chaudrons. ³⁵

Snoecx profite de la confusion pour s'éclipser, mais il peine à repasser par la porte. Le chapitre se termine sur une image énigmatique : « il se démena à tort et à travers, comme un homme qu'on a fait sortir de sa peau. Et il sortit positivement de la sienne ». ³⁶ Le deuxième chapitre éclaircit le mystère : Snoecx se retrouve seul dehors. Pas tout à fait seul cependant : la cornemuse de Nathaniel Berschouffazzi s'est accrochée à son cou.

Il « remarqua alors qu'il lui manquait son ventre rondelet, dont Gertrudis Snoecx, sa femme, se montrait si heureuse : il l'avait laissé aux mains des Maigres en sortant de sa peau ». ³⁷

32. Bakhtine (note 6), p. 279, 284 et *passim*.

33. Lemonnier (note 4), p. 234.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 234-235.

36. *Ibid.*, p. 235.

37. *Ibid.*, p. 236.

Dépouillé de son ventre comme un autre l'aurait été de son portefeuille, « le ventre qui faisait son orgueil », ³⁸ le bourgmestre frappe chez les gras, où règne un gros vacarme. Il n'ose plus élever la voix, de peur que, sans son ventre, on ne le reconnaisse pas, et observe la scène. Devant l'abondance d'éléments à décrire, Lemonnier abandonne la fidélité à la perspective de la « vision avec », et verse dans une accumulation baroque, enchaînant les énumérations, les exagérations, fidèle au « style coruscant » ou « macaque flamboyant » attribué aux auteurs de la *Jeune Belgique*, ³⁹ pliant le vocabulaire à ses désirs : « Il n'est au monde que gens de bien pour avoir trognes aussi fleuries, mines aussi lippeuses, panses aussi rebindaines, mentons aussi gorgias, nez aussi cardinalisés et joues aussi grassouillardes ». ⁴⁰

Le contraste est flagrant avec les maigres affamés, « aiguisant leurs os comme des couteaux ». ⁴¹ À côté des cochons, agneaux, dindes, oies, quartiers de bœuf ou de mouton, boudins, andouilles, saucisses et autres jambons, les mangeurs eux-mêmes prennent l'apparence de la nourriture qu'ils engloutissent :

Les jambons, les langues et les saucissons répandaient sur les poutres enfumées de grosses ombres ; et les ombres avaient la figure des gens de bien qui étaient à table.

En vérité, rien n'était moins propre à engendrer mélancolie : leurs bouches ressemblaient à la bonde d'un tonneau, leurs yeux à des broches où tournent des chapons, et leurs nez à des lèche-frites juteuses. Les mentons qui cascadaient en étages le long de leur poitrine formaient des échafaudages de chair sur lesquels, comme l'eau des fontaines qui coule de vasque en vasque, se répandaient les graisses et les sauces, par filets abondants.

Ils étaient tellement gras que la chaleur de l'âtre les faisait fondre comme du suif de chandelle, et tellement tendres qu'ils rôtaient sans s'en apercevoir, du côté où le feu était le plus ardent.

L'un deux, qui tenait les jambes et les bras ouverts, faute de pouvoir les fermer, ressemblait à un cochon engraisé de quinze mois, et un chien le léchait par derrière, à cause de ses beaux plis semblables aux frisures d'une collerette. ⁴²

S'il n'est plus question de carnaval et de carême dans ce conte, la dimension religieuse n'en est cependant pas tout à fait absente, car parmi les gras se trouve un moine, plus préoccupé de nourritures terrestres que de morale chrétienne :

38. *Ibid.*, p. 237.

39. Cf. Paul Delsemme : « Quand Albert Giraud pratiquait l'écriture coruscante », dans : *Lettres ou ne pas lettres, Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen* (dir. J. Herman, L. Tack et K. Geldof), Louvain : Presses Universitaires de Louvain, 2001, p. 79-89.

40. Lemonnier (note 4), p. 238.

41. *Ibid.*, p. 235.

42. *Ibid.*, p. 241.

Derrière le moine gras, une ombre maigre grimaçait sur le mur, avec des cornes sur la tête et une queue dans le derrière ; c'était l'ombre du diable, mais sa queue était une queue de cochon qui se tirebouchonnait en frétilant. La grosse femme de son voisin tira tout à coup la queue du cochon, et le bréviaire sortit aussitôt de la poche du moine, car la queue de cochon était l'ombre du signet que le moine mettait à la page où il lisait ses matines.⁴³

Si nous n'oserions affirmer avec certitude que Lemonnier ait voulu que ses lecteurs voient dans la « femme de son voisin » une allusion aux dix commandements⁴⁴ et qu'ils accusent le moine d'avoir enfreint son vœu de chasteté, il est du moins certain que le moine a des préoccupations peu pieuses lorsqu'il lit ses matines et que le texte, s'il n'est plus ici une arme, reste associé au camp des gras. Par ailleurs, alors que le moine figure bien dans la gravure bruegélienne, l'on n'y voit point de matines, bréviaire ou autre livre. C'est donc entièrement du fait de Camille Lemonnier que le texte, l'écriture font ici une nouvelle fois leur apparition, soulignant l'opposition entre la population illettrée et les puissants lettrés, dont l'Église aussi fait évidemment partie.

Le bourgmestre finit par se décider à prendre la parole ; après tout, il est ici comme chez lui : « – Ça, à boire, dit-il en frappant la table du poing. Je suis le bourgmestre Nicolas Snoecx. »⁴⁵

Cette affirmation déclenche l'hilarité générale : non seulement les hommes, mais encore « les poulardes, les jambons, les cochons de lait et tout ce qui était aux murs, à la broche, sur la table et ailleurs »,⁴⁶ tous se mettent à rire. Le maître de la maison lui rétorque :

- Le bourgmestre Nicolas Snoecx a un joli petit ventre rond, et vous n'en avez pas. Vous n'êtes pas le bourgmestre Nicolas Snoecx.
- Maigre mine, sortez, s'écrièrent en même temps les Gras d'une voix tellement grasse qu'elle fondait de suite dans l'air, à la chaleur du feu.
- Vous n'avez que faire ici, car c'est grasse cuisine, dit encore le maître de la maison.⁴⁷

Une nouvelle fois, c'est Nathaniel Berschouffazzi qui vient au secours de Snoecx, qu'on jette dehors. Plus tôt, la voix a annoncé vouloir se venger, dans un passage où voix et puissance sont explicitement liées : « Faites-moi rendre justice, à cause du crime que les Maigres ont commis sur moi, et vous pourrez mettre ma voix dans votre poche, afin qu'elle vous serve aux prochaines élections ». ⁴⁸ Berschouffazzi ne se trompe pas de cible :

43. *Ibid.*, p. 242-243.

44. Notons cependant que la version parue dans *L'Art libre* comporte « la femme du voisin » et que le changement apporté à cette tournure pourrait donc avoir été induit par ce désir de faire ressortir plus nettement l'allusion biblique.

45. Lemonnier (note 4), p. 24

46. *Ibid.*, p. 245.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 237.

ceux qui sont cause de son malheur, en définitive, ce sont les gras : « Une nuée de rats se précipita de la cornemuse et tomba sur les poulardes, les jambons et les cochons de lait, qui furent dévorés en un instant. »⁴⁹

Le conte s'achève sur un court épilogue. Nicolas Snoecx se réveille aux côtés de sa « grasse petite femme », dans « le bon lit moelleux » et constate avec joie qu'il a toujours « son petit ventre rond ». Il dit alors à sa Gertrudis :

– M'est avis, ma femme, que maître Pierre Breughel m'a joué cette nuit un fort joli tour.

Or le bourgmestre Nicolas Snoecx, qui aimait les belles estampes du bon temps, avait acheté la veille, à Jacobs Humerus l'échevin, la gravure des *Maigres et des Gras*, de Pierre Breughel, surnommé Pierre le Drôle.⁵⁰

Un conte social

Il est à craindre que cette leçon cauchemardesque n'aura pas produit d'effet durable sur le bourgmestre Nicolas Snoecx. Elle n'aura pas échappé en revanche aux lecteurs de Camille Lemonnier. Celui-ci, en effet, s'il débute en littérature par la critique d'art, puis par « un art gras, opulent, outrancier, gonflé de sève, avant tout plastique »,⁵¹ prend conscience alors qu'il assiste à la bataille de Sedan en 1870, que l'écrivain a un devoir social. Notre conte, daté dans *L'Art libre* du 14 décembre 1871, a été écrit seulement un an après cet événement, et s'il est bien loin des horreurs de la guerre décrites par Lemonnier dans *Sedan* (rebaptisé par la suite *Les Charniers*), l'on y décèle facilement cette préoccupation sociale qui traverse l'œuvre de l'auteur. En effet, dès 1869, il a dénoncé la société de son temps dans *Nos Flamands*, que Bazalgette définit comme « une virulente apostrophe au siècle veule »,⁵² et la mise en garde se fera plus précise encore dans *La Fin des Bourgeois* (1890). Ce roman est lardé de gras, si l'on peut dire, d'un bout à l'autre, par la présence du personnage d'Antonin Quadrant, énorme rejeton d'une famille de bourgeois qualifiés d'« Œsophagiens », tandis qu'Antonin lui-même se voit baptisé « Enfant de gras [...] au nom de la pièce de cent sous qui sera [s]on unique foi et par qui [il régnera] ». ⁵³ Ailleurs, Lemonnier décrit les Quadrant comme un « ménage de gras » où Antonin joue le rôle de « ventre de la famille ». ⁵⁴ Or, ce ventre ne peut être rempli qu'aux dépens des maigres :

49. *Ibid.*, p. 246.

50. *Ibid.*, p. 247-248.

51. Léon Bazalgette : *Camille Lemonnier*, Paris : É. Sansot, coll. Les Célébrités d'aujourd'hui, 1904, p. 10.

52. *Ibid.*, p. 12.

53. Camille Lemonnier : *La Fin des bourgeois*, Paris : Dentu, 1892, p. 80 et 81.

54. *Ibid.*, p. 53.

Pour rendre viable ce colosse adipeux, engloutissant en son gésier la subsistance de dix ménages, n'avait-il pas fallu les servages accumulés d'innombrables générations faméliques, les stratifications d'engrais de millénaires et croupissantes humanités !⁵⁵

Toutefois, et comme le préfigure le titre du roman, Lemonnier annonce la fin de ce règne. Antonin, l'enfant unique, mourra étouffé dans sa graisse, et la société qu'il incarne se voit menacée par la mobilisation ouvrière :

C'étaient les morceaux d'une société, anciens agrégats d'orgueil et de domination, qui tombaient avec eux dans l'œuvre de décomposition sociale activée par des ouvriers nouveaux. [...] Toute question vitale écartée, le vide seul du régime exista, l'inanité et l'incurie de ce règne qui n'avait rien prévu et mourait d'inanité, après s'être puissamment gorgé à toutes les auges, après avoir été le règne des ventres... Des grèves à présent en tout sens éclataient, l'ouvrier, par milices innombrables, quittait les bures, les usines, les fabriques, gagnait les bois, réclamait du pain et des droits.⁵⁶

Le règne bourgeois est ici explicitement assimilé à la domination sociale des gras, des ventres : ceux qui mènent la « grasse vie » à laquelle aspire la petite ouvrière Clarinette dans *Happe-Chair*.⁵⁷ À la lumière des révoltes ouvrières décrites ici, l'image des rats renversant et dévorant le royaume des Gras telle qu'elle figure dans *Un bon tour* prend des allures de révolution sociale. Notons encore à ce sujet que les maigres donnent du « mynheer » au bourgmestre Snoekx, ce qui nous révèle leur appartenance au peuple flamand, autrement dit, à la classe dominée.

Lemonnier a été couramment qualifié de naturaliste, voire de « Zola belge ». Lui-même n'a cependant jamais reconnu cette filiation, s'identifiant plus volontiers au naturisme, dont il donna dans un article pour la revue *Le Thyrsé* cette définition où l'engagement social est plus apparent encore que la poétique littéraire :

J'admire mon temps et les hommes de mon temps jusque dans leurs erreurs qui peut-être ne le sont que pour nous. Je crois donc, avec les hommes de mon temps, que c'est la science qui actuellement doit nous régir et que le problème de nos destinées dépend des solutions qu'elle apportera. Cependant, le plus haut état d'humanité est celui qui, se développant économiquement selon la science, accepte l'instinct et la nature comme la loi suprême de ses mouvements... Si quelque chose apparaît en nous divin, c'est bien la pureté originelle des impulsions ! en elles-mêmes, elles sont toujours belles, la société seule les pervertit. C'est l'état social qui est partout malade et duquel il faudrait, par le retour à la nature et à la beauté foncière de la vie, nous guérir.⁵⁸

55. *Ibid.*, p. 79-80.

56. *Ibid.*, p. 335.

57. Anne-Françoise Luc : *Le Naturalisme belge*, Bruxelles : Labor, 1990, p. 108.

58. Maurice Des Ombiaux : *Camille Lemonnier*, Bruxelles : Charles Carrington, 1909, p. 142-143.

Lemonnier aime l'humanité, il a foi en elle, et touché par ses souffrances, il se propose à travers son écriture d'aider les hommes « à leur meilleur-devenir », comme le formula Georges Rency.⁵⁹ Dans ses derniers livres surtout, Lemonnier mélangera l'idéal et le réel. Rency, qui était un proche de Lemonnier, cite une note trouvée parmi ses papiers après sa mort :

Ne serait-ce pas l'occasion de rappeler qu'à tort ou à raison en écrivant mes livres et en créant mes personnages d'apparence la plus amoral, je n'ai cessé de me considérer moi-même comme un moraliste – un moraliste hors rang peut-être, mais tout de même cédant à une pensée de moralisation.⁶⁰

La charge satirique du conte *Un bon tour* est indéniable. Il nous semble toutefois injustifié de considérer avec Bakhtine cette satire comme purement négative. Le style baroque de Lemonnier, son humour, ainsi que son acceptation de la réalité entière tout en pointant en « moraliste hors rang » les défauts de la société, confèrent au texte une dimension optimiste et joyeuse. Bruegel le Drôle à décidément joué un bon tour à Camille Lemonnier.

59. Georges Rency : *Camille Lemonnier 1844-1944 : son rôle, sa vie, son œuvre, ses meilleures pages*, Bruxelles : Labor, 1944, p. 117.

60. *Ibid.*, p. 115.