



Entre modernisme et avant-garde

**Le réseau des revues littéraires
de l'immédiat après-guerre en Belgique
(1919–1922)**

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention
du titre de Docteur en Langues et Lettres
par Daphné de MARNEFFE

Sous la direction du Professeur J.-P. BERTRAND

année académique 2006–2007

Nous remercions sincèrement Monsieur Benoît Denis de nous avoir donné l'occasion de faire cette thèse, ainsi que Monsieur Jean-Pierre Bertrand d'avoir accepté de la diriger. Nous les remercions vivement tous deux pour le temps qu'ils ont passé à nous lire et à suivre l'évolution de nos recherches. Leurs conseils et leurs encouragements nous ont été précieux. Nous remercions aussi tous les membres du CIEL, avec lesquels nous avons eu le plaisir de travailler pendant quatre ans. Nous remercions particulièrement Messieurs Paul Aron et Jean-Marie Klinkenberg, directeurs du projet et membres de notre jury, pour les discussions et les échanges qui ont ouvert des pistes dans notre travail personnel. Nous remercions Michel Fincoeur et Gérald Purnelle pour l'échange d'informations et l'aide qu'ils ne nous ont jamais refusée.

De même, nous tenons à remercier tous les membres du groupe de contact FNRS Contextes. Les réflexions au sein de ce groupe et la cordialité qui y régnaient nous ont beaucoup apporté, tant sur le plan intellectuel que sur le plan personnel. Nous pensons particulièrement à ceux qui furent nos plus proches collègues : Nancy Delhalle, Laurent Demoulin, Björn-Olav Dozo, Bibiane Fréché, Anthony Glinoer, Tanguy Habrand, François Provenzano, Cécile Vanderpelen, et plus récemment Vanessa Gemis. Qu'ils soient aussi remerciés pour leur amitié et le soutien qu'ils nous ont apportés dans des périodes parfois difficiles. Pour l'aide ponctuelle qu'ils nous ont apportée à un moment ou un autre de nos recherches, nous remercions chaleureusement Madame Danielle Bajomée, Monsieur Christian Berg, Monsieur Jacques Dubois, Monsieur Pascal Durand, Madame Reine Meylaerts, Monsieur Hubert Roland. Merci à Monsieur François Vallotton d'avoir accepté de faire partie de notre jury.

Nous remercions les membres du personnel des différentes bibliothèques où nous avons travaillé, à l'ULg (merci à Ginette pour son enthousiasme), à l'UCL, à l'AMVC (Anvers), à la KBR (un merci tout particulier à Madame Erna Van den Berghe pour son efficacité et sa disponibilité) et aux AML, qui ont constitué un cadre de travail vraiment agréable. Merci à Franz De Haes pour ses judicieux conseils, à Nadine Vanleemputten pour son aide et ses encouragements, à Paul-Etienne Kesters pour les photographies, à Saskia Bursens, Corine Clarysse et Jean Danhaive pour leur accueil et leur aide discrète et efficace. Merci enfin à tous ceux que nous aurions oubliés.

Nous avons bénéficié pour le temps de notre recherche d'une bourse de la Communauté française de Belgique, dans le cadre d'une action de recherche concertée (projet CIEL).

Nous n'aurions probablement pas pu mener à bien notre travail sans le support que nous avons trouvé auprès de nos proches. Nous souhaitons exprimer ici toute notre reconnaissance à nos parents et à notre famille pour leur appui, leur patience et la confiance qu'ils nous ont toujours portée. Merci à Papa et Maman pour les relectures. Merci à Patrick, Guillaume, Marie-Catherine, Goéric et spécialement Olivier pour toute la logistique de ces dernières semaines et pour leur soutien inconditionnel. Merci à Liebrecht dont la musique a porté notre dernier mois de travail. Merci enfin à Patrick et à Jean-Pierre d'avoir enduré avec nous ce marathon final qui laissait bien peu de place à la vie de famille. C'est à eux que nous dédions cette thèse qui leur doit plus qu'ils ne l'imaginent.

D. dM.

Liste des abréviations

<i>cf.</i>	<i>confer</i>	pp.	pages
dir.	sous la direction de	p. ex.	par exemple
éd.	éditeur	s.l.	sans lieu
etc.	<i>et cetera</i>	s.l.n.d.	sans lieu ni date
<i>et sq.</i>	<i>et sequentes</i>	t.	tome
n°	numéro	vol.	volumes
p.	page	vs	versus

AAPB	Association des artistes professionnels de Belgique
ARAPB	Association royale des artistes professionnels de Belgique
AMVC	Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven (Letterenhuis, Antwerpen)
AML	Archives et Musée de la Littérature (Bibliothèque Royale, Bruxelles)
ARLLF	Académie royale de langue et de littérature française de Belgique
BR	Bibliothèque royale Albert I ^{er} (Bruxelles)
CICB	Centre d'Information et de Conservation des Bibliothèques (ULg)
CIEL	Collectif interuniversitaire d'étude du littéraire (ULg-ULB)
CIVA	Centre international pour la ville et l'architecture (Bruxelles)
KBR	Bibliothèque royale Albert I ^{er} (Bruxelles)
KUL	Katholieke Universiteit Leuven (Louvain)
LLN	Louvain-la-Neuve
NRF	<i>Nouvelle Revue Française</i>
NEVB	<i>Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging</i>
POB	Parti ouvrier belge
PUF	Presses universitaires de France
UCL	Université Catholique de Louvain (Louvain-La-Neuve)
ULB	Université Libre de Bruxelles
ULg	Université de Liège
VNV	Vlaams Nationaal Verbond
VUB	Vrije Universiteit Brussel

Sommaire

INTRODUCTION

I CHOIX THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

- 1 Introduction**
- 2 Revue et champ littéraire**
- 3 Revue et institution littéraire**
- 4 Sociabilité intellectuelle : lieux, milieux, réseaux**
- 5 En guise de conclusion : un « réseau » de revues littéraires**
- 6 Bilan**

II RECONSTITUTION PROGRESSIVE DE L'ESPACE DES REVUES À L'ARMISTICE

- 7 Un espace déserté pendant la première guerre mondiale**
- 8 Littérature et politique. Problématiques d'immédiat après-guerre**
- 9 Bilan**

III LE RÉSEAU DES REVUES LITTÉRAIRES À L'INTERSECTION DE DIFFÉRENTS LIEUX ET MILIEUX

- 10 Le réseau interpersonnel : imbrications de différents milieux**
- 11 Intermède pragmatique. Revue et questions concrètes**
- 12 Lieux d'édition et d'action d'art**
- 13 Bilan**

IV PROLONGEMENTS ET CONCLUSION

- 14 Retour sur le modèle réticulaire**
- 15 Conclusion générale**

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

Introduction

0.1 Revues « modernistes et d'avant-garde »

Que recouvre l'appellation « revues littéraires, modernistes et d'avant-garde » ? Toute revue se définit comme une « publication périodique au contenu variable¹ ». Les revues « littéraires » s'opposent aux revues « générales » et aux revues spécialisées dans un domaine extra-littéraire, qu'il soit attenant à ce dernier (revues artistiques par exemple) ou très éloigné (revues de médecine, revues syndicales, etc.). Comme l'ont défini Paul Aron et Pierre-Yves Soucy dans *Les Revues littéraires belges* de langue française de 1830 à nos jours, par « revues littéraires belges », on entend d'abord les « organes qui animent ou qui réservent une place à la vie littéraire francophone en Belgique » (Aron, Soucy 1998 : 67). Cependant, cette définition de la revue comme publication périodique ne nous paraît pas suffisante. Elle ne rend compte que d'un aspect de la revue. Or, comme l'expose Jacqueline Pluet-Despatin, il y a deux espaces dans la revue : « l'espace écrit, public » (celui de la publication) et « l'espace humain » (celui du groupe et de ses réunions, ses discussions). Ce dernier laissant peu de traces, il est nécessaire de recourir à des sources d'information indirecte, correspondances, souvenirs littéraires, biographies, etc., pour le reconstituer (Pluet-Despatin 1992 : 125–136). Les projets débattus au sein du groupe sont intéressants à examiner, qu'ils aient été réalisés ou non : projets de création ou de fusion de revues, mais aussi expositions, conférences, soirées d'action d'art, éditions, etc. donnent des indications sur l'ambition et le programme d'un groupe, mais aussi sur l'étendue de son réseau de relations et sur les stratégies qu'il peut développer. Par « revue », on désignera donc soit une publication, soit un groupement d'individus, soit un « label » au sein duquel se confondent les deux espaces. Dans ce dernier cas, le titre de la revue équivaut parfois au nom d'un groupe, comme dans l'expression « les graveurs de *Lumière* ».

Au XX^e siècle, une revue est « moderniste ou d'avant-garde » quand elle se présente comme telle et qu'elle est reconnue par (ceux qu'elle considère comme) ses pairs. Elle adopte une position « en rupture avec l'idéologie et l'esthétique dominantes » et prétend « réconcilier l'art et la vie », dans un projet « qui est aussi politique² ». Entre le « modernisme » et l'« avant-garde », il y a une différence de degré : de l'ouverture aux tendances

¹ Voir la notice « revue », par Paul Aron, dans *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), p. 521.

² Voir la notice « avant-garde », par Jean-Pierre Bertrand dans *Le Dictionnaire du littéraire* (2002), pp. 38–39.

nouvelles, de manière éclectique, à une position plus radicale, plus exclusive, incluant une dimension révolutionnaire, un désir de transformer la société.

Dans *La Modernité belge. Littérature et société*, Michel Biron propose de distinguer trois niveaux dans le « champ belge de la modernité littéraire de l'entre-deux-guerres ». Sur base d'une analyse des discours, il identifie les différentes conceptions qui se cachent sous la même étiquette de « moderne » (Biron 1994 : 194-209) :

1) dans l'usage du terme par les instances les plus institutionnalisées (*La Renaissance d'Occident*, *La Revue sincère* et l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique), « le moderne désigne l'époque contemporaine mais se fond en tant qu'esthétique dans une tradition classique totalisante ».

2) dans l'usage qu'en font des revues que nous qualifierons de « modernistes » (*Anthologie*, *7 Arts*, *Sélection*), le moderne, synonyme d'« art vivant », se réfère encore à l'époque contemporaine, mais « définit d'abord une attitude esthétique qui se veut actuelle, adaptée à l'idéologie du progrès, mais interrogeant assez peu la relation de la littérature à la société ».

3) dans l'usage qu'en font des revues « d'avant-garde » (comme *Résurrection* ou *Ça Ira*, puis les surréalistes), le moderne est « anti-moderniste » et « se fonde sur l'idéologie de la rupture (esthétique ou sociale), plutôt que sur la tradition ou le progrès ».

Cette découpe nous paraît pertinente et permet de distinguer assez finement le « modernisme » de l'« avant-garde ». Nous aurons l'occasion d'amener d'autres éléments de définition au cours de ce travail. Ajoutons que les revues « modernistes et d'avant-garde » ne sont pas strictement « littéraires » : elles concilient différents intérêts littéraires, artistiques, sociaux, politiques. En Belgique, dans l'immédiat après-guerre, les influences sont multiples et internationales : au vitalisme, à l'unanimité et au futurisme d'avant 1914 s'ajoutent l'expressionnisme allemand, le dadaïsme (dans ses versions allemande et française), mais aussi le cubisme et le constructivisme et, à partir de 1924, le surréalisme. Notons d'emblée que l'avant-garde en Belgique se nourrit des tendances nouvelles en provenance de France et d'Allemagne, mais aussi des Pays-Bas ou du Royaume-Uni³.

Différents panoramas des groupements et revues belges de l'entre-deux-guerres ont été dressés par Paul Emond, Anne Adriaens-Pannier et Jean Warmoes notamment⁴. En les confrontant l'un à l'autre, on constate que seules une dizaine de revues sont considérées par tous comme « modernistes ou d'avant-garde » : à Anvers, *Lumière* et *Ça Ira*, à Bruxelles, *Résurrection*, *La Lanterne sourde*, *Signaux de France et de Belgique*, *Le Disque Vert* (diverses séries), *7 Arts*, *Correspondance*, *Marie*, *Variétés*, à Liège, *Anthologie*. Cette liste n'est qu'indicative ; il manque des revues d'importance, comme *L'Art libre*, *Sélection* et les

³ Voir *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*. (Weisgerber 1991)

⁴ Paul Emond donne un intéressant aperçu des « Lettres belges de langue française dans les années vingt » dans *Les Années folles en Belgique 1920 – 1930* (Emond 1981). Dans « Les revues d'avant-garde en Belgique et leur combat. 1917 – 1929 », Anne Adriaens-Pannier porte autant d'attention aux revues de langue flamande qu'aux revues de langue française (Adriaens-Pannier 1992). Quant au catalogue *Cinquante ans d'avant-garde 1917 – 1967* de Jean Warmoes (1983), il ne traite que de revues francophones mais couvre une période qui dépasse largement celle qui nous intéresse.

revues surréalistes, ainsi que des revues plus éphémères, comme *Haro, Au Volant, Le Geste*. Cette liste a constitué un point de départ pour nos recherches. Notre corpus a évolué au cours de celles-ci : il s'est recentré sur la période d'immédiat après-guerre, tout en intégrant tel organe totalement oublié — qui constitue une étape importante dans la constitution d'un groupe — ou tel projet inabouti — qui témoigne des convergences ou divergences d'intérêt de ses promoteurs.

0.2 Revues d'immédiat après-guerre (1919-1922)

En nous centrant sur les revues d'immédiat après-guerre, nous explorerons l'interstice entre deux corpus déjà bien étudiés, celui des « revues fin de siècle » et celui des « revues des années vingt ». Il est fréquent de faire débuter les études de l'entre-deux-guerres « dans les années vingt », en faisant l'impasse sur la période mouvementée et floue de l'immédiat après-guerre, où tout doit se remettre en place. Sur le plan de la production des revues littéraires, l'immédiat après-guerre correspond à un « pic » dans l'apparition de nouveaux titres (voir Aron, Soucy 1998 : 11-12 et 212). Nous étudierons cette période foisonnante mais brève (1919-1922) sous différents angles : analyse du discours inaugural des petites revues, études des milieux qu'elles constituent, examen des actions qu'elles développent pour concrétiser leur vision du monde et contribuer au renouvellement de la société sous tous ses aspects. Pour ce faire, il sera parfois nécessaire de replacer ces revues dans une temporalité plus large. En amont, voir de quelle manière elles gèrent l'héritage des années d'occupation (1914-1918) et quel lien elles entretiennent avec l'avant-guerre. En aval, examiner quels sont les principaux prolongements de cette période charnière.

Si la plupart des revues ne paraissent qu'après l'Armistice, elles sont souvent conçues au sein de groupes qui se réunissent *pendant* la guerre. Comme nous le verrons, dans le cas de la genèse de *Lumière* et de *Ça Ira* ou de *Demain littéraire et social*, tout se noue, se prépare pendant la guerre, au sein d'un « groupe » plus ou moins formel, dont l'activité est intense, mais qui attend les conditions favorables pour publier. À l'Armistice, leurs activités peuvent acquérir une certaine visibilité, ce qui explique l'éclosion de publications, d'expositions ou de conférences. On ne peut nier cependant l'importance des conséquences sociales, politiques, économiques de la guerre, qui fut un choc déterminant pour toute une génération. À la déferlante des courants d'avant-garde s'ajoutent les mouvements pacifistes et internationalistes, qui remettent en question les idéaux qui prévalaient avant-guerre, l'amour de la patrie, l'impression d'immortalité de la civilisation occidentale, l'éducation morale. Cela dit, en Belgique, l'activité d'avant-garde s'est déjà déployée pendant la première guerre, notamment au contact de l'expressionnisme allemand, dans un contexte politique trouble. C'est en 1917 que Clément Pansaers publie les six livraisons de *Résurrection*, revue pacifiste et expressionniste paraissant avec le concours des autorités occupantes. Du côté flamand du pays, le phénomène de l'activisme est important. Deux des figures les plus radicales de l'avant-garde belge (Clément Pansaers du côté francophone, Paul van Ostaijen côté flamand) se sont compromis politiquement avec l'occupant, tout en

développant une importante production pendant la guerre. Tous deux meurent dans les premières années de l'entre-deux-guerres, Pansaers en 1922, à trente-sept ans, van Ostaijen en 1928, à trente-deux ans. On débordera donc des limites temporelles strictes, les revues qui nous intéressent étant plutôt « issues de la guerre 14-18 » que « d'immédiat après-guerre ».

0.3 Objet de l'étude

Il faut préciser que nous n'avons pas pour but d'explorer exhaustivement l'ensemble de l'espace des revues littéraires belges d'immédiat après-guerre. L'avant-garde se développe principalement dans les pôles industriels et urbains, soit, en Belgique, à Anvers, Bruxelles, La Louvière – Mons et Liège⁵. Nous étudierons principalement des revues bruxelloises et anversoises de langue française. À Anvers, dans l'immédiat après-guerre, l'avant-garde est très active. L'expressionnisme s'y est développé dès 1916, sous l'influence de la culture allemande. Ville portuaire et cosmopolite, Anvers est alors une des principales métropoles du pays. Plus encore que Bruxelles à la même époque, elle offre un terrain particulièrement accueillant pour les mouvements d'avant-garde, qui s'inscrivent d'emblée dans le sillage révolutionnaire de l'« activisme » flamand des années d'occupation.

Dans le cadre de ce travail, nous avons pour but de comprendre le fonctionnement même de la « revue », forme récurrente d'organisation de la vie littéraire, qui semble n'avoir pas de spécificité propre. Hybride et souple, la forme « revue » s'actualise de manières diverses. Si son importance n'est plus à démontrer aujourd'hui, la revue est cependant peu étudiée pour elle-même. C'est principalement dans le cadre de l'étude d'un courant littéraire ou artistique, ou d'une trajectoire d'un auteur, que l'on se penche sur le *contenu* des revues, souvent riche en renseignements de toutes sortes. Ce n'est pas, en premier chef, leur contenu qui nous intéresse ici. Nous tenterons de voir comment se structure une revue, quel est son statut dans l'espace littéraire et artistique de l'époque et ce qu'un tel objet nous apprend sur le contexte dans lequel il prend place. Il nous semble que le problème principal, lorsque l'on traite de « revues littéraires », est de parvenir à concilier information factuelle, aperçu général des tendances de la revue et mise en évidence des points particuliers servant à l'analyse. Par leur hétérogénéité et leur rapport particulier au temps, les revues littéraires échappent presque toujours au commentateur. Pour tenter de répondre adéquatement à ces difficultés, nous prendrons appui sur des supports visuels (schémas, tableaux), compléments utiles aux approches plus strictement textuelles.

Les revues font l'objet d'inventaires depuis longtemps : on pense par exemple à celui de Rémy de Gourmont (*Essai de bibliographie. Les petites revues*, 1900). Dans les années septante, Jean-Michel Place et André Vasseur ont réalisé tout un travail de fichage bibliographique des *Revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, parallèlement à une vaste entreprise de réédition de collections complètes de revues d'avant-garde. On dispose

⁵ Voir le chapitre consacré à la « Géographie des avant-gardes » dans Weisgerber (dir.) 1991, et spécialement les contributions de Michel Huysseune sur « Anvers » (pp. 117 – 130) et sur « Bruxelles » (pp. 131–139).

actuellement de plusieurs répertoires fort utiles : pour la France, celui de Maurice Caillard (1990) pour la période 1870-1914 et celui de Richard Admussen (1970) pour la période 1914-1939, qui traite aussi de petites revues littéraires étrangères conservées dans les bibliothèques de Paris en 1968. Pour la Belgique, la référence est le répertoire de Paul Aron et Pierre-Yves Soucy (1998), complété actuellement sur support informatique, par la base de données du CIEL⁶. Pour les revues suisses romandes (1880-1914), un premier balisage a été proposé par Alain Clavien, Diana Le Dinh et François Vallotton (1993).

Fortement exploitées par les historiens de l'art (*cf.* les nombreux catalogues repris en bibliographie), les revues d'avant-garde ont aussi été étudiées dans une perspective d'histoire littéraire et culturelle, comme en témoignent par exemple le second tome de *L'année 1913* (Brion Guerry 1971), ou, pour la Belgique, le collectif dirigé par Jean Weisgerber (1991). Celui-ci adopte une perspective comparatiste et interdisciplinaire sur un large corpus (*Les Avant-gardes littéraires en Belgique. Au confluent des arts et des langues (1880-1950)*) et traite massivement des revues et de leurs animateurs.

Les revues littéraires constituent un objet d'étude spécifique depuis quelques dizaines d'années. Il est d'une part pris en charge dans des travaux portant sur l'histoire des intellectuels, comme ceux de Christophe Prochasson (1991, 1993), de Jacqueline Pluet-Despatin (1992), de Paul Aron (1994) ; d'autre part dans une perspective d'histoire du livre et de l'édition, comme en témoigne par exemple la création de la *Revue des revues* (1986), dans une double volonté de faire œuvre documentaire (rassembler des archives de revues) et critique (étudier l'histoire spécifique des revues littéraires).

Nous nous situons au croisement de ces différentes perspectives. Un première partie de ce travail sera consacrée à expliciter nos choix théoriques et méthodologiques. Dans une seconde partie, nous examinerons comment l'espace des revues se reconstitue progressivement à l'Armistice autour de questions principalement politiques. Dans une troisième partie, nous étudierons le modèle du « réseau » des revues, d'une part à travers les différents milieux dans lesquels il s'imbrique, d'autre part en inventoriant les lieux d'édition et d'action d'art dans lesquels les revues déploient leur activité.

⁶ Le projet CIEL (« Collectif interuniversitaire d'étude du littéraire ») de la Communauté française de Belgique a été mené conjointement par les universités de Liège (sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, ULg) et de Bruxelles (sous la direction de Paul Aron, ULB). Un de ses buts était de constituer une base de données relatives aux auteurs, aux revues et aux œuvres littéraires belges de l'entre-deux-guerres. C'est dans le cadre de ce projet que nous avons effectué notre recherche doctorale.

PREMIÈRE PARTIE

CHOIX THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Chapitre 1

Introduction

1.1 La revue littéraire, un objet hybride et inconfortable

Souvent utilisées comme « sources pour connaître les œuvres et les tendances littéraires ou pour comprendre l'évolution des idées » (Aron 1994 : 95–108), ou pour approcher un mouvement particulier¹, les revues littéraires sont rarement étudiées pour elles-mêmes². Peut-être est-ce en partie dû à l'aspect complexe et fuyant de cet objet particulier. Actualisée de manières très diverses, dans de multiples aspects de la vie culturelle, la revue déborde en effet souvent du cadre strictement littéraire, pour toucher à l'art, à la politique, ou au débat de société. Forme éditoriale particulière, entre la presse et la littérature, elle présente une ambiguïté et un état d'« entre-deux » problématique pour le chercheur. Nous souhaitons étudier le « fonctionnement » même de ce type récurrent mais « hybride » d'organisation de la vie littéraire, et non un contenu précis. Dans ce but, nous examinerons comment notre objet de recherche trouve à s'inscrire dans les modèles théoriques actuellement disponibles en sociologie de la littérature, et ce que ceux-ci permettent d'en dire. Nous interrogerons ces différents modèles en partant de notre objet, et examinerons la pertinence épistémologique d'une éventuelle conciliation de plusieurs d'entre eux pour rendre compte au mieux des aspects définitoires des « revues littéraires » belges.

¹ Voir par exemple l'approche du premier surréalisme via une étude de la revue *Littérature* (Bertrand 1986).

² « Peu de travaux littéraires sur les revues. Et pour les méthodes, une avalanche de monographies sur le modèle un thème un auteur, mais guère de témoignages pour explorer les voies de l'histoire culturelle ou de l'interdisciplinarité [...] », souligne Hugues Marchal dans « Un vademecum pour les doctorants et pour la recherche » (*Acta Fabula*, Automne 2004 (Volume 5, n°4), URL : www.fabula.org/revue/document663.php), dans le compte rendu qu'il propose de *La Traversée des thèses : bilan de la recherche doctorale en littérature française du XX^e siècle*. (Actes du colloque de la Société d'étude de la littérature française du XX^e siècle, réunis par Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Yves Guérin et Michel Murat, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 254)

1.2 À propos des revues littéraires belges, une terminologie éclatée

L'ensemble des « revues littéraires belges de langue française », dans sa diversité et ses évolutions (« de 1830 à nos jours »), a été balisé par Paul Aron et Pierre-Yves Soucy en 1993 (réédition 1998), dans un répertoire qui constitue un précieux outil de recherche dans le domaine, même si certains organes n'y figurent pas. D'emblée, l'objet a paru difficile à cerner. Pour procéder à la sélection des organes à enregistrer, les auteurs ont dû adopter une attitude pragmatique. Aucun critère formel ne permettant une définition satisfaisante du corpus, c'est un critère fonctionnel qui a été retenu : les « revues littéraires » sont les « organes qui animent ou réservent une place à la vie littéraire francophone en Belgique » (Aron, Soucy 1998 : 67). De cette façon, le corpus constitué dépasse largement les revues strictement littéraires (peu nombreuses), mais la plupart de celles-ci s'y retrouvent. Un second indice de la difficulté à cerner l'objet « revue » est la profusion de termes employés par Paul Aron pour le désigner dans l'introduction de ce répertoire. Il nous a semblé intéressant de nous pencher sur cette terminologie peu unifiée³, très caractéristique de l'aspect « fuyant » de l'objet à étudier.

L'ensemble des revues est parfois conçu comme un *continuum* s'actualisant de manières diverses : « outre les grands périodiques dépendant directement des ‘familles’ politiques, des séries de revues enregistrent aussi la permanence de réseaux et d’opinions [marginaux] » (Aron 1994 : 101) ; « périodiques éphémères, revues consacrées exclusivement ou principalement à la littérature, orphéons, grandes revues » (Aron 1998 : 18–19) ; « entre les revues à tendance politique et celles qui défendent inconditionnellement un programme, [il y a place pour des] revues sérieuses qui soutiennent les innovations artistiques » (Aron 1998 : 24) ; « modèles de la revue généraliste et de l’organe spécialisé » ; « éphémères ou devenues elles-mêmes des institutions ». Ces exemples traduisent bien le fait qu'il existe une multitude de revues, et que les différences peuvent être appréciées selon des angles divers : degré de politisation, degré de spécialisation littéraire, degré d'institutionnalisation, etc. Par ailleurs, une partie de la terminologie traduit la dimension « éditoriale » de la revue, à situer par rapport à la grande presse (les quotidiens) et aux œuvres (les livres) : « véritable évènement éditorial » ; « expériences éditoriales » ; « relative hypertrophie de cette forme éditoriale sur un marché culturel périphérique à faible densité institutionnelle » ; « transformation des quotidiens en périodiques littéraires » ; « complémentaire au journal et au livre ». Nous étudierons les revues de notre corpus sous cet angle spécifique dans un chapitre consacré à la revue comme « forme éditoriale » (*cf.* 11.2).

Enfin, les termes employés pour « traduire » les multiples aspects de l'objet « revue »

³ Les textes dépouillés sont de Paul Aron, 1994 (article « Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XX^e siècle » paru dans *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique (XIX^e —XX^e siècles)*) et 1998 (introduction au répertoire *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*). La référence n'est pas donnée pour chaque occurrence citée, le but étant de présenter l'ensemble des variations terminologiques désignant les revues.

— en général ou en particulier, pour un titre précis — sont très divers. Après en avoir repéré toutes les occurrences, nous les avons reclassées par proximité sémantique. Sans reproduire ici la totalité de cette liste, voici les grands regroupements qu'il a été possible d'établir (les exemples tirés des textes sont cités entre parenthèses). La revue est présentée en termes de :

- *lieu* (lieux de mémoire, lieux de contact, lieu de diffusion de création, lieu d'expression),
- *laboratoire / expérience / révélateur* (véritable laboratoire d'idées),
- *témoin* (acteurs et témoins du large éventail des tendances),
- *phénomène social récurrent, vecteur / relais / réseau* (vecteur essentiel du cosmopolitisme littéraire, relais de la nouvelle génération d'écrivains, réseau d'échanges et de collaborations),
- *forme* (une des formes d'organisation les plus anciennes et les moins étudiées du monde culturel, large gamme de formes de sociabilité, forme-revue),
- *structure* (« structure de sociabilité productrice » (Trebitsch), structures éclatées en réseaux ou en groupes relationnels, micro-structure de sociabilité, structure labile et éphémère),
- *support / toile de fond / espace* (supports instables et souvent éphémères, terreau et fondement de l'activité littéraire en Belgique).

Ces termes insistent sur l'un ou l'autre aspect de l'objet « revue ». On peut les rassembler en trois groupes. La revue est en effet à la fois un « lieu d'expression débordant les limites du littéraire » (*lieu, laboratoire, témoin*) ; un « nœud de sociabilité littéraire » (*phénomène social, réseau*) et une « forme de structuration » de la vie littéraire (*forme, structure, support et institution*). Nous reviendrons sur ces trois aspects et sur les théories qui les prennent en charge. Mais il nous paraît intéressant de réitérer d'abord l'exercice, cette fois concernant la désignation du « contexte » dans lequel s'inscrivent les revues. Cette terminologie est aussi curieusement éclatée. On trouve les termes de :

- *champ* (spécialisation progressive des revues dans un champ littéraire en voie d'autonomisation ; faible degré d'autonomisation du champ culturel ; champ des débats sociaux ; pas d'effet d'un « champ des revues » (Prochasson⁴)),
- *marché* (marché culturel périphérique),
- *appareil culturel* (compenser les carences de l'appareil culturel),
- *espace* (espace intellectuel ; espace politico-littéraire),
- *domaine* (tendances au franchissement des limites du domaine littéraire ; correspondances entre le domaine de l'art et le monde politique),

⁴ À notre connaissance, Prochasson n'emploie qu'accidentellement le terme de *champ*. On en trouve une occurrence dans *Les intellectuels, le socialisme et la guerre* (1993 : 54). Dans *Les années électriques, 1880–1910* (1991), Prochasson consacre un chapitre au « Monde des revues » (pp. 155–194). Il y approche la revue en termes de *lieu* et de *milieu*, pas en termes de *champ*.

- *vie* (vie littéraire et intellectuelle ; vie culturelle ; vie politico-culturelle ; vie socio-politique nationale),
- *réseau* (réseau du cosmopolitisme littéraire ; imbrication des revues dans un réseau en apparence plus homogène),
- *milieu* (milieu politique et culturel).

Trois remarques s'imposent avant de poursuivre. Premièrement, la terminologie employée relève de diverses théories. D'une part, elle renvoie aux études que Pierre Bourdieu a menées sur le *marché des biens symboliques*, notamment sur la genèse et structure du *champ littéraire*. Il reste à voir si les termes *marché* et *champ* sont utilisés dans leur acception strictement bourdieusienne ou dans un sens affaibli, comme le laisse penser l'utilisation de « pseudo synonymes » au contenu sémantique flou et dilué, tels *espace*, *domaine*, *vie*. Nous reviendrons sur cette question. La notion d'*appareil* est sans doute une réminiscence des théories de Louis Althusser (1976). D'autre part, certains vocables relèvent d'une approche de la sociabilité littéraire en termes de « lieux, milieux, réseaux » défendue par Michel Trebitsch. Dans la conclusion de l'article consacré aux « Revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XX^e siècle », Paul Aron fait d'ailleurs explicitement référence à ces deux sources (Aron 1994 : 105).

Deuxièmement, on constate que, quel que soit le terme employé pour désigner le « contexte » (*champ*, *milieu*, etc.), la qualification de ce contexte est floue. Il n'est jamais strictement littéraire, mais plutôt *intellectuel*, *culturel*, *politico-culturel*, etc. Cette absence de spécification du « contexte » met bien en évidence le fait que « les revues belges restent ancrées dans une continuité culturelle où la littérature pure trouve difficilement sa place » (Aron 1998 : 26). Ceci constitue un premier trait caractéristique de notre objet, bien illustré dans l'exemple du corpus anversois que nous avons traité dans notre mémoire de DEA⁵.

Troisièmement, lorsque l'on compare l'ensemble terminologique désignant l'objet « revue » et celui désignant le « contexte » dans lequel il s'inscrit, on remarque que les concepts employés pour l'un ou l'autre sont parfois identiques. Dans le cas où le concept est flou, cela pose peu de problème. On peut aisément concevoir par exemple que la revue constitue un *espace critique* au sein d'un *espace intellectuel* ou *politico-littéraire*. Mais lorsque l'on choisit d'utiliser le concept de *réseau*, il ne va pas de soi de considérer que la revue constitue un « réseau d'échanges et de collaborations » (Aron 1998 : 57) et que par ailleurs elle s'insère dans un « réseau du cosmopolitisme littéraire » (Aron 1998 : 32). En d'autres termes, « est-elle » ou « fait-elle partie d' » un *réseau* ? Dans le cas où les deux questions reçoivent une réponse affirmative, ces *réseaux* — celui qu'elle constitue et celui dans lequel elle s'insère — sont-ils de même nature ? En quoi la notion de *réseau* permet-elle de rendre compte de la spécificité de l'objet « revue » ? De même, on remarque que la notion de *champ*, utilisée à de nombreuses reprises pour désigner le « contexte » général (*champ littéraire*, *intellectuel*, *politico-culturel*, etc.), est par deux fois employé comme équivalence

⁵ *Approche sociologique de la revue littéraire. Étude des revues Lumière (1919–1923) et Ça Ira (1920–1923)*, ULg, septembre 2004.

à « ensemble de revues » (*champ* des revues littéraires, Aron 1994 : 106 et 1998 : 25). Dans le cadre de la théorie de Pierre Bourdieu, peut-on strictement parler d'un *champ des revues* ? Pour répondre à ces questions, nous aborderons successivement la théorie des *champs*, celle de l'*institution de la littérature*, et enfin la *sociologie des réseaux*. Après avoir examiné ce que chacune d'elles permet de dire de notre objet, nous expliciterons nos choix théoriques et méthodologiques.

Chapitre 2

Revue et champ littéraire

Les travaux de Pierre Bourdieu sur « Le marché des biens symboliques » (1971) ont imposé son influence en théorie de la littérature depuis une trentaine d'années. Dans *Les règles de l'art* (1998 [1992])¹, Bourdieu étudie la « genèse et [la] structure du champ littéraire » français, à travers le long processus d'autonomisation de ce champ entre 1850 et 1950, et en modélise le fonctionnement². La puissance de ce modèle a rendu cette notion de *champ* incontournable en sociologie de la littérature. Entrée dans le vocabulaire de base, elle est parfois utilisée dans un sens très dilué³, qui trahit peut-être l'inadéquation du modèle à certains objets auxquels il est appliqué. Dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Bourdieu s'est attaché à « démontrer, devant des publics étrangers, la validité universelle de modèles construits à propos du cas particulier de la France » (Bourdieu 1994 : 9). À cette occasion, il a rappelé le sens épistémologique de sa démarche :

[...] On ne peut saisir la logique la plus profonde du monde social qu'à condition de s'immerger dans la particularité d'une réalité empirique, historiquement située et datée, mais pour la construire comme 'cas particulier du possible', selon le mot de Gaston Bachelard, c'est-à-dire comme un cas de figure dans un univers fini de configurations possibles [...] en se donnant pour fin de saisir l'invariant, la structure, dans la variation observée. [...] La démarche consistant à appliquer à un autre monde social un modèle construit selon cette logique [...] vise à appréhender des structures et des mécanismes [et à les] représenter dans un modèle prétendant à une *validité universelle*. (Bourdieu 1994 : 16–17)

¹ Cet ouvrage reprend notamment le contenu de trois articles antérieurs, « Le marché des biens symboliques » (1971), « La Production de la croyance » (1977) et « Le champ littéraire » (1982, repris en 1991).

² Pour une approche synthétique de cette matière, consulter Durand 2001 : 19–38

³ Bourdieu dénonce lui-même les « usages mous et vagues [...] qui font [de la notion de *champ*] un doublet noble de notions tout à fait banales comme celles de domaine ou d'ordre » (Bourdieu 1998 : 297, note 6).

Bourdieu a précisé par ailleurs qu'il craignait de voir ces principes « transformés en propositions théoriques » alors qu'ils sont constitutifs d'une « méthode⁴ ». Si cette méthode est en principe appropriée à l'étude de n'importe quelle réalité, même non française, qu'en est-il du concept de *champ* ? Sa validité universelle pouvant être mise en question, il paraît utile d'interroger ce concept. Peut-être en effet n'est-il pas pertinent de parler de *champ* à propos de n'importe quel ensemble, de n'importe quel « cas particulier du possible ».

2.1 La revue dans le modèle de Bourdieu

Si la puissance du modèle de Bourdieu le rend incontournable pour concevoir le fonctionnement général du champ littéraire, il faut bien constater que la place accordée spécifiquement à notre objet dans ses ouvrages est minime. Curieusement, la « revue » n'est reprise dans aucun des index⁵ que nous avons consultés. Dans *Les Règles de l'art*, la question du rôle des « revues » n'est qu'effleurée, celles-ci étant considérées comme des relais historiques des « salons » littéraires du XIX^e siècle :

[...] véritables articulations entre les champs [...] *institutions bâtarde*s [...] qui se distinguent plus par ce qu'ils excluent que par ce qu'ils rassemblent, [et] contribuent à structurer le champ littéraire [...] autour des grandes oppositions fondamentales [...].
(Bourdieu 1998 : 91–93)

Comme les *salons*, les *revues* ont à la fois un rôle de structuration de la vie littéraire et un rôle d'articulation entre les champs. Hybrides et peu spécifiques, elles ne constituent que des *institutions bâtarde*s. Dans « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », où il traite rapidement du cas de la littérature belge, Bourdieu cite les revues parmi d'autres *institutions spécifiques* :

Autre indice d'hétéronomie : les écrivains belges disposent d'un ensemble d'institutions spécifiques, éditeurs, revues, théâtres, mais ils ne possèdent *pas d'instances de consécration spécifiques* [...] comme si les écrivains et le public cultivé *ne croyaient pas* dans leurs instances nationales [...]. (Bourdieu 1985 : 3–4)

Plus loin, il en reparle en termes d'*instances nationales* :

[...] l'indépendance politique, qui dote les écrivains et les artistes d'instances nationales, académies, universités, associations, revues, théâtres, journaux, etc., n'est pas totalement dépourvue d'effets ne serait-ce que parce que ces institutions offrent un marché protégé où l'efficacité de la concurrence dont le champ litté-

⁴ Bourdieu 1994 : 9. Voir aussi, sur l'emploi du concept de *champ*, Bourdieu 1998 : 297–303.

⁵ Dans les deux ouvrages de référence que nous avons utilisés : *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1998) et *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994).

raire est le lieu se trouve partiellement suspendue. (Bourdieu 1985 : 5)

Dans ces courts extraits, Bourdieu insiste sur l'absence d'autonomie de la littérature belge : les « instances spécifiques » sont « nationales » et n'ont pas le rôle d'« instances de consécration spécifiques ». Dans le modèle du champ français, le processus d'autonomisation (qui assure la constitution du champ et la clôture de celui-ci) est indissociable d'une dénationalisation de la littérature. En comparaison, en Belgique, le « champ » littéraire apparaît comme peu autonome, pris entre la domination politique de ses instances nationales et la domination symbolique du champ français voisin. Dans les citations, l'hésitation terminologique (entre *instances* et *institutions*) n'est pas significative, Bourdieu n'ayant pas développé précisément ces concepts. Elle le sera chez Jacques Dubois, dans la théorie de l'*institution de la littérature* (Dubois 2005 [1978]).

2.2 Un champ des revues ?

Il est tentant de concevoir l'ensemble des revues en termes de *champ* : cela permettrait de rendre une vision à la fois claire et dynamique des rapports entre revues, en référence à un modèle puissant, qui s'est imposé en sociologie de la littérature. Au sens strict, le *champ* se définit comme un « système de relations objectives constitutif d'un espace de concurrence » (Bourdieu 1998 : 297). A priori, pourquoi ne pourrait-on pas penser un « champ des revues » ? Les revues prennent souvent position les unes par rapport aux autres, non seulement dans leur rubrique « revue des revues », mais aussi dans les débats qui les animent. Par ailleurs, toute revue gagne à être replacée dans l'espace structuré des positions que constitue le système des revues, puisque seule une appréciation relative de la posture, du contenu, des tendances d'un objet permet d'échapper à une vision essentialiste. Cependant, il faut s'attarder sur quatre impasses majeures : le problème de la clôture de ce « champ », sa « non-spécificité », l'importance de la logique de solidarité qui le régit, et son rapport problématique au temps.

2.2.1 Un ensemble sans clôture

Tout d'abord, il semble difficile de définir les limites de ce « champ des revues », ce qui pose le problème de sa clôture. Si l'on apprécie l'extension de l'espace dans lequel se situent les revues en fonction des titres de revues concurrentes auxquelles elles font référence (dans une rubrique de type « revue des revues »), il faut constater l'extrême variabilité de cette extension, non seulement d'une revue à l'autre, mais aussi au cours de la vie d'une revue, d'une publication à l'autre (*cf.* rapport problématique au temps). Les revues se situent préférentiellement par rapport à d'autres revues belges et françaises. Mais il arrive que cet espace de références prenne une dimension internationale, apparaissant dès lors comme translinguistique et transfrontalier. Par exemple, dans son premier numéro, *Ça Ira* prend position par rapport à des revues de langues française, flamande, néerlandaise,

anglaise, provenant de France, de Belgique, des Pays-Bas, du Royaume-Uni. Dans son numéro de novembre 1920 (2^e année, n°4), *Lumière* passe en revue des publications de France et de Belgique, mais aussi d'Angleterre, de Catalogne, de Suède, des Pays-Bas. Cette caractéristique transfrontalière et translinguistique n'est pas prise en charge par le concept de « champ ». Et cet « impensé » de la méthode est peut-être bien un « impensable » : ces questions restent problématiques même pour le concept dérivé d'*espace littéraire mondial* présenté par Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*. A priori, cette notion évacue les problèmes des frontières politiques et linguistiques. Cependant Pascale Casanova conçoit l'espace littéraire mondial comme une réalité globale, mais a recours au critère national (malheureusement ramené au critère linguistique) pour en expliquer la constitution :

La conquête de la liberté de l'espace littéraire mondial s'accompagne donc à travers *l'autonomisation de chaque champ littéraire national*. [...] Chaque écrivain entre dans le jeu muni (ou démunie) de tout son ‘passé’ littéraire. Il incarne et réactualise toute son histoire littéraire (notamment *nationale*, c'est à dire *linguistique*) [...]⁶. (Pascale Casanova 1999 : 60–64)

La littérature est conçue comme une « république mondiale », au-delà de la question des langues et des frontières politiques, mais l'ensemble national autonomisé — problématique en soi dans le cas de la Belgique — est l'unité de base de cette « république » et sa définition est ramenée, en première instance, à un critère linguistique. La question des langues n'est donc, en définitive, pas évacuée, mais plutôt posée comme un prérequis.

L'espace des revues littéraires a donc une extension variable, selon deux paramètres : non seulement d'une revue à l'autre (chacune fixant en quelque sorte son espace de référence), mais aussi d'un numéro à l'autre au sein d'une même revue (cet espace évolue dans le temps). Un « champ » sans clôture est problématique : il ne serait possible de tenir compte de tous les acteurs (ici, les revues) situés dans le champ qu'à condition de les recenser de manière exhaustive, et de pouvoir gérer leur hétérogénéité (de langue, de nationalité). Un tel recensement figerait les choses d'un point de vue temporel, faussant la perspective pour de nombreuses (livraisons de) revues.

2.2.2 Un ensemble non spécifique

Deuxième impasse : la non-spécificité, l'aspect hybride de cet ensemble de revues. Comme nous l'avons vu, ces « revues littéraires » débordent presque systématiquement ce champ spécifique : il s'agit plutôt d'un ensemble politico-culturel que strictement littéraire. En guise d'introduction, un rapide examen du type de sources disponibles sur les revues de notre corpus est révélateur : mis à part le collectif sur *Les Avant-gardes littéraires en Belgique* dirigé par Jean Weisgerber en 1991 et quelques articles dispersés, la

⁶ Nous soulignons.

majorité des études portant sur les revues sont à trouver dans des catalogues d'expositions⁷. Ce détail prouve l'hybridité de l'ensemble concerné, tout à la fois littéraire et artistique. Par ailleurs, on remarquera qu'en abordant les choses sous un angle politique, Paul Aron prend en compte une dimension souvent oblidérée de notre objet⁸. Dans les catalogues d'exposition, c'est surtout la place des revues dans la vie culturelle qui est étudiée, ainsi que leur rôle dans la défense de certains mouvements artistiques. Leur dimension politique ou « engagée » n'y apparaît pas.

Notons que cette intrication des champs littéraires, artistiques et politiques n'est pas spécifique aux années 1920. Les revues qui nous occupent s'inscrivent dans une tradition déjà longue de solidarité entre arts plastiques, littérature et politique en Belgique. Les premiers débats « littéraires » qui animèrent le tout jeune État belge avaient déjà cette caractéristique :

En Belgique aussi, ce type d'alliance [entre peintres et écrivains] a présidé aux succès du réalisme : il suffit de rappeler que Félicien Rops collaborait à *L'Uylenspiegel*, où écrivaient, parmi d'autres, De Coster et Émile Greyson ; que Lemonnier a commencé sa carrière littéraire en écrivant des critiques d'art ; que les revues *L'Art libre*, *L'Art universel*, *L'Actualité* et *L'Artiste*, qui se succèdent de 1871 à 1880, assumèrent « successivement et sans désemparer la défense du modernisme artistique et littéraire ». (Aron 1997 : 150)

Cette tradition de revues « politico-culturelles » se prolonge avec *L'Art moderne* et *La Wallonie*. Après la guerre, les jeunes revues modernistes revendiquent cette filiation, comme en témoigne parfois leur titre (*L'Art libre* de Paul Colin).

Même si dans la théorie de Bourdieu, un champ peut en recouvrir partiellement d'autres (comme le champ du pouvoir par exemple), concevoir un « champ des revues », à l'intersection (mais de manière variable) des champs littéraires, artistiques, sociaux et politiques paraît pour le moins bancal. Et ce d'autant plus que, dans le cadre de la société belge, on peut douter de l'existence (ou de la permanence) d'un « champ littéraire » autonomisé. Dans un chapitre des *Écrivains belges et le Socialisme* (1880–1913), Paul Aron a examiné l'hypothèse d'un champ littéraire en Belgique, établissant que les « conditions matérielles » sont réunies dans les années 1880 en Belgique pour permettre le « processus d'autonomisation du champ littéraire », coïncidant avec la « valorisation de l'indépendance de l'institution littéraire belge » ; cet espace constituant toutefois encore un « sous-champ du champ culturel français » (p. 151). Dans cette démonstration, *La Jeune Belgique* est identifiée comme un moment-clé dans l'autonomisation du champ littéraire belge : un personnel littéraire « professionnalisé » (p. 147) rompt avec l'ancienne tradition de solidarité avec les

⁷ cf. bibliographie.

⁸ Voir notamment Aron 1994 (« Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge franco-phone du XX^e siècle »), 1997 (*Les Écrivains belges et le Socialisme* (1880–1913)) et 2006 (*La Littérature prolétarienne en Belgique francophone*, première édition 1995).

arts plastiques (p. 150) pour créer une revue « spécialisée », où se redéfinissent des enjeux spécifiquement littéraires. Si l'existence, à ce moment précis de l'histoire littéraire, d'une volonté d'autonomisation, dans le chef d'un groupe d'écrivains, est indéniable, on peut douter de sa réalisation effective, sur le long terme. Cette spécialisation — critère fondamental dans la théorie du champ, puisqu'il signale le moment de clôture de la sphère littéraire sur elle-même — qui caractérise *La Jeune Belgique* est exceptionnelle, et ne préjuge en rien de la possibilité pour les revues rivales de continuer à prendre simultanément position dans les débats des arts et des lettres. Il nous semble que malgré la volonté des Jeunes Belges, il n'y a pas véritablement eu de mouvement d'autonomisation du « champ littéraire » par rapport aux autres aspects du champ culturel. De même, la mise en place d'appareils institutionnels belges (éditeurs, revues), qui créent les conditions de possibilité de « l'indépendance de l'institution littéraire belge », ne nous paraît pas suffisante pour conclure à l'autonomisation effective du « champ littéraire belge » par rapport au champ français : des instances de consécration sont nécessaires et font défaut⁹. Une étude approfondie serait nécessaire pour le prouver, mais quelques indices donnent à penser que pour une partie du personnel littéraire tout au moins — et quoi qu'en dise l'histoire littéraire qui procède par généralisation des tendances dominantes —, l'instauration de la frontière politique (en 1830) n'a pas eu d'impact sur les collaborations et les échanges culturels. Belges collaborant à des revues françaises ; Français collaborant à des revues « belges » ; revues littéraires « belgo-françaises » (étiquette totalement inappropriée) : dans toute une série de cas, le critère national n'est pertinent que pour le chercheur attaché à établir un baromètre de l'activité littéraire « belge ». Qu'ils soient belges ou français, ces acteurs avaient pleine conscience d'appartenir en propre à la littérature française. Qu'on relise pour s'en convaincre *Mes souvenirs du symbolisme* d'André Fontainas (réédition 1991). Il y est question de petites revues (comme *La Basoche*, p. 42), mais aussi du prestigieux *Mercure de France* (pp. 46–47), et les nationalités des acteurs ne sont mentionnées que par accident. Dans son introduction à *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Paul Gorceix rappelle que *La Wallonie*, dirigée par Albert Mockel, a joué « un rôle majeur dans l'histoire du symbolisme en tant qu'organe d'une étroite collaboration franco-belge » (Gorceix 1998 : 16). Henri Vandeputte fut, quant à lui, de l'aventure d'*Anthée* (1905–1906) et sa *Prétendue âme belge*¹⁰ attira en 1905 les foudres d'Edmond Picard. À Liège, les activités de jeunesse d'un Lucien Christophe témoignent dès le début du siècle de la position qui sera très clairement revendiquée dans *Les Cahiers du Front*, pendant la première guerre mondiale : la conception (très « *NRF* »¹¹) d'une littéra-

⁹ Sur la question de l'autonomie de la littérature belge, consulter Denis 2005.

¹⁰ À la demande de Lalla Vandervelde, Vandeputte tira une conférence de sa « Chronique des arts et de la vie » (consacrée au sujet dans *Anthée*). Après le succès obtenu à la Section d'Art de la Maison du Peuple de Bruxelles, le mardi 28 novembre 1905, les Éditions Germinal la publièrent en plaquette. (Voir le témoignage de l'auteur dans « Henri Vandeputte et les lettres » (1926), in Henri Vandeputte, *Oeuvres complètes*, 1993, tome XII, p. 32. Pour le texte de la conférence, voir tome VIII, pp. 689–705).

¹¹ La seconde partie du titre (*Cahiers publiés au front pour la défense et l'illustration de la langue française*) rappelle le commentaire final des « Considérations » de Jean Schlumberger (en ouverture du premier numéro de la *Nouvelle Revue Française*, 1909) : « La tâche demeure celle que formulait déjà parfaitement du Bellay :

ture autonomisée et *française*, indifférentes aux nécessités de l'heure et aux appartenances nationales. Si après la guerre, la volonté de faire exister un champ littéraire belge (héritage de *La Jeune Belgique*) se concrétise dans la création de l'Académie de langue et de littérature française de Belgique (1921), la résistance à ce mouvement reste attestée dans toute la première partie du XX^e siècle, avant de s'affirmer à travers le Manifeste du Lundi, en 1937. Ces éléments épars témoignent nous semble-t-il du manque de *croyance* (d'une partie) du personnel littéraire belge dans l'existence d'un « champ littéraire belge » — ou dans la pertinence de tenter d'en faire exister un. Nous aurons l'occasion de montrer que les revues modernistes de notre corpus tiennent compte de la tension provoquée par la co-existence de ces deux logiques antagonistes : celle référant à un champ littéraire français dont la force d'attraction est vive ; celle visant à *faire exister* (ou *croire en*) un « champ » littéraire belge (et d'avoir conscience de cette volonté). L'ambiguïté des enjeux permet de jouer sur différents plans, et les revues (par leur rapport au temps, leur existence dans la durée, cf. point 4), ont la possibilité de louvoyer.

Par ailleurs, les revues elles-mêmes contribuent à donner de l'espace littéraire belge l'image d'un « champ » pas encore autonomisé, pas encore spécialisé, plutôt de l'ordre des « Belles Lettres ». C'est frappant à plusieurs niveaux. Concernant les acteurs eux-mêmes, le « personnel » de ces revues littéraires, il faut constater l'absence de spécialisation, de professionnalisation. Tous sont polygraphes — auteurs de poésie, de roman, mais aussi d'essai, de critique, voire d'historiographie — aucun professionnel, vivant de sa plume — rentiers, fonctionnaires, voire mandataires politiques — à moins d'être en même temps journalistes. Concernant la structure et le contenu des revues, on reste étonné de l'éclectisme des sommaires, de l'hybridité des textes qu'elles proposent. Les manifestes n'en sont pas ; les essais et les critiques sont quantitativement plus nombreux, dans la plupart des cas, que les pièces de création, etc. Un exemple parmi d'autres : la revue « moderniste » *Lumière*, qui propose notamment, sous la forme de feuillets (on est très proche, là, du modèle de la presse grand public), un conte « voltairien » intitulé *La Conjuration des chats*. Fantaisie philosophico-politique, elle renvoie bien à un modèle dix-huitième. Son auteur, le directeur Roger Avermaete, se dispense par ailleurs en nombreuses chroniques, essais, critiques de tous types (artistiques, littéraires, sociales). Cela pourrait en partie s'expliquer par l'éthos politique d'une revue « progressiste », ouverte sur le monde, explicitement non-sectaire : *Lumière* souscrit à l'idéal de Romain Rolland et, comme beaucoup d'autres revues de l'époque affiche sa tolérance, sa « bonne volonté ». Ses rédacteurs se présentent davantage comme des « gens de lettres » ou des « intellectuels » (tout autant concernés par des questions sociales ou politiques que par des questions spécifiquement littéraires) que comme des « écrivains ». Mais il faut souligner que dans une revue comme *Le Disque Vert* — une des revues le plus spécifiquement littéraires de notre corpus, co-dirigée par le Belge Franz Hellens et le Français André Salmon — ce même rapport au monde est explicitement visé.

défense et illustration de la langue française —, à condition toutefois de prêter à chacun de ces mots leur signification la plus étendue [...] ».

On s'en convaincra en examinant le texte de présentation qui ouvre le premier numéro des *Signaux de France et de Belgique* (première mouture du *Disque Vert*), en mai 1921 :

Signaux s'attachera à grouper dans chacun des [sic] ses cahiers *des poètes, des prosateurs et des essayistes nouveaux*. Nous souhaitons qu'on sente monter d'entre les pages, *d'un accent parfaitement français*, l'odeur de *la bibliothèque d'un bon Européen*. Odeur des livres et paysages crevant les fenêtres. C'est dire que nous voulons être attentifs aux *signaux* qui nous seront adressés *de n'importe quel point du monde*, pourvu qu'ils soient *clairs, humains, et dans la tradition* dont nous avons parlé¹². (Reprint Jacques Antoine, 1970, tome 1, [p. 1])

La littérature — ce terme n'est pas présent dans le texte, mais la revue est sous-titrée « Revue mensuelle de littérature » — est conçue ici dans une acception large : « prose, poésie, essais », tout en étant d'emblée « d'un accent parfaitement français ». Il y a une affirmation d'ouverture cosmopolite (les « signaux » peuvent provenir de « n'importe quel coin du monde »), le point commun étant l'inscription dans une même humanité (« clairs, humains ») et une même tradition, présentée dans un précédent paragraphe comme un « trésor à enrichir perpétuellement » :

Nous ne sommes *pas une revue nationale, ni binationale, ni même internationale*. Nous ne ferons *aucune politique, aucune polémique d'école*. Nous préférerons faire signe. Nous ne négligerons rien des curiosités cérébrales, des investigations esthétiques, mais *nous tenterons par des œuvres* de tout ramener à des limites humaines sur un plan plausible. Nous ne croyons pas à l'invention, au progrès, *mais à l'enrichissement continu d'un trésor*. Une « naissance perpétuelle fondée sur la mort d'un instant ». C'est notre tradition¹³. (Reprint Jacques Antoine, 1970, tome 1, p. 1)

L'importance de l'inscription dans une tradition (qui s'accumule et se capitalise, contre « l'invention », le « progrès ») et la conception large de la littérature, assimilée à la réalisation humaine des « investigations esthétiques » — avec une revendication implicite d'universalité —, renvoient à une conception de la pratique littéraire de l'ordre des « Belles Lettres¹⁴ ». Le « bon européen » cultivé, n'est-ce pas l'« honnête homme » du début du XX^e siècle ? La coupure du politique ne suffit pas à affirmer l'autonomie du champ, l'espace étant d'ailleurs immédiatement dénié comme champ de lutte (« nous ne ferons [...] aucune polémique d'école »). Ce refus de toute prise de position, cette recherche du consensus, se fait au profit d'un lissage qui donne la priorité à la création, aux œuvres elles-mêmes (« Nous préférerons faire signe »), en quelque sorte décontextualisées. La question de l'espace dans

¹² Nous soulignons.

¹³ Nous soulignons.

¹⁴ Voir la définition des « Belles lettres » dans le *Dictionnaire du littéraire* 2002 : 47–48.

lequel elles prennent place paraît indifférente, la revue affirmant n'avoir rien à revendiquer à ce niveau. Cette décontextualisation est aussi une manière d'évacuer la question délicate de l'inscription des lettres dans des frontières politiques. Le double rapport à la Belgique et à la France est ici habilement négocié : les lettres seront « d'un accent parfaitement français », et la communauté de référence, « ni nationale, ni binationale, ni même internationale », est l'Europe, au sein de laquelle la France jouit d'un prestige inégalé (surtout après l'éviction de l'Allemagne depuis la guerre), et la Belgique, comme terre de « carrefour » (qu'Hellens qualifia de « balcon sur l'Europe¹⁵ »), d'une position appréciable.

Il faut rappeler le statut particulier de ce texte : en première page du premier numéro, non titré, non signé, non repris dans le sommaire, il se présente comme un paratexte destiné à informer le lecteur (et le collaborateur potentiel) sur ce qu'il a entre les mains. Première prise de contact, lieu privilégié d'une stratégie de présentation de soi, ce texte en dit tout autant sur l'image que la revue se fait de son lecteur que sur l'image qu'elle espère donner d'elle-même à ses lecteurs. En définitive, ce renvoi à la culture de « l'honnête homme », du « bon Européen », familiarisé avec les productions « d'un accent parfaitement français », n'est-ce pas une manière de viser (et de séduire) un public-cible, qui n'est peut-être pas celui qu'on croit ? Il ne s'agit pas seulement des pairs, des écrivains, mais de tout citoyen cultivé, ouvert sur le monde, participant à la célébration du « trésor » culturel commun, dans le respect des valeurs universelles et « si parfaitement françaises » de clarté, d'humanité, et ce, quelles que soient ses convictions politiques et son appartenance nationale. On touche ici à une question importante, celle du public ou du lectorat, trop souvent évacuée par les études sur les « avant-gardes » sous prétexte qu'elles ne visent que les pairs. Dans le cas des petites revues modernistes et d'avant-garde belges, il nous semble bien que ce public joue un rôle essentiel (comme « financeur », nous le verrons, il est même garant des conditions d'existence) et que tenter de le reconstituer, même partiellement, permet une vision inédite de notre objet. Pour la question qui nous occupe dans ce paragraphe-ci (la « non spécificité » des lettres), enregistrons au passage l'idée que c'est peut-être l'étroitesse du marché éditorial belge qui explique ce rapport curieux au public : les pairs ne constituant pas une masse critique suffisante, c'est l'ensemble du public cultivé qui est sollicité.

La non-spécificité de l'ensemble des revues se marque donc à tous les niveaux : non spécialisation, polygraphie, dilettantisme de ses acteurs ; éclectisme et hybridité de contenus renvoyant au modèle des « Belles-Lettres » plutôt qu'à la littérature pure ; lectorat indistinct mêlant « grand-public » cultivé et public de « pairs ».

En tenant compte des deux premières difficultés soulevées (l'absence de clôture et la non-spécificité de l'ensemble qui se dessine), il est possible de conclure provisoirement que les revues s'inscrivent entre (ou dans) au moins trois « champs » aux extensions variables. L'ordre dans lequel nous les citons ci-après n'a pas d'importance. On identifie ainsi un

¹⁵ Franz Hellens, « La Belgique, balcon sur l'Europe », in *Écrits du Nord*, 1^{re} année, 2^e série, n°1, novembre 1922, p. 34.

champ social et politique dont on ne peut contester qu'il soit « belge », les débats étant marqués par les spécificités culturelles et sociales du pays ; parfois un sous-champ local (anversois, bruxellois, etc.). Ensuite, un champ artistique, dont on peut souligner qu'il est indifférent à la question des langues, que son extension soit internationale ou limitée aux frontières du pays. Enfin, un champ littéraire, que l'on qualifierait volontiers de « français », tout en reconnaissant que certaines revues témoignent de la volonté d'en faire exister un « belge », malgré la communauté de langue et la proximité du champ français.

2.2.3 Un ensemble où prime une logique de solidarité

Une troisième difficulté par rapport au modèle du *champ* consiste en ce qu'intrinsèquement, les revues ne répondent pas à une logique de concurrence, d'inscription dans un champ de luttes. Même si elles peuvent *servir à* prendre position dans un champ, et même si on trouve sans peine, dans les revues, des exemples de *discours d'opposition* entre elles, il nous paraît important de ne pas conclure trop vite à l'existence d'un « champ des revues ». Comme double réalité — à la fois humaine et textuelle —, la revue est régie par une toute autre logique que celle de la concurrence : elle est le lieu où s'affirme une certaine solidarité, une logique d'échange, de collaboration, d'investissement « gratuit ». C'est cela même qui fait paradoxalement la force de ce *medium* comme lieu d'action ou de prise de parole dans les différents champs culturels. Nous développerons ici certains aspects de cette question.

Tout d'abord, lorsque l'on brasse l'ensemble des petites revues politico-culturelles belges du début du XX^e siècle, on est forcé de constater avec Paul Aron que dans la majorité des cas, lorsqu'elles s'expriment sur leurs motivations et leurs visées, elles ne prennent pas position par rapport aux autres revues, et ne revendiquent pas une place particulière :

Le discours inaugural de la majorité des périodiques que nous avons pu dépouiller se présente rarement comme une irruption dans les codes de la littérature. Les prises de position stylistique ou les discours de rupture avec les mœurs de la république des lettres sont exceptionnels. En ce royaume, c'est contre l'indifférence que l'on prétend faire front, pour défendre le droit à la poésie de la génération qui s'exprime. (Aron 1994 : 100)

Le « discours inaugural » de ces petites revues — appel à la jeunesse, front contre l'indifférence — traduit une logique de solidarité, de mise en commun de forces, plus qu'une logique de concurrence ou un besoin de rupture. Paul Aron souligne ainsi l'absence d'enjeux, et l'explique par le statut professionnel et social des auteurs, « journalistes, enseignants, fonctionnaires, quand ils ne sont plus étudiants », bref, « écrivains du dimanche » (Aron 1994 : 101). La présence de quelques exceptions, parmi lesquelles les revues d'avant-garde les plus intransigeantes (telles *Haro* ou *L'Art libre*), ne fait que confirmer la règle : dans la majorité des revues, mêmes modernistes, le ton est à la conciliation. Dans l'exemple de *Signaux de France et de Belgique* cité plus haut, on retrouvait ces caractéristiques de refus de la polémique, d'absence de revendication précise si ce n'est de l'ordre de la culture de

l'« honnête homme », etc.

On répondra d'emblée à une objection de taille, tenant à une bonne compréhension du concept de *champ*, et qui consiste à faire remarquer qu'une absence de prise de position ne préjuge en rien de l'(in)existence de ce champ. Comme le rappelle Pierre Bourdieu dans *Raisons pratiques*, celui-ci, comme « espace des possibles », « ensemble structuré de relations objectives », n'a pas besoin, pour exister, que les acteurs prennent consciemment position en son sein :

Cet espace de possibles, qui est transcendant aux agents singuliers, fonctionne comme une sorte de système de coordonnées commun qui fait que, *même lorsqu'ils ne se réfèrent pas consciemment les uns aux autres*, les créateurs contemporains sont objectivement situés les uns par rapport aux autres¹⁶. (Bourdieu 1994 : 61–62)

Situé, il [l'auteur] ne peut pas ne pas se situer, se distinguer, et cela, *en dehors même de toute recherche de distinction* : en entrant dans le jeu, il accepte tacitement les contraintes et les possibilités inhérentes au jeu, qui se présentent à lui, ainsi qu'à tous ceux qui ont le sens du jeu, comme autant de « choses à faire », formes à créer, manières à inventer, bref, comme des possibles dotés d'une « prétention à exister » plus ou moins grande¹⁷. (Bourdieu 1994 : 72)

On ne peut nier que les revues, « entrant dans le jeu » par le fait même de prendre la forme de revues, s'inscrivent toutes dans le même « espace des possibles » ; elles font des choix quant à leur format, leur périodicité, leur présentation, leur contenu, etc. Et ces choix les situent d'emblée les unes par rapport aux autres. Mais Bourdieu rappelle que la différence, la distinction, c'est aussi la condition d'existence dans un même espace des possibles :

Pour faire comprendre, en simplifiant beaucoup, au risque de chercher, on peut dire que les auteurs, les écoles, les revues, etc., existent dans et par les différences qui les séparent. Et rappeler, une fois encore, la formule de Benveniste : « Etre distinctif, être significatif, c'est la même chose » (Bourdieu 1994 : 69–70)

Les revues littéraires belges s'inscrivent d'emblée dans leur « espace des possibles », mais ce qui est spécifique à cet « espace des possibles »-ci, c'est que *l'enjeu d'existence est ailleurs*. Cet espace des revues ne constitue pas en tant que tel un « champ de luttes », il se situe plutôt à la croisée de différents champs qui lui sont extérieurs. Le « champ » qui recouvrirait le plus adéquatement l'espace des revues, serait le « champ culturel », au sens large. Mais l'espace des revues se focalise parfois sur le « champ littéraire », parfois il se déplace vers le « champ artistique », ou s'élargit au « champ intellectuel ». De toutes façons,

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ L'auteur souligne.

l'enjeu est toujours *hors* de l'espace des revues : dans un (ou plusieurs) autre(s) champ(s). Par leur plasticité formelle, par le fait qu'elles sont d'emblée portées à évoluer au fil des parutions, les revues ont la possibilité de se réorienter sans cesse, tout en conservant une certaine continuité (de titre, de comité de rédaction, de « noyau dur », ou simplement par la permanence du directeur), elles peuvent viser successivement différents champs. Entre elles, la concurrence ressemble plus à de l'émulation, et les liens effectifs sont nombreux : échange de collaborateurs, projets ou causes communes, entraide en différents moments de la chaîne de production ou de la diffusion des œuvres, etc. Ce type de relation peut aussi s'expliquer par l'étroitesse du milieu : tout le monde se connaît ; tout le monde est forcé, dans une certaine mesure, de ménager le voisin¹⁸.

Outre « l'euphémisation de leur prise de position inaugurale » (Aron) dont il vient d'être question, et qui traduit l'absence d'enjeu interne à l'espace des revues, la logique de solidarité à l'œuvre dans le texte même des revues comporte un versant « positif ». S'ils ne servent pas à « se poser en s'opposant », les citations, rappels, renvois à d'autres revues sont fréquents. Par cette pratique intertextuelle de la citation, les revues font exister l'espace dans lequel elles s'insèrent (notamment à travers les « revues des revues »). Parmi les centaines de petites revues belges, les plus insignifiantes ne sont jamais citées par aucune autre. De ce point de vue, elles sont « inexistantes » dans l'espace des revues. Il est probable (mais impossible à prouver) qu'elles cumulaient les désavantages (tirage et diffusion restreints) qui expliquent leur manque total de visibilité. Nous verrons que cette solidarité intertextuelle se déploie aussi de manière diachronique, spécifiquement dans le travail d'écriture de l'histoire des revues.

Par ailleurs, sur le plan de la réalité humaine, une logique de solidarité prime sur une logique de concurrence dans le fonctionnement des revues, tant en interne qu'au niveau des relations nouées avec d'autres¹⁹. Au niveau interne, il est indéniable qu'un comité de rédaction soit un lieu d'échange, de discussion, de débat, et souvent de compromis, de conciliation. Bien sûr, l'importance des enjeux (situés hors de l'espace clos de la revue elle-même) peut parfois provoquer des ruptures et faire éclater la cohésion interne du comité. Les histoires des revues sont émaillées de ces tiraillements : on sait que le « Cénacle » anversois s'est scindé en deux juste un peu après fin de la guerre, donnant naissance aux revues *La Drogue* et *Ça Ira* d'une part, autour de Maurice Van Essche, et à *Lumière* de Roger Avermaete²⁰ ; qu'une dispute autour d'un texte d'Henri Michaux mis fin à l'aventure d'*Écrits du Nord* ; etc. Mais souvent, les collaborations restent effectives. Par exemple, les équipes de *Lumière* et de *Ça Ira* animèrent ensemble le Cercle d'Art anversois « Artès » (1922–1925), et réunirent leurs forces en 1927 dans une nouvelle revue, *Le Rat* ; Franz Hellens et Paul Vanderborght restèrent en contact dans le cadre des activités de la « Lanterne

¹⁸ Comme nous le verrons, le souci d'entretenir des relations cordiales malgré les oppositions esthétiques est frappant dans les discours de certaines petites revues.

¹⁹ Voir Michel Lacroix, « “La plus précieuse denrée de ce monde, l'amitié”. Don, échange et identité dans les relations entre écrivains », à paraître

²⁰ cf. 10.3

sourde ».

Les revues apparaissent comme des lieux de rassemblement de forces, d'appel à la disponibilité, et ne semblent devoir leur existence qu'au dévouement « bénévole » de leurs membres les plus actifs. Souvent les « hommes de revues », figures de désintérêttement, trouvent difficilement leur place dans l'histoire littéraire. Or, quand on aborde celle-ci non plus sous l'angle des « grandes œuvres » et des « grands auteurs », mais plutôt de la « vie littéraire », des mouvements, des tendances, de tout ce fourmillement sur fond duquel se détachent les « grandes réalisations », des figures méconnues apparaissent comme incontournables. Qui dira l'impact et l'importance de Maurice Gauchez (*La Renaissance d'Occident*), de Léopold Rosy (*Le Thyrse*), de Maurice van Essche (*Ça Ira*), des frères Bourgeois (*7 Arts*), de Paul-Gustave van Hecke (*Sélection, Variétés*) dans la « vie culturelle et littéraire » de leur époque ? Tout comme leurs prédecesseurs Max Waller ou Edmond Picard, ils ont engagé leur temps, leur charisme personnel, et parfois leur fortune dans les revues dont ils se sont fait les promoteurs infatigables. Dans sa préface à l'édition reprint du *Disque Vert* (par Jacques Antoine, 1970), Franz Hellens a bien témoigné du peu de retour qu'il attendait d'une telle entreprise :

Disons tout de suite que je ne songeai pas un instant à créer une revue ni de participer à la création, trop absorbé par mon travail personnel et naturellement pénétré d'autres ambitions que d'apporter dans un domaine différent toute l'attention nécessaire. [...] Il fallut l'esprit, le souffle et l'énergie de cet homme [P.-G. Van Hecke] pour me décider à accepter cette tâche ingrate. [...] (n.p.)

Il est pourtant un de ceux à avoir le mieux négocié la reconnaissance et l'enregistrement d'un tel « désintérêttement » dans l'histoire littéraire. Mais un tel investissement « désintéressé » ne s'explique pas uniquement par des passions personnelles. La revue, comme organe collectif, comme lieu de sociabilité et d'échange, comme espace à la croisée des différents champs culturels, offre de multiples potentialités. S'y investir, c'est aussi se donner la possibilité de ne pas choisir (ou pas tout de suite, ou pas définitivement) entre l'un ou l'autre champ. Dans une revue, une réorientation est toujours possible et négociable. La revue, entre presse et littérature, est aussi un lieu de prise de parole ouvert sur un public diversifié, à la fois en prise sur l'actualité, et en décalage par rapport à celle-ci. Nous détaillerons tout cela dans un chapitre ultérieur.

2.2.4 Un ensemble qui se déploie dans la durée

Enfin, une dernière difficulté importante est la temporalité propre aux revues. Ce rapport au temps, donnée variable mais essentielle de la définition de notre objet, est difficilement pris en charge par une conceptualisation en terme de *champ*. Bien sûr, tous les champs évoluent dans le temps. Mais le modèle impose de reconstituer toujours le champ à un moment précis de son histoire (voire à plusieurs moments-clés de son évolution). L'extrême mobilité, la grande plasticité de l'ensemble des revues rend cette entreprise quasi

impossible. Chaque revue a un rapport particulier à la temporalité ; qu'elle soit mensuelle, bi-mensuelle ou hebdomadaire, la revue s'inscrit d'emblée dans une durée, selon une certaine périodicité, souvent irrégulière. À travers son titre, une revue est appréhendée comme une évidence, comme un tout. Or, ce titre désigne à la fois une somme de textes et un groupement d'individus : dans ses deux réalités — discursive et humaine — la revue est une entreprise non seulement collective, nous l'avons vu, mais qui évolue dans le temps. Au contraire d'une œuvre particulière, qui prend place à un moment donné dans un champ donné, la revue est une *collection* de livraisons, qui s'échelonnent sur une durée, et chaque livraison rassemble des textes d'auteurs divers. Face à cet éclatement, la saisie en terme de *champ* paraît improbable. Même sur une petite période de cinq ou six ans, lorsque l'on tient compte de la parution (ou non) de chaque numéro de chaque revue, l'ensemble des revues se reconfigure en permanence. Dans l'impossibilité matérielle de reconstituer le « champ des revues », le chercheur doit soit choisir de n'en pointer que les temps forts, en suivant quelques périodiques marquants²¹, soit se centrer sur une seule revue²².

Une revue évolue à tous les niveaux. D'une part comme réalité textuelle, d'un point de vue formel, quant à son format, son nombre de page, sa périodicité, et ce en fonction de son rapport au public et à l'actualité (*cf.* 11.1.) ; mais aussi du point de vue de son contenu, quant à la création, l'aménagement, la disparition de rubriques, en fonction des intérêts qu'elle affiche et de la manière dont elle s'oriente vis-à-vis des différents champs culturels et politiques. Parmi les revues belges, il est très rare qu'une ligne éditoriale soit parfaitement définie et parfaitement suivie (l'exemple type étant *L'Art libre* de Paul Colin, très rigoureusement rollandiste et hostile, du début à la fin, à toute conciliation). D'autre part, comme groupe humain, au niveau de son comité de rédaction, de l'adjonction ou du départ de collaborateurs, de représentants à l'étranger, en fonction de la visibilité et du degré de reconnaissance dont elle bénéficie dans les différents champs et de son orientation intra- ou internationale. Cette dimension diachronique aux multiples facettes est très problématique par rapport au clichage (réducteur mais inévitable) qu'effectue toujours l'histoire littéraire, mais aussi le chercheur, soumis à la nécessité toute pratique de pouvoir *situer* la revue qu'il croise pour apprécier l'impact ou l'importance du renseignement qu'il y trouve (publication de l'auteur étudié, compte rendu critique sur une œuvre, etc.). On s'attache généralement à situer une revue en fonction de critères « externes » à l'espace des revues, tels l'orientation esthétique ou la tendance politique, ce qui replace d'emblée la revue dans les champs artistique (ou littéraire) et politique. Parfois une qualification interne, renvoyant aux pôles du champ littéraire, est utilisée (« d'avant-garde », ou « académique »). Au mieux, la classification est relative (revues « progressistes » vs « conservatrices »). Dans ce cas, une partie

²¹ Comme le fait Paul Aron à propos des revues *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne*, *La Wallonie*, *Le Coq Rouge*, *La Société nouvelle*, *la Revue Rouge* dans *Les Écrivains belges et le Socialisme (1880–1913)* (Aron 1997 : 153–170).

²² À consulter la bibliographie, on constate que c'est souvent le cas : articles spécialisés, monographies (p. ex. la thèse de Reine Meylaerts sur la *Revue Belge*, 2004), mémoires de fin d'études, sont autant de travaux centrés sur un seul titre de revue.

de la dynamique de l'espace est respectée : chaque revue étant d'emblée située *par rapport aux autres*, la vision de l'objet saisit celui-ci en contexte (même extrêmement restreint). Mais de toutes façons, ces « définitions » dont on peut difficilement se passer figent la revue dans un état qui n'est souvent que provisoire, pérennisant soit le point de départ soit le point culminant d'un parcours, bref, immortalisant le « moment significatif » d'une histoire à rebondissements.

Ce clichage est souvent l'objet d'une illusion rétrospective ou produit par la généralisation d'étiquettes anachroniques. Par exemple, la revue anversoise *Ça Ira* est considérée comme une revue d'avant-garde : le consensus à ce propos est unanime, dans les anthologies, les histoires de la littérature, les catalogues, etc. Or, dans les faits, qu'en est-il ? D'où provient cette étiquette ? Si *Ça Ira* s'affiche dès son premier numéro comme jeune revue aux idées « révolutionnaires » — par son titre, ses illustrations (de Jespers et Joostens), quelques articles polémiques (« La vraie renaissance flamande », « Chronique de Flandre », « Revolutionnaire cultuur ») —, elle est tout aussitôt remise en question par des personnalités alors reconnues par l'avant-garde internationale (Théo van Doesburg et Paul van Ostaijen) et il faut attendre le numéro 12 (mars 1921) pour voir poindre un intérêt pour *Dada*. C'est avec la publication du numéro spécial « Dada Sa naissance Sa vie Sa mort » (concocté par Clément Pansaers en novembre 1921) que *Ça Ira* réalise pleinement son idéal de radicalité et se fait pleinement reconnaître comme revue « d'avant-garde ». Par généralisation et anticipation, l'histoire littéraire attribue à *Ça Ira*, comme s'il s'agissait d'une réalité intemporelle, un qualificatif acquis par sa seizième livraison. En novembre 1921, elle n'est qu'à la moitié de sa vie (elle perdure jusque janvier 1923), mais quantitativement, par rapport au nombre total de livraisons, elle est déjà en fin de vie (16 numéros parus sur 20). Pour démystifier ce type d'étiquetage, il est nécessaire de replacer la revue dans sa propre histoire, et d'analyser comment sont utilisés les relais disponibles, à travers le temps, pour travailler à l'enregistrement de la revue par l'histoire littéraire. Nous proposerons plus loin une schématisation simple permettant de visualiser l'existence d'une revue *dans sa durée*, de manière immédiate et correctement informée.

Au final, qu'en est-il de l'hypothèse de l'existence d'un « champ des revues » littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années vingt ? Dans la mesure où l'ensemble des revues étudiées se présente comme sans clôture, sans spécificité, intrinsèquement régi par une logique de solidarité et enfin, déployé dans la durée, il nous paraît peu adéquat d'en parler en terme de *champ*. Il n'empêche que les revues littéraires apparaissent comme des formes médiatiques aux potentialités multiples, aptes à prendre position dans les différents champs de la vie sociale et culturelle d'un pays, et notamment dans un « champ » littéraire dont il n'est pas clair à ce stade qu'il soit français ou « belge ». Formes de structuration de la vie politico-culturelle en Belgique, les revues littéraires peuvent peut-être se laisser appréhender en terme d'*institution*, comme nous l'examinons ci-dessous.

Chapitre 3

Revue et institution littéraire

Jacques Dubois, synthétisant les apports de Barthes, de Sartre et de Bourdieu, a ré-interprété le processus historique par lequel, à partir du milieu du XIX^e siècle, la littérature française est devenue une forme sociale reconnue et légitime. À travers le modèle de *L'institution de la littérature* (1978, nouvelle édition corrigée 2005) qu'il développe à leur suite, il s'attache à traiter la question alors laissée en suspens « de l'insertion et du fonctionnement de la sphère autonomisée à l'intérieur de la structure sociale » (Dubois 2005 : 46). Pour ce faire, Jacques Dubois refuse de donner une définition simple de l'institution :

Il faut donc éviter de partir d'une définition figée des institutions et, pour cela, préférer voir comment elles fonctionnent dans la structure sociale, quelle place elles y occupent, comment elles s'articulent à d'autres ensembles. (Dubois 2005 : 48)

Dans la mesure où elle pose un cadre permettant de saisir la complexité du phénomène et son inscription dans la structure sociale, *L'institution de la littérature* se présente d'emblée comme une méthodologie. En prenant appui sur *L'Analyse institutionnelle* de René Lourau (1970), Dubois met l'accent sur « l'intervention structurante » (Dubois 2005 : 49–51) de *L'institution de la littérature* à différents niveaux : en tant que mode d'organisation autonome, disposant d'une base matérielle ; à travers le fait qu'elle assure la « socialisation des individus par l'imposition de systèmes de normes et de valeurs » ; enfin comme « appareil idéologique » (concept emprunté à Althusser). Ces trois niveaux sont à prendre en compte séparément, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Dubois souligne qu'une telle conception « est peu reçue » et argumente en précisant les mécanismes de déni, spécifiques à l'institution de la littérature, dans chacun des trois niveaux précités (Dubois 2005 : 52 et sq.). Centrons-nous sur le premier, celui de l'organisation. De manière générale, la littérature — conçue comme « procès mental et intime d'écriture — lecture » fait l'objet d'une sacralisation incompatible « avec l'idée (et avec la réalité) d'un appareil socialisé qui la prend en charge et qui l'organise ». Par ailleurs, si la littérature « existe bien comme organisation », celle-ci « n'est ni forte, ni homogène en toutes ses parties et la contradiction majeure qui la traverse contribue à l'entretenir dans un état relativement anarchique ». Dans

la préface, Jean-Pierre Bertrand rappelle que le terme d'« institution molle¹ » était employé pour rendre compte de cette « caractéristique très paradoxale de la littérature d'être une institution qui se dénie comme telle ». De plus, cette organisation n'est ni figée ni immuable, mais soumise en permanence à un processus de reconfiguration :

[Cela] s'exprime d'une autre façon dans l'intensité des forces et des pressions contre-institutionnelles qui agitent la sphère littéraire. On ne saurait donc prendre acte de l'existence institutionnelle de la littérature sans s'aviser en même temps de ce qui contrarie son pouvoir instituant. (Bertrand 2005 : 52)

Cette conception dynamique de l'institution (qui est celle de René Lourau²) donne tout le relief à ce modèle où la littérature, c'est-à-dire l'ensemble des pratiques de cette sphère autonomisée inscrite dans la réalité sociale, est à la fois le lieu et l'objet d'une lutte permanente entre l'instituant et l'institué, dans un processus d'institutionnalisation toujours recommencé, toujours « en cours ». La complexité de cette définition — qui impose une saisie de l'objet dans la durée, et une appréhension du processus même et non uniquement du résultat (et ce, contre l'emploi intuitif et commun du terme *institution*) — fait son intérêt, mais aussi la difficulté de sa manipulation. Souvent mal comprise, souvent exploitée de manière réductrice — notamment par ceux qui tentent de la concilier avec une approche en termes de *champ* —, cette théorie de l'institution de la littérature n'en a pas moins « ouvert un champ immense de recherches », comme le rappelle Jean-Pierre Bertrand, et s'est révélée féconde, en Belgique et au Québec principalement (Bertrand 2005 : 10).

3.1 La revue, instance de l'institution littéraire

Les concepts d'*institution* et d'*instance*, utilisés sans spécification par Pierre Bourdieu, ont une signification précise dans les travaux de Jacques Dubois. Dans la théorie de l'*institution de la littérature*, la revue est une des *instances* internes à la sphère littéraire, c'est à dire un « rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre » (Dubois 2005 : 122). Comme chez Pierre Bourdieu, la « revue » est mise sur le même pied que le « salon », tous deux supportant l'émergence dans le monde littéraire. Les autres instances énumérées sont la « critique », qui apporte la reconnaissance, l'« académie » qui engage la consécration et l'« école » qui « intègre définitivement à l'institution et garantit la conservation » (Dubois 2005 : 129–130). On remarquera le glissement dans cette énumération : s'il est évident que l'« école » participe aussi au processus de production et de légitimation littéraire, il est certain qu'elle n'est pas strictement interne au champ littéraire. Il nous semble qu'elle serait plutôt à rap-

¹ Bertrand 2005 :13. Cette terminologie est réactivée aujourd'hui, à propos de la littérature belge, par Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg 2005 : 29–30.

² Voir la définition qu'il donne de l'« Institution », in *La Sociologie. Guide alphabétique* (Duvignaud 1972 : 230-239).

procher des « autres structures moins définies par l'autonomie de la sphère littéraire qui agissent de façon oblique sur la production générale » (Dubois 2005 : 122–125), comme la « famille », l'« appareil juridique » et l'« infrastructure économique ». Pour en revenir à notre objet, « en relais des salons, [...] revues et éditeurs font office d'agents centralisateurs mais aussi de lieux de rencontre et d'échange » (Dubois 2005 : 135). La revue est ici renvoyée à la fois à sa dimension « éditoriale » et à son rôle de « lieu de sociabilité ». Dans ce modèle qui analyse la littérature en termes d'institution, l'objet « revue » trouve donc une place spécifique. Nous n'avons qu'une réserve à formuler : lorsqu'on compare la revue aux autres instances (salon, critique, édition, académie), elle ne se définit pas par oppositions à celles-ci, mais se présente comme un objet hybride qui les recouvre partiellement. La revue joue en effet le même rôle de sociabilité que le salon, elle accueille une partie de l'activité critique et constitue une partie de l'activité éditoriale, et dans certains cas, elle agit avec les mêmes instruments que l'académie (décernant des prix littéraires par exemple). Il faut donc la concevoir comme une *instance* à l'intersection des autres instances, ou une *instance* recouvrant d'autres instances. De plus, il est fréquent qu'elle déborde du cadre strictement littéraire, puisqu'une grande partie des « revues littéraires » (dont les revues belges, modernistes et d'avant-garde) ne se contentent pas de publier de la littérature ou des comptes rendus critiques, mais traitent aussi d'art, de politique, de problèmes de société.

3.2 Institution et champ

En 1978, comme l'a souligné Pascal Durand dans son « Introduction à la sociologie des champs symboliques », Jacques Dubois a proposé une « notion rivale » de celle de *champ littéraire* de Pierre Bourdieu (Durand 2001 : 25). Comme nous l'avons vu, son apport majeur était d'approfondir la question de l'« articulation du système littéraire au système social » (Dubois 2005 : 47). Par leur développement ultérieur, les travaux de Pierre Bourdieu ont fait disparaître cette différence : l'étude des différents champs (social, du pouvoir, etc.), la mise au point de certains concepts (*capital symbolique*, *habitus*, *disposition*, *prise de position*) permettent de traiter cette inscription sociale de la littérature. Au point qu'il semble qu'un choix s'impose entre l'une ou l'autre théorie, la confrontation ou la conciliation des deux impliquant méprise ou réduction de l'une et / ou de l'autre. Par exemple, cette note expéditive des *Règles de l'art* où Pierre Bourdieu s'exprime sur l'apport éventuel de l'*institution de la littérature* :

On ne gagne rien à remplacer la notion de champ littéraire par celle d' « institution » : outre qu'elle risque de suggérer, par ses connotations durkheimiennes, une image consensuelle d'un univers très conflictuel, cette notion fait disparaître une des propriétés les plus significatives du champ littéraire, à savoir son *faible degré d'institutionnalisation*. (Bourdieu 1998 : 379, note 21).

La critique porte sur le choix du terme (jugé non pertinent) et non sur l'intérêt du concept. Nous l'avons vu, la notion d'*institution* développée par Jacques Dubois doit moins à Dur-

kheim qu'à René Lourau, qui substitute à la conception conservatrice de l'institution une conception dynamique (lutte entre l'institué et l'instituant) beaucoup plus intéressante. La dimension conflictuelle de cet univers est donc prise en compte par la théorie de l'*institution de la littérature*, ainsi que son « faible degré d'institutionnalisation », dans la mesure où l'auteur insiste sur cette particularité de la littérature, d'être une institution qui se dénie comme telle (d'où le terme, non présent dans l'ouvrage, mais utilisé par la suite, d'« institution molle »). Ces différents aspects sont, il est vrai, assez mal rendus, au premier abord, par le terme d'*institution*.

D'ailleurs, les exploitations ultérieures de l'*institution de la littérature*, en combinaison avec d'autres approches, impliquent un rabattement de l'ambition initiale de la conception de Dubois sur les aspects de la littérature qui correspondent spontanément à ce qu'évoque le terme d'*institution*. Ainsi, pour Pascal Durand, il est possible de combiner les apports des notions de *champ* et d'*institution*, « à condition de bien délimiter leurs zones respectives de pertinence » :

[...] Réserver le mot d'*institution* à l'infrastructure du système : maisons d'édition et de diffusion, revues, journaux, cénacles très ritualisés, académie ; et de réserver par contre le terme de *champ* à tout ce qui, dans l'espace littéraire, relève du relationnel et de l'interactionnel [...] . (Durand 2001 : 26)

En rabattant l'*institution* sur l'infrastructure du système, Pascal Durand réduit la portée de la notion définie par Jacques Dubois. Suite à ce nouveau glissement terminologique, la revue n'est plus une *instance* spécifique de l'institution littéraire, mais une *institution* à part entière.

Il en est de même dans les propositions d'Alain Viala, développées dans le but de pouvoir effectuer une relecture institutionnelle de la littérature, non plus au moment précis où la sphère s'autonomise, mais à travers les âges. Ainsi, dans « Histoire des institutions littéraires », Alain Viala a défini comme *institutions* les « *instances* qui élèvent des pratiques du rang d'usages à celui de valeurs par un effet de pérennisation (et qui, ce faisant, s'érigent elles-mêmes en autorités), et les *valeurs* ainsi établies » (Viala 1990 : 118–128). S'inspirant de Bourdieu et de Dubois, il expose son projet d'histoire — sociale, globale et interactive — des institutions littéraires, en distinguant trois « ordres d'institutions » : les « institutions littéraires » (institutions génériques : codes, genres, écritures), les « institutions de la vie littéraire » (cadres spécifiques, soit instances matérielles : lieux, groupes ; soit façons d'agir érigées en lois : académies, cercles littéraires, concours, prix, mécénat, censure), enfin les « institutions supra littéraires » (instances sociales qui incluent « du littéraire » parmi d'autres objets : l'École, l'Église, les salons mondains, les médias, les maisons de la culture). L'auteur précise qu'il y a des interactions entre ces trois niveaux. Cette découpe, à première vue intéressante, nous laisse perplexe quant à la place qu'y trouverait la « revue ». Face à cet objet, les catégories constituées semblent flottantes. La revue, assimilée ailleurs au « salon », constituerait-elle une « institution supra littéraire » ? Elle inclut en effet « du littéraire » parmi d'autres objets, mais on hésite à la situer sur le même plan

que l'École ou l'Église. Cependant, elle ne peut être classée parmi les « institutions de la vie littéraire » puisqu'elle chapeaute plusieurs d'entre elles. Autour d'une revue se constitue souvent un groupe ou l'équivalent d'un cercle littéraire, s'organisent des concours, se remettent des prix, se fondent des maisons d'édition (NRF, etc.). Par ailleurs, la « forme-revue » peut aussi être considérée comme un genre en soi : « la revue a instauré un code : le sommaire, et des usages : l'échange intellectuel³ », ce qui la range parmi les « institutions littéraires ». La revue semble donc irréductible à cette catégorisation.

Cette typologie d'Alain Viala a été tout récemment enregistrée comme un acquis de la discipline dans le nouveau « Que sais-je ? » sur la *Sociologie de la littérature*⁴. L'institution — ou plutôt les institutions — y sont présentées comme des « objets de la sociologie littéraire » (chapitre II, p. 60 et sq.). Au départ des textes, les auteurs proposent une progression à travers les objets d'étude de la sociologie de la littérature, en réponse aux questions didactiques « de quoi parle-t-on ? » (des textes, soit : *le genre* (1), *les contenus* (2)), « pour quoi ? » (pour quels effets : *les effets* (3)), « à qui ? » (à la destination de quel public : *diffusion et réception* (4)), enfin, « qui ? » (qui produit les textes : *l'auteur et la production des œuvres* (5), *institutions, réseaux et champs* (6)). Dans le chapitre III, traitant des « Orientations de la recherche », un court paragraphe de la section *sociologie, histoire littéraire, comparatisme* mentionne aussi que « certains chercheurs ont mis l'accent sur les *institutions* (voir chap. II) qui constituent les pivots manifestes du champ littéraire (Dubois, 1978 ; Viala, 1985) » (p. 114, l'auteur souligne). La conceptualisation de l'ensemble des pratiques littéraires en terme d'*institution de la littérature*, tout comme la dimension méthodologique du propos de Jacques Dubois sont ici remplacées par la mise en évidence d'objets particuliers (et « manifestes ») de la sociologie de la littérature. Ces institutions (sous-entendu — puisque la définition en a été donnée dans un chapitre précédent — institutions *littéraires, de la vie littéraire* ou *supralittéraires*) sont des instances conciliables avec une théorie des champs (comme « pivots manifestes du champ littéraire », nous soulignons).

On remarque donc qu'en définitive, si les propositions de Dubois ont fécondé de nombreuses recherches, la terminologie qu'il avait choisie n'a pu porter la richesse et la complexité des concepts développés. Lorsque le concept d'*institution* perd sa spécificité, pour se rapprocher du sens commun, il est conciliable avec d'autres théories et d'autres approches sociologiques et historiques. On pourra regretter que le nouveau « Que sais-je ? » combinant aperçu de l'« histoire et [des] enjeux » de cette discipline et résumé des tendances actuelles, petit traité de sociologie de la littérature appelé à devenir une référence, ne mentionne finalement nulle part les propositions initiales de Dubois (alors qu'il rend justice, par exemple, à la pertinence et à l'étendue du programme de Gustave Lanson : 22–25).

³ Voir Olivier Corpet, « Que vivent les revues », in *Bulletin de bibliothèques de France*, XX, 4, 1988, pp. 282–290. (cité par Jacqueline Pluet-Despatin 1992 : 128)

⁴ Aron et Viala 2006 (*Sociologie de la littérature*, Puf, « Que sais-je ? »). Cette nouvelle édition remplace le « Que sais-je ? » de R. Escarpit (1958).

Différents travaux ont déjà illustré l'intérêt de la théorie de l'*institution de la littérature* pour l'étude des revues, notamment ceux que Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand ont consacrés à la revue *Littérature*⁵ et au premier surréalisme. Cette théorie permet de penser le rôle spécifique des revues dans le cadre de la sphère littéraire. Elle apporte ainsi un éclairage pertinent mais partiel sur notre objet. Dans la mesure où nous souhaitons traiter d'un ensemble de revues (les revues dites « modernistes et d'avant-garde » du début des années vingt), en tenant compte de leur insertion dans un espace non spécifiquement littéraire, il semble plus difficile de développer une « analyse institutionnelle » de notre corpus. Il n'empêche que nous serons sensible à différentes questions soulevées par la théorie de l'*institution de la littérature*, à l'intersection entre les sphères sociales et littéraires : dans quelle mesure les revues font-elles partie de l'organisation matérielle de la littérature ? À travers les revues, quel est le rôle socialisateur de la littérature pour les agents ou pour le public ? Enfin en quoi les revues participent-elles du fonctionnement idéologique de la littérature ?

⁵ Voir Jean-Pierre Bertrand 1986 : 155–176 et Bertrand, Dubois, Durand 1983 : 27–53.

Chapitre 4

Sociabilité intellectuelle : lieux, milieux, réseaux

4.1 Sociabilité et réseaux

Un tout autre angle d'approche est adopté par ceux qui ont pour objet l'étude des formes de sociabilités intellectuelles¹. Le sous-titre « lieux, milieux, réseaux² », renvoie à une triple approche géographique, sociologique, et idéologique des pratiques spécifiques aux intellectuels. Par « sociabilité », Michel Trebitsch entend la « sociabilité organisée », qui se définit comme une « pratique relationnelle structurée par un choix, avec des objectifs précis d'ordre politique, idéologique, esthétique, etc. » (Trebitsch 1992 : 13). Il distingue les *lieux* (ou *milieux*) des réseaux « selon la nature des pratiques relationnelles qu'ils génèrent » :

[...]d'un côté, une sorte de sociabilité induite des « institutions de la vie littéraire » ou « instances de consécration et de légitimation » de type institutionnel (académies, organismes universitaires et de recherche, conseils et commissions), professionnel (colloques, jury, associations corporatives, syndicats) ou marchand (maisons d'édition, prix littéraires). De l'autre, des structures de sociabilités « productrices » comme les écoles, les mouvements, les revues et même les cafés et les salons, où le rapport à autrui est organisé de façon délibéré par l'adhésion partagée à des valeurs, souvent incarnées par des individus [...]. (Trebitsch 1992 : 14)

¹ Voir les travaux du « Groupe de recherche sur l'histoire des intellectuels » (publiés sous le titre « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », *Cahiers de l'IHTP*, n°20, mars 1992), auxquels renvoyait Aron 1994 : 95.

² Emprunté au sous-titre de la thèse de Christophe Prochasson, *Place et rôle des intellectuels dans le mouvement socialiste français (1900–1920)*, thèse, Paris I, 1989, 2 vol. dact. (Cité dans Trebitsch 1992 : 12)

La liste des lieux (ou milieux) reprend les institutions ou les instances (les termes sont employés ici comme synonymes) déjà en place, qui structurent la vie intellectuelle, dans ses dimensions institutionnelle, professionnelle, marchande. Les réseaux sont des « structures de sociabilité » plus molles, qui échappent à la structuration officielle de la vie intellectuelle pour rendre mieux compte de sa dimension vivante, évolutive. Dans cette conception, la revue est considérée comme une « structure de sociabilité productrice » au sein d'un champ dont les limites ont été repoussées : le *champ intellectuel* (qui englobe et dépasse le champ littéraire). Ce recours au concept de Bourdieu n'est pas sans conséquence : outre le risque de « spatialiser le concept de champ », l'approche synchronique n'est pas suffisante ; il est donc nécessaire de se replacer dans une perspective diachronique, en tentant d'« historiciser la typologie ». Michel Trebitsch propose dès lors d'aborder les structures de sociabilité au travers d'un triple questionnement sur le rapport à la politique, la définition des « valeurs » et le poids des représentations (Trebitsch 1992 : 16–21). Dans « De l'histoire à la sociologie. Tours, détours, retours ? », Philippe Dujardin va plus loin dans le questionnement épistémologique que suscite cette mise en tension des disciplines de l'histoire et de la sociologie³. Dans ce projet d'appliquer la notion de « sociabilité » à une « histoire des intellectuels » (à travers l'étude des lieux et réseaux de sociabilité), s'agit-il d'effectuer un « retour à l'histoire », sous la forme d'une « histoire sociale des intellectuels » ? Privilégierait-on une « sociologie compréhensive » (en interrogeant le rapport des individus et/ou des groupes aux valeurs) ou une « sociologie structurale » (plus propre à mener l'analyse des relations en terme de réseau) ? En empruntant à la sociologie le terme de « sociabilité », le chercheur ne se munit pas d'un concept, mais d'un « instrument faible », dont l'emploi risque d'être accompagné d'une décontextualisation politique et idéologique enlevant tout sens à la démarche :

[...] risque d'ignorer ou de négliger les « courants de pensée » que les intellectuels ont vocation à promouvoir ; [risque de] mise en équivalence de données hétérogènes : droite et gauche viendraient à se confondre au motif que leurs modes de sociabilités ne diffèrent pas sensiblement. (Dujardin 1992 : 23)

En conséquence, il semble bien que ce soit la démarche historique qui l'emporte. En réponse à cette aporie, Philippe Dujardin propose de substituer à la notion de *sociabilité* le concept de *réseau*, dont il rappelle l'origine, les contraintes épistémologiques et les acceptations strictes⁴. Il réserve pour sa part « l'emploi du terme de réseau à la définition d'une relation entre agrégats ».

³ Dujardin 1992 : 22–29. Dans ce paragraphe, nous résumons l'essentiel de son argumentation.

⁴ Voir le paragraphe « Un détour inévitable, la sociologie des réseaux ? » (Dujardin 1992 : 26–29).

4.2 La revue : lieu, milieu ou réseau ?

La conception que Michel Trebitsch propose de la revue (comme « structure de sociabilité productrice », de l’ordre du « réseau ») nous semble paradoxale dans la mesure où elle traduit une démarche inverse à celle de Christophe Prochasson (dont Trebitsch emprunte pourtant la terminologie). Pour Christophe Prochasson la revue est en effet un *lieu* et un *milieu*, le *réseau* se situant au niveau des relations entre les revues, comme il l’expose dans *Les intellectuels, le socialisme et la guerre (1900–1938)* :

Un intellectuel ne se reconnaît-il pas d’abord à des pratiques et à un comportement auxquels est aussi soumis l’ordre de son discours ? Des *lieux*, des *milieux* et des *réseaux* encadrent son activité professionnelle et son engagement politique. Ces trois niveaux d’analyse ont permis de mieux envisager les modalités de leur intervention politique et les conditions de l’élaboration idéologique, puis celles de l’influence. Une histoire des lieux de l’intelligentsia socialiste s’est ainsi peu à peu dessinée autour de librairies, d’écoles, de cercles, de groupes informels ou de revues. [...] Chaque lieu donne ainsi naissance à un *milieu* qui n’est pas seulement un cadre mort, une manière de décor, dans lequel s’inscrivent des individus. Cet environnement est beaucoup plus. Il permet de cerner des relations dynamiques, intellectuelles, affectives, sociales, entre plusieurs individus. Les revues en constituent souvent les plus beaux exemples, et leur étude, dans cette perspective, a guidé une bonne partie de ce travail. Au-dessus de ces milieux, des *réseaux*, à leur tour, structurent la vie intellectuelle. Des revues ou des groupes peuvent former entre eux des réseaux qui présentent le caractère d’être les outils d’une stratégie politique ou intellectuelle. [...] Chacun y trouve, comme au sein d’un milieu, une part de son identité. L’approche par réseau écarte donc la démarche qui consisterait à accumuler arbitrairement plusieurs profils biographiques. En dehors du réseau, l’individu social — le seul qui retient notre attention — n’est plus rien. (Prochasson 1993 : 17–18).

Tous les *lieux* cités par Prochasson « donnent naissance à » des *milieux*, structures de sociabilité plus ou moins informelles (auxquels Michel Trebitsch donnait sur base de ce critère le statut de *réseaux*). Pour Christophe Prochasson, les *réseaux* se tissent entre les milieux. Les *lieux* (*milieux*) et *réseaux* structurent la vie intellectuelle, à des niveaux différents. Cette conception (mal traduite par Michel Trebitsch) est soutenue par Philippe Dujardin, qui n’emploie le terme de réseaux que pour définir des relations entre « agrégats », pas entre individus.

La notion de *réseau*, abondamment employée ces dernières années dans tous les domaines des sciences sociales, est un outil pointu en sociologie⁵. Il semble particulièrement bien adapté à l'étude d'un ensemble fini de relations qu'il importe de pouvoir dénombrer dans leur exhaustivité (étude d'un réseau interpersonnel, comme dans le cas d'une correspondance). Pour l'étude de réalités plus complexes, le *réseau* est parfois utilisé dans un sens métaphorique. Par exemple, à propos des « petites revues fin de siècle⁶ », Hélène Millot parle du « micro réseau » interne à chaque revue (équivalent au *lieu* ou au *milieu* de Prochasson) et du « macro réseau » constitué par l'ensemble des revues (équivalent à un *champ des revues* ; le *réseau* de Prochasson ne désignant que l'ensemble des revues qui tissent entre elles des liens). Chez Hélène Millot, le *réseau* est dans les deux cas une « structure molle, paradoxale, en permanente reconstitution ». L'emploi qu'elle fait de cette notion permet donc d'aborder l'objet « revue » dans une dimension diachronique. On remarque que les emplois du terme de *réseau* sont variables et n'impliquent pas dans tous les cas les mêmes choix théoriques ni la même rigueur épistémologique.

4.3 Réseau et champ

Il faut tenir compte par ailleurs de la confrontation épistémologique entre réseaux et champs : dans quelle mesure les principes de la théorie des réseaux sont-ils conciliaires avec ceux de la théorie des champs ? Dans « Réseaux, institutions et champs⁷ », Gisèle Sapiro s'est penchée avec rigueur sur cette question et a montré quelles différences opposent les deux théories (au niveau des présupposés théoriques et des méthodes quantitatives d'analyse des données privilégiées par chacune d'elles). Elle souligne cependant que « [la méthode de l'analyse des réseaux] peut, sous certaines conditions, être conciliable avec la théorie des champs » (Sapiro 2006 : 49–50). Elle formule alors une série de principes méthodologiques permettant de systématiser l'usage de la notion de *réseau* en sociologie de la littérature, mise en rapport avec celle d'*institution* — considérant que toutes deux peuvent « désigner un même ensemble d'individus selon la perspective dans laquelle on se place (les membres d'une institution peuvent fonctionner comme un réseau) (p. 50) ». Parmi ces principes méthodologiques, la nécessité de caractériser la structure du réseau (taille, densité du réseau, intensité des liens, hiérarchie des relations), d'en déterminer le degré d'institutionnalisation (groupes institutionnalisés, réseaux semi-institutionnalisés, réseaux informels) et de fermeture (accès par cooptation, concours, adhésion soumise à conditions) ; la nécessité d'objectiver les principes de différenciations sur lesquels se fondent les affinités électives (principes générationnels, positionnels, idéologiques) et d'étudier le capital social des acteurs ; l'identification des objectifs orientant la mobilisation du réseau (pp. 53–56). L'in-

⁵ Consulter sur ce point Claisse 2006. Voir aussi les travaux de Vincent Lemieux (1999) et d'Alain Degrenne et Michel Forsé (1994).

⁶ Hélène Millot, « Les petites revues fin de siècle », communication lors du colloque « L'analyse des réseaux (littérature, sociologie, histoire) », organisé à Liège les 20 et 21 mars 2003.

⁷ Sapiro 2006 : 44–59.

térêt de ces propositions est indéniable : sans concession épistémologique, ce programme exigeant prend la forme d'une méthodologie conciliant respect de la théorie des *champs* et apport des notions de *réseau* et d'*institution* (dans le sens d'une méthode). Dans cette modélisation d'une grande cohérence, la « revue » est citée parmi les exemples de « réseaux semi-institutionnalisés » :

Les réseaux semi-institutionnalisés, constitués autour d'instances ou de groupes plus ou moins éphémères aux contours relativement flous : revues, groupes d'avant-garde, cercles littéraires, salons, qui peuvent disparaître du jour au lendemain ou au contraire se pérenniser et s'institutionnaliser en s'officialisant (ce fut le cas de l'Académie française à ses origines). L'un des intérêts de l'ap-proche en réseau est qu'un même réseau peut traverser différentes instances et permettre l'accès des moins au plus institutionnali-sées. *La Revue des Deux-Mondes* a ainsi été qualifiée par Léon Daudet d'« antichambre » de l'Académie française. (p. 54)

Notons qu'« instances » et « groupes » sont au même niveau, le classement des unes et des autres s'effectuant en fonction de leur degré d'institutionnalisation. Le « réseau » se tisse indifféremment entre individus (comme dans l'exemple du fonctionnement des individus d'une même institution en réseau) et entre agrégats (puisque le réseau se constitue ici « au-tour d'instances et de groupes »). Par ailleurs Gisèle Sapiro souligne l'action transversale du réseau à travers différentes instances, et son influence sur les trajectoires des acteurs (dans le sens d'une institutionnalisation, d'une officialisation). La revue est donc vue ici comme une instance trouvant sa place dans un réseau de relations, réseau « semi-institutionnalisé » et « aux contours relativement flous ». À travers le réseau, les revues sont en relation les unes avec les autres, mais aussi avec d'autres instances ou groupes. L'intérêt de cette modélisation est d'intégrer le côté dynamique et transversal caractéristique de notre objet.

Cette notion de réseau nous semble donc utile pour une modélisation de l'espace des revues, mais il nous faudra préciser dans quelle acception précise nous l'emploierons dans la suite de ce travail.

Chapitre 5

En guise de conclusion : un « réseau » de revues littéraires

Quels seront, en définitive, nos choix méthodologiques ? À la suite des développements de Pierre Bourdieu et Jacques Dubois, on tiendra pour acquis que la revue est une instance d'émergence et de consécration au sein du *champ littéraire* ou de l'*institution de la littérature*. Nous n'aurons pas pour but de démontrer le rôle central des revues, comme formes éditoriales et comme lieux de sociabilité, dans les trajectoires des agents littéraires¹. Les revues gagnent à être prises en compte pour elles-mêmes, dans leur complexité et leurs spécificités propres. De l'ensemble des démonstrations qui précèdent, il semble pertinent de concevoir l'espace des revues littéraires en terme de *réseau*, et chaque revue en terme de *lieu* et *milieu*. Nous suivons donc Christophe Prochasson et Philippe Dujardin qui réservent le terme de *réseau* pour les relations entre revues ou agrégats plutôt qu'entre individus. Tous les éléments, tous les acteurs, toutes les instances sont évidemment « en relation » les uns avec les autres dans un état donné du champ. Ce qui nous intéresse ici, c'est le type de relations (et l'efficacité de celles-ci) tissées et entretenues par les revues. Dans les faits, le tissage de ces relations passe souvent par l'action d'un individu particulier, mais c'est en tant que représentant du groupe qu'il entretient le lien avec les autres groupes (dans la correspondance par exemple, entretenue par le secrétaire de rédaction ou le directeur de revue). Nous n'employons donc pas le concept de réseau dans son acceptation sociologique stricte : il n'entre pas dans notre projet d'inventorier exhaustivement et de décrire des systèmes de relations interpersonnelles, ni d'analyser par le menu les liens faibles et forts entretenus par telle ou telle revue avec d'autres. Au départ d'un terme qui peut apparaître comme métaphorique, nous souhaitons modéliser simplement mais efficacement un concept apte à rendre compte de ce qui fait la spécificité des revues littéraires belges modernistes et d'avant-garde

¹ Nous avons abordé cet aspect de la question dans « Un lieu de rencontre entre auteurs, critiques et éditeurs : l'activité des petites revues littéraires belges du début des années vingt », in Marie-Pier Luneau (dir.), *Actes du colloque « Fabrication de l'auteur », Université de Sherbrooke à Montréal (juin 2006)*, à paraître.

du début des années vingt. Par rapport aux groupes ou instances avec lesquels la revue est parfois comparée — salon (chez Bourdieu et Dubois), groupes d'avant-garde, cercles littéraires, salons (chez Sapiro) —, elle présente la spécificité de combiner deux réalités : groupe humain, elle est aussi une forme éditoriale, une réalité textuelle. Nous aborderons donc le *réseau* des revues dans ces deux dimensions : à la fois humaine (une question de relation entre groupes : le « réseau social ») et textuelle (une question de citation, de renvoi textuel : le « réseau intertextuel »). Nous employons pour ce faire la terminologie de Christophe Prochasson, qui permet de combiner cette double approche, et considérons donc les revues comme des *lieux* et des *milieux* inscrits dans un *réseau*.

5.1 La revue comme *lieu* et *milieu*

Le premier élément pose peu de difficultés : chaque revue, par son existence même, délimite un espace particulier, tout à la fois lieu de prise de parole et de prises de positions, lieu d'action, lieu de sociabilité. Comme « endroit » (lieu au sens physique du terme), la revue est à mettre sur le même pied que quelques autres « lieux de sociabilité » (cafés, librairies, galeries d'art, etc.). Mais c'est surtout sur l'aspect textuel, la réalité éditoriale que nous mettrons l'accent à travers le concept de *lieu* : comme nous l'avons vu en tout début de cette partie, la revue est d'abord un « lieu d'expression débordant les limites du littéraire ». Soulignons que ce *lieu* évolue dans le temps, la revue étant une « œuvre » collective déployée dans la durée.

Le second élément est moins évident : s'il est intéressant de tenter d'identifier le type de *milieu* qui fait une revue (au sens sociologique du terme : une question de dispositions, de capital social et relationnel), cet aspect est à poser comme hypothèse, non comme une donnée première. En fonction des éléments disponibles pour reconstituer la trajectoire sociologique de ses principaux agents, et par l'analyse de leurs interactions — dans *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre*, Prochasson parle de « relations dynamiques, intellectuelles, affectives, sociales entre plusieurs individus (p. 17) » —, on pourra tenter de définir le type de *milieu* de la revue considérée (autrement dit, ce que les rédacteurs d'une revue ont en commun, sociologiquement), et ce, comparativement aux *milieux* des autres revues. Cette approche en terme de *milieu* permettra donc d'étudier ce qui a été identifié comme le rôle de « nœud de sociabilité littéraire » des revues. Il est probable que l'on pourra effectuer des rapprochements et des interférences entre certains *milieux* et que ceux-ci ne seront pas indifférents à la manière dont le *réseau* se tisse entre les revues. Pour reprendre un exemple sur lequel nous avons déjà travaillé, les revues *Lumière* et *Ça Ira* ont constitué dans les années 1920–1923 deux lieux de prise de parole distincts, aux stratégies discursives et positionnelles différentes : à *Lumière*, rollandiste, pondérée et « de bonne volonté », on a pu opposer la radicalité relative de *Ça Ira*, plus provocante, comme en témoignait le ton de son premier numéro et certaines prises de positions « suicidaires » sur la question flamande. Si on les aborde en terme de *milieu*, il faut constater que toutes deux proviennent globalement de la bourgeoisie libérale anversoise, mais divergent au point de vue de l'ancre linguistique.

tique et du statut professionnel : *Lumière* rassemble des bilingues parfois issus de familles de langue flamande, souvent fonctionnaires dans l'administration anversoise ; le personnel de *Ça Ira* est globalement issu de milieux francophones, industriels et marchands. Le fait que les premiers se trouvent en conséquence moins fragilisés que les seconds par la question flamande (et les lois linguistiques) et par la crise économique, n'est sans doute pas indifférent par rapport à leurs postures et prises de position respectives dans les années vingt, ni par rapport aux divergences de leurs parcours ultérieurs.

5.2 Le réseau, espace spécifique des revues littéraires

Enfin, pour approcher complètement une revue (à la fois *lieu* et *milieu*), il importe de la situer dans l'espace spécifique dans lequel elle trouve place : il faut saisir son inscription dans le *réseau* des revues. La démarche ici est la même que dans la théorie des champs : tout comme la position de l'agent ne s'apprécie que relativement aux autres positions, c'est à dire *dans le champ*, on pensera les revues de manière relationnelle, au sein du réseau dans lequel elles s'insèrent. Le terme de *réseau* peut s'appliquer à la réalité « molle » de cet espace que nous avons défini (par opposition au *champ*) comme étant sans clôture (ouvert et en permanente reconfiguration), sans spécificité (hybride, sans spécialisation), régi par une logique de solidarité (qui fédère la collectivité) et dans un rapport problématique au temps (à saisir en diachronie) (*cf. supra*, chapitre I). À la suite de Gisèle Sapiro, on peut le concevoir comme « semi-institutionnalisé » dans la mesure où les revues sont « plus ou moins éphémères » (*cf.* le rapport problématique au temps) et « aux contours relativement flous » (*cf.* l'absence de clôture et la non-spécificité). Ce réseau, comme nous l'avons vu, est une réalité complexe, en permanente reconfiguration. En partie explicite, inscrit dans le texte même de la revue, le réseau se présente partiellement comme une réalité tangible (mais mouvante : elle se configure autrement dans chaque livraison de revue) ; en partie caché, discret, implicite, relevant de la correspondance privée ou du dossier d'archive, le réseau est partiellement aussi le résultat d'une reconstitution (qui a tendance à figer les lignes de forces, à mettre en évidence les éléments significatifs). Ce réseau se tisse tant par les relations « humaines » (échange de collaborateurs, participation à des projets communs, échange de correspondance, etc.) que par des citations intertextuelles. En synchronie (sur base de ce qu'en dit une de ses livraisons), on peut donc situer une revue par rapport aux autres auxquelles elle fait référence (ne fût-ce qu'en citant leur nom, dans une rubrique « revues reçues » par exemple), mais aussi par rapport à celles avec lesquelles elle entretient des liens concrets, quels qu'ils soient. C'est bien l'ensemble de ces autres revues (citées ou avec lesquelles une relation concrète est établie) qui permet d'expliciter sa position. En diachronie, la problématique est aussi double : la revue est à situer par rapport à celles qui ont parlé / vont parler d'elle (soit un réseau intertextuel) et par rapport à celles avec lesquelles une filiation peut être établie, en amont ou en aval (autre titre porté par un même comité de rédaction, reprise de collaborateurs, résultat d'une scission, etc.).

Dans le cas des revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, le réseau qui

émerge comporte un très grand nombre de titres différents. Pour des raisons pratiques, il ne sera pas possible de décrire exhaustivement la totalité du réseau des revues, mais seulement les lignes de force qui se dégagent. Nous verrons que seules certaines parties de ce grand réseau de revues entretiennent des liens fréquents et privilégiés. Ce sont surtout ces portions de réseau qu'il nous importera de mettre au jour. Par rapport à la réalité textuelle et humaine de ce réseau des revues en permanente reconfiguration, nous effectuerons donc une reconstruction partielle, sélective et signifiante. En prenant comme point de départ ce que la revue dit du réseau dans lequel elle s'insère, et ce que les sources externes (archives, correspondances) permettent d'établir comme relations effectives, nous espérons proposer une approche de l'objet relativement indépendante des classifications établies par l'histoire littéraire. Cette approche, qui ambitionne de saisir la revue à la fois dans son histoire et son évolution propres et dans le réseau dans lequel elle s'insère, combinera une mise en récit et une modélisation plus visuelle. Le défi est en effet de rendre compte de l'existence de la revue, en tant que forme éditoriale périodique — c'est à dire à la fois de son rapport particulier au temps et de son inscription dans une portion signifiante du réseau — si possible avec autant d'efficacité que l'étiquetage sommaire des histoires littéraires, mais sans tomber dans une vision réductrice de l'objet. Pour illustrer notre propos, nous reprenons l'exemple déjà cité de la revue « d'avant-garde » *Ça Ira*, en exploitant les données recueillies pour notre mémoire de DEA. À la place d'une indication de type « *Ça Ira*, revue d'avant-garde, mensuelle, Anvers, 1920–1923 », nous proposons un schéma qui permet d'appréhender instantanément et concrètement la vie de cette revue (figure 5.1).

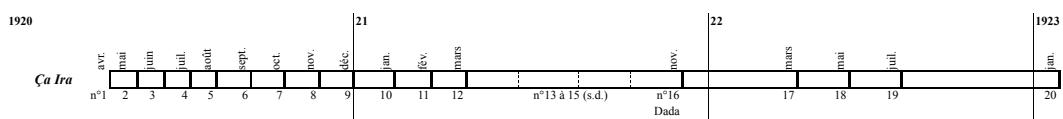


FIG. 5.1 — *Ça Ira* (1920–1923)

Il importe de marquer les livraisons dans une double temporalité (celle du calendrier et celle de la numérotation de la revue), et de pointer les moments significatifs (numéros spéciaux, cahiers, etc. ; ici, le numéro « Dada ») pour avoir un aperçu de la vie de la revue, saisie dans son rapport au temps et dans son rythme propre. Ici, on constate un essoufflement après une année d'existence ; le numéro Dada qui « fait événement » ; une difficulté à se maintenir (mais une volonté de le faire : on peut se demander pourquoi tirer sur la corde jusqu'en janvier 1923 ?).

Pour mieux comprendre, il y a intérêt à replacer la revue dans son contexte immédiat, en rapport avec les revues qui lui font concurrence ou qui entretiennent avec elle une filiation, en l'occurrence, le contexte anversois (figure 5.2).

La Drogue précède immédiatement *Ça Ira*. Par sa périodicité (hebdomadaire), on visualise sans peine qu'elle se voulait plus en prise avec l'actualité. Cela se confirme à l'examen du format de la revue (*La Drogue* journal de deux pages ; *Ça Ira* brochure d'une trentaine de pages). Un journal étant plus rapidement composé, les membres du groupe

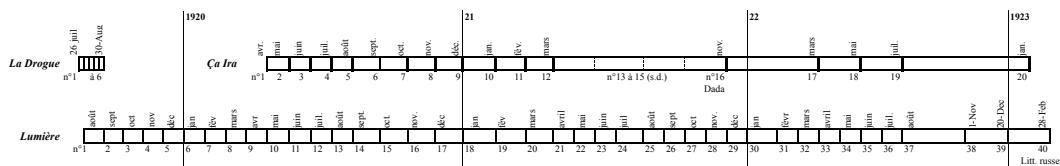


FIG. 5.2 — Ça Ira en contexte anversois

rassemblés autour de Van Essche ont ainsi pris de vitesse l'équipe d'Avermaete, les deux groupes étant rivaux suite à la scission du « Cénacle » anversois juste avant la fin de la guerre. Par ailleurs, cette confrontation offre un autre éclairage sur l'obstination à paraître encore début janvier 1923 : malgré une reprise difficile après l'été, la revue *Lumière* continuait à paraître (numéros de novembre et de décembre 1922). *Lumière* commente encore le dernier numéro de *Ça Ira* dans son dernier numéro de février 1923. Les deux revues, à bout de souffle depuis l'été 1922, cessent alors toute parution. En parallèle, si l'on note l'existence du Cercle d'Art « Artès » (de 1922 à 1926), on visualise bien que malgré leurs oppositions, les revues sont aussi des lieux de solidarité et de mise en commun de forces : ce cercle, co-dirigé par Van Essche et Avermaete, a permis aux revues de continuer à animer la vie culturelle locale, même après avoir cessé d'exister sous forme papier. Plus tard, les comités de rédaction de deux revues s'assemblent pour la création éphémère d'un journal, *Le Rat*, qui paraît hebdomadairement entre le 2 juin et le 18 juillet 1928. Cela pourrait être mis en évidence dans un schéma plus large, couvrant l'ensemble des années 1920. De telles filiations entre revues sont très fréquentes. Nous tenterons de démontrer dans un chapitre ultérieur qu'elles structurent fortement l'espace littéraire (et culturel) belge. En attendant, on peut résituer les revues anversoises dans un contexte plus large, celui du réseau des revues modernistes et d'avant-garde de l'époque.

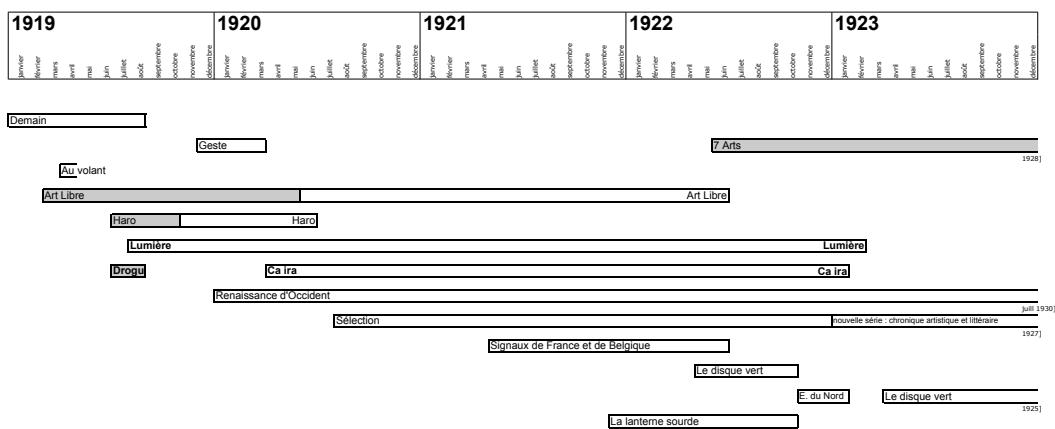


FIG. 5.3 — Aperçu global des revues (1919–1923)

Le schéma en figure 5.3 ne reprend que des revues belges de langue française, essentiellement des revues anversoises et bruxelloises. Les revues anversoises *La Drogue*, *Ça*

Ira et Lumière sont précédées par d'autres petites revues (telles *Demain littéraire et social* ou *Au Volant*), parfois très radicales (*Haro*), ainsi que par *L'Art libre*, qui fera figure de « grand frère » en tant que propagateur de l'idéal rollandiste. En gris sont surlignées les revues de format « journal », à la périodicité plus serrée (*L'Art libre* est bimensuel jusqu'en mai 1920, *Haro* paraît le 5 et le 20 de chaque mois entre juillet et octobre 1919, *7 Arts* est hebdomadaire), plus proches de la presse d'opinion. En 1920, apparaissent aussi des revues qui tiendront plus longtemps, telles *La Renaissance d'Occident* et *Sélection*. À la suite de *Sélection* se place l'ensemble des revues qui feront l'histoire du *Disque Vert*. Nous aurons l'occasion de commenter et d'affiner ce premier aperçu dans la suite de notre travail.

Chapitre 6

Bilan

Dans cette première partie, nous avons voulu repérer les principaux modèles disponibles en sociologie de la littérature, évaluer leur pertinence par rapport à notre objet (quelle place accordent-ils à la revue littéraire et que permettent-ils d'en dire ?) et expliciter les choix théoriques qui guideront la suite de ce travail. Du point de vue épistémologique, il était important de vérifier dans quelle mesure ces différents modèles étaient conciliables les uns avec les autres. Il est apparu qu'au sens strict, les couples *champ / institution* et *champ / réseau* sont incompatibles. Par ailleurs, nous avons remarqué que plusieurs chercheurs (Bourdieu, Dujardin) insistaient sur la nécessité du travail de recontextualisation historique. En adoptant de manière stricte les méthodes de la sociologie des réseaux, on risque de négliger l'investigation historique, qui constitue pourtant un des atouts majeurs de la tradition des études sociologiques en littérature de Belgique¹, et garantit leur caractère scientifique². Cette dimension nous paraît fondamentale pour nos recherches et nous ne comptons pas laisser la méthode sociologique prendre le pas sur la méthode d'investigation historique. C'est pourquoi nous n'hésitons pas à adopter une terminologie relativement « floue », mais qui a montré son utilité (dans les travaux de Prochasson), plutôt qu'un instrument descriptif très théorisé ou une méthode puissante mais inadaptée à notre objet (tels les concepts de *champ*, *d'institution* — au sens où Dubois l'entend — ou de *réseau* — au sens sociologique strict). Le terme de *réseau*, pris dans une acception non strictement sociologique, nous paraît convenir pour désigner l'espace des revues littéraires, espace que nous avons défini comme étant sans clôture, hybride, régi par une logique de solidarité et déployé dans la durée. C'est ce *réseau* « semi institutionnalisé », aux contours flous et en permanente reconstitution, à la fois social et intertextuel, que nous nous attacherons à reconstituer, dans ses composantes principales. Replacer chaque revue, comme « lieu d'expression débordant les limites du littéraire » et comme *milieu* (« noeud de sociabilité littéraire ») dans ce réseau,

¹ Voir Klinkenberg 1981 et, du même, « Pour une histoire de la littérature française de Belgique » (s.d.).

² Voir Grawez 1996 : 111-135). Damien Grawez souligne l'importance de la composante historique de la sociologie de la littérature pratiquée par Jean-Marie Klinkenberg, Paul Aron, Michel Biron.

relève plus de l'histoire littéraire que de la sociologie de la littérature. Tenant compte des apports de la *théorie des champs* et de l'*institution de la littérature*, nous espérons réaliser une « histoire sociale » des revues littéraires, plutôt qu'en répéter l'histoire tout court.

DEUXIÈME PARTIE

ENTRE RESTAURATION DE L'«AVANT-GUERRE» ET ENGAGEMENTS D'«AVANT-GARDE» RECONSTITUTION PROGRESSIVE DE L'ESPACE DES REVUES À L'ARMISTICE

Dans les études des revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, de l'entre-deux-guerres³, les mêmes titres sont fréquemment mis en valeur : pour Anvers, on traite de *Ça Ira* (1920–1923) et éventuellement de *Lumière* (1919–1923), pour Bruxelles, du *Disque Vert* (plusieurs titres entre 1921 et 1925), de *Sélection* (1920–1927) et de *Variétés* (1928–1930), de *7 Arts* (1922–1929), puis des revues surréalistes *Correspondance* (1924–1926), *Œsophage* (1925), *Marie* (1926–1927). Souvent, on anticipe un peu sur la période pour intégrer *Résurrection* (1917–1918). Parfois, Liège est aussi pris en compte, avec *Anthologie*, un peu suspecte vu sa longévité (1920–1940). Ce corpus de revues « d'avant-garde » (ou « modernistes et d'avant-garde », selon les étiquettes) fait l'unanimité. Ce consensus, qui a figé le corpus des revues littéraires « modernistes et d'avant-garde » en retenant quelques grandes revues très représentatives, a un effet de sacralisation de l'objet. Nous souhaitons pour notre part nous replonger dans le foisonnement des publications d'immédiat après-guerre, sans a priori. En suivant pas à pas la progressive reconstitution de l'espace des revues à l'Armistice, nous tenterons d'identifier les questions et les enjeux qui lui sont propres. Pour bien cerner la dimension d'« avant-garde », il nous semble utile de voir, en contexte, ce qui fait sa spécificité. À y regarder de plus près, il est difficile d'aborder la situation à l'Armistice sans tenir compte des années de guerre, où le territoire belge, presque totalement occupé, offre une configuration tout à fait distincte des pays voisins. Nous consacrerons donc un premier chapitre à dresser un panorama des revues littéraires de la guerre (revues du front, revues en Belgique occupée). Dans un second chapitre, nous examinerons comment les revues littéraires prennent position dans la gestion de l'immédiat après-guerre, afin d'identifier les axes ou les problématiques en fonction desquelles on peut effectuer une distinction entre une « avant-garde » et ce qui n'en serait pas une. Un schéma en figure 7.1 permet de visualiser l'ensemble des revues dont il sera question dans cette partie.

³ Voir Emond (1982), Warmoes (1983), Weisgerber (dir. 1991), Aron (1993, p. 30–40), Adriaens-Pannier (1992). Cette dernière fait exception, son catalogue intégrant des revues de langue flamande.

Chapitre 7

Les revues littéraires : un espace déserté pendant la première guerre mondiale

Pendant la première guerre mondiale, la Belgique vécut l’expérience particulière d’un pays occupé, à l’exception de la petite zone de la Belgique libre, derrière le front de l’Yser (de Nieuport à la frontière française). La plupart des quotidiens et des périodiques, refusant de se soumettre au contrôle de la censure allemande, se turent pendant quatre ans. À Bruxelles et à Liège, plus aucun journal belge ne parut officiellement. Pour contrer les nouvelles répandues par les journaux « embochés », de nombreux organes clandestins virent le jour. Dans *La Presse d’information. Tableau chronologique des journaux belges*, Louis Bertelson en recense soixante-sept, comme la mordante *Libre Belgique* (tirée à 5000 exemplaires) qui, malgré les poursuites et les arrestations dont ses membres furent l’objet, parut avec une étonnante régularité entre février 1915 et novembre 1918. Une quarantaine de périodiques imprimés à l’étranger (en France, aux Pays-Bas, en Grande-Bretagne) passaient clandestinement en Belgique (Bertelson 1974 : 155–172). Les revues littéraires suivirent le même mouvement : leurs comités dispersés par les nécessités de l’heure, elles cessèrent de paraître, et l’activité littéraire entra en léthargie. Sur l’ensemble du vingtième siècle, cette période de l’occupation (de novembre 1914 à novembre 1918) représente le creux le plus important dans la production des revues littéraires de langue française, et moins de dix nouveaux titres sont répertoriés (Aron, Soucy 1998 : 199, 210). Même en complétant cette liste par d’autres sources, la moisson est mince : quatre revues publiées au Front, trois ou quatre revues « clandestines », quatre « censurées » par l’occupant et une publiée à Paris¹. Nous n’examinerons pas la situation des revues de langue flamande, qui demande-

¹ *La Nouvelle Revue Wallonne*. Littérature, art, sciences, tourisme (janvier 1918 – mars/avril 1919), mensuel, Paris. Dirigé par Paul Magnette et Oscar-Paul Gilbert. Alors qu’elle est reprise au catalogue de la KBR, il ne

rait une étude spécifique. Rappelons simplement qu'une fraction de la jeunesse flamingante avait décidé de profiter des avantages de la politique de séparation administrative imposée par l'occupant. Les revues activistes les plus importantes sont *De Goedendag* (25 numéros entre décembre 1915 et juin 1918), mensuel étudiant produit par Jong Vlaanderen et pionnier de l'expressionnisme littéraire flamand, auquel collabore Paul van Ostaijen ; et *De Stroom* (4 numéros entre juillet et octobre 1918), qui publie le manifeste « Expressionnisme in Vlaanderen » de Paul van Ostaijen et promeut les jeunes plasticiens Paul Joostens, Oscar et Floris Jespers. (Voir Adriaens-Pannier 1992 : 161–166).

7.1 Revues du Front

Au front, la presse périodique s'est considérablement développée à partir de 1915 (voir l'étude de F. Bertrand, qui recense environ 150 titres). La plupart des journaux donnent la priorité aux renseignements provenant de Belgique occupée (village, ville, région ; établissement scolaire) ou émanent d'associations ou de groupements d'intérêts (*L'Amicale des instituteurs belges*, *L'Invalide belge*, *L'Universitaire*, etc.). Il y a encore la presse officielle, bilingue (*Le Courier de l'Armée* et *De Legerbode* — surnommé *De Leugenbode*, soit « le messager du mensonge » —), les journaux religieux, les journaux humoristiques et quelques revues littéraires, développées par les écrivains du front pour lutter contre l'abrutissement intellectuel. D'emblée, ces publications tiennent compte des restrictions imposées par la censure militaire : elles ne contiennent ni information ni renseignement « de nature à favoriser l'ennemi ou à exercer une influence fâcheuse sur l'esprit des armées ou des populations » (*Journal militaire officiel*, 1916, p. 187. Cité par F. Bertrand 1971 : 33). Le consensus établi autour de l'Union sacrée (union des partis et union des Flamands et des Wallons), exclut tout débat portant sur des questions de lutte des classes ou d'autonomie régionale. Par exemple, la vente de *L'Opinion wallonne* (fondée à Paris par Raymond Colleye en février 1916 pour défendre le programme des Congrès wallons) est interdite au front (Bertelson 1974 : 162) ; ce qui n'empêche pas qu'elle y soit lue². Côté flamand, les flamingants catholiques actifs au Front (rassemblés dans ce qui sera baptisé après guerre le « Mouvement frontiste » (*Frontbeweging*)), entrèrent dans la clandestinité en 1917. Ces flamingants du front soutenaient les activistes favorables au projet d'une université flamande à Gand, et avaient créé en août 1916 la fondation Heldenhulde (« hommage aux héros »), qui apposait sur les tombes des soldats flamands l'inscription AVV–VVK (*Alles voor Vlaanderen – Vlaanderen voor Kristus* : « Tout pour la Flandre – La Flandre pour le Christ »). Comme le souligne Sophie de Schaepdrijver, se développe de cette façon une « nouvelle liturgie commémorative, religieuse-nationale, où la Flandre remplaçait la Belgique en tant que patrie » (Schaepdrijver 2004 : 193 ; 191–211 sur le frontisme et les activités flamin-

nous a pas été possible de la consulter.

² Témoignage involontaire de Marcel Paquot sur ce point, dans son compte-rendu de l'ouvrage de F. Bertrand. (Voir *La Vie Wallonne*, lettres françaises, tome 46, juin 1972, pp. 186–188)

gantes). Malgré les conditions matérielles peu favorables et la censure militaire, les revues du Front accueillent une part importante de la vie littéraire. Au contraire du reste de la Belgique, isolé par l'occupation, la zone du front entretient facilement des contacts avec Paris : l'« arrière », pour le soldat belge, n'est pas le pays natal (occupé), mais bien la France, avec laquelle échanges par voie postale et même courts séjours lors de permissions, sont possibles. Nous examinerons rapidement les quatre revues du Front qui peuvent être considérées comme « littéraires » : *Le Claque à fond*, *Le Bulletin des gens de lettres et artistes belges du front*, *Les Cahiers publiés au front* et *Les Chants de l'Aube*.

7.1.1 *Le Claque à fond*

Le Claque à fond, journal satirique, littéraire et artistique, est fondé au front en mai 1916 par des instituteurs soldats. Sous-titré « joyeux quand-même, paraît au front sans cri au B 229 », il s'attachait à divertir les hommes par de petites chroniques de la vie des tranchées, par des blagues, etc. Cette double feuille manuscrite et illustrée, gravée à même la pâte et reproduite sur place au cyclostyle, devint rapidement le plus connu des journaux des tranchées. Son tirage passa de 250 à 1700 exemplaires, et l'entreprise fut largement bénéficiaire (plus de 1500 francs redistribués aux soldats nécessiteux de la brigade). Il dut sans doute une partie de son succès aux magnifiques croquis de son directeur, André Massonnet — qui illustre les poèmes publiés — ainsi qu'à la collaboration progressive de poètes soldats (Maurice Gauchez, Louis Boumal, Marcel Paquot, Herman Grégoire, Théo Fleischman, Marcel Wyseur, Léo Somerhausen, etc.) qui renforcèrent son côté littéraire. Après la guerre, André Massonnet réalisera le dessin de couverture de *La Lanterne sourde* de l'ULB (1921).

7.1.2 *Le Bulletin des gens de lettres et artistes belges du front*

Beaucoup plus académique, *Le Bulletin des gens de lettres et artistes belges du front* se présente dans son premier numéro (Noël 1916) comme « patriotique d'abord et de culture française ». Il vise à « glorifier nos morts », servir de trait d'union entre les écrivains et les artistes dispersés sur l'ensemble du front, « produire les jeunes talents qui cultivent la tradition des lettres françaises ». Fondé par le sous-lieutenant Louis Boumal (romaniste, professeur de rhétorique), le caporal V.-Vinicius Martial (littérateur et publiciste, membre de la ligue d'union flamando-wallonne, créée au sein de la ligue de Défense nationale peu avant la guerre), l'adjudant Lucien Christophe (littérateur) et le maréchal des logis Sam de Vriendt (artiste peintre de l'Académie d'Anvers), avec la protection de personnalités influentes (le Roi et la Reine, Émile et Marthe Verhaeren, les ministres de la Guerre et des Sciences et des arts, Henri Carton de Wiart, le baron Empain, etc.), il est édité à Paris. Dès le début, la rédaction se dispute et Martial, resté seul aux commandes, met l'accent sur la dimension unioniste : il s'agit de « sceller moralement l'union entre Flamands et Wallons » (numéro de Noël 1917). Cette conception pétrit tout le contenu de la revue : poèmes et proses patriotiques, lettres de Flandre, études sur l'« âme du Nord », « Verhaeren et le génie

franco-flamand », « Maurice Gauchez » (vu comme synthèse parfaite de la race belge), etc. Significativement, les conditions de collaboration stipulées dans les statuts (« ceux qui sont au front ou ont satisfait entièrement à toutes leurs obligations militaires ») s’élargissent à « tous les écrivains belges qui adhèrent aux principes fondamentaux de l’œuvre : la bonne entente et l’union entre les forces morales du pays ». Le lecteur d’aujourd’hui constate avec étonnement qu’une telle ligne n’empêche pas d’aborder la question des revendications flamandes. Il est vrai qu’au sein de l’armée, la réalité de la question linguistique s’est fait cruellement sentir et que des mesures ont dû être prises pour régler des problèmes de communication très concrets (cours de flamand pour les gradés unilingues ; adjonction d’un traducteur dans chaque état-major). Un article de Frits Franken (collaborateur traitant généralement de littérature flamande) intitulé « L’Union sacrée » tente d’exposer sereinement les données du problème et de montrer la légitimité des demandes flamingantes. Il rappelle que la flamandisation de l’université de Gand était en projet avant la guerre, et qu’elle devra être réglée dès la libération de la Belgique, dans l’intérêt même de la sauvegarde de l’union sacrée. Il condamne bien entendu l’intervention allemande dans cette « question de politique exclusivement intérieure » (*Bulletin des gens de lettres et artistes belges du front*, n° de décembre 1917, pp. 30–31).

7.1.3 *Les Cahiers publiés au front*

Dans leur titre même, *Les Cahiers publiés au front pour la défense et l’illustration de la langue française* fondés par Marcel Paquot, Louis Boumal et Lucien Christophe (La Panne, juin 1918 – juillet 1920)³ affirment des préoccupations toutes différentes : *publiés au front pour la défense et l’illustration de la langue française en Belgique*, ils poursuivent des buts détachés de l’événement. Soldats et patriotes marqués par l’expérience de presque quatre ans de guerre, ses rédacteurs restent d’abord des écrivains⁴. L’accent étant mis sur la langue et la valeur littéraire, la revue s’ouvre de facto à des collaborateurs aux tendances politiques diverses. Malgré l’orientation de ses directeurs — Boumal psichariste et maurassien, Christophe admirateur de Péguy — le second numéro des *Cahiers* (juillet 1918) publie un enthousiaste et courageux article consacré au *Feu de Barbusse*⁵, à l’époque éreinté par tous les critiques littéraires et taxé de défaitisme. L’ensemble des contributions traduit

³ Sur l’histoire, le contenu et le rayonnement international des *Cahiers*, voir Thiry 1959.

⁴ Amis de jeunesse, Boumal et Christophe furent de l’aventure de *Joyeuse* (1910), qui fusionna en 1912 avec *Flamberge* d’Arthur Cantillon et Lucien Maréchal ; cette dernière deviendra la *Revue franco-wallonne* (mai-juillet 1914). Christophe, qui avait tissé un réseau de relations littéraires, recrutait des collaborateurs français pour ces trois revues. (Voir Christophe et Vivier 1962 : 13–18).

⁵ On remarquera que *Le Feu* n’est pas reçu à l’époque comme un ouvrage pacifiste, mais comme le témoignage sincère d’un combattant. Par opposition au « bourrage de crâne », *Le Feu* apparaît comme « un livre hautement réconfortant » pour le soldat qui y trouve un témoignage « réaliste » et « de bonne foi » sur la « vérité sanglotante » de sa condition actuelle : sa détresse morale, mais aussi « tout ce qu’il sent en lui-même d’idéalisme latent, de foi et d’espoir toujours vivaces, de raisons réelles de n’être pas “défaitiste” ». La « sublime patience » du combattant et son « jusqu’au boutisme » s’y trouvent justifiés. (Hubaux (Jean), « Autour du *Feu* », *Cahiers* de juillet 1918, pp. 19–23).

une résistance à toute instrumentalisation de la littérature. Y sont habilement dénoncés le « bourrage de crâne » patriotique, l’abondante production de poésie de circonstance, et toute tentative de nationalisation de la littérature⁶. Dès le premier numéro, dans un long article, Lucien Christophe s’insurge contre ceux qui réduisent Émile Verhaeren à la dimension de « poète national⁷ ». Administrés depuis la Panne par Léon Herbos, *Les Cahiers publiés au front pour la défense et l’illustration de la langue française*, d’abord tirés à six cent exemplaires sur cyclotype, sont bientôt imprimés à Dunkerque. Les collaborations d’aînés belges et français affluent (Fernand Séverin, Charles Vildrac, Luc Durstain, André Fontainas, Gustave Kahn, Léon Bocquet, etc.) et le succès est considérable sur tout le front occidental. Vu les nécessités du service au front, les échanges de vue s’effectuaient par correspondance et certains rédacteurs ne se sont jamais rencontrés. De manière générale d’ailleurs, pour les écrivains du front, les fréquentations littéraires se réduisaient à de rares conférences du Cercle « Art au front » et d’imprévues retrouvailles au café de l’Hôtel Terlinck à La Panne, ou au Cabaret d’Alveringhem (Sénéchal 2000 : 84–88). Les collaborateurs réguliers des *Cahiers* sont surtout unis par leur attachement à la langue française classique, et par leur expérience de combattant en première ligne. Ces deux critères jouent pour l’appréciation littéraire des œuvres. Le respect d’un français correct répond à la tendance d’écrire « en belge » ; et le témoignage sincère — même d’expression maladroite⁸ — vaut cent fois l’écrit opportuniste produit par un « planqué » de l’arrière. Malgré la perte de plusieurs membres de la rédaction en octobre 1918 (Louis Boumal et Georges Antoine. Voir « In memoriam », *Cahiers* de décembre 1918, n°7), *Les Cahiers publiés au front pour la défense et l’illustration de la langue française* se maintiennent et élargissent leur audience jusqu’après la guerre. En janvier 1919, Robert Vivier renforce l’équipe rédactionnelle qui se fixe à Liège. *Cahiers* défendent ouvertement l’appartenance des écrivains belges à la littérature française, comme en témoignent les rubriques sur les livres et les revues, et les sommaires où se mêlent des noms des deux nationalités. Littéraires avant tout, *Les Cahiers publiés au front pour la défense et l’illustration de la langue française* ont bénéficié en France d’une reconnaissance unanime, consacrée officiellement en mai 1919, quand Raymond Poincaré leur confie la publication d’extraits de son discours prononcé à la Sorbonne le 10 avril 1919 « À la mémoire des écrivains français morts pour la Patrie ». Cette conception « autonomisée »

⁶ Principalement dans les ironiques « Propos d’un tondeur », où sont pris pour cible Loumaye, Cammaert, Piérard, Nothomb, Wyseur, etc. (amusants pastiches de ces derniers dans le n°2, juillet 1918, pp. 53–55) ; et plus tard l’« âme belge et ses paladins » (n°9, février 1919). Ailleurs Lucien Christophe épingle « la présence des plus parfaits spécimens de cette poésie de guerre, de ce lyrisme en béton armé qui n’est pas une des moindres catastrophes provoquées par la barbarie teutonne » ([sur l’*Anthologie des écrivains belges* de Louis Dumont-Wilden (Paris, Crès, 1918)], *Cahiers* de Juillet 1918, n°2, p. 43).

⁷ Sur la « nationalisation » progressive de Verhaeren, voir Jacques Marx 1994. Sur les nuances du discours « belliciste » de la propagande de guerre de Verhaeren, voir Allart 1994.

⁸ À partir de janvier 1919, dans sa chronique des livres, Lucien Christophe recherche inlassablement un témoignage qui rendrait parfaitement compte de l’expérience de la guerre, telle qu’elle a été vécue par les vrais soldats du front. Dans une étude attentive — et désopilante — d’*Ainsi chantait Thyl*, il tente patiemment de « sauver » ce qu’il y a de littérairement bon dans les vers inégaux de Gauchez (*Cahiers* de Juin 1919, n°13, pp. 33–38).

de la littérature peut étonner en regard du parcours ultérieur d'un des directeurs, Lucien Christophe, qui, parallèlement à une brillante carrière le menant au sommet de la Direction générale des Beaux-Arts, a développé une œuvre poétique d'engagement catholique, dans une forme classique. Dans son discours de réception de Lucien Christophe à l'Académie, en novembre 1947, Marcel Thiry note finement cette « cassure particulièrement accusée » entre l'auteur de *La Rose à la lance nouée* (dont la réédition, en 1921, lui valut à la fois le prix de l'Académie Picard et son élection à celle-ci), et celui qui reniera ultérieurement son « œuvre de jeunesse » : « ce Lucien Christophe là [celui de *La Rose à la lance nouée*] doit être porté disparu au front de l'Yser au printemps 1917 ; le Lucien Christophe qui va, quelques mois plus tard, écrire les premiers chapitres d'*Aux lueurs du brasier*, c'est un autre » (p. 140). Celui-ci développe une doctrine personnelle, inspirée de Péguy et de la « passion de servir » (p. 150). « Il y a un temps pour découvrir, et un temps pour se conformer. [...] Après ce printemps de libertés charmantes, vient la saison de la rigueur » (p. 151). Et Thiry de s'interroger sur cet abandon de la poésie pure pour une « poésie militante, sinon engagée », qui « s'est résignée à revêtir [...] l'uniforme du mètre classique » : « Est-il tout à fait sûr que ce soit un bien ? » (Thiry 1947 : 152)

7.1.4 *Les Chants de l'Aube*

Revue poétique fondée en 1912, *Les Chants de l'Aube* reparaissent à Londres en tant que *Cahiers d'exil*, toujours sous la direction du poète Charles Conrardy, rentré invalide de guerre, et de Fernand-A. Marteau. « Revue belge d'art et de littérature », elle avait pour but de permettre aux écrivains combattants de s'exprimer, et ils sont nombreux à y avoir collaboré (dont Maurice Gauchez, Marcel Wyseur, Marcel Paquot, Théo Fleischman, Herman Frenay-Cid, Lucien Christophe, Louis Boumal), ainsi que des écrivains émergents comme Franz Hellens. La première série (avril–septembre 1917) se clôt sur un numéro spécial consacré à Maurice Gauchez, déjà connu avant-guerre comme journaliste (au *Matin d'Anvers*), homme de revue (secrétaire de rédaction de *La Société nouvelle* de Fernand Brouez, 1907–1913), critique et écrivain. Engagé volontaire, au tempérament fougueux et au physique de colosse, il est souvent présenté comme une « incarnation » du poète-soldat belge, synthèse du wallon (originaire de Chimay) et du flamand (parfaitement intégré à Anvers). Bourreau de travail, il persévéra au front, tant dans la veine journalistique (Correspondance de guerre pour *Le Matin*, chroniques dans *Le Figaro* ; « Lettres à la Marraine » dans le quotidien *Notre Belgique*) que par ses livres (*De la Meuse à l'Yser*, *La Glorieuse retraite*) qui sont à la fois un témoignage direct sur les événements et une célébration de la résistance héroïque de l'armée belge. Dans ses poésies (*Les Rafales* ; *Ainsi chantait Thyl*), il tente d'exprimer autrement la complexité de l'expérience vécue. Profondément patriotiques, celles-ci traduisent la souffrance du peuple belge tout entier (« Rafales de Flandres » ; « Rafales de Wallonie »), mais ne constituent ni une exaltation de la guerre, ni des poèmes de circonstance. « “La Patrie”, disait-il, on la porte dans son cœur mais on ne l'affiche pas dans ses vers comme une maîtresse élégante dans un bar de nuit : c'est de mau-

vais goût ! » (Cité par Léon Somerhausen 1947 : 74). Convaincu de la nécessité de mettre en valeur les productions belges — celles des jeunes y compris⁹ —, Maurice Gauchez jouera le rôle de grand rassembleur en fondant la revue *Renaissance d'Occident* en 1920, où il accueillera les anciens combattants, mais aussi les « rescapés » des revues d'avant-garde dont il sera question plus loin (tels Neuhaus ou Koninckx). Après une interruption de dix mois, les *Chants de l'Aube* reparaissent d'août à décembre 1918 ; en janvier 1919, la rédaction se réinstalle à Bruxelles, renforcée par Julien Flament. Tout en restant un des lieux d'expression privilégié des écrivains combattants belges (commémoration de la guerre, hommage aux morts, publications posthumes, manifeste), la revue se tourne vers la France. En juin 1919, sous-titrée « Revue des marches du Nord », elle adopte avec prudence une position favorable au régionalisme : il y est question de « ces provinces de Belgique et du Nord de la France qui furent un seul peuple » et de la défense du point de vue des « régionalistes, flamands et wallons, dans le cadre infrangible de la patrie unifiée [...] désireux enfin, d'une amitié plus étroite avec cette France révélée par la guerre » (Julien Flament, « Aux marches du Nord », *Les Chants de l'Aube*, juin 1919, pp. 49–50). Au même moment, elle salue la naissance de jeunes revues aux tendances nouvelles et s'exprime en faveur de la rénovation de l'enseignement artistique (*cf.* 8.3, débats dans *Au Volant*, *Le Geste*, *Le Thyrse*). En 1920, elle fusionnera avec le *Thyrse*.

Suite à ce rapide tour d'horizon, on peut identifier différentes logiques de solidarités qui président à la création des revues du Front. Outre les liens antérieurs à la guerre (tels les réseaux d'anciens étudiants : les fondateurs du *Claque à fond* sont des anciens de Charles Buls à Bruxelles ; Boumal, Paquot, Christophe sont diplômés de l'Université de Liège), la conception que les écrivains se font de la littérature peut servir de principe explicatif. Chaque écrivain combattant est d'une part un soldat, engagé avec toutes les forces nationales — rassemblées momentanément dans l'« Union sacrée » — dans la défense de la Patrie (au sens de territoire national). Certains attribuent pragmatiquement à la littérature une fonction de délassement et de soutien moral des troupes (*Claque à fond*). D'autres transposent l'« Union sacrée » au niveau littéraire et célèbrent la Patrie (au sens de construction historiographique et culturelle mythifiée) au moyen de thématiques unificatrices (union de tous les soldats belges dans le combat contre un ennemi commun ; unité de la population du nord et du sud du pays dans un même martyr ; etc.), d'explications essentialistes (âme belge), ou en adoptant un style particulier (écriture « belge »), mâtinant la langue française de néologismes ou d'emprunts au néerlandais (*Bulletin des gens de lettres et artistes belges du front*). D'autres enfin (*Les Cahiers publiés au front pour la défense et l'illustration de la langue française*) établissent une disjonction entre leur pratique littéraire et leur inscription dans l'histoire (qui leur impose, comme soldats belges, de combattre pour leur pays). Ils ne conçoivent pas faire œuvre en dehors de la sphère littéraire française dont ils tentent de « défendre et illustrer » la langue. S'ils suivent en cela des dispositions souvent antérieures

⁹ Auxquels il s'intéresse dès le début du siècle, comme en témoignent les trois tomes des *Masques belges* (Paris-Mons, édition « La Société nouvelle », 1907-1911) et son *Anthologie des Poètes nouveaux de Belgique* (Paris, Figuière, 1914).

à la guerre, il faut souligner que la situation particulière du front belge renforce celles-ci : toute relation épistolaire étant impossible avec la Belgique occupée, les échanges (acquisition de livres, recherche d'un éditeur, etc.) se font naturellement avec la France. Assez paradoxalement, les écrivains du front se trouvent très proches de Paris, qui constitue pour eux l'« arrière » où passer leurs permissions par exemple. Par ailleurs, comme cultiver la langue française pour elle-même n'impose aucune thématique particulière, ils ne produisent pas de littérature de circonstance : certaines œuvres n'ont qu'un lien contextuel très lâche avec la guerre (comme la poésie amoureuse de Boumal — *Le Jardin sans soleil* — et de Paquot — *La Joie d'aimer* —) ; d'autres la prennent pour thème, mais en l'abordant sous un angle d'approche inédit, avec une grande liberté de ton qui met en évidence le recul critique des auteurs vis à vis de leur objet¹⁰. Il faut souligner la grande richesse de la réflexion et du travail littéraire au front, dans les limites des possibilités offertes par la censure. Contrairement à un usage patriotique de la littérature, la conception d'une littérature belge « autonomisée » et faisant partie de la littérature française a pour corollaire une certaine distance à l'actualité qui permet paradoxalement de développer des réflexions approfondies sur la guerre et ses conséquences. On remarquera que les deux positions qui se dégagent ici (littérature « belge » et littérature « française » autonome) seront en débat pendant tout l'entre-deux-guerres (voir Meylaerts 1998), la seconde triomphant dans « Le Manifeste du Lundi » (1937), dont Robert Vivier est d'ailleurs signataire. Il serait sans doute excessif de voir dans la littérature du front la matrice exclusive des oppositions futures, mais il reste frappant qu'elles se trouvent ici si précisément dessinées.

7.2 En Belgique occupée : revues clandestines et revues censurées

En Belgique occupée, la vie des revues littéraires de langue française, très morcelée, est presque inexistante. On peut cependant identifier quelques « poches » de résistance à l'apathie ambiante. Ça et là, quelques jeunes se regroupent — parfois autour d'un aîné — pour parler d'art et de littérature. À l'exception notable de *Résurrection* (*cf.* 7.2.4), les revues apparaissent comme coupées de l'événement, qu'elles soient « clandestines » ou qu'elles portent un numéro de censure.

L'identification des petites revues littéraires « clandestines » est sujette à caution : anti-datées ou non datées, à tirage confidentiel, elles ont toutes les chances de disparaître sans laisser de trace. Seuls *Le Melon Bleu*, *Les Jeunes* et *L'Essor* nous sont connues. Les

¹⁰ Comme dans « Les parents pauvres » de Christophe (*Cahiers* de juillet, n°2, 1918, pp. 30–33), d'ailleurs largement censurés. *Quand ils auront passé de l'ombre à la lumière*, pièce en un acte où Boumal évoque avec pudeur et inquiétude le retour du soldat au foyer, à la vie « normale » et studieuse qui fût la sienne, peut être lu comme une dénonciation sans appel du gâchis provoqué par la guerre dans les destins particuliers. Profondément catholique, l'auteur termine cependant sa pièce sur une note d'espoir, l'officier et sa femme renouant le fil de la communication dans leur intimité de couple.

deux premières témoignent de l'activité d'un noyau de jeunes impliqués, par la suite, dans d'autres publications.

7.2.1 À Anvers. *Le Melon Bleu* et le groupe du « Cénacle »

Attardons-nous quelque peu sur *Le Melon Bleu*, non seulement parce qu'il permet de jeter un éclairage intéressant sur les liens entretenus entre les milieux progressistes de *Lumière* et de *Ca Ira* avec la grande bourgeoisie libérale anversoise (*cf.*, 10.1), mais aussi parce qu'il illustre bien la dépendance du chercheur vis-à-vis du témoignage des acteurs, quelque soit la fiabilité de celui-ci. De facture artisanale, cette revue au tirage limité¹¹ a une présentation très soignée. La couverture d'aspect conventionnel présente un personnage ailé tenant une plume et un grand livre, assis sur un melon, en avant-plan d'une vue d'Anvers. Plus loin un médaillon affiche une devise ambitieuse : « Va oultre ». Toutes sortes de petits motifs typographiques désuets et délicats (petite feuille, arabesque, etc.) soulignent les titres et séparent les contributions. La revue est datée de 1914, les pages de garde mentionnant « 1914. Troisième année, n°41, 42, 43 (Noël) ». Son contenu est exclusivement littéraire : proses et poèmes que l'on peut qualifier d'« écrits de jeunesse d'inspiration romantique », vu leur facture classique (sonnets, rondeaux, élégies) et la récurrence des thèmes de l'amour, de l'amitié, de la contemplation de la nature. Dans l'appel au lecteur du n°41 [probablement le premier numéro], on peut percevoir une allusion discrète à l'occupation :

Le Melon Bleu reparaît sur la brèche, l'élan est donné ! Ses portes sont ouvertes à deux battants à tous ceux qu'intéressent les débuts littéraires des jeunes gens d'aujourd'hui, et nous espérons que plus d'un viendra se joindre à la petite phalange déjà constituée. Certes, la lutte sera dure et le ciel est sombre ce soir, mais qu'importe puisque demain il sera bleu ! Du reste, la littérature n'est-elle pas le baume souverain, le remède magique qui soulage bien des maux, allège bien des chagrins ? [...]

Remis en contexte, ce petit texte prend une signification particulière. Pour le lecteur de l'époque, il est vrai que les temps sont « sombres ». Dans la ville occupée, pratiquer la littérature est plus qu'un simple loisir : au vu des circonstances, cela remplit sans doute la fonction « magique » de distraire des « maux et chagrins », d'échapper un instant à la détresse intellectuelle qui s'ajoute aux difficultés matérielles de la vie quotidienne. Dans le troisième numéro, un court récit contient par ailleurs une référence à la fraternité des peuples ennemis. Un certain Liane signe « Réminiscences de Noël » qui relate un épisode de « trêve » de la nuit de Noël de 1870, lorsque les soldats français répondirent par le « Noël » d'Adam au choral allemand de Luther, dans une ambiance de recueillement partagé, par delà les frontières et la situation de guerre. Ce sont les seules occurrences d'un très léger

¹¹ De 40 à 70 exemplaires, à en croire une note manuscrite sur la couverture des exemplaires conservés. (ULB, Réserve précieuse, n°1925 dans l'*Inventaire de la bibliothèque de Max Elskamp léguée à l'Université Libre de Bruxelles*, 1973, p. 242).

écho de la conjoncture politique. Les auteurs utilisant des pseudonymes, il ne serait pas possible de dire grand chose de plus de cette revue, sans le recours au témoignage postérieur de ses participants (principalement Willy Koninckx et Paul Neuhuys), comme le fit Henri-Floris Jespers (1997). *Le Melon Bleu* a été créé au cours de l'année scolaire 1915–1916, à l'initiative de deux condisciples de troisième gréco-latine (Willy Koninckx et Jules Pécher), par quelques élèves de l'Athénée d'Anvers qui se placent sous le patronage de Max Elskamp et Marie Gevers. Willy Koninckx les évoquera dans un anachronisme¹², comme les « deux écrivains les plus en vue qu'Anvers comptait encore dans la langue française ». Le comité était formé par un groupe d'étudiants : Willy Koninckx (qui signe Jules Gallis), Jules Pécher (Jules Issergues), Marcel Osterrieth (Marcel Blégny), un certain Walton, un Van de Vorst et aussi Paul Neuhuys (Lubin) qui avait déjà publié un recueil¹³ « et jouissait du prestige d'avoir été pour ce motif congédié de l'athénée d'Anvers » (Koninckx 1962 : 38). La revue était antidatée, dans le but de « contourner les ordonnances interdisant toute publication de langue française dans les provinces flamandes occupées » (Jespers 1997 : 18). Les membres du « Cénacle du Melon » se réunissent régulièrement pour parler poésie et littérature et comparer leurs écrits, soit à Missembourg, chez Marie Gevers et Franz Willems, soit dans la maison abandonnée du député libéral Édouard Pécher, dont le frère Jules avait la clé. Max Elskamp participait à certaines réunions et corrigeait timidement les poèmes qui lui étaient proposés à la relecture (Jespers 1997 : 19). Les dédicaces des poèmes reprennent les noms des amis et des parrains littéraires (« à Jean Maris », pseudonyme de Marie Gevers ; « au maître M[ax] E[lskamp] »). Ce côté « écolage » est présent dans la revue, chaque livraison se terminant par la rubrique « Le jardin du critique », où Marie Gevers (sous le pseudonyme de Jean Maris) commente avec bienveillance les poèmes publiés. Elle collabore aussi à la partie littéraire de la revue en y publiant quelques pièces poétiques (« La Chanson du Ciel », « Les Marrons d'Inde », « Nuit de Neige »). Les autres pseudonymes¹⁴ n'ont pas été identifiés, si ce n'est Buffalmaço, auquel Avermaete associe René Vaes. Dans les trois seules livraisons connues du *Melon Bleu*, il ne signe aucune pièce, mais est cité par Jean Maris à propos du « Cénacle du Melon », comme l'un des nouveaux talents qui « affluent dans sa melonnière » (avec Cantaing et Lubin). Selon Roger Avermaete, Madame Pécher était la seconde « protectrice » des jeunes poètes. Issue d'une famille très en vue, cette « véritable figure anversoise » (Avermaete 1952, I :10) était connue sous le nom de « Christiane », duquel elle signait un billet hebdomadaire dans le quotidien libéral *Le Matin*. Dans l'ensemble, tout concorde à identifier un groupe de collégiens francophones, en majorité issus de l'Athénée d'Anvers, piqués de littérature et bien entourés dans ce but. De ce milieu assez confidentiel, à l'activité strictement littéraire et à ancrage « mondain » libéral,

¹² Le premier recueil de Marie Gevers, *Missembourg*, paraît en 1917. Il est vrai qu'avant cette date, elle publie quelques poèmes dans différentes revues, dont *Le Mercure de France*.

¹³ *La Source et l'Infini*, édité au printemps 1914 par Oscar Lamberty à Bruxelles (éditeur de Max Deauville, de Franz Hellens et d'Edmond Picard) et illustré par Paul Joostens, ami d'Albert Neuhuys, frère de Paul. Les généreuses étrennes de son père permirent à Paul Neuhuys de publier ce recueil à compte d'auteur, à seize ans. Pour certains vers jugés érotiques, il fut renvoyé de l'athénée.

¹⁴ Pierre Caron, E. Sempernarro (ou S.P.N.R.), Henry Lignet, Jacques Trêguier, Nerbointhun, Fernand Cantaing.

émergent Willy Koninckx et Paul Neuhyus (qui y est associé sans en faire vraiment partie), tous deux impliqués dans l'histoire du « Cénacle ».

À Anvers, durant les derniers mois de l'occupation, Roger Avermaete (1893–1988) a en effet animé un groupe qui se nommait romantiquement « Le Cénacle ». Les jeunes francophones qui s'y rassemblaient projetaient de lancer une revue (*Momus*) dès la fin de la guerre. Alors employé à l'administration communale d'Anvers, Avermaete y recrute René Vaes (1898–1942) qui le met en contact avec ses anciens condisciples Paul Neuhyus (1897–1984) et Willy Koninckx (1900–1954), membres du *Melon Bleu*. Neuhyus introduit deux élèves de l'Académie des Beaux-Arts : son ancien camarade Georges Marlier (1898–1968) et une amie de celui-ci, Alice Frey (1895–1981) ; Koninckx amène un autre élève de l'Athénée Royal d'Anvers, Bob Claessens (1901–1971), ainsi que deux artistes « modernistes », Walter Stevens et Frans Claessens, qui ne participeront pas longtemps à l'aventure. Quelqu'un introduit Maurice Van Essche (1890–1964) dans le groupe¹⁵. Son studio rue des Babillardes — décoré de manière ultra moderne par son voisin Jan Cockx : plancher bleu, murs jaunes, meubles rouges, fauteuils cubistes inconfortables, toiles fauves et bariolées — devient rapidement le lieu de réunion privilégié du groupe. Autour de ce noyau de base déjà multidisciplinaire (cinq artistes et six « littérateurs ») gravitent quelques jeunes, dont on connaît peu de choses (Harry Alexander, Paul Alleman, Léon Cap). La femme de Roger Avermaete, Lucienne De Kinder (fille de l'écrivain flamand Constant De Kinder) complète l'équipe. On constate que l'homogénéité générationnelle est assez forte : les (anciens) élèves de l'Athénée ont entre seize et vingt ans, Alice Frey vingt-deux, Roger Avermaete vingt-quatre et Maurice Van Essche vingt-sept. Nous verrons que ce groupe est assez hétérogène d'un point de vue social. Ses membres ont cependant deux caractéristiques communes : il sont anversois et a priori capables de manier la plume en français.

Cependant, les membres du « Cénacle » se disputent bientôt pour une question de « bagage littéraire ». Avermaete prenant très au sérieux son rôle de meneur du groupe, il tente de préparer ses jeunes collaborateurs à leur travail de rédacteurs. Willy Koninckx se rappellera qu' « Avermaete pontifiait, exigeait de la copie, faisait valoir son droit d'aînesse, évaluait le bagage littéraire de chacun. Rien que ce mot nous déplaisait. Des bagages, on en a toujours trop.» (Koninckx 1962 : 39). En réalité les membres du groupe manquent cruellement d'expérience dans le domaine. Seul Paul Neuhyus — qui a publié *La Source et l'Infini* (Bruxelles, 1914) — est déjà « entré en littérature ». René Vaes, Willy Koninckx et Paul Neuhyus ont quelque peu pratiqué la poésie au sein du *Melon Bleu* et Bob Claessens a un manuscrit (une Jeanne d'Arc en langue flamande) et une traduction (*Pallieter de Félix Timmermans*¹⁶) à son actif. À la fin de la guerre, Roger Avermaete devient journaliste un

¹⁵ Les versions divergent selon les sources. Nous nous basons sur la version néerlandaise des souvenirs de Roger Avermaete (*Herinneringen uit het kunstleven 1918–1940. I. Het Avontuur van de « Lumière » – groep*, 1952, pp. 9–31). L'équivalent en français, *L'Aventure de Lumière* (Bruxelles, Arcade, 1969) ne contenant pas ces précisions — ainsi que sur les souvenirs de Willy Koninckx repris par Henri-Floris Jespers (1997 : 25–29) et ceux de Paul Neuhyus (*Mémoires à dada*, 1996 : 31–55).

¹⁶ Cette traduction effectuée par Bob Claessens (alors lycéen) sera éditée en 1923 par Rieder (Paris), dans la collection « Les prosateurs étrangers modernes » (7e édition, 1930).

peu par hasard (Avermaete 1952, I : 19–23). Il collabore activement à deux périodiques anversois : *La Liberté*, « journal politique, littéraire et commercial » — six articles entre le 23 novembre et le 11 décembre 1918 — et l’hebdomadaire *La Comédie* (décembre 1918 – août 1919), « Feuille de critique théâtrale » dont il est rédacteur en chef — trente et un articles entre le 6 décembre 1918 et le 26 juillet 1919¹⁷. Il y fait travailler René Vaes, comme critique musical et Georges Marlier, comme critique d’art. Van Essche, qui n’a probablement rien écrit et rien publié, rejette les méthodes d’Avermaete et provoque la scission du groupe, le 6 mars 1919. Georges Marlier et son amie Alice Frey, Lucienne De Kinder et René Vaes (qui deviendra le beau-frère d’Avermaete en épousant la sœur de Lucienne) restent fidèles à Avermaete ; Paul Alleman et Maurice Van Essche font sécession et convainquent Harry Alexander et Willy Koninckx de créer un autre cénacle, celui des « voyageurs sans bagages » (Jespers 1997 : 30). Paul Neuhuys ne participe pas à la réunion : à Paris depuis un an, il y suit des cours à la Sorbonne. Autour de Roger Avermaete se constitue donc le futur groupe *Lumière* (août 1919 – février 1923) et autour de Maurice Van Essche, les « dissidents » qui lanceront *La Drogue* (juillet / août 1919) puis *Ça Ira* (avril 1920 – janvier 1923).

7.2.2 À Bruxelles. *Les Jeunes* du « Quand-même », *L'Essor*, *Le Flambeau*

À Bruxelles, *Les Jeunes*, revue d’art du groupe « Quand-même » se présente sous la forme de six petites brochures dactylographiées (ou passées au stencil ?), à l’encre bleue, très effacée par endroits ; les dernières sont peut-être imprimées (mais mal), à l’encre noire. Le premier numéro contient un appel aux jeunes, dans le sens d’une coalition « pour les grandes luttes de l’Art et de la Vie », « réunis dans un même effort et dans un même but d’art, nous n’obéissons à aucune règle, à aucun chef, nous sommes libres [...] ». Il est signé « Cercle d’art Quand-même ». Les principaux collaborateurs critiques sont Aimé Declercq (avec un « Essai sur l’histoire de la poésie en Belgique », en épisodes) et M. Acket (avec une étude sur l’œuvre d’Anatole France). La plupart des livraisons contiennent des poèmes d’Aimé Declercq, Armand Roty, Charles Alexandre et Maurice Casteels, parmi d’autres. Le quatrième numéro met Aimé Declercq (1898–1978) à l’honneur : un croquis de Willem Depauw est accompagné de l’avis des principaux collaborateurs de la revue sur celui qui est sans doute son directeur. Ce numéro accueille deux nouveaux collaborateurs : Léon Chenoy (qui devient collaborateur régulier) et un certain Adolf Adhémar Martens, qui signe « Femme d’artiste ». Il s’agit du premier texte connu de Ghelderode (voir Beyen 1987 : 3). Aucune date n’apparaît dans les livraisons, mais certaines couvertures portent une mention manuscrite « 1915 », sur l’exemplaire conservé à la bibliothèque royale (KBR, III 64909 A). Dans une notice biographique sur Aimé Declercq, Roland Beyen précise qu’il lui paraît peu probable que cette revue soit antérieure à début 1916, le quatrième anniversaire du groupe « Quand-même » ayant été commémoré le jeudi 22 janvier 1920 dans *Le Geste*

¹⁷ Voir aux AML les dossiers ML. 4077 / 1 à 6 (*La Liberté*) et ML. 4078 / 1 à 35 (*Le Théâtre*, qui à partir du troisième numéro se titre *La Comédie*).

(voir « Centre d'art », *Le Geste*, n°2, janvier 1920) (Beyen 1991 : 395). Cette revue émane vraisemblablement de la jeune génération bruxelloise fréquentant le cabaret du « Diable au corps ». Nous retrouverons Aimé Declercq, Charles Alexandre et Maurice Casteels dans *Demain littéraire et social*, sous l'enseigne de « Pour l'Art Quand-même », qui fusionnera avec *Le Geste* (cf. 8.4).

Il faut encore citer *L'Essor* (1917), qui a toutes les caractéristiques d'une revue clandestine. Elle se présente en effet sous la forme de trois petites brochures manuscrites (conservées à la bibliothèque royale sous la cote KBR III 99859 B), dont il est difficile d'apprécier le statut exact. Le premier numéro porte la date du 15 mai 1917. *L'Essor* est sous-titré « littéraire, artistique, ultra moderniste ». « En matière d'introduction », Georges Marey propose une dissertation sur le titre de la revue (« essor : une idée d'envolée, de futur, de renouveau »), les aspirations des rédacteurs (« Le Vrai et le Beau, voilà notre Idéal ») — qui se présentent comme « réalistes de conviction » qui s'efforcent « de ne jamais tomber dans le vulgaire ou la trivialité » —, et l'ouverture de la revue à « toutes les collaborations du moment qu'elles présentent des idées personnelles et originales ». Nous n'avons aucune information sur ses collaborateurs, dont il est impossible de savoir s'ils signaient de pseudonymes ou non (Georges Marey, Francis de Remaldy, Paul d'Auray, René de Monteroy, Freddy Raod). Le second numéro (15 juillet 1917) est sous-titré « Recueil de publications littéraires » ; le troisième (non daté), « Recueil de publications artistiques, littéraire, philosophiques, du Cercle l'Essor ». Ici se pose un problème de conservation de source : ces trois brochures sont en effet reliées avec un ensemble d'autres revues (sous la même cote KBR III 99859 B), ayant pour titre *L'Essor* (1918), *La Revue d'aujourd'hui* (juin – octobre 1922) et *Aujourd'hui* (octobre 1922 – avril 1923). Pour notre part, nous doutons qu'il y ait le moindre lien entre elles. L'équivoque provient du titre (*L'Essor*), donné à trois périodiques différents parus pendant la guerre : la brochure clandestine dont nous venons de traiter, une revue portant un numéro de censure — dont il sera question ci-dessous — et une revue publiée à Londres, par un groupe anglo-belge, sous la direction d'Henri Fast. Une filiation est attestée¹⁸ entre cette dernière (*L'Essor* d'Henri Fast) et les deux autres revues qu'il dirigea (*La Revue d'aujourd'hui* et *Aujourd'hui* — à laquelle Nougé [Paul George] collabora au début des années vingt —). Il nous paraît douteux de voir une quelconque filiation entre *L'Essor* clandestin de 1917¹⁹ et les autres revues parce qu'aucun de ses collaborateurs ne s'y retrouve. En l'absence de renseignements indirects permettant d'en savoir plus sur ce

¹⁸ Voir l'« avant-propos » de *La Revue d'aujourd'hui* (5^e année, n°1, juin 1922), qui mentionne *L'Essor* de Londres, qui cessa son activité lorsque les derniers membres du comité de rédaction rejoignirent le front. Il est précisé « nous osons reparaître aujourd'hui sous un nouveau titre, [...] convaincus de la nécessité d'un organe combattant les tendances exagérées — souvent de vulgaires mystifications — de l'époque d'après-guerre ».

¹⁹ C'est pourtant cette filiation qui est mentionnée dans le répertoire Aron-Soucy, par un renvoi à la *Revue d'aujourd'hui*, sous le titre *L'Essor* « littéraire, artistique, ultra-moderniste » ; renvoi d'autant plus étonnant que cette revue *L'Essor* est erronément datée de juin 1922 – avril 1923 (ce qui a pour conséquence qu'aucune revue *L'Essor* n'est reprise pour l'année 1917). Dans l'entrée de *La Revue d'aujourd'hui*, la filiation avec *L'Essor* de 1917 est rappelée.

petit groupe (et d'identifier les auteurs et / ou les pseudonymes), nous concluons provisoirement que cette petite revue atteste d'un type de pratique sans doute courant à l'époque : des exercices poétiques au sein d'un groupe restreint de jeunes gens piqués de littérature. Il y aurait une étude à mener sur l'héritage scolaire qui encourageait ce type de loisir. Le modèle du *Melon Bleu* dont il a été question plus haut n'en est finalement pas très éloigné.

Pour compléter le tableau des revues « clandestines », il faut aussi citer une revue qui ne deviendra littéraire que par la suite, et sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans un autre chapitre. Il s'agit du *Flambeau*, « revue belge des questions politiques », parue clandestinement à Bruxelles entre avril et novembre 1918 (et qui reparaîtra avec le sous-titre de « revue belge des questions politiques et littéraires », entre janvier 1918 et 1979). Ses fondateurs sont Henri Grégoire (1881–1957), professeur de philologie classique à l'ULB, Oscar Grosjean (1875–1950), conservateur de la section du catalogue à la Bibliothèque royale, et Anatole Muhlstein (1889–1957), étudiant à l'ULB (Fréché 2006 : 316). Rédigée par des intellectuels patriotes soucieux d'éclairer la situation sous les angles historiques, juridiques et politiques, cette revue libérale s'insère dans le courant des journaux clandestins d'information, tels *La Libre Belgique*, *L'Âme belge*, *la Revue de la Presse*, *Ça et là*.

7.2.3 Des revues poétiques censurées.

Primavera, *L'Essor* (1918), *le Mont sacré*

Les revues qui paraissent avec un numéro de censure affichent des préoccupations exclusivement littéraires, comme dans le petit réseau bruxellois constitué par *Primavera*, *L'Essor* (1918) et *le Mont sacré*. *Primavera*, revue mensuelle poétique sous-titrée « Œuvres littéraires des Jeunes », paraît « sous le patronage de MM. Valère Gille, Adolphe Hardy, Édouard Ned, Jules Sottaix ». Ses membres fondateurs (mentionnés dans le troisième numéro) sont Marcel Anciaux, Edmond Convent, René Doneux, René Lust (secrétaire de rédaction). Un noyau fixe d'une dizaine de collaborateurs s'étoffe au fil des numéros. Si elle contient quelques contes et des études critiques (sur Émile Verhaeren et Ernest Psichari), *Primavera* promeut surtout l'étude et la pratique poétiques, dans le respect de la prosodie classique. Elle organise des « tournois » poétiques (en septembre 1917 et au printemps 1918) ; lance un débat sur la rime riche et René Doneux y disserte sur le « vers ternaire ». La rédaction entretient une sorte de dialogue avec ses lecteurs, répondant à leurs demandes et à leurs réactions dans une rubrique « correspondance ». Le numéro du 30 avril 1918 (n°9) annonce une souscription pour la plaquette *Rosaire des Soirs* de Robert Goffin. Avec un certain sens de l'auto-dérision, elle publie en mai 1918 (n°10) un « Dialogue de Primavera. Les six premiers numéros » (signé Lustucru), mettant en scène les principaux collaborateurs, peu à leur avantage, et où intervient la revue « Les Jeunes ». Notons la présence de plusieurs collaboratrices (dont Georgina Hardy et Flore Many), de Francis André — avec « Clartés » et « La Nuit » —, d'Augustin Habaru et de Robert Goffin. Dans son dernier numéro (n°11, 30 juin 1918), *Primavera* présente ses meilleurs vœux à *L'Essor*, qui vient de paraître. Plusieurs collaborateurs sont communs aux deux revues (Flore Many, Émile Je-

niello, Noël Ruet, Robert Goffin, Augustin Habaru, un certain Van Calck et G. De Bruyn), qui sortent d'ailleurs des mêmes presses (S.A. M. Weissenbruch, Bruxelles). *L'Essor*, « essais de littérature et d'art », paraît mensuellement du 20 mai au 20 août 1918. Le comité de lecture est constitué de Paul d'Arquennes, Pierre Mayer, Henri Landercy et Julien Marchère. Dans le numéro de juin, Henri Landercy présente la plaquette *Rosaire des Soirs* de Robert Goffin (« Un poète de grand avenir : M. Rob. Goffin »). *La Petite Blanche* de Jean Tousseul, préfacé par Eekhoud, est commenté à plusieurs reprises. Tousseul y publie par ailleurs une nouvelle préhistorique (« *Rooh* »), en épisodes sur les deux derniers numéros. Parmi les poèmes de Jeniello, citons les plus décalés, — à résister dans le contexte de rationnement alimentaire et de réquisition (notamment des cuivres) — « À la Gloire d'une Bière nationale » et « Espèce disparue [la patate] ». Une rubrique « à bâtons rompus » atteste de l'existence d'un micro-réseau : les revues *Primavera* et *le Mont sacré* y sont commentées ; la naissance d'une revue du grand-duché est saluée (*La Voix des Jeunes* de Paul Palgen). Dans ses *Souvenirs à bout portant. Poésie, barreau, jazz* (1979) Robert Goffin a évoqué ce milieu bruxellois sensible à ses débuts en poésie. Il mentionne les revues *Les Jeunes* et *L'Essor*, son amitié avec Augustin Habaru, les réunions littéraires chez l'avocat et mécène Raoul Ruttiens, « ami de Georges Eekhoud et de Jean Tousseul », chez qui se croisaient Émile Schwartz « poète catholique qui signait Jeniello », Paul Collinet, le peintre Germain Berthe (pp. 29–31). Mais les souvenirs de Goffin (alors octogénaire) manquent de la précision qui les rendrait utiles pour retracer la vie littéraire de l'époque. Que Jeniello soit Émile Schwartz, ne nous paraît pas improbable : ce dernier lancera *La Source* après la guerre, qui mettra Georges Eekhoud et Raoul Ruttiens à l'honneur (cf. 10.2.4). Il faut citer encore *le Mont sacré* (Bruxelles, 5 mai 1918 – septembre 1918), dirigé par Madame Gillion-Winandy et Mademoiselle Mariette Tilman, qui se présente sous la forme de trois recueils de prose et de poésie dédiés au « Maître Georges Eekhoud ». Seul le deuxième cahier (1er août 1918), qui contient des publicités commerciales, porte un numéro de censure. Dans le dernier cahier (septembre 1918), paraissent un poème de Charles Plisnier (« Pour l'inconnue — que je sens au bord de ma vie ») et des proses de Jean Tousseul (« Les passantes », « La forêt en février »). Il est probable que d'autres revues de ce type aient existé pendant la guerre. Ces quelques exemples parvenus jusqu'à nous permettent de conclure que, dans un espace déserté par la presse officielle et par toutes les revues littéraires d'avant-guerre, l'activité littéraire, mise en veilleuse, n'était pas pour autant inexistante. Plusieurs foyers ont co-existé, certains publient le résultat de leurs efforts. Une certaine émulation entre jeunes et le patronage bienveillant d'aînés (tels Elskamp, Eekhoud, Valère Gille), mais aussi l'aide plus matérielle de sympathisants des lettres (les époux Willems-Gevers, les Pécher, un Raoul Ruttiens) permettait à la vie littéraire et culturelle de s'ancrer dans quelques lieux et milieux favorables. De ceux-ci émergeront, immédiatement après la guerre, différentes tendances : des poètes modernistes (Koninckx, Neuhuys, Declercq, Goffin) et des « partisans d'une littérature prolétarienne » (Francis André, Augustin Habaru, Jean Tousseul) (voir Aron 2006 : 53). Qu'elles soient « clandestines » ou qu'elles paraissent « sous la censure » importe peu : toutes ces revues sont pour l'heure uniformément neutres et coupées de l'événement. Il ne

faut cependant pas conclure à un « retrait du politique » chez leurs collaborateurs : certains ont parallèlement une activité journalistique qu'il conviendrait d'étudier pour compléter le tableau. Au niveau des revues littéraires, il nous reste à aborder l'exception qui confirme la règle : *Résurrection* de Clément Pansaers.

7.2.4 Une revue littéraire pacifiste et « fédéraliste », *Résurrection*

Dans ce tableau plutôt sage, *Résurrection* fait figure d'exception, non seulement parce qu'elle s'affirme « en prise » avec les évènements, mais aussi parce qu'elle publie une littérature beaucoup moins conventionnelle. Six « Cahiers mensuels littéraires illustrés » paraissent entre décembre 1917 et mai 1918, sous la direction de Clément Pansaers (1885–1922). Seule revue d'avant-garde francophone de la période, elle publie des expressionnistes allemands, des vitalistes français (Jouve, Martinet, Vildrac) et de jeunes auteurs belges (notamment des contes de Michel de Ghelderode et des poèmes de René Verboom, ainsi que des extraits d'œuvres de Pansaers et, sous le pseudonyme de Guy Boscart, ses bois gravés expressionnistes). Outre son orientation pacifiste et internationaliste, les « Bulletins politiques » de Clément Pansaers — défendant une solution fédéraliste pour la Belgique, conforme à la politique allemande de séparation administrative — attestent de sa compromission avec l'occupant. Le fait que Pansaers travaille de janvier 1917 à mi-avril 1918 pour le romancier et dramaturge Carl Sternheim (établissement à Bruxelles avant la guerre), a renforcé ce trait. Dans l'entourage de Sternheim — qui réunissait des auteurs d'avant-garde dans sa villa à La Hulpe —, Pansaers se lie d'amitié avec l'écrivain et critique d'art Carl Einstein (1885–1940), membre de l'administration civile allemande de Bruxelles et auteur d'une *Negerplasik* (*La sculpture nègre*, 1915) qui l'influença profondément. Craignant des représailles à la fin de la guerre, Pansaers tente de rejoindre la Suisse via Berlin mais, à bout de ressources, il est contraint de rentrer à Bruxelles, où il prend part à la révolution allemande des soldats-ouvriers, dont Einstein était un des meneurs. (Roland 2003 : 406). La suite de son parcours le trouve mêlé à Dada à Paris et à *Littérature*, jusqu'au moment où il prend ses distances vis-à-vis du groupe mené par Breton. Nous aurons l'occasion de revenir sur le numéro spécial « Dada, sa naissance, sa vie, sa mort » qu'il compose avec la collaboration de dadas dissidents, pour la revue *Ça Ira* (novembre 1921). Atteint par la maladie de Hodking, il meurt le 31 octobre 1922, à 37 ans.

La place et le rôle de Pansaers dans la diffusion de l'expressionnisme allemand ont été étudiés par Jacques Marx (1991 : 213–232). Les germanistes Jean-Paul Bier, dans *Dada en Belgique* (1991 : 291–304) et Hubert Roland, dans *La « colonie » littéraire allemande en Belgique. 1914–1918* (2003 : 172–192) ont remis Pansaers à sa juste place et retracé la conjoncture matérielle et politique particulière dans laquelle *Résurrection* a vu le jour. Nous résumons ici leur appréciation du volet allemand de *Résurrection*. Il apparaît que Pansaers maîtrisait mal cette langue (au vu des traductions qu'il donne de Stadler, Carl Einstein, Werfel, Hasenclever, Wolfenstein, Walden et Wedekind) et que son étude sur la « littérature jeune allemande » (*Résurrection*, n°1 et 2) consiste en une réécriture maladroite de

péroraisons de Carl Sternheim sur le sujet (voir les éclairants extraits du journal de Théa Sternheim, dans Roland 2003 : 175–179). En mettant l’accent sur les amitiés littéraires et sur l’œuvre personnelle de Carl Sternheim, Pansaers flattait la vanité de son employeur (Bier 1991 : 296 ; Roland 2003 : 178). Hubert Roland établit aussi que pour la censure de la *Politische Abteilung*, *Résurrection* ne posait pas problème (malgré sa dimension pacifiste) car elle défendait les mêmes intérêts que le journal séparatiste *L’Avenir wallon* (pp. 184–185). En conséquence, *Résurrection* bénéficiait du support de l’administration de la Wallonie autonome. Rajoutons que *Résurrection*, publiée et administrée à Bruxelles, portait « Namur » sur sa couverture, ce qui la rapproche des autres organes d’activisme wallon, tels *L’Avenir wallon* ou *L’Écho de Sambre et Meuse*, rédigés à Bruxelles mais « publiés pour la forme à Charleroi ou à Namur » (Schaeupdrijver 2004 : 255). S’il nous paraît inutile de tenter d’évaluer la sincérité des postures fédéralistes et pacifistes de Pansaers, il nous faut signaler cependant la présence, dans *Résurrection*, des longs poèmes « Méditations de Carême » et « Novénaire de l’attente », pétris de convictions pacifistes, et dédiés par Pansaers à son enfant à naître (son fils « Ananga » naît en août 1918).

Le premier bulletin politique (décembre 1917) — aux accents pacifistes et internationalistes (« aujourd’hui annonce pour demain la confraternité des nations ») —, qui proclame que « l’art, tout intellectualiste, doit se retremper dans la vie sociale » et que « la place du poète est au centre de la vie », se termine sur une exhortation à « érig[er] sur l’ancienne Belgique une fédération flamando-wallonne où les vieilles discordes font place à une simple concurrence cordiale de développement intellectuel » (pp. 37–39 de la réédition Jacques Antoine, 1973). Cette idée est reprise par Pansaers dans chaque numéro de sa revue, apparemment sans s’inquiéter du fait qu’il soutient ainsi publiquement la séparation administrative du pays (proclamée le 21 mars 1917 et effective depuis cette date). Cet appel à consommer la rupture entre Flamands et Wallons est similaire au programme radical des Jong Vlaanderen, qui se déclaraient partisans d’une « autonomie » de la Flandre (Schaeupdrijver 2004 : 257). Dans le troisième numéro, il explicite le « programme de *Résurrection* » en insistant sur les deux axes que nous avons évoqués : d’une part le désir de « réconciliation » et de « confraternité de l’humanité » ; d’autre part le combat pour une solution « logique et nécessaire » à la question des langues, celle d’une « fédération flamando-wallonne dont chaque fraction ait son propre [...] gouvernement » (p. 120). Appelant à la réalisation immédiate de ces projets, Pansaers prend assez logiquement position pour les activistes du « Conseil de Flandre » (autoproclamé le 4 février 1917), contre les « passivistes » — « tout passiviste cache un ennemi de la rénovation » (voir « Bulletin politique », n°5, p. 195).

Au sein de ce pôle « passiviste » se retrouvaient toutes les personnalités importantes du Mouvement flamand d’avant-guerre (dont les écrivains August Vermeylen — de *Van Nu en Stracks* —, Karel Van de Woestijne, Herman Terlinck et Maurice Sabbe, ou le socialiste Camille Huysmans), flamingants convaincus de la nécessité de n’agir pour la Flandre que dans un contexte de Belgique libre et indépendante. Leur *Manifeste* du 10 mars 1917 rappelait l’absence de légitimité du « Conseil de Flandre » et condamnait l’ingérence allemande dans les affaires intérieures de l’État belge. Il précisait que « la séparation administrative

ne fait pas partie du programme du Mouvement flamand » et que leur seul souhait était de retrouver « la patrie belge libre et indivisible » (voir Schaepdrijver 2004 : 256–261). Par la suite, ils continuèrent à protester, à force de manifestes et de pétitions, contre toutes les initiatives du « Conseil de Flandre ».

Cette résistance des élites flamingantes, porte-parole d'une population globalement hostile à toute collaboration avec l'occupant, embarrassait l'administration allemande, qui peinait à trouver des cadres compétents pour les structures mises en place (tant au niveau administratif qu'au moment de la réouverture d'une université de Gand flamandisée). Pour asseoir la légitimité des activistes (notamment aux yeux de l'opinion publique allemande), les autorités d'occupation imposèrent la tenue d'élection. Des « consultations populaires » (où seuls les électeurs invités étaient admis) furent organisées, les candidats devant être désignés par « acclamation populaire ». L'entreprise tourna à la débâcle en raison de contre-manifestations massives, et Von Falkenhausen mit brusquement fin à la consultation populaire (voir Schaepdrijver 2004 : 272–276). Dans son dernier « bulletin politique » (mai 1918), Pansaers déplore l'attitude attentiste du « Comité de défense de la Wallonie » dont la dernière proclamation (qui précise qu'il n'est pas question d'entrer en collaboration avec l'occupant) lui paraît « floue, vague et passive ». Il voudrait voir se constituer une assemblée apte à traiter du « problème nouveau créé par la guerre et l'attitude des Flamands » (n°6, p. 238).

La fin de la revue suit de peu le licenciement de Pansaers par Théa Sternheim, à cause de son influence néfaste sur les enfants dont il était le précepteur. Les collaborateurs de sa revue, d'ailleurs, se faisaient rares, jugeant sans doute son directeur trop compromis. Quelques témoignages attestent pourtant de l'ascendant de Pansaers sur les jeunes poètes de son époque, qui se rassemblaient autour de lui, dans les tavernes du « Compas » ou du « Diable au corps », ou à son domicile de La Hulpe. Fernand Wesly, Marcel Lecomte (Dachy 1986 : 16, 28) ou Robert Goffin (1979 : 31-32) se sont exprimés dans ce sens, ainsi que Ghelderode, dont les propos contradictoires ont été finement analysés par Roland Beyen (1991 : 451-455). Il compare ainsi les évocations de 1927 (dans *Haro*), 1931, 1932 (Correspondance à Neuhuys), 1954 (dans les *Entretiens d'Ostende*) et 1958 (dans le numéro spécial de *Temps mêlés* consacré à Picabia, Dada et Pansaers). La violence (et l'injustice) du dernier témoignage en date peut s'expliquer par l'habitude de Ghelderode de « se séparer agressivement de presque tous ses maîtres, protecteurs et éditeurs » (Beyen 1991 : 455), ainsi que par son état d'esprit à cette époque. Au contraire, dans « Une saison en Belgique. Le tombeau de Clément Pansaers » (*Haro*, 1^{er} octobre 1927), Ghelderode rendait hommage à l'« initiateur du nouvel esprit » et dénonçait le silence qui s'était fait autour de son nom. Remarquons que Pansaers lui-même n'a presque jamais mentionné, dans la suite de son parcours, l'épisode de sa vie consacré à *Résurrection*. Une fois Dada adopté, il ne lui était d'aucune utilité de rappeler son ancien engagement pacifiste et expressionniste — surtout que celui-ci, comme nous l'avons vu, trahissait ses sympathies germanophiles ainsi qu'une participation apparemment enthousiaste aux visées politiques de l'ennemi sur la Belgique. *Résurrection* constitue donc un *hapax* dans le panorama des revues littéraires francophones

de la première guerre mondiale. Elle illustre une position curieuse où pacifisme et internationalisme, « activisme » (tant wallon que flamand) et collaboration, se donnent pour étroitement liés.

7.3 Bilan des années de guerre

La guerre et l'occupation ont provoqué l'arrêt de la vie littéraire et culturelle en Belgique. La presse et les revues ont cessé de paraître. Peu à peu cependant, on remarque quelques velléités de reprendre une activité intellectuelle, tant au front que dans la partie occupée du pays. Dans cet espace complètement déserté et non homogène, la vie littéraire se réorganise. Les conditions d'écriture dans la « zone libre » du front sont tout autres que dans la zone occupée. La censure sévit des deux côtés, mais ce n'est pas la même : d'une part la censure militaire belge, qui veille à ce que rien ne remette en cause les sentiments patriotiques, l'adhésion à l'Union sacrée et le moral des soldats ; d'autre part la censure allemande, qui muselle la presse libre et la condamne au silence ou à la clandestinité. Malgré les conditions difficiles et plutôt défavorables au développement d'une vie littéraire au front, des revues y éclosent à partir de 1916. D'ambitions diverses, elles illustrent différentes conceptions de la littérature : à une littérature belge en prise avec les événements (*Claque à fond*, *Bulletin des gens de lettres et artistes belges du front*, *Chants de l'Aube*) s'oppose une littérature d'abord française et « autonome » (*Cahiers publiés au front pour la défense et l'illustration de la langue française*).

En Belgique occupée, la *flamenpolitik* et la séparation administrative créent des différences importantes entre le nord et le sud du pays. Pour les francophones de Flandre, la clandestinité s'impose d'elle-même : la censure n'y admet pas les publications en langue française (*Le Melon Bleu*, le « Cénacle »). En toute logique, l'activisme se développe uniquement dans des revues de langue flamande, qui mêlent préoccupations politiques et esthétiques. À Bruxelles, des petites revues littéraires paraissent sous la censure (*Primavera*, *Le Mont sacré*, *L'Essor* 1918), sans grande honte car leur contenu est complètement dépolitisé. Les petites revues « clandestines » (*Les Jeunes*, *L'Essor* 1917) ne sont pas beaucoup plus engagées. Dans l'ensemble, ces revues témoignent de la persistance d'une activité littéraire en veilleuse, dans des petits groupes à ancrage local. Notons que la prise en compte de la grande presse offrirait un tableau beaucoup plus contrasté (presse de résistance, presse de collaboration). Au niveau des revues littéraires de langue française, une seule exception, qui cumule les particularités : *Résurrection* est la seule revue d'avant-garde, la seule à être engagée (de tendance pacifiste, révolutionnaire et fédéraliste) et la seule à être compromise avec l'occupant. Pour les années 1915–1918, avant-garde rime donc avec compromission politique (cas de van Ostaijen côté flamand, de Pansaers côté francophone) et la fin de la guerre marque une coupure nette dans toutes ces expérimentations : brûlés politiquement, les représentants des tendances les plus avancées sont en fuite. Le contexte de l'occupation jette un voile sur les questions de luttes sociales et d'égalité linguistique héritées de la fin du siècle : seuls les « collaborateurs » conçoivent de les régler avec l'aide de l'Allemagne.

Dès l'Armistice cependant, malgré le consensus autour de la célébration de la patrie libérée, c'est l'éclatement effectif de l'union sacrée. C'est l'heure des remises en question et des règlements de comptes. Le schéma présenté en figure 7.1 offre un panorama global des revues littéraires des années 1915–1920.

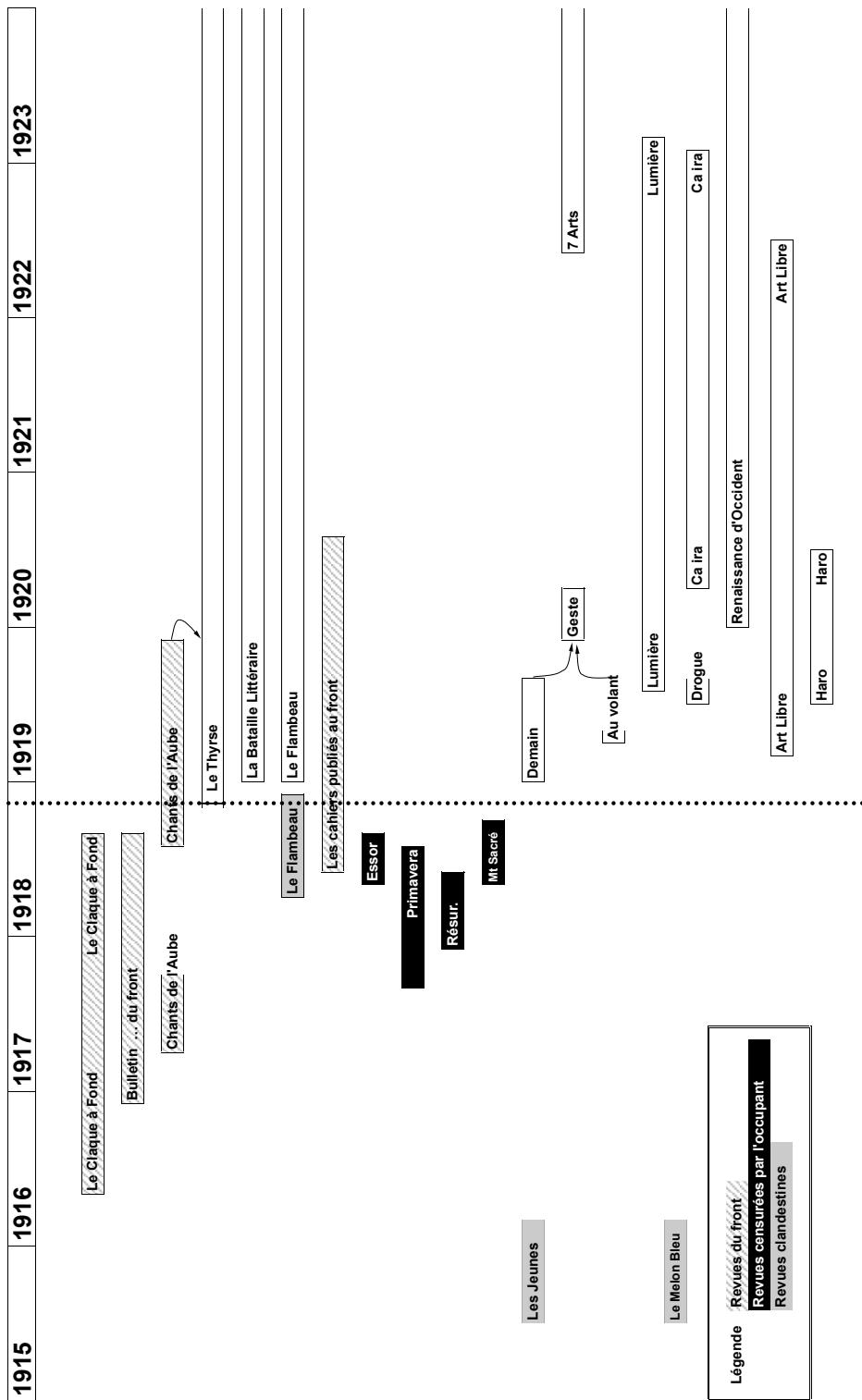


FIG. 7.1 — Panorama des revues littéraires (1915–1920)

Chapitre 8

Littérature et politique. Problématiques d'immédiat après-guerre

À travers une succession d'exemples, nous examinerons quelles sont les problématiques autour desquelles se structure l'espace des revues immédiatement après la guerre. De manière générale, le débat tourne autour des modalités de la reconstruction du pays, sans que se dégagent des prises de position esthétiques nettes. À ce propos, nous étudierons les positions du *Flambeau*, du *Thyrse*, de *Demain littéraire et social* et d'*Au Volant*, qui permettent de saisir à la fois l'extension de la question et de cliquer le type de réponse qu'on peut y apporter. Par ailleurs, à l'intersection des intérêts littéraires et politiques, se pose la question délicate de la censure, que nous aborderons à travers l'exemple de Georges Eekhoud. Le « combat » des petites revues peut trouver à s'exprimer à travers différents supports. La revue *Haro* nous permettra de mettre l'accent sur les choix formels (format, illustration) et d'en évaluer l'impact. Enfin, deux problématiques ambiguës nous occuperont : celle du pacifisme et celle de la question flamande.

8.1 Patriotisme et restauration. *Le Flambeau – Le Thyrse*

L'épisode de la révolution des soldats-ouvriers allemands à Bruxelles présente le même type d'association entre idéal internationaliste et pacifiste et — vu la conjoncture particulière où il s'exprime — une attitude « patriotiquement » condamnable. Hubert Roland a consacré un chapitre à cet épisode marginal mais intéressant de l'histoire de Belgique (Roland 2003 : 75–100). Nous proposons de l'aborder ici à travers la réaction qu'il suscita au sein de l'équipe rédactionnelle du *Flambeau* (revue clandestine politique, de tendance libérale, évoquée plus haut). Nous suivrons pas à pas le discours qui s'élabore au fil des

quatre livraisons quotidiennes parues du 13 au 16 novembre, dans le double but d'illustrer d'une part la plasticité formelle du média « revue », qui s'adapte dans l'urgence aux nécessités de l'heure (passage du format « brochure » au format « journal », pour coller à une actualité problématique) ; d'autre part pour suivre au plus près le déploiement d'une position libérale qui se présentera comme matricielle.

8.1.1 *Le Flambeau*

Suite à la révolution des soldats-ouvriers allemands et aux événements qui s'en suivirent le 10 novembre à Bruxelles, l'équipe rédactionnelle du *Flambeau* réagit énergiquement en adaptant sa publication en conséquence. La revue mensuelle, qui traitait essentiellement de questions de politique internationale, se transforme pour quatre jours en un quotidien à grand tirage. Elle sort de la clandestinité pour être ouvertement mise en vente, du 13 au 16 novembre. À en parcourir les sommaires, on constate une double volonté d'informer objectivement (via les derniers communiqués) mais aussi d'encadrer l'opinion publique. Quoi de plus efficace, pour maîtriser le cours des évènements, que de les remettre en contexte et d'en proposer une lecture claire, bref, d'en écrire immédiatement l'histoire ? Une succession d'articles abordent la question sous différents angles. Dans le numéro du 13 novembre, Henri Grégoire propose un long développement sur les étapes politiques qui ont précipité la fin de l'empire austro-hongrois et la fin de la guerre. Il conclut : « Peu nous chaut que la république allemande soit bolchéviste ou minimaliste. Laissons-les crier *Révolution !* Mais traduisons et répondons : *Victoire !* » (« Notre Victoire et leur Révolution », pp. 298–306). En contrepoint d'un commentaire de la situation en France (« Allégresse en France », pp. 296–297), Oscar Grosjean relate l'épisode de la révolution des soldats allemands du 10 novembre (« À Bruxelles »), commentant les réactions de la population bruxelloise, d'abord avec empathie — la foule ayant appris les conditions de l'armistice en même temps que la révolution allemande, il est normal qu'elle ait manifesté sa joie par des cortèges, des chants, etc. — puis avec plus de sévérité, passant en revue les attitudes condamnables. Il fait ainsi remarquer qu'on aurait pu attendre le retour des soldats belges pour pavoiser ; qu'il est imprudent de se mêler des querelles intestines de l'armée allemande (des balles perdues provenant d'échanges de tirs entre soldats et officier loyalistes ont blessé plusieurs civils) ; qu'il faut éviter de « surexciter les passions mauvaises de la foule » en rendant justice soi-même (allusion à la mise à sac d'échoppes de journaux censurés) ; etc. Cette énumération culmine sur une recommandation explicite :

Dimanche soir enfin, quelques humanitaires échauffés en sont, d'autre part, arrivés à témoigner à certains Allemands une bienveillance excessive. Encore qu'il ne s'agisse que de quelques défaillances individuelles, nous les regrettions. [...] Nous recommandons la décence. Nos recommandations s'adressent plus particulièrement à ceux de nos compatriotes qu'anime un idéalisme généreux : pacifistes et socialistes. [...] avant de saluer le dra-

peau rouge du chancelier Ebert, souvenons-nous ! C'est Ebert, c'est Scheidemann, ce sont les cent députés socialistes allemands qui le 1er août 1914, ont voté les crédits de guerre et rendu possible l'effroyable catastrophe [...] (p. 314)

Les termes, ici, sont mesurés : « humanitaires échauffés », « défaillances individuelles », « bienveillance excessive ». Aux pacifistes et socialistes, à qui on reconnaît un « idéalisme généreux », et à qui la « décence » est recommandée, sont rappelés les « souvenirs d'un passé récent [qui] les éclaireront sur leur devoir actuel » (p. 314). La dernière page de ce numéro contient des félicitations au POB, « voix autorisée [qui] recommande au peuple le calme et la dignité patriotique » et qui « rappelle à [ses] partisans que l'Allemagne même républicaine est une Allemagne ennemie » (« Le Parti ouvrier belge », p. 316). Dans le numéro du 14 novembre, sous le titre « Qui nous sommes ? », Henri Grégoire revient sur les événements du dimanche, en mettant moins de gants :

Nous sommes l'avant-garde de la presse honnête. Nos glorieux soldats, nos vaillants alliés seront dans trois jours à Bruxelles. Il n'est pas possible que leur voie triomphale soit jonchée des *Feuilles immondes* de la *Belgique* et du *Bruxellois* [...] les derniers produits de cette floraison de mensonges qui, au printemps de cette année, faillait étouffer les meilleurs esprits. *D'ignobles incidents* ont montré, dimanche, quels ravages avaient exercés une *propagande obstinée de démoralisation*. Pendant quelques heures, Bruxelles n'a pas été digne de sa gloire. [...] cette *saoulerie morale, ces fraternisations insensées...* [...] chez nous, [...] quel sens peuvent avoir *d'indécentes saturnales pseudo-révolutionnaires*? Certains droits, à la veille de la guerre, n'avaient pas encore été reconnus à notre peuple par notre lente et verbeuse Législature. Ces droits, nous les aurons demain. [...] Le Roi l'a promis — nous le savons, nous le disons ! Ceux qui doutent de l'avenir de notre pays — un avenir de justice politique et sociale — sont ceux-là même qui [...] doutaient, *les misérables*, de l'avenir du monde entier, puisqu'ils croyaient à la victoire de l'Allemagne ! Ce sont ceux qui voulaient nous attirer dans le traquenard d'un Brest-Litovsk occidental. [...] (pp. 321–323. Nous soulignons)

Le but apparent est de protester contre la permanence des feuilles corrompues, telles la *Belgique* ou le *Bruxellois*. Mais cet extrait présente aussi un glissement dans l'argumentation à la faveur duquel sont assimilés pacifistes, révolutionnaires et représentants de la presse « embouchée » : tous sont concernés par la « propagande obstinée de démoralisation » qui a abouti aux « ignobles incidents » du 10 novembre. Ici, plus aucune tentative de comprendre ou d'excuser ces manifestations d'enthousiasme, stigmatisées comme « saoulerie morale », « fraternisations insensées », « indécentes saturnales post-révolutionnaires ». Par ailleurs,

il ne convient plus de douter de l'avenir de la Belgique bientôt libérée, à qui le roi a promis « justice politique et sociale » : tout doute équivaut à une trahison semblable à celle des « misérables » — collaborateurs et pacifistes — pendant la guerre. Ce ton péremptoire laisse à penser qu'Henri Grégoire était au courant des décisions prises le 11 novembre à Lophem, par un groupe restreint, concernant l'avenir politique de la Belgique : nouveau gouvernement « d'union nationale » comprenant douze membres dont trois socialistes, suffrage universel masculin, reconnaissance de la langue flamande (voir Schaepdrijver 2004 : 287–288). Ces éléments seront rendus publics lors du discours du Trône au Parlement, le 22 novembre, juste après la « Joyeuse Entrée » du roi et de l'armée dans la capitale. Les conservateurs admettront avec difficulté cette imposition soudaine du suffrage universel, hors de toute procédure normale de révision de la Constitution (Schaepdrijver 2004 : 290–291 ; Vanderpelen 2004 : 48).

En parallèle, Henri Grégoire se centre sur le « combat » de la presse, marquant les positions entre la « presse honnête » dont le *Flambeau* constitue « l'avant-garde », et la presse « embochée », enjoignant les « feuilles immondes » à quitter le terrain à la suite de l'armée allemande. Plus loin est précisé le rôle du *Flambeau* et sa réorientation vers un public plus large :

Nous qui, depuis sept mois, nous sommes efforcés d'éclaircir pour un public restreint les difficiles questions de la politique orientale, nous avons cru que pendant cet interrègne, qui semble être celui du bon sens, nous devions faire profiter tous nos citoyens des renseignements sûrs que nous possédons sur l'état de la France et de l'Europe, sur les intentions de notre Gouvernement et de notre Roi. (p. 323)

Le but poursuivi reste identique, pendant la guerre comme à la fin de celle-ci : diffuser au maximum une information claire, visant à lutter contre le « défaitisme ». Selon les circonstances, le public accessible est plus ou moins restreint : pendant l'occupation, pour des raisons de priorité et de sécurité, c'est un public choisi, d'élites intellectuelles intéressées par les questions de politique internationale et par tout éclairage sur l'évolution du conflit mondial. Dès les événements du 10 novembre, les priorités changent. Le danger apparent, c'est la tentation révolutionnaire qui gagne plusieurs pays et échauffe la population bruxelloise, fragilisée par la désinformation colportée dans les journaux censurés. L'urgence, c'est d'offrir une vision alternative, de rassurer sur l'évolution de la situation en France et en Europe, et de promettre un avenir meilleur, dans le respect des structures actuelles de l'État. L'adoption du format journal et une parution quotidienne permet de coller à l'actualité, et de proposer à un très large lectorat une information « honnête » et « sûre ».

Les deux derniers numéros continuent dans la même veine. Outre les derniers communiqués et quelques notes (notamment sur le discours d'Émile Vandervelde à la Maison du Peuple), on y trouve deux articles importants. Anatole Muhlstein s'attache à écarter le spectre du bolchévisme, « plante vénéneuse qui ne pousse que sur le sol russe », dont il retrace l'histoire et les conséquence en Russie (« Le bolchévisme », pp. 331–339). Un ar-

ticle de Paul Errera, daté d'octobre 1918, traite d'« Une cause jugée. La neutralité belge » (pp. 344–349). Il se déclare favorable à une neutralité choisie, la neutralité garantie par les grandes puissances n'étant plus imaginable. On y lit aussi une grande confiance quant au statut futur de la Belgique reconnue « martyre » par le monde entier. Les diplomates devront pourtant déchanter dès la conférence de la Paix. Les revendications d'une « grande-Belgique » aux frontières élargies ayant contrarié l'opinion internationale, le prestige moral de la *Brave Little Belgium* s'effaça rapidement, remplacé par l'image d'un pays geignard et gênant, à traiter comme tel (Schaepdrijver 2004 : 294–295). Enfin, dans « Les deux Flambeaux », les rédacteurs sortent de l'anonymat et annoncent la parution prochaine du *Flambeau*-revue, consacré aux questions de politique étrangère liées aux enjeux entourant le Congrès de la Paix. Ils concluent sur le retour prochain de la presse, à travers le pays, une presse qui devrait « adapt[er] ses méthodes de combat aux nécessités de demain ».

Les libéraux, fidèles au roi et à l'État — en conformité avec le rôle qu'ils s'attribuaient depuis le tournant du siècle, de défenseurs de « l'intérêt national » contre les « intérêts étroits » de confession ou de classe (Schaepdrijver 2004 : 24) —, s'attachent ici à encadrer et « éclairer » l'opinion publique. On a pu repérer un glissement dans l'argumentation, passant de la condamnation des feuilles embochées, à celle de tous ceux qui ont douté ou douteraient de l'avenir de l'État belge (collaborateurs et défaitistes pendant la guerre, mais aussi pacifistes ou socialistes qui se laisseraient tenter par les utopies révolutionnaires, maintenant que la guerre est finie). Dans le domaine plus strictement littéraire, une position similaire est défendue par la revue *Le Thyrse*.

8.1.2 *Le Thyrse*

Pressé de briser le silence qu'il s'est imposé depuis quatre ans, *Le Thyrse* publie dès le 22 novembre 1918 un numéro spécial qui contient des hommages à Émile Verhaeren, Prosper-Henri Devos, Camille Maubel, et s'ouvre sur un manifeste signé D.-J. De Bouck¹, curieusement intitulé « Manifeste des écrivains belges ». Ce document permet d'identifier les principales questions débattues dans la presse littéraire d'immédiat après-guerre :

[...] Et d'abord, nous fustigeons comme de faux frères ceux des nôtres qui ont trahi le mot d'ordre de la Littérature. De la même famille que les innommables flamingants, ils ont courbé devant les Barbares leurs esprits comme des échines d'esclaves, et ils auraient, s'ils avaient fait nombre, pu nous déshonorer. [...] Ils sont bien deux, que nous vénérions du nom de Maîtres, et qui ont reçu les émissaires des feuilles censurées pour leur confier des choses qui nous ont fait rougir. [...]

¹ Désiré-Joseph De Bouck (1889–1943) changera son nom en « D'Orbaix » par la suite. Il est inspecteur de l'enseignement moyen et poète catholique. (Vanderpelen 2004 : 285)

Ici sont condamnés les flamingants et tous ceux qui ont publié sous la censure, spécifiquement deux « maîtres » qui ne sont pas nommés. Il s'agit vraisemblablement de Georges Eekhoud et d'Edmond Picard, cibles privilégiées de l'épuration, non pour la gravité de leurs actes, mais pour leur valeur exemplative. À travers eux, deux types de collaboration (ne fût-ce que passive) avec l'ennemi sont condamnées : l'activisme flamingant (que Georges Eekhoud, interrogé par la Belgique censurée, n'a pas clairement désavoué) et le « défaitisme » pacifiste (auquel s'est laissé aller Picard dans une feuille censurée, en été 1917. Voir Aron 2006 : 40). Nous reviendrons sur ces questions. Face aux « faux frères » pacifistes ou flamingants, le « Manifeste » identifie le clan des « fidèles », qui se sont tus pendant quatre ans — soit la majorité de la presse, tant les journaux quotidiens que les revues spécialisées — ou qui ont développé une activité littéraire clandestine :

Pour nous, nous sortons sans remords de ces quatre ans d'épreuves. Rédacteurs d'une Revue d'avant-garde, nous nous croyons autorisés à parler au nom de la jeune Littérature. Nous envoyons nos saluts aux Maîtres qui sont demeurés des exemples, à nos confrères flamands restés dignes, aux journalistes de la patience et de l'honneur, aux vaillantes publications prohibées qui ont narqué nos grotesques ennemis, à *La Libre Belgique*, à *L'Âme belge*, à la *Revue de la Presse*, au *Flambeau*. Nous saluons aussi les Revues d'Art qui vont renaître après leur longue léthargie, *Durendal*, *Le Masque*, *La Belgique Artistique et Littéraire*, *La Société nouvelle*, *La Belgique Française*, la *Revue de Belgique*, *Flamberge*, *Exil*, *L'Art Roode* et les autres qui menaient à nos côtés le bon combat. [...]

D.-J. De Bouck se veut le porte-parole de la « jeune Littérature », ce qui explique le titre un peu emphatique de ce « Manifeste des écrivains belges ». Il présente par ailleurs *Le Thyrse* comme une « revue d'avant-garde ». Celle-ci, fondée en 1899 par Léopold Rosy²(1877–1966) et Charles Viane, a le profil d'une tribune libre, sans « attitudes combatives ni tendances despotiques », « n'admett[ant] pas à l'Art de but étranger à l'art lui-même » et ouverte à « tous les hommes de bonne volonté » (« Déclaration », *Le Thyrse*, 1er mai 1899). Dès le début, elle compte la collaboration d'André Baillon, Gaston-Denys Périer, Léon Wéry, Charles Govaert, Albert d'Ailez, etc. Maurice Gauchez (futur fondateur de *La Renaissance d'Occident*) en est secrétaire de rédaction entre novembre 1907 et août 1909. Par ses numéros spéciaux et à travers l'organisation de concours, de conférences (notamment de Giraud, Lemonnier, Picard), de concerts, de banquets, *Le Thyrse* devient un des lieux incontournables de la vie littéraire belge d'avant-guerre. Dans les colonnes de cette revue héritière de *La Jeune Belgique* se côtoyaient des auteurs d'expression française, qu'ils soient

² Léopold Rosy fit carrière au Gouvernement provincial du Brabant (1911-1954). Il a dirigé *Le Thyrse* de 1903 à 1905 et de 1908 à 1962. Il est initié en 1919 à la loge « Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès réunis ». (Delsemme 2004 : 234)

français ou belges. Son ouverture était effective, comme en témoigne ce manifeste édité immédiatement après la guerre, signé par un poète catholique. Notons que ce manifeste bat complètement en brèche le principe d'autonomie de l'art : ici le critère hétéronome de l'attitude pendant la guerre sert au classement des écrivains.

Il faut souligner que De Bouck s'attend à voir réapparaître les « revues d'art » d'avant-guerre, dont il cite un panel exemplatif : la catholique *Durendal* (revue catholique d'art et de littérature), *Le Masque* (revue mensuelle illustrée d'art et de littérature) d'André Fontainas et Édouard Fonteyne, *La Belgique Artistique et Littéraire* (revue mensuelle nationale du mouvement intellectuel) de Paul André et F. Larcier, *La Société nouvelle* de Fernand Brouez, *La Belgique française* (revue d'art et d'idées) de Prosper-Henri Devos (mort à la guerre) et Georges Vander, la *Revue de Belgique* de Maurice Wilmette, *Flamberge* (revue belge de littérature et de sociologie, Mons) d'Arthur Cantillon et Lucien Maréchal, *Exil* (revue mensuelle de littérature et d'art) d'Émile Le Jeune, Gaston-Denys Périer, Pol Stiévenart, Charles Viane, enfin *L'Art Roode* alors dirigée par Octave Maus. Or, aucune d'entre elles ne reparaîtra. Cela donne la mesure du coup d'arrêt qu'a marqué la première guerre mondiale dans la vie des lettres. Dans ce *Manifeste*, *Le Thyrse* entend participer avec ses confrères à la reconstruction intellectuelle du pays :

[...] Nous demandons au public de nous écouter, de suivre les gestes que nous ferons, d'accueillir les œuvres que nous avons préparées pour *reconstruire*, en même temps qu'on réparera la Belgique matérielle, *la Patrie des idées et des sentiments*. [...] Au-dessus des fanges de l'occupation, *nous jetterons un pont de gloire pour unir le Passé aux temps nouveaux* ; nous éterniserons la grandeur des Martyrs, [...] (nous soulignons)

Il s'agit bien de renouer le fil du passé, de considérer la guerre comme une parenthèse à « enjamber », tout en rendant aux morts et aux martyrs l'hommage qui leur revient. La nécessité de reconstruction est morale autant que matérielle, et c'est la *Patrie* qui est visée. La réalité sera tout autre. *Le Thyrse* se retrouve isolé, l'espace des revues ne se reconstituant pas du tout à l'image de ce qu'il était avant-guerre. Après ce numéro du 22 novembre, *Le Thyrse* s'abîme dans un long silence de six mois³. Lorsqu'il reparaît le 1^{er} mai 1919, il s'en explique dans une « Déclaration » qui invoque une « difficulté matérielle paralysant une action que nous avions annoncée plus immédiate » et précise : « Disons aussi que la mélancolie dont nous fûmes atteints ne fut pas étrangère à notre silence ». S'ensuit une dissertation dénonçant la « peur de l'intelligence libre », l'unanimité indifférence pour toute

³ Intervalle durant lequel le signataire du *Manifeste*, D.-J. De Bouck, ira fonder avec l'avocat, essayiste et romancier Alix Pasquier (1888) un hebdomadaire consacré à l'actualité des lettres belges : *La Bataille littéraire* (23 janvier 1919 – juillet 1924), hebdomadaire la première année, puis mensuel, qui sera absorbé par la revue française *Le Monde nouveau*. Pasquier fonde ensuite *Minerve*, «revue mensuelle d'information générale et de littérature» (février 1925 – juillet/août 1926), qui, selon Louis Wennekers, fusionna avec *Le Thyrse* (Wennekers 1965 : 19). Alix Pasquier sera initié aux Amis Philanthropes, à l'Orient de Bruxelles, en avril 1946. (Delsemme 2004 : 268)

culture mentale, l'absence totale d'intérêt pour l'activité intellectuelle, qui minent le pays. Pendant trop longtemps, un particularisme « étroit et mesquin » a été encouragé, « sous le prétexte de sauvegarder [les] “origines raciques” », de « renforcer [la] “conscience nationale” ». Renouant avec le fonctionnement qui était le sien à sa fondation, *Le Thyrse* rappelle son rôle de « revue éclectique » et son but de « permettre aux individualités de se manifester en toute indépendance » (p. 2) :

La revue sera, comme par le passé, accessible à toutes les bonnes volontés qu'un lien commun unit autour de la nécessité d'une intellectualité abondante, source de santé des esprits et aussi indispensable à la *restauration* du pays que l'activité matérielle. (*Le Thyrse*, « Déclaration », *Le Thyrse*, 1^{er} mai 1919, p. 3. Nous soulignons)

Éclectisme et appel à « toutes les bonnes volontés » en réponse à la nécessité d'ouvrir un espace favorable à la réflexion intellectuelle et à la création artistique sont des traits récurrents dans les discours liminaires des revues littéraires de l'époque. Notons qu'ici l'impératif de reconstruction se formule en terme de « restauration », tant matérielle qu'intellectuelle.

À travers ces quelques extraits du *Flambeau* et du *Thyrse*, on a pu pointer les principales problématiques soulevées dès l'armistice, et la réponse que le pôle conservateur y apporte. Tout d'abord, de manière générale, l'urgence (et la difficulté) de la reconstruction matérielle et morale du pays, appréhendée en terme de « restauration » : il s'agit de jeter un pont, par dessus les quatre années d'occupation, vers le passé ; de rétablir la Belgique dans ses structures d'avant-guerre, tout en enregistrant les conséquences sociales et politiques du conflit (suffrage universel et participation du POB au pouvoir). Réalisme politique et fidélité à l'État belge et à son roi poussent à soutenir le nouveau gouvernement d'union nationale, et à s'intéresser à la place de la Belgique parmi les autres nations (*Le Flambeau*). En ce qui concerne la vie des lettres, l'espoir est grand de voir se redessiner l'espace d'avant-guerre, de voir réapparaître les revues d'alors, qui illustraient la vivacité de la vie intellectuelle dans ses différentes tendances. Le lien avec la France, « mère spirituelle », est réaffirmé, ainsi que l'attachement à sa littérature (*Le Thyrse*). À l'intersection des questions politiques et littéraires, le patriotisme et l'attachement à la langue française expliquent la condamnation expéditive des flamingants et de ceux qui ont publié sous la censure (notamment les pacifistes), considérés en bloc comme des collaborateurs et des traîtres. Par ailleurs le paradoxe que constitue ce manifeste du *Thyrse*, à travers lequel cette revue héritière de *La Jeune Belgique* se fait le champion de l'épuration s'explique peut-être par le type d'autonomie revendiquée par *Le Thyrse*. Concevant une littérature autonome dans le cadre de la nation belge, *Le Thyrse* réagit à tout ce qui, mettant en cause l'intégrité du pays, menace sa propre raison d'exister.

8.2 Pour une société nouvelle.

***Demain littéraire et social* d'Aimé Declercq**

Les condamnations promulguées dans le « Manifeste des Écrivains belges » du *Thyrse* ne susciteront pourtant pas l'unanimité, même dans les milieux peu contestataires. Par exemple, *Les Chants de l'Aube* réagissent dans leur numéro d'avril 1919, où Francis Miromal mentionne ce « manifeste personnel d'une haute inspiration mais aux idées contestables », en s'interrogeant sur la pertinence d'une telle condamnation, la question de la censure n'étant pour lui « pas résolue ». La naissance de *Demain littéraire et social*, « jeune revue socialiste et sympathique » est signalée, ainsi que celle du journal hebdomadaire *La Bataille littéraire*.

Dans son premier numéro, *Demain littéraire et social* exprime les mêmes réserves. Son directeur Aimé Declercq (1898–1978) fait remarquer que D. J. De Bouck est « relativement peu qualifié » pour prendre la parole au nom des écrivains belges, et qu'il « s'est laissé aller à des jugements, et à des exécutions brutales que la sagesse réfute » :

Cette exécution sommaire de ceux qui ont publié ou fait jouer sous la censure est injuste (je ne parle évidemment pas ici des journalistes, collaborateurs des journaux vendus à l'Allemagne). [...] l'on pourrait faire remarquer et à juste raison que l'art, la poésie et le théâtre n'ayant point trait à la guerre ne sauraient être souillés, même par la censure la plus humiliante. Le reproche qu'on leur fait pourrait de même alors être adressé aux centaines de peintres qui ont exposé pendant l'occupation.

J'ajouterais que si beaucoup de ceux qui ont paru sous la censure ont des âmes veules et mercenaires qui ne sauraient avoir de talent, il en est cependant d'intéressantes, il serait alors illogique de leur contester pour une erreur qui n'en est pas toujours une, leur valeur. Celle-là reste, qu'importent les actes et les paroles.

[...] quant au cas des deux maîtres, je m'étonne de ce brusque revirement du respect que le *Thyrse* (De Bouck) leur portait. En effet il ne tient pas compte des circonstances ou des évènements qui ont ou avaient motivé leurs articles et sans louer aucunement leurs actes, j'estime cependant que l'homme qui agit sincèrement selon sa conscience est rarement blâmable. [...] Il est peu sage de rejeter ainsi le respect qu'on croit devoir à des hommes pour un fait qui ne diminue en rien la valeur ou la beauté de leur œuvre. (*Demain littéraire et social*, n°1, janvier 1919, « Les Livres et les Revues », pp. 29–30)

Il apparaît qu'en soi, publier ou exposer sous la censure n'est pas blâmable. Certaines œuvres échappent d'elles-mêmes à l'emprise de la censure, par leur détachement vis-à-vis

de l'événement (tels « l'art, la poésie et le théâtre n'ayant pas trait à la guerre », ou encore la peinture). Declercq dédouane ainsi toutes les petites revues dont nous avons parlé plus haut, au contenu exclusivement littéraire. Précisons qu'il ne s'agit pas pour lui d'une « défense », mais d'une « mise au point », ses amis et lui-même ayant cantonné leur activité artistique et littéraire à la sphère privée (comme en témoigne la petite revue clandestine *Les Jeunes*). Certaines salles d'exposition et de spectacle ont vraisemblablement continué à fonctionner pendant l'occupation, comme par exemple le « Théâtre de la Bonbonnière », à Bruxelles, dirigé par Paul-Gustave Van Hecke. Pansaers mentionne les conférences littéraires qui s'y déroulent en février 1918 (« Tablettes », *Résurrection*, n°3, p. 120). En l'absence d'autres renseignements, nous ne pouvons pas évaluer l'importance de la vie artistique et théâtrale pendant cette période. Pour en revenir à l'extrait précité, notons que deux critères (bizarrement liés) servent à poser un jugement : la sincérité de l'acte et la valeur intrinsèque de l'œuvre. Ainsi, seuls les « journalistes vendus à l'Allemagne » et les « âmes veules et mercenaires » — « qui ne sauraient avoir de talent » — sont condamnables. Les autres, les âmes « intéressantes » et « l'homme qui agit sincèrement selon sa conscience » ne le sont pas. Pour eux, « qu'importent les actes et les paroles » : dans leur cas, l'erreur (de publier sous la censure) « n'en est pas toujours une ». La démonstration, on le voit, est hésitante. Retenons l'argument qui vise à disjoindre les prises de position éventuellement inopportunnes et les œuvres qui conservent leur valeur intrinsèque, quelle que soit l'attitude de leur auteur. Ceci constituera comme nous le verrons le point central du plaidoyer de Raoul Ruttens en faveur de Georges Eekhoud (*cf.* 8.4).

La revue *Demain littéraire et social* émane du petit groupe « Quand-même », auxquels se joignent certains collaborateurs de deux revues combatives d'avant-guerre, *La Foi nouvelle* (1912–1913) et *Haro* (1913)⁴. Aimé Declercq, Léon Chenoy et Charles Alexandre (des *Jeunes*) signent le manifeste de son premier numéro (janvier 1919), qui exprime la nécessité de reconstruire en des termes un peu différents de ceux du *Thyrse* :

Les temps des luttes et des combats sont passés. Sur les *ruines morales et matérielles* que lui laisse la guerre, le peuple belge doit *réédifier ses centres intellectuels et ses villes*. Il faut que nous, jeunesse d'aujourd'hui, collaborions puissamment à cette *œuvre de reconstruction* et fassions jaillir du sol encore sanglant les assises du *monde nouveau*. Un fossé infranchissable, la guerre, nous sépare de ceux d'hier. Sachons-le, *tout retour au passé est une trahison*. *Tout pas vers l'ancien esprit est un pas vers la mort*. Des efforts neufs doivent bâtir la *nation future*. Nous ne sommes en mesure que de réparer les *ruines morales et intellectuelles*, et pour cette grande tâche, nous nous sommes munis de courage et de persévérance. (p.1, nous soulignons)

⁴ Voir en partie II, le schéma sur l'imbrication des milieux de *Les Jeunes*, *Demain littéraire et social*, *La Foi nouvelle* — *Haro* (1913), *Haro* (1919), *Au Volant* et *Le Geste*.

La thématique, on le voit, est la même que dans *Le Thyrse* : nécessité de réédifier, tant sur le plan moral et intellectuel que sur le plan matériel. Mais le but de cette « œuvre de reconstruction » est de poser les bases d'un « monde nouveau », de « bâtir la nation future ». La différence est de taille. Ici, plus question de jeter un pont entre passé et avenir puisque le fossé est « infranchissable » : « Tout retour au passé est une trahison. Tout pas vers l'ancien esprit est un pas vers la mort ». Cette idée de rupture radicale est exprimée à plusieurs occasions dans ce premier numéro de *Demain littéraire et social*. Par exemple, dans un long « avant-propos » qui introduit les notes critiques d'Aimé Declercq, on peut lire :

[...] Je pense avec d'autres *qu'il faut rompre avec un passé* que ces quatre années de guerre nous ont montré vétuste et usé et que, pour essayer de se détacher de celui-ci, *il faut en tuer même les racines qui tendent de pousser encore dans nos terres nouvelles.*
[...] En littérature autant qu'ailleurs [...] ce *renouvellement* est utile et salutaire. Il est temps qu'en place de cet *art malsain et morbide* d'avant la guerre [...] naisse un *art nouveau que l'effort commun et solitaire* des peuples aura fait *plus fraternel et plus humain*, un art qui sera cette fois *plus près de la vie, plus près de la vérité* et qui sera *harmonieux et puissant* comme elle. (pp. 27–28, nous soulignons)

L'argument principal, qui reste sous-entendu dans cet extrait, c'est que les temps ont changé. Rien n'est à retenir d'un passé « vétuste et usé », à l'art « malsain et morbide » ; toutes ses racines sont à extirper des terres nouvelles. Comme le dirait Marc Angenot, « automandaté par une conviction de “for intérieur” » (1995 [1982], p. 40), l'auteur affirme ici la nécessité d'un « renouvellement utile et salutaire », d'un « art nouveau », qui serait « véritablement de l'art » (plus fraternel, plus humain, plus près de la vie, de la vérité ; harmonieux et puissant, etc.). On retrouve cet impératif de rupture dans la rubrique du « Carnet noir » où Frédéric Denis développe une réflexion sans concession sur la politique intérieure : l'hypocrisie de l'union sacrée ou « trêve des partis », l'absence de contrôle parlementaire sur le gouvernement de Défense nationale pendant la guerre, l'actualité et l'ampleur de la question sociale, appelant une attitude plus radicale de la part du Parti ouvrier :

[...] La préoccupation de la question sociale a dicté au Roi son discours de rentrée, au nouveau gouvernement, son programme. Elle est derrière toutes les exhortations à l'union nationale. [...] On a commencé par nous doter d'un gouvernement de reconstitution nationale, pour faire suite au gouvernement de la Défense Nationale, et composé, comme le premier, de représentants des trois partis qui se disputent le pouvoir en Belgique. [...] Il s'agit de savoir si le Parti ouvrier ne fait pas fausse route en s'engageant, avec les autres partis, dans cette voie de reconstitution nationale. La question dépasse nos frontières. *C'est tout le système social, on le sent bien, qui s'écroule.* La guerre lui a porté le coup dont il

risque de ne pas se relever. Ceux qu'il a spoliés doivent-ils courir à son secours ? *Qui dit reconstitution nationale dit restauration du pouvoir de la bourgeoisie.* C'est à quoi les socialistes, à mon avis, ne devraient point aider. [...] Leur tâche n'est point de *relever la société mourante*, mais de *pousser à l'avènement le plus rapide d'une société nouvelle*. (p. 10, nous soulignons)

La participation du POB au gouvernement n'est pas, en soi, une victoire pour ceux qui souhaitent que l'on prenne acte de l'écroulement du système social, de la faillite de cette société d'avant-guerre. L'occasion est là, d'ériger une société nouvelle. Frédéric Denis craint que dans ce gouvernement tripartite au sein duquel ils sont largement minoritaires, les socialistes n'aient aucune marge de manœuvre et qu'on leur fasse endosser « la plus large part des responsabilités ». Le suffrage universel masculin, l'abrogation de l'article 310 et la liberté syndicale « ne résoudront la question sociale que dans un avenir lointain » (p. 10). Mais l'enjeu principal, c'est de prendre conscience qu'en participant à la « reconstitution nationale », les socialistes vont se trouver impliqués dans la « restauration du pouvoir de la bourgeoisie ». Ils travailleront à la relève d'une société mourante, alors que leur rôle serait de « pousser à l'avènement d'une société nouvelle ». Cet « essai-méditation », où F. Denis nous livre une « pensée en train de se faire » (Angenot 1995 [1982] : 46), est traversé ça et là de traits pamphlétaire, comme dans l'affirmation (« maximaliste ») que « c'est tout le système social, on le sent bien, qui s'écroule ». Par ailleurs, dans une introduction où il se présente au lecteur, Frédéric Denis souligne que « la politique n'est pas [sa] carrière ». C'est en tant qu'homme « venu à la vie intellectuelle dans un monde en gésine d'un autre monde » et en tant qu'artiste qu'il prend position :

[...] Comme homme, je veux sortir, avec tous les hommes dignes de ce nom, d'un système social désormais sans vertu ; comme artiste, je me débats dans une société bourgeoise qui nie la beauté par définition, et je ne puis mieux faire que de préparer la voie, humblement et de tout cœur, à ceux qui édifieront, dans la joie d'une humanité rajeunie, les œuvres que nous pressentons. (p. 7)

On le voit adopter ici la posture prophétique de celui qui « prépare la voie », en toute humilité, pour les œuvres à venir, marquant que la rupture en art doit être associée à une rupture politique. Frédéric Denis collaborait avant la guerre à *La Foi nouvelle* (depuis le n°6, du 20 juillet 1912), « revue artistique, littéraire et sociale », qui défendait l'art social, soutenait la campagne anti-militariste et espérait en une « renaissance révolutionnaire ». Un pamphlet significatif de Maurice Casteels, « Il faut détruire Carthage », témoigne de la position de ce groupe tenté par les thèses anarchistes. S'y expriment pêle-mêle le refus des conventions bourgeois, la révolte face aux inégalités et à l'hypocrisie, la recherche d'un idéal, l'aspiration à créer une société plus saine et plus juste. Sous la forme d'un retour réflexif sur son parcours personnel⁵, Casteels propose une critique sociale au vitriol (tout y

⁵ Qui débute par ces mots : « Si je me déshabillais de toute hypocrisie, de toute bassesse, si j'avais ce courage

passee : l'éducation, la morale bourgeoise, la religion ; la misère économique, spirituelle et sociale). Ce texte actualise plusieurs caractéristiques théorisées par Marc Angenot dans *La Parole pamphlétaire* (1995[1982] : 42–99) : « méditation personnelle » mettant en scène une « conscience malheureuse [qui] veut comprendre le paradoxe de son destin», ce pamphlet à la fois « maximaliste » et « pathétique », débouche sur une « vision crépusculaire du monde ». Pour dénoncer une « déchéance irrémédiable », Casteels prend en effet la parole alors qu'« il est déjà trop tard », comme le laisse penser l'impréception eschatologique sur laquelle il termine : « Sinon périsse et recommence le monde » (*La Foi nouvelle*, n°9, 20 octobre 1912 , pp. 6–8).

Comme les collaborateurs de *La Foi nouvelle* (suivie de *Haro* en 1913), ceux de *Demain littéraire et social* se positionnent significativement en tant qu'individualités — d'emblée concernés par l'évolution sociale —, et en tant qu'artistes bataillant pour la beauté. Le moyen d'action privilégié, avant comme après la guerre, est la création d'une revue littéraire et le déploiement d'une action d'art (sur laquelle nous reviendrons). Dans un esprit rollandiste, il s'agit d'offrir un espace « au-dessus de la mêlée » susceptible d'accueillir toutes les œuvres nouvelles, pourvu qu'elles soient sincères et qu'elles participent à ce mouvement de création d'un monde neuf :

[...] pour la réalisation de cette œuvre commune, il est nécessaire qu'un groupement canalise toutes les jeunes énergies, qu'il condense en une seule force ses forces disséminées et que, cette fois, au lieu de se payer de phrases et de mots, il arrive enfin à créer un centre de production et de travail d'où jailliront des œuvres. Il faut qu'il soit le creuset d'où sortiront des hommes d'action, d'énergie et de volonté, dont le monde a besoin, après ces jours affreux de léthargie et d'épuisement.

Notre goût étant d'accueillir toutes les aides, nous donnons et donnerons à notre revue le cadre le plus large et l'allure la plus libre. Nous y laisserons fraterniser toutes les formes et toutes les pensées ; cependant, nous estimons qu'en cette heure de renouvellement, il est utile pour l'avenir que la littérature mièvre ou névrosée disparaisse pour faire place à une littérature tonifiante et saine. Ce sont des énergies et des volontés qu'il faut à l'heure présente, maintenant que le penseur et le poète sont sollicités à chaque minute par la réalité et par le sentiment du devoir social qui leur incombe. [...] (« Manifeste », *Demain littéraire et social*, n°1, p. 2)

Le lexique traduit à la fois la volonté de faire œuvre de rassemblement (œuvre commune,

des forts que j'admire, d'être absolument sincère, de tendre mes efforts vers une forme de vie plus belle, plus saine, plus aimante, je serais un anarchiste. Alors, je chercherais à m'évader de cette société veule, normale, médiocre et sensée. Et tous mes efforts seraient des attentats et tous mes cris de détresse et de douleur des appels à la sédition. [...] En prévision de ces possibles catastrophes, on m'éduqua soigneusement. [...] »

gouement, canaliser, condenser, creuset, fraterniser) et celle de respecter la liberté de chacun (accueillir, cadre large, allure libre, toutes les formes et toutes les pensées), dans le but d'une action constructive et positive (réalisation, énergies, force, créer, centre de production et de travail, jaillir, hommes d'action, d'énergie et de volonté, renouvellement, littérature tonifiante et saine, des énergies et des volontés, devoir social). Ceci en s'opposant à tout ce qui est de l'ordre de la dissolution (canaliser les énergies, condenser les forces disséminées) et de la résignation (léthargie, épuisement, littérature mièvre ou névrosée). Ce sont autant les hommes que les œuvres qui sont appelés à surgir, et tous sont concernés (l'homme d'action, le penseur, le poète⁶) par le même devoir social : participer au *renouvellement* de la société. En toute cohérence, la même idée traverse la rubrique « Revue des revues ». Outre les réserves exprimées sur le manifeste du *Thyrse*, *Demain littéraire et social* déplore qu'aucune tendance nouvelle ne s'y fasse jour, si ce n'est dans les poèmes de F. Denis et J. Milbauher. La revue apprécie par ailleurs l'effort du *Flambeau* pour apporter de la lumière sur questions de politique internationale (pp. 28–30). Par la suite, *Demain littéraire et social* accueillera des collaborations de jeunes qui ont publié pendant la guerre dans des petites revues littéraires parues sous la censure (comme Tousseul, Habaru, Goffin), mais aussi de collaborateurs du *Thyrse* (tels Chenoy, Hellens, Gaston-Denys Périer et Herman Frenay-Cid, dont plusieurs participeront ensuite à *Ça Ira* et au *Disque Vert*). Dans « Les Livres », des critiques porteront sur les témoignages de guerre les plus discutés à l'époque (*Le Feu de Barbusse* (n°1) et *Vie des martyrs* de Georges Duhamel (n°2)) ; dans le numéro 7 (sept 1919), l'intégralité de la rubrique sera consacrée aux éditions belges (ouvrages de Franz Hellens et de Paul Colin — jugé meilleur polémiste que romancier — ; poèmes de Louis Boumal (mort à la guerre), Frédéric Denis, Charles Conrardy et Mélot du Dy). Une abondante « Revue des Revues » (d'abord uniquement belges, puis belges et françaises), enregistre les nouvelles parutions et commente l'évolution des tendances des unes et des autres, évaluées à l'aune de leur effort de renouvellement : d'*Au Volant*, ce sont surtout les contributions des frères Bourgeois qui sont appréciées. L'attitude « peu héroïque » de *La Bataille littéraire* vis-à-vis d'Eekhoud est jugée regrettable (n°2). En mai 1919 (n°4 et 5), la parution de *L'Art libre*, « revue d'avant-garde », est saluée avec enthousiasme, mais l'exposition du « Cercle des Quinze » à la Galerie Georges Giroux jugée « décourageante ». On regrette que *Le Thyrse*, dont le troisième numéro vient de reparaître, se profile à ce point comme une « revue d'avant-guerre ». En septembre (n°7), sont signalées *Les Humbles* (de Maurice Wullens, qui mena « le bon combat [pacifiste] pendant la guerre ») et *Lumière* (Anvers), « présentée de manière intéressante ».

⁶ Les trois se confondent en un seul, selon la définition qu'Aimé Declercq donnera du « Poète moderne » (*Demain littéraire et social*, n°2, pp. 3–5).

8.3 Pour une architecture moderne.

Au Volant de Victor et Pierre Bourgeois

Immédiatement après l'Armistice, on constate un grand élan de la jeune génération intellectuelle devant l'impératif de reconstruction d'un pays fortement éprouvé, sur tous les plans, par quatre années de guerre et d'occupation. Fonder (ou relancer) une revue constituait un moyen à la fois économique et efficace pour agir concrètement dans ce contexte, battre le rappel des forces vives, exprimer des points de vue critiques sur la société dans son ensemble (non seulement au niveau littéraire et artistique, mais aussi sur des questions politiques ou sociales), faire connaître des œuvres nouvelles, même sans défendre un programme esthétique bien défini. Dans ce concert où tous s'accordent sur la nécessité de reconstruire, nous avons pu identifier deux tendances antagonistes : aux partisans d'une restauration, d'un retour à l'état antérieur à la guerre, s'opposent ceux qui militent pour un renouvellement, une transformation radicale de la société (en lien avec une position politique). Il faut remarquer que quel que soit le but poursuivi, les moyens sont identiques : les uns relancent une revue d'avant-guerre (*Le Thyrse*), les autres en créent de nouvelles (*Demain littéraire et social*, *L'Art libre*, etc.). Mais toutes se proposent pareillement d'ouvrir largement leurs colonnes aux hommes de bonne volonté.

Ce débat autour de la question de la *reconstruction* du pays, dans lequel s'opposent partisans d'une *restauration* et partisans d'un *renouvellement* de la société, est très structurant. Il n'est pas uniquement idéologique ou politique : il s'inscrit d'abord dans la réalité très concrète de villes en ruines, au patrimoine architectural démolî, et où un manque criant de logements se fait sentir. Il faut rappeler qu'en août et septembre 1914, les armées allemandes ont procédé à des massacres de population (5500 civils fusillés) et ont causé d'importantes destructions, chaque fois que leur progression à travers la Belgique rencontrait une résistance. Visé, Dinant, Termonde, Tremelo, Spontin ont été complètement rasés. À Aerschot, Namur, Malines, Louvain, le centre ville était ravagé. La bibliothèque de l'université de Louvain (Halle aux Draps gothique de 1317, qui abritait notamment huit cent incunables) fut volontairement réduite en fumée, ce qui suscita l'indignation internationale et porta gravement préjudice à l'image de l'Allemagne. Par ailleurs, il ne restait rien d'Ypres, Nieuport, Dixmude ni des soixante-deux villages de la zone du front (bande de soixante kilomètres de long sur vingt kilomètres de large). Liège et Anvers avaient subi les premiers bombardements aériens de l'histoire. Des centaines de milliers d'habitations manquaient : plus aucune maison n'avait été construite depuis 1914, et plus de cent mille avaient été détruites dans les incendies et les bombardements (voir Schaepdrijver 2004 : 80–85, 292–293).

La reconstruction de la Belgique a été préparée, de l'étranger, dès 1914. Plusieurs architectes en exil étudient les conceptions urbanistiques britanniques (dont la conception coopérative des cités-jardins) et néerlandaises (influence de Berlage notamment). Louis Van der Swaelmen (1888–1929) en expose une synthèse dans un ouvrage de 1916, *Préliminaires d'art civique, mis en relation avec le cas clinique de la Belgique*, un des premiers traités d'urbanisme en langue française. Il fonde en 1919 la *Société des urbanistes belges* (refon-

due en *Société belge des Urbanistes et Architectes modernistes* en 1923), qui prône une approche cohérente de la reconstruction et défend une position moderniste opposée au courant conservateur de la *Commission royale des monuments et sites*, favorable à ce qu'on appellera le « vieux-neuf » (voir Uyttenhove 2003). « Faire du vieux avec du neuf » consiste à reconstruire en s'inspirant du style des édifices disparus, dans la droite ligne des tendances d'avant-guerre, où triomphaient l'éclectisme et les styles « néo », tels le néoclassique et surtout le néogothique. Dans sa « Chronologie de l'architecture en Belgique », Anne Van Loo rappelle que le gothique, encouragé dès 1840 par la *Commission royale des monuments et sites*, dans le cadre de la restauration des édifices gothiques du pays, est propagé par les anglais Augustus Welby Pugin (théoricien du rationalisme architectural, à travers l'exemple du gothique) et John Ruskin (auteur d'un *Éloge du gothique* en 1853), dont les écrits obtiennent un grand écho en Belgique, via l'importante colonie anglaise de Bruges. Comportant un élément identitaire (par opposition au néoclassicisme et au neo-Renaissance français et italien), lié au mouvement du renouveau catholique, le gothique acquiert le statut de « style national » pendant les trente années de majorité catholique au pouvoir — de 1884 à 1914. Il est propagé par les écoles Saint-Luc, alternative catholique à l'enseignement proposé dans les Académies (Van Loo 2003 : 25). Les débats se cristallisent autour de la reconstruction de la Halle aux Draps de Ypres et du centre historique de Louvain. Trois options sont discutées : conserver les ruines en l'état, reconstruire en « faux-vieux » ou construire du moderne.

C'est dans ce contexte que paraît *Au Volant*, revue d'« art et littérature » (Bruxelles, avril-septembre 1919), fondée par des étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, dont l'architecte Victor Bourgeois (1897–1962) — sorti des Beaux-Arts en 1918 — qui en prend la direction. Son frère Pierre (1898), poète et autodidacte passé par l'Université Nouvelle pendant la guerre, est rédacteur en chef. Dans ses deux premiers numéros, cette petite revue à la présentation originale (la couverture se prolonge dans un rabat côté droit), et illustrée (notamment par Magritte), publie de la poésie de Pierre Bourgeois, René Dubuisson, G. Gay — mettant à l'honneur les lamoins et la sidérurgie en pays de Charleroi —, mais aussi d'Augustin Habaru, ainsi que des notes critiques portant sur la peinture, la musique, le théâtre (n°1) et la littérature (n°2, chronique littéraire de P. Bourgeois consacrée à Claudel). Sa rubrique « À la venvole », qui comporte une revue des revues et des notes disparates, témoigne des préoccupations linguistiques et lexicales⁷ de ses rédacteurs, soucieux de produire une littérature de langue française qui ne soit pas marquée par leur appartenance régionale.

Le premier numéro d'*Au Volant* (avril 1919) contient une sorte de manifeste expliquant le slogan de la revue « Éclectisme. Enthousiasme. Originalité ». Sous le titre « Vers

⁷ Voir par exemple la vive réaction à la critique du *Foyer intellectuel* qui leur reprochait l'emploi de « mots portant l'uniforme français » (*Au Volant*, n°2, pp. 30-31) ; ou la présence de ce type de conseil un peu pédant : « Nous conseillons amicalement au directeur de *Demain littéraire et social* d'exiger de ses collaborateurs homonymes un style moins quiquedontesque et soutenu par une armature syntaxique plus sûre. Et la belle langue française sera bien gardée » (n°4, p. 64)

la plénitude par la dictature de la Conscience », le lecteur trouve une réflexion sur l'importance de l'inspiration (définie comme « enthousiasme intérieur qui préside à l'élaboration des œuvres »), laquelle « se confond avec l'acte de la Conscience qui tente de drainer des forces internes ou externes afin de les recréer en beauté ». Contre l'idée d'une « passivité créatrice », les rédacteurs exhortent à « servir la Conscience », c'est-à-dire « devenir des individualités indépendantes enclines à sentir de mieux en mieux, enthousiastes à capter de mieux en mieux et acharnées à créer de mieux en mieux ». On aurait tort d'y voir une rhétorique creuse et abstraite. Dans une lettre à son ami Pierre-Louis Flouquet (qui effectue son service militaire en France), Pierre Bourgeois développe la même idée :

René [Magritte] m'apprend ta maladie. Ton service militaire te réserve les épreuves des courages obscurs. Je ne suis ni moraliste, ni dogmatique, mais – ainsi que les prêtres l'on répété – cri de vie et claquant, je te dis de *canaliser tes souffrances dans ta conscience*. De cette expérience lourde aux épaules, *fais un acte utile à ta vie*, comme le sac du portefaix est la condition de son pain. Il faut que tu trouves, dans la pression de ton destin, non un accablement mais *une poussée*. Je viens de lire « De profundis » d'Oscar Wilde : voilà l'exacte humilité et le maximum d'intensité dans la compréhension de la Douleur [...] (Bruxelles, 20 août [1920], AML. ML 7508/17/127, nous soulignons).

Cette conception de la « conscience », d'inspiration catholique, a un effet catalyseur sur Pierre Bourgeois et les jeunes regroupés dans *Au Volant* : elle est inséparable d'une attitude combattante et énergique (« poussée » vs « accablement »), face aux difficultés qui se présentent. La réponse à y apporter doit être positive, il s'agit de faire « acte utile ». On retrouvera le même état d'esprit dans le slogan-boutade de Victor Bourgeois, en tête du manifeste du premier numéro de *7 Arts* (mai 1922) : « Le salut de l'architecture, c'est la déche ».

Le « manifeste » du premier numéro d'*Au Volant* (avril 1919) se prolonge par « Quelques propositions complémentaires » en sept points, qui insistent notamment sur la « valeur actuelle » des « documents du passé » (point 3), le primat de l'originalité sur l'imitation (point 4), le respect des productions individuelles — même traditionnelles — tant qu'elles développent « une interprétation de la vie remarquable de pénétration », et le rejet des « élucubrations pleines de virtuosité mais sans consistance » : « avant la banale épate par le métier » est exigé le « très rare brio de l'inspiration » (point 7). Pourtant ils ne sont pas contre les audaces : « Être conscient, ce n'est pas refuser de prendre place en une auto de course, mais c'est n'accepter que celle du conducteur ». Ils proposent par ailleurs de « favoriser les relations entre les arts » tant comme « méthode de formation » que comme « mode de production » (point 6), position qui annonce celle de *7 Arts*.

Le troisième numéro (août 1919) est exclusivement consacré aux poèmes de Pierre Bourgeois, poèmes de jeunesse (il a vingt ans) d'inspirations diverses (un *Poème urbain* répond aux *Ducasses lyriques*). *Rêverie* traduit en vers la posture déjà explicitée dans *Demain*

littéraire et social par A. Declercq, celle du poète prêt à participer à l'effort commun de renouvellement :

J'ai levé les persiennes et ouvert les fenêtres : Déclic. Contact.
 Prise de courant. Joie brusque. Soleil. Air. Évidences et Lumières
 / [...] / Grâce à ma volonté, je participe de la clarté ! / [...] / —
 Bourgois Pierre ? / — Présent / mais méconnaissable parce que,
 ce jour, présent à sa place, / parmi les libres producteurs ; / et
 tout disposé / à collaborer / (dans la mesure de ses moyens) / à
 l'impossible tentative / de la mâle humanité chétive / en mal de
 Bien. (Pierre Bourgeois, *Rêverie, Au Volant*, n°3, août 1919)

Mais l'objet principal d'*Au Volant* est la défense d'une position moderniste en architecture, comme en témoignent les deux chroniques de Victor Bourgeois (« Des ruines, soit ... sinon, du moderne » (n°1, avril 1919), « L'exaltation de la copie » (n°2, mai 1919)) et le quatrième et dernier numéro (septembre 1919) entièrement consacré à une discussion critique du projet de rénovation de l'enseignement artistique défendu par Victor Horta.

D'emblée, la position de Bourgeois est nette :

Le problème de la reconstruction n'autorise qu'une solution : non la reproduction d'œuvres significatives des époques disparues mais la création d'œuvres nouvelles, évocatrices du monde moderne. [...] Combien est vainne la prétention de ressusciter les styles du passé ! Il est tout aussi sot de vouloir les détruire. [...] S'ils tendent à s'effriter, consolidons-les discrètement ; s'ils sont tombés en ruines, contemplons-les avec regret et sagacité (une belle ruine est d'une utilité esthétique incontestable). Pour notre part, au cours de nos études architecturales, nous avons mieux perçu le sens de l'ogive et de l'arc-boutant dans certaine église délabrée qu'aux flancs d'une de nos cathédrales toujours solides. En résumé, un impérieux dilemme s'impose à nous : des ruines ou du moderne. Toute autre solution, essentiellement factice, compromettrait la gloire artistique de l'Occident. (*Au Volant*, n°1, p. 7)

Cet extrait appelle deux remarques. D'une part, les modernistes sont loin de prôner la supériorité des œuvres nouvelles sur les œuvres du passé. Non seulement il n'est pas question de vouloir les détruire, mais quand bien même elles sont déjà en ruines, il est envisagé de les conserver en l'état, tant pour leur valeur esthétique que pour leur intérêt proprement pédagogique. La proposition « des ruines ou du moderne » ne renvoie donc pas à l'idée de « table rase ». D'autre part, s'il est nécessaire de reconstruire, il faut élaborer une œuvre nouvelle, adaptée au monde moderne. Bourgeois présente cette option comme inscrite dans la « tradition interne », le « fécond principe directeur : l'originalité, la conformité de l'architecture et de l'âme du monde changeant où elle éclôt » (p. 6). Concrètement, Victor Bourgeois s'oppose aux projets du bourgmestre d'Ypres, qui souhaite reconstruire la ville en « respectant scrupuleusement le style originel des édifices » :

Pourquoi insistons-nous tant sur ce problème au sujet duquel règne la quasi unanimité chez les artistes et les gens sensés : pas de copie mais du nouveau ? Parce que, d'autre part, l'ensemble des administrations l'ont résolu dans un sens conforme à leur nonchalance routinière : l'exaltation de la copie. Ainsi, un conflit existe entre les officiels qui ne croient qu'en les artistes morts et les artistes qui espèrent en l'effort des vivants. [...]

(Victor Bourgeois, “L'exaltation de la copie”, *Au Volant*, n°2, mai 1919, pp. 20-21).

Considérant l’« ensemble des administrations », Victor Bourgeois interroge le rôle de l’État comme soutien de la création artistique en général. Le débat excède le champ architectural. Par exemple, le règlement des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique stipulait que les achats ne pouvaient porter que sur des œuvres d’artistes morts depuis plus de dix ans. Il n’était d’ailleurs pas imaginable d’y exposer des artistes vivants, sinon dans des galeries annexes. Lors de son bref passage au Ministère des Sciences et des Arts (1920), Jules Destree tentera de faire changer les choses (achat massif d’œuvres d’Ensor ; constitution d’un répertoire des artistes vivants, etc.) (voir Devillez 2003 : 21–22 : « Un bon artiste “vivant” est avant tout un artiste mort »). Au niveau architectural, l’« exaltation de la copie » par les officiels était une réalité. Malgré la position moderniste de L’Union des villes et communes belges (créeée en 1913) et de la Société des urbanistes belges, c’est une approche conservatrice qui sera adoptée pour la reconstruction, sous l’impulsion de la Commission royale des monuments et sites, privant les modernistes de toute commande concernant les centres historiques et le patrimoine architectural. Dans les années 1920, Ypres sera en effet reconstruite en « faux-vieux » (ou « vieux-neuf »), notamment la Halle aux Draps (avec beffroi du XIIe siècle), bel exemple de pur gothique de 1930 (voir Uyttenhove 2003 : 421). Les architectes modernistes s’occuperont principalement de problème d’urbanisme et d’aménagement du territoire, en relation avec la crise du logement. Par exemple, Victor Bourgeois concrétisera sa conception d’une architecture sociale, fonctionnelle et peu coûteuse dans différentes réalisations, dont la plus connue est la “Cité Moderne” de Berchem-Sainte-Agathe (Bruxelles, 1922–1925), qui répondait au besoin de logements à bon marché et était gérée par une société coopérative. Réalisation révolutionnaire par son mode de construction (en béton maigre — « béton maik », avec l’accent —) tout autant que par la diversité des types d’habitations (275 habitations de 22 types différents), la diffusion de « La Cité Moderne » via l’hebdomadaire *7 Arts* assurera à Victor Bourgeois une réputation internationale (Voir Iwan Straeven 2005 : 57). Bourgeois construisit par ailleurs des habitations privées, dont la maison et atelier d’Oscar Jespers (1887–1970), artiste plasticien anversois lié à la revue *Ça Ira*.

Dans le numéro spécialement consacré à la réforme intégrale de l’Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, un résumé de la conférence donnée par Horta à la Fédération des Architectes-dessinateurs de Belgique est suivi des avis de War Van Overstraeten (1891–1981), Charles Conrardy (1893–1957), Frans Vanderdrift (1884–1971) et Victor Bourgeois.

Charles Conrardy, directeur des *Chants de l'Aube* (Londres 1917–1919), exprime son espoir de voir changer les choses :

À l'heure de paix, où enfin l'artiste va pouvoir exprimer le temps moderne, le temps présent, saluons en Victor Horta le représentant, le maître de l'architecture d'aujourd'hui. Enfin les copistes, les plagiaires, les serviles *enchaînés* de la tradition, du faux, du toc, du carton-plâtre, les fabricants de « cinéma » démontable, les plaqueurs de guirlandes, tous les *passéistes* en mal de restaurations et d'arrangements, vont être relégués aux *calendes*. L'incomparable maître de la *Maison du Peuple*, de l'*Innovation*, des magasins *Wolfers*, etc., va rétablir à l'École des arts décoratifs et à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles le culte de la Beauté et de l'Art intrinsèque. [...] (*Au Volant*, n°4, août 1919, pp. 58–59. L'auteur souligne)

Sur un ton virulent, mais sans identifier ceux qu'il critique, Conrardy oppose aux « copistes », « plagiaires », « enchaînés de la tradition », « passéistes en mal de restauration », les artistes d'aujourd'hui, dont le but est d'*exprimer* le « temps moderne », c'est-à-dire le « temps présent ». Les modernistes, privilégiant une conception fonctionnelle et économique, refusent les tendances décoratives gratuites (stigmatisées ici à travers les « plaqueurs de guirlandes [...] en mal d'arrangements »). En Victor Horta (1861–1947), qui a 58 ans en 1919, Conrardy salue le « maître de l'architecture d'aujourd'hui », mais aussi le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles (nommé en 1913), initiateur d'un ambitieux programme de réforme de l'enseignement artistique, visant à substituer à l'imitation des styles une formation scientifique fondamentale (afin de doter les élèves d'une base théorique solide à partir de laquelle développer des projets personnels). Par ses réalisations des années 1890, Horta a concrétisé d'une part le « rêve symboliste du paradis artificiel » (dans les habitations personnelles Art Nouveau, œuvres totales intégrant l'architecture, la décoration intérieure, mais aussi l'ameublement, produits d'une synthèse inédite du rationalisme de Viollet-le-Duc et d'un symbolisme de la nature inspiré du mouvement Art and Crafts) ; d'autre part une conception dynamique et optimiste d'une société « libérale et plus juste », comme dans la maison du peuple (1895–1899, détruite en 1965), siège du POB (Francis Strauven 2003 : 354–355). Après avoir séjourné aux États-Unis pendant la première guerre mondiale, il abandonne la ligne courbe pour une architecture plus simple et plus fonctionnelle, comme en témoigne le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (Bruxelles, 1919–1928), pour lequel il utilise le béton. La grande attention qu'il accorde à la fonction du bâtiment est illustrée par la qualité acoustique de la salle des concerts, toujours utilisée aujourd'hui (notamment dans le cadre du concours Reine Elisabeth).

Ce dernier numéro d'*Au Volant* illustre le phénomène du groupement de jeunes autour d'un aîné, un « maître » déjà partiellement consacré, en tous cas dans les milieux progressistes (d'où ont émané les principales commandes des années 1890). « Moderne » parce qu'il s'adapte à son temps (la période Art Nouveau ne se prolongeant guère), Horta peut

faire figure de rassembleur pour le jeune mouvement. Cela dit, dès 1925, lorsqu'il réalise le pavillon belge pour l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de Paris, Horta opte pour une « espèce de néo-académisme » et une décoration excessive, désavoués par Roger van Gindertael dans *La Nervie*⁸. Dans la même exposition, le projet d'une cité jardin de la *Société belge des Urbanistes et Architectes modernistes* (dont Victor Bourgeois est secrétaire) n'est présenté que sous la forme d'une maquette. Ce retour à des choix plus académiques déçoit l'avant-garde et marque une rupture avec les milieux modernistes. Ceux-ci se grouperont alors autour d'Henry Van de Velde, rentré en Belgique en 1926, après une carrière de près de quinze ans en Allemagne (notamment à Weimar, où il fonde une école des Arts Décoratifs – qui, avec l'École des Beaux-Arts, forme un ensemble rebaptisé Bauhaus par Gropius en 1919), quatre années d'exil en Suisse pendant la guerre, et six années à La Haye (où il succède à Berlage comme architecte de la famille Kröller-Müller). Rappelé par le ministre socialiste Camille Huysmans, il prend la direction du nouvel Institut des arts décoratifs de La Cambre (1927–1936), où il développe — comme à Weimar — un enseignement très original qui proscrit l'apprentissage des styles et « introduit l'architecture moderne dans son programme, à une époque où les autres écoles — y compris celles qui forment des ingénieurs — continuent à pratiquer des langages formels nettement historicistes » (Verpoest 2003 : 531). Par ce biais, il concrétise donc les aspirations des modernistes, recrutant plusieurs d'entre eux (dont Huib Hoste, Louis Van der Swaelmen, Victor Bourgeois) pour enseigner à La Cambre.

On s'en aperçoit : face à l'impératif de reconstruction — tant sur le plan politique et moral que sur le plan architectural —, les positions se cristallisent entre les partisans d'une « restauration » et ceux de l'édition d'une société nouvelle. En durcissant un peu le trait, on peut avancer que les intellectuels et artistes qui réinvestissent l'espace des revues littéraires et culturelles en 1919 ont pour alternative d'être « d'avant-garde » ou ... « d'avant-guerre ». En architecture, la position la plus novatrice est étiquetée « modernisme » (voir Van Loo 2003 : 49), c'est-à-dire, défense d'une architecture « moderne », une architecture actuelle, adaptée à l'époque contemporaine et donc susceptible d'évoluer (comme en témoigne l'effort de renouvellement des méthodes d'enseignement, prôné par Horta à l'Académie des Beaux-Arts ; réalisé par Van de Velde à La Cambre). Au niveau architectural, c'est la guerre elle-même qui s'est chargée de « faire table rase » du passé (au sens propre : plusieurs villes sont complètement rasées). Les modernistes profitent de cette conjoncture particulière pour proposer une conception nouvelle de l'habitation, des bâtiments publics, de la ville tout entière. Il n'y a pas de rejet de la tradition en tant que telle (*cf.* le respect des « documents du passé » prôné par le manifeste de *Au Volant*), mais bien un refus d'adopter une attitude passéeiste, de se cantonner à de l'imitation, de la copie, soit de faire œuvre inadéquate vu l'évolution de la société et les besoins nouveaux (en ma-

⁸ *La Nervie*, 7^e année, série 3, Bruxelles, 1926, p. 13. (Citée par Poulain, « Vers un style international en architecture », 1981 : 102)

tière d'urbanisme notamment). Ceux qui sont reconnus comme « maîtres » (Horta, Van de Velde) ont illustré l'art nouveau (qualifié de « modern style ») au tournant du siècle, puis sont passés à autre chose, et c'est en cela justement qu'ils se montrent « modernes » (Van de Velde plus qu'Horta). À travers l'exemple de l'architecture, on peut effectuer un parallèle entre l'art et la littérature. Les discours tenus sur l'un sont valables pour l'autre. Comme art appliqué, l'architecture a d'une certaine manière pour équivalent la littérature engagée dans le combat social. Rappelons enfin que le modernisme est inséparable d'une ouverture internationale, vers la Grande-Bretagne, les Pays-Bas et l'Allemagne principalement, mais aussi la France, avec Le Corbusier. Cet internationalisme se retrouvera dans *7 Arts*.

8.4 Pour la défense de Georges Eekhoud.

Le Geste d'A. Declercq et V. Bourgeois

En décembre 1919, paraît le premier numéro de *Le Geste*, « action et critique », produit de la fusion entre *Demain littéraire et social* et *Au Volant*. Les responsabilités sont équitablement distribuées : une co-direction d'Aimé Declercq et Victor Bourgeois, avec Léon Chenoy (*Demain littéraire et social*) comme rédacteur en chef et Pierre Bourgeois (*Au Volant*) comme secrétaire de rédaction. En conséquence, les sommaires de *Le Geste* sont bien étayés. On y retrouve les collaborateurs des deux revues (poésie de Pierre Bourgeois et de Léon Chenoy, proses de Franz Hellens), certains d'entre eux y poursuivant des chroniques interrompues par la disparition de *Demain littéraire et social* (Armand Eggermont sur « Abel Torcy », Gaston-Denys Périer et sa rubrique de critique poétique « Le Roseau de Démostène », Maurice Casteels sur « L'Art Vivant »). Victor Bourgeois inaugure une nouvelle rubrique « Carnet des arts décoratifs », qui atteste de l'intérêt de la revue pour l'architecture et les arts appliqués. Les intérêts se diversifient (René Dubuisson appelle à l'avènement d'un théâtre moderne ; Maurice Casteels évoque des projets de films expérimentaux). La « Déclaration » du premier numéro stipule que c'est « dans le but de rendre plus efficaces, en les unissant, [leurs] actions jusqu'ici distinctes », que les deux revues ont fusionné. Le sous-titre de (*Le Geste*) (« critique et action ») traduit une volonté d'action concrète et déterminante. Celle-ci prend deux directions complémentaires : l'ouverture d'un « Centre d'Art » et la participation au mouvement de soutien à Georges Eekhoud. Nous reviendrons en détail (*cf. 12.1.4*) sur ce « Centre d'Art », qui réalise les projets caressés par Aimé Declercq et son groupe « Pour l'art quand même » (à l'initiative de la revue *Les Jeunes*, *cf. supra*), depuis la guerre. Ici, nous souhaitons évoquer l'engagement du *Geste* dans la défense de Georges Eekhoud, démis de ses cours par le collège échevinal de la ville de Bruxelles, à cause de son attitude « anti-patriotique » durant la guerre.

Hubert Roland a étudié les contacts entretenus pendant la guerre par Georges Eekhoud avec différents éditeurs allemands qui souhaitaient obtenir l'autorisation de le traduire. Leur intérêt pour Eekhoud s'explique par « la réception assez enthousiaste réservée à son œuvre depuis les années 1890 ». Eekhoud a finalement été publié en traduction dans la

« série flamande » de Insel-Verlag, entreprise éditoriale qui vit le jour dans le cadre de la *flamenpolitik* de l'occupant. Par ce biais, il a reçu plusieurs fois la visite de Friedrich Markus Huebner, actif promoteur de la culture flamande, rattaché au Département politique puis à l'administration de la Flandre autonome, qui jouait le rôle d'intermédiaire pour Insel (Roland 2003 : 192–200 ; 409). Curieusement, ce qui lui est surtout reproché après la guerre, c'est d'avoir accordé une interview au journal censuré *La Belgique* (paru le 5 septembre 1917, n°1009, 4^e année), dans laquelle il s'est montré favorable en principe à une université flamande à Gand, et n'a pas pris clairement position vis-à-vis de l'attitude des « activistes » et des « passivistes ». Forcé de démissionner des cours qu'il donnait à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et dans les deux écoles normales de la ville de Bruxelles (celle des filles et celle des garçons), Eekhoud se retrouve dans une situation financière difficile. Un comité de soutien franco-belge se met en place. Parmi les membres de celui-ci, l'avocat Raoul Ruttiens (1886–1965), qui donne le 1^{er} février 1920 une « Conférence de combat » intitulée « Georges Eekhoud au pilori », à la Maison du Peuple, sous les auspices du Cercle Bruxellois d'éducation ouvrière. Cette conférence, à destination d'un public large, non spécifiquement littéraire, a été reprise par la suite dix fois à Bruxelles, deux fois à Arlon, à Gand et à Liège, et une fois à Molenbeek, à Laeken et à Mons. *Le Geste* la publie intégralement dans un numéro spécial, en mars 1920. Cette conférence prend la forme d'un plaidoyer visant à faire réviser la sentence « Georges Eekhoud au pilori ». Très bien construite, elle s'articule en deux moments : 1) ramener l'attitude « anti-patriotique » d'Eekhoud à une simple question de conjoncture inadéquate ; 2) faire porter le jugement non sur l'attitude civique d'Eekhoud, mais sur la valeur littéraire de ses œuvres et la valeur humaine de sa personne. Ruttiens se centre sur l'accusation portée par le « Manifeste » du *Thyrse* (« avoir reçu les émissaires de la presse censurée ») et ne mentionne évidemment pas les traductions d'Eekhoud dans la « série flamande » d'Insel-Verlag. Concernant l'interview, il le replace dans son contexte d'agitation activiste et précise :

Pour se justifier ils [les activistes] invoquaient tout ce qu'ils pouvaient et plus d'un s'étant réclamé de l'écrivain dont nous parlons, le rédacteur de *La Belgique* s'en fut le trouver. Cela figure d'ailleurs ainsi en tête de l'interview. Que faire ? Ne pas répondre ? C'était les couvrir tacitement, en même temps que se dérober. Eekhoud qui n'est ni pleutre ni pharisien, ne le veut pas : il faut à tout prix dissiper l'équivoque. Et pour ne pas m'étendre, je résume sa réponse : « Je tiens à rester neutre, pour développer plus tard mon avis en toute indépendance et combattre, le cas échéant, les excès des uns et des autres. J'ai défendu l'idée d'une université flamande à Gand, à Bruges, ou dans toute autre ville des Flandres ; l'établissement des cours techniques flamands et la connaissance par mes compatriotes des deux langues française et flamande. Quant aux bruits répandus, activiste ou passiviste, ils doivent être démentis ». C'est tout. Faut-il analyser cette déclara-

tion ? L'homme n'est-il pas resté superbement indépendant ? [...] Et pour le fond il reste juste et démocratique : le gouvernement d'un pays bilingue, en organisant l'enseignement supérieur, doit en toute équité tenir compte du bilinguisme. [...]

Ruttiens convainc sans trop de peine son auditoire qu'Eekhoud ne pouvait faire autrement que répondre à l'interview. Le point faible, évidemment, est de résumer la réponse, plutôt que de la citer intégralement, surtout qu'on ne voit pas bien en quoi cette réponse dissipe l'équivoque. « Quand aux bruits répandus, activiste ou passiviste, ils doivent être démentis » en crée plutôt une. En réalité, certains passages du texte intégral de l'interview⁹ sont tout à fait compromettants. Eekhoud lui-même l'admettait dans une lettre envoyée au directeur de *L'Étoile belge* dans le but de « mettre fin à toute équivoque quant à [ses] convictions patriotiques ». Il y reconnaît son « imprudence », qu'il explique par « l'énervement que lui causait toute sorte de bruits erronés répandus sur [ses] sympathies flamandes ». Si l'article « rendait assez exactement [sa] pensée en ce qui concerne les revendications légitimes d'une importante population de la Belgique », il précise que d'autres passages tendent à lui prêter à tort « des sentiments d'indulgence envers ceux des flamingants dits "activistes" qui ont fait [...] œuvre de complicité avec l'ennemi », ce qui constitue pour lui « une forfaiture, une félonie, un manquement au devoir, à l'honneur, le plus élémentaire ». Publiée le 27 novembre 1918, cette lettre n'a pas eu l'effet escompté.

Ruttiens poursuit sa défense en insistant sur le fait que ce n'est donc pas pour ses idées (« qui ne sont pas condamnables »), mais « pour le moment où elles furent dites » (il oublie de préciser que c'est surtout pour le lieu où elles ont été publiées), que l'on a privé Eekhoud de la moitié de ses revenus, alors qu'il « avait consacré toute sa vie à l'art le plus élevé », lui, un « artiste connu, estimé, respecté dans le monde entier, [qui] avait glorifié son pays et anobli [sic] l'humanité ». Il conclut que « c'est faire injure à son art, c'est faire injure à son œuvre ». Immédiatement après cette tirade non dénuée de pathos, il introduit un effet de rupture en précisant :

Mais loin de moi la pensée de discuter ici l'administration. [...] Quoi que je fasse ici une conférence de combat [...], je ne plairai pas contre une mesure que tous les amis du Maître ont ressentie cruellement et qu'ils peuvent qualifier d'infamie. Je ne dirai pas ici — ce n'est pas mon rôle — ce qu'on n'aurait pas dû faire. Il est meilleur de rappeler ce qu'on aurait pas dû oublier. Et c'est ce que je ferai filialement, partialement. On a assez dit du mal : à nous de ne dire que du bien.

On voit l'effet rhétorique de dénégation de ce qu'il vient de faire (discuter la décision de l'administration), afin de réorienter sa conférence vers une seconde partie, plus positive, où il s'attache à relater la vie, la personnalité, la trajectoire d'Eekhoud. Il passe en revue

⁹ Que l'on peut lire dans la biographie de Mirande Lucien, *Eekhoud le rauque* (1999), pp. 175–177, tout comme la lettre à *L'Étoile belge*, p. 177.

l'ensemble de ses œuvres et sa réception critique. Il rappelle qu'un éloge récent l'a associé à Émile Verhaeren et se demande si comme d'autres grands auteurs (Oscar Wilde, Charles Decoster), on va le laisser crever de misère, avant de fêter en grande pompe le centenaire de sa naissance. Enfin, il renvoie assez subtilement les auditeurs à leur méconnaissance de l'affaire (qu'il a partiellement entretenue lui-même en résumant la réponse d'Eekhoud) :

Mais ceux qui jugent Eekhoud sur six lignes incomprises d'une interview, qu'ils n'ont peut-être même pas lue, comment retenue [sic], et qui le condamnent, savent-ils ce qu'il fit pendant la guerre ? [...] À Bruxelles, en Brabant, au temps des Boches, à l'époque du fou Guillaume et du féroce Falkenhausen, Georges Eekhoud, le sexagénaire, donna son cours. [...] Il nous réconfortait et nous rendait meilleurs. [...]

La principale activité d'Eekhoud pendant la guerre, on le voit, n'a rien d'« anti-patriotique ». Au contraire, par ses cours, il aidait la jeunesse à « résister aux ennuis, à la douleur et à l'oppression du dehors ». Ruttiens insiste longuement sur l'impression qu'Eekhoud laisse à ses élèves. C'est une façon comme une autre de s'opposer à la sentence qui pèse sur lui : le priver de ses cours est non seulement injuste, mais gravement dommageable pour la population étudiante. Pour conclure, il convoque les grandes figures de la littérature belge (Lemonnier, Decoster, Waller, Demolder, Verhaeren), pour acclamer Eekhoud et réclamer justice en son nom, manière de le replacer dans le panthéon des plus grands. À travers ce plaidoyer, Ruttiens tente de réhabiliter Eekhoud. Sa prise de position ambiguë dans *La Belgique* étant difficilement défendable sur le plan civique ou politique, Ruttiens effectue un déplacement de la question. Pour mettre en évidence l'iniquité et même l'absurdité de la sanction, il magnifie le statut d'Eekhoud-écrivain et d'Eekhoud-professeur. Le *Pourquoi pas ?* entrera en polémique avec Ruttiens sur ce point :

[...] s'il [Lemonnier] a admiré l'œuvre d'Eekhoud, aurait-il eu une égale admiration pour l'Eekhoud qui refusait de se prononcer entre des Flamands et des autres Flamands ? Nous ne disons pas qu'il aurait condamné. [...] Eekhoud s'est dérobé devant une question sournoise à laquelle il ne se sentait pas prêt à répondre. Est-ce une raison pour le jucher sur l'âne de Buridan et le mener en triomphe à travers la ville ? [...] C'est admirable d'avoir écrit *Escal-Vigor*... Ce n'est pas admirable de n'avoir dit, un jour, ni oui, ni non, de n'avoir rien dit du tout. [...] (27 février 1920. Cité par Delsemme 2004 : 263).

Cette allusion à *Escal-Vigor* n'est pas fortuite. Par la stratégie qu'il adopte en donnant à sa conférence la forme d'un plaidoyer, Ruttiens rejoue en effet à vingt ans de distance le procès d'*Escal-Vigor*¹⁰, où Eekhoud était défendu par Picard. Le critique lui rappelle qu'ici,

¹⁰ Dans son journal inédit, Eekhoud effectue le même parallèle, lorsqu'il apprend les reproches qui lui sont faits,

ce n'est pas la qualité (ou la moralité) de l'œuvre d'Eekhoud qui est mise en cause (œuvre qu'il estime « admirable »), mais l'attitude de l'écrivain dans un contexte troublé. Il disjoint les questions que Ruttiens s'est efforcé de mêler.

Cela dit, rappeler à tous le rôle d'Eekhoud-professeur pendant la guerre n'est pas dénué de pertinence. En effet, c'est un mouvement étudiant massif qui est à l'origine de ces manifestations de soutien¹¹. Ruttiens est un ancien élève de l'Université nouvelle et des cours du soir, devenu un intime d'Eekhoud, qui parle de lui comme de son fils. Il en est de même pour Henri Kerels (Lucien 1999 : 189). Parmi ses autres étudiants de l'Université nouvelle, citons Pierre Bourgeois. Dans sa conférence de combat, Ruttiens cite par ailleurs la lettre adressée par les élèves de l'École Normale (dont Albert Ayguesparse) à Eekhoud, au moment de son départ. Elle sera reproduite en mars 1920 dans *Clarté*. Les élèves de l'Académie des Beaux-Arts (dont Pierre-Louis Flouquet et René Magritte) étaient particulièrement furieux qu'Eekhoud ait été remplacé par E. Cattier, qu'ils estiment incompté (et dénoncent comme tel dans *Au Volant*¹²). Dans un petit article dans *Le Geste* (« G. Ee-

le 22 novembre 1918 : « À présent que les boches sont partis on n'est pas loin de me rendre solidaire des activistes [...]. J'en ai assez de cet abominable monde de cafards et de doctrinaires qui en veulent à un esprit libre, à l'anarchiste intellectuel et érotique, au disciple de Diderot, au libertaire. Ah s'ils pouvaient prendre revanche de l'accusation d'Escal-Vigor. » (cité par Lucien 1999 : 175).

¹¹ Comme le précise Georges Eekhoud lorsqu'il retrace pour André Baillon l'histoire et la composition du groupe des « Amis du Téléphone » : « [...] Vous me demandez encore quelques notes sur ce noyau d'artistes vibrants, d'artistes pour de vrai. Ils sont encore plus nombreux depuis votre départ pour Paris. Au groupe primitif sont venus s'en joindre d'autres, aussi généreux et, je crois, aussi doués. L'origine de ce groupe ? Mes anciens élèves de l'Académie des Beaux Arts, de l'Université Nouvelle et des Écoles Normales de la ville de Bruxelles qui tinrent à me confirmer et à me prouver leur estime et leur affection en dépit des profiteurs et des embusqués du « patriotisme ». Ils se rallièrent autour du brave Raoul Ruttiens, un de mes disciples les plus fervents, et l'élurent pour porte-parole, pour propagandiste. Il fit des conférences en ma faveur. Puis il y eut la grande manifestation du 27 mars 1920. Vous savez le reste. Vous connaissez Pierre Broodcoorens, aussi bon poète que savoureux conteur, tempérament exalté, ultra-lyrique. Il y a Pierre Bourgeois, un poète d'avant-garde, un philosophe, un scientifique, mais surtout un artiste, un réceptif, un sympathique, un panthéiste. Il y a le poète Hamelynckx, cœur profond et pitoyable, âme de justicier mais évangélique, optimiste, ayant toute foi en un meilleur devenir ; puis Henri Kerels, cœur populaire, aussi, bien flamand mais qui interprétera plutôt la sensibilité, le tréfonds moral, les dessous mystérieux de la race que ses luxuriances, ses truculences décoratives et souvent intempestives, une matière souverainement intéressante, quoi ! Il est peintre aussi, élève de Kurt Peizer, un maître déjà celui-là, qui m'offrit mon portrait à la manifestation du 27 mars, Kurt Peizer le peintre des maroilles, des escarpes et de leurs femelles, des milieux interlopes dont il tire, dont il fait jaillir on ne sait quelle poignante et pathétique beauté. Il y a encore les jeunes peintres d'avant-garde Magritte et Flouquet ; Théo Counet, un militant passionné de toutes les causes humanitaires dont il s'applique à découvrir avant tout la beauté et la bonté ; il y a le sculpteur expressionniste et constructif Dolf Ledel qui fit mon buste, un chef d'œuvre de psychologie et de caractérisme [sic] synthétique, exposé en ce moment à Barcelone d'où il se promènera à Madrid où a lieu une exposition de l'art belge ; il y a encore l'écrivain flamand De Muyser, le musicien Vriamont, l'architecte Porto, les dessinateurs et décorateurs Dreessens, etc etc. Je me suis borné à vous signaler les principaux de ces vrais jeunes hommes, rompant avec les funestes arrivistes. J'allais oublier le jeune Milbauher, poète satirique et mordant qui vous avait intrigué d'ailleurs la fois où vous vîntes au Téléphone ; il y a — j'allais aussi les oublier — les poètes Paul Bril, Schwartz, et Grégoire. Et maintenant la liste est close. Il faut bien se résigner à cette énumération forcément incomplète. [...] » (Lettre d'Eekhoud à Baillon, Bruxelles, 7 février 1921. AML FS III 160 / 197).

¹² Cf. la note de protestation contre la venue de E. Cattier « intarissable pissoir de la doctrinaire Gazette et du soporifique cours du soir de la littérature française à l'Université Libre » à la chaire de littérature de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles (dans « A la venvole », *Au Volant*, n°4, septembre 1919, p. 62).

khoud et M. Cattier », n°2, pp. 28–30), Pierre Bourgeois relate comment les choses tournent mal à l’Académie des Beaux-Arts. L’annonce du décès de Cornélie Eekhoud, épouse de l’écrivain, le 25 février 1920, « manifestement précipité par la cruauté et le cynisme des officiels » a ravivé la colère des étudiants, qui chahutent le cours de M. Cattier et réclament le retour d’Eekhoud. Une altercation personnelle oppose le professeur et le jeune Pierre-Louis Flouquet¹³. Pierre Bourgeois annonce par ailleurs qu’une manifestation « démocratique et artistique » est organisée, le 27 mars, au Théâtre Lyrique à Schaerbeeck, en hommage à Georges Eekhoud. Un petit feuillet « En l’honneur de Georges Eekhoud¹⁴ », donne des compléments d’information sur le programme (voir annexe A.1) et précise que les cartes sont en vente au Centre d’Art, au prix de 3 francs. Il reste quelques traces intéressantes de cette manifestation, dont un album (offert à Eekhoud), rassemblant photos de l’événement et hommages autographes de membres du comité¹⁵. Un compte-rendu enthousiaste de l’événement est dressé par Pierre Bourgeois, à l’attention de Pierre-Louis Flouquet, retenu en France pour son service militaire. Il lui parle de la « résurrection d’Eekhoud » et du « triomphe sentimental, artistique, littéraire et bachique que furent les journées Eekhoud ». À l’en croire, la salle était bondée, le public « divers par sa fonction sociale (ouvriers, bourgeois, artistes) et par son opinion politique (flamingants, internationalistes, belges [sic]), communiant dans l’amour d’un homme ». Il atteste de la dimension internationaliste de l’événement :

[...] L’immense majorité des assistants célébrait en Eekhoud un homme qui aspire à la dictature de l’amour et de la concorde. Tout patriotardisme fut sévèrement exclu : Eekhoud, à la fin de son discours de réponse (où il eut un mot charmant pour toi et Magritte) proclama la nécessité d’un sain amour patrial [sic] qui tend à la « plus internationale des humanités ». De la sorte, une foi était clamée : une nécessité impérieuse de notre époque s’attestait. Et les intelligences libérées des haines destructrices accordaient leurs espoirs en un chant vieux et à jamais neuf, que tout des grands penseurs ont interprété au cours des âges. Un morceau de Wagner, inscrit au programme, fut applaudi étonnamment. Télégrammes ou lettres de Barbusse, Romain Rolland, Han Ryner, Bazalgette, Edmond Picard, Xavier Privas, etc. Discours au nom

¹³ Flouquet sera en conséquence expulsé de l’Académie (voir Goyens de Heusch 1994 : 200).

¹⁴ Ce texte provient de la troisième de couverture (recollée) de l’exemplaire de *Le Geste* (n°1) conservé aux AML. Dans l’exemplaire conservé à la KBR, une présentation du Centre d’Art est à cette place. Peut-être ce feuillet était-il initialement inséré, en feuillet libre, dans la revue ? Il donc difficile de le dater : décembre 1919 (*Le Geste*, n°1) comme le propose l’exemplaire des AML ou, plus vraisemblablement, mars 1920 (*Le Geste*, n°2) ? Notons que ce second numéro porte erronément la mention « janvier » en couverture. Un compte rendu des « actes » (notamment datés du 22 janvier et du 16 février) et « projets » (du 13 mars), ainsi que l’annonce de la manifestation de soutien à Georges Eekhoud (27 mars) permet de le situer en début mars.

¹⁵ Voir montage en annexe A.1, « Manifestation de soutien à Georges Eekhoud », sur base de l’album conservé aux AML (ML C4). Noter le message ému du graveur Théodore Counet. Le doctrinaire collaborateur de Haro, futur fondateur du PCB, s’y montre sous un jour bien sensible.

de « Clarté » par Noël Garnier¹⁶.

Les liens entre Eekhoud, Romain Rolland et Henri Barbusse ont été étudiés ailleurs (voir Aron 1990 et 2006 ; Lucien 1999 : 183–189). Eekhoud était signataire de la « Déclaration d’indépendance de l’esprit ». *Clarté* avait publié un hommage à Eekhoud (le 21 février 1920) sous le titre de « Les grandes figures de l’Internationales », dans le numéro où paraissait sa nouvelle « Des Hommes », rappelant la mémoire des soldats allemands fusillés pour avoir refusé de tirer sur des otages belges. Remarquons que Pierre Bourgeois souligne à la fois l’hétérogénéité du public et la « communion » d’esprit qui va dans le sens d’un pacifisme international. Peut-être faut-il insister sur le caractère marquant de cet événement marginal de l’histoire des lettres belges. Eekhoud rassemble des personnalités diverses, pour une série de raisons. Pierre Bourgeois a mis en évidence sa dimension pacifiste (« un homme qui aspire à la dictature de l’amour et de la concorde »). Probablement que d’autres célèbrent tout autant le libertaire, l’anarchiste et l’homme libre. À travers Eekhoud, il nous semble que les « jeunes » rassemblés autour de lui honorent à la fois une figure importante de la littérature « belge » du XIX^e siècle (une manière de rester fidèles à une tradition dans laquelle ils espèrent bien prendre place) et un homme capable d’apporter une réponse personnelle et généreuse aux problématiques d’immédiat après-guerre. Cet idéal pacifiste et internationaliste touche des individus issus de milieux très divers. Politiquement, on trouve toute la gamme des « progressistes » : socialistes (Picard, Bourgeois), futurs militants communistes (Barbusse, Counet), représentants de la tendance « individualiste — anarchiste » (Han Ryner), mais aussi démocrates chrétiens (Émile Schwartz, directeur de *La Source*), etc. Sur le plan artistique et littéraire, certains représentent l’expressionnisme (Dolf Ledel, Kurt Peizer, mais aussi Magritte à l’époque) ; certains illustreront le modernisme (les frères Bourgeois), la plastique pure puis l’expressionnisme mystique (Flouquet), le surréalisme (Magritte) ; d’autres la littérature prolétarienne (Ayguesparse, Tousseul). Il n’est peut-être pas indifférent de noter que des représentants de ces différents mouvements se sont retrouvés un moment solidaires d’une même cause.

Le succès de cette manifestation trouve un certain écho dans la presse de gauche, notamment dans *Le Peuple*, où paraît un article de Frédéric Denis, le 29 mars 1920 (Delsemme 2004 : 263) et dans *L’Art libre*, qui publie le discours d’ouverture de Pierre Broodcoorens, dans son numéro du 15 avril 1920 (Lucien 1999 : 188). La réhabilitation d’Eekhoud peut être considérée comme officielle à partir du moment où Jules Destree fait intégrer Georges Eekhoud parmi les membres désignés de la future Académie royale de langue et de littérature française, en août 1920. Il sera nommé Commandeur de l’Ordre de la Couronne en février 1927, peu de temps avant sa mort (Lucien 1999 : 189, 193).

Par ailleurs, certains membres du comité fondent un cercle qui continuera à se réunir tous les vendredis au café du Téléphone. Divers documents¹⁷ permettent de reconstituer la

¹⁶ Lettre inédite de Pierre Bourgeois à Pierre-Louis Flouquet (Bruxelles, jeudi saint) (AML, ML 7508/17/129).

¹⁷ Il s’agit des huit chroniques de Henri Kerels (« Chroniques des Beaux-Arts. Un coup de bâche dans mes souvenirs », *La Lanterne*, s.d. [1952]), de la correspondance échangée entre Eekhoud et Baillon, en préparation d’un article de ce dernier pour *L’Humanité*, sur les « amis du Téléphone » (voir AML, FS III

composition de ce groupe entourant Eekhoud, tel qu'il s'étoffe et évolue entre mars 1920 et février 1921 : André Baillon (jusqu'à son départ pour Paris), Pierre et Victor Bourgeois, le poète Paul Bril, Pierre Broodcoorens, Théodore Counet, Pierre-Louis Flouquet, l'écrivain flamand Louis De Muyser, les dessinateurs et décorateurs Dreessens, le poète Grégoire, Pierre Hamelryckx, Henri Kerels, le sculpteur Dolf Ledel, René Magritte, Josephin Milbauher, le peintre Kurt Peizer, l'architecte Marcel Porto, Raoul Ruttiens, Émile Schwartz, le musicien Vriamont. Parfois se joignent à eux le peintre Maurice Langaskens, Edmond Vandercammen, le Hollandais Paul Mulder. Pierre Bourgeois y amène un soir Henri van de Velde et James Ensor. Cette pratique de sociabilité et d'échanges littéraires trouve à se concrétiser pour certains via les Éditions de la Soupente, fondées à l'initiative de Raoul Ruttiens, par Henri Kerels, Louis De Muyser, Marcel Porto et Ruttiens, habitués des réunions du vendredi. Alors qu'ils souhaitaient lancer cette entreprise « non commerciale » (fonctionnant par souscription) par la publication des *Dernières kermesses* d'Eekhoud, ce dernier, séduit pas la lecture de *Moi quelque part* d'André Baillon, suggère de l'éditer en priorité. C'est ainsi que paraît le premier ouvrage de Baillon (1920), préfacé par Eekhoud. À quarante ans, Baillon part alors pour Paris¹⁸, où il entrera dans l'écurie Rieder. Le catalogue¹⁹ des Éditions de la Soupente comprend encore Georges Eekhoud (*Les Dernières Kermesses*), Maurice Kunel (*Douze Contes d'après Maître Breughel*) et Pierre Broodcoorens (*Le Carillonneur des Esprits*). Un dernier ouvrage en préparation, *La Foi du Doute* de Pierre Bourgeois ne parut jamais, faute de moyen. Il sera repris au catalogue des Éditions L'Équerre des frères Bourgeois, en 1922.

Pour conclure, interrogeons-nous d'une part sur le rôle de « rassembleur » joué par Eekhoud immédiatement après la guerre, d'autre part sur les stratégies déployées pour sa défense. Selon l'angle sous lequel on aborde sa vie et son œuvre, Eekhoud peut être considéré comme un bel exemple d'écrivain belge du XIXe (ancien *Jeune Belgique*, fondateur du *Coq Rouge*, flamand francophone, dont l'œuvre exalte les représentants de la 'race' belge, ancrés dans leur terroir, etc.) ou comme un précurseur des mouvements libertaires (anarchiste, homosexuel prônant l'amour libre). Par ailleurs, en tant que professeur, il a initié toute une génération d'étudiants à la littérature. À l'Armistice — et notamment à cause de ses prises de positions controversées — il est perçu comme représentant de la liberté de pensée et comme défenseur d'une position généreuse, en faveur d'un idéal internationaliste, par-dessus les horreurs de la guerre. En cela, il offre une alternative à l'aveuglement patriotique et au nationalisme étroit. En même temps, certaines de ses prises de positions, critiquables sur le plan civique, apparaissent en conséquence comme indéfendables. Nous avons vu que dans son plaidoyer, Raoul Ruttiens contourne la question centrale pour insister sur les côtés honorables d'Eekhoud : sa qualité d'écrivain et sa qualité de professeur. Il

^{160/197,199,200 : 30 août et 6 sept 1920, 7 février 1921) et des lettres de Pierre Bourgeois à Pierre-Louis Flouquet, alors en service militaire à Paris (AML. ML 7508/17/ 1, 129–132)}

¹⁸ Sur les liens entre Baillon et ce milieu des « Amis du Téléphone », voir Aron 1989.

¹⁹ Voir le bulletin bibliographique de *La Soupente*, Bruxelles, 1920. Voir aussi Kerels 1952, IV.

convoque pour cela la face « grand écrivain “belge” du XIXe ». Il est frappant d'ailleurs de constater que, n'étaient son titre et les quelques pages qui retracent l'épisode de l'interview à *La Belgique*, la « conférence de combat » de Ruttiens, telle qu'elle est publiée dans *Le Geste* en mars 1920, apparaît comme un numéro spécial on ne peut plus traditionnel, qui célèbre l'écrivain et propose les documents attendus dans ce cadre : une biographie, une bibliographie commentée et un aperçu de la réception dont il a été l'objet. Insistons un instant sur la difficulté rencontrée à le défendre : malgré la légitimité ou la générosité des valeurs qu'il professe (pacifisme) ou des combats qu'il soutient (combat flamingant), celles-ci ne peuvent être publiquement affirmées sans être « politiquement » récupérable, vu la conjoncture particulière de la première guerre mondiale, où la Belgique est un pays occupé. Ce contexte isole la Belgique de ses voisins immédiats : ce n'est pas le cas de la France, en guerre mais non occupée (sauf dans la zone frontalière), ni des Pays-Bas ou de la Suisse, qui sont neutres. Toutes les pensées généreuses et toutes les initiatives nouvelles sont condamnées au silence, à la clandestinité ou à la collaboration. Ceci explique aussi le relatif « retard » des avant-gardes en Belgique par rapport aux autres pays. À moins d'accepter la compromission « activiste » comme le fit Paul van Ostaijen ou la propagande collaborationniste comme le fit Pansaers, il n'y pas de place pour ce type d'initiatives, si ce n'est en exil (cf. les expressionnistes en Hollande ou les urbanistes à Londres).

Une dernière remarque concerne le type de public visé par les manifestations Eekhoud. Si le but implicite est de parvenir à une réhabilitation officielle de l'écrivain, celle-ci passe par une propagande active auprès du grand public. Insister sur sa dimension de « grand écrivain » proche des anonymes et des « parias » est une façon de rendre à Eekhoud sa légitimité²⁰. Toutes les étapes du processus de réhabilitation vont dans ce sens : la conférence de Raoul Ruttiens, répétée une vingtaine de fois à travers le pays, à destination d'un public de non-spécialistes, mais aussi la manifestation du 27 mars 1920, où l'événement est à la fois littéraire et démocratique. Le même accent sera donné dans la manifestation d'hommage à Eekhoud organisée en 1927 par le cercle de la « Lanterne sourde » : un grand bal populaire dans les Marolles, sur le thème des *Voyous de velours*. C'est la réponse des étudiants et des artistes aux funérailles semi-officielles d'Eekhoud, que Ghelderode a fustigées dans *Haro* comme « Le rendez-vous des hypocrites » (octobre 1927). Les revues et journaux qui soutiennent Eekhoud (*Le Peuple*, *L'Art libre*, *Clarté*) sont aussi des organes à grand tirage. Dans les études de trajectoires d'écrivains, on considère généralement les activités d'enseignement et les travaux journalistiques comme des obligations « alimentaires ». À côté de cette fonction pécuniaire, elles sont aussi le lieu d'une rencontre entre l'écrivain et un public large, le public étudiantin pouvant dans certains cas être considéré comme un « grand public » privilégié, particulièrement sensibilisé. Eekhoud a ainsi joué un rôle non négligeable dans le parcours de plusieurs écrivains qu'il a eu pour étudiants ou qu'il a fréquentés après la guerre, dont André Baillon, Jean Tousseul, Pierre Broodcoorens mais aussi, de manière plus

²⁰ Lors de la manifestation du 27 mars 1920, une grande banderole est déployée au-dessus de l'estrade. On y lit : « Un jour peut-être serai-je digne des pauvres et des parias » (voir en annexe A.1, la photo de l'événement).

discrète, Pierre Bourgeois ou Roger Bodart par exemple (voir Doms 1976 : 11). L'empreinte de la personnalité d'Eekhoud sur cette génération est aussi perceptible dans la manière dont Ghelderode revendique son influence, en l'exagérant quelque peu (il antideut leur rencontre, prétend être un intime, etc.). Roland Beyen l'explique en partie par le « modèle d'écrivain persécuté » auquel Ghelderode s'identifie après la seconde guerre mondiale (Beyen 1980 : 119–125).

8.5 Un exemple de revue de combat. *Haro d'Albert Daenens*

Sur un plan social et politique, « restaurer » est aussi rétablir l'ordre et l'unité nationale mise à mal par la *Flamenpolitik* développée par les Allemands (voir Schaepdrijver 2004 : 137–169, chapitre « Flamingantisme et *Flamenpolitik* (1914–1916) »). En parfaite continuité avec le discours officiel tenu par la presse pendant la guerre (en vertu de l'« Union sacrée » de tous les partis), la grande majorité des périodiques sont uniformément patriotes, entretiennent le désir de revanche sur l'Allemagne et contestent toute légitimité au Mouvement flamand, sous prétexte que les « activistes » flamingants ont collaboré avec l'ennemi. Pourtant, nous l'avons vu, aucun de ces « activistes » ne faisait partie du Mouvement flamand d'avant-guerre. C'est avec beaucoup de mauvaise foi, sur ce plan, qu'un retour à la situation antérieure est prôné : on oubliera au passage que certaines des réalisations allemandes (comme la flamandisation de l'université de Gand) étaient en discussion au Parlement avant la guerre. En réaction, les revues « modernistes et d'avant-garde » font preuve de tempérance (*cf. Les Chants de l'Aube* et *Demain littéraire et social* désavouant le « Manifeste » du *Thyrse*).

Cependant, rares sont celles qui vont jusqu'à prendre explicitement la défense de pacifistes ou de sympathisants du mouvement flamand qui se sont exprimés sous la censure — comme *Le Geste* l'a fait (nous avons vu avec quelles précautions) pour Eekhoud — : le terrain est glissant. Nous avons rappelé qu'au contraire de la France, la Belgique a subi un régime d'occupation sur la presque totalité de son territoire et qu'en conséquence, le pacifisme n'y a pas du tout le même statut. Être pacifiste ou internationaliste, en territoire occupé, est assimilable à une position de collaboration. Outre le cas de Pansaers (aggravé il est vrai, par ses prises de positions « fédéralistes ») ou de Georges Eekhoud (défendu par un Ruttiens qui contourne habilement la question), il faudrait citer aussi celui d'Edmond Picard (voir Aron 2006 : 40) et de Jean Tousseul. Ce dernier, soutenu pendant la guerre par les petites revues dont nous avons parlé (*cf. supra*), a été inquiété pour ses convictions pacifistes et a bénéficié, via Eekhoud, du soutien de Raoul Ruttiens et du réseau pacifiste de Romain Rolland et Henri Barbusse (voir Aron 2006 : 118–224). Dans tous ces cas, l'ambiguïté de la situation oblige les défenseurs à adopter soit une stratégie de contournement (comme dans le cas d'Eekhoud), soit une attitude radicale et agressive, toute légitimité leur étant en quelque sorte refusée d'avance. En conséquence, ce sont surtout des revues « de combat » (telles *Haro* et *L'Art libre* à Bruxelles ou *Clarté* à Paris) qui prennent en charge ce type de questions. Leurs collaborateurs se distinguent par leur liberté de ton, mais aussi par

la violence de leurs propos, traits typiques d'une « parole pamphlétaire » (Angenot 1995 [1982]). Ces revues adoptent un format « journal » plus propice à une diffusion large et qui les rapproche de la presse d'information contre laquelle elles luttent avec provocation.

Haro a fait l'objet d'une intéressante publication (*Haro ! Une revue belge d'avant-garde. 1913–1928*, Mons, 1995) par Véronique Waterlot-Jottrand et Daniel Lefebvre. Comme souvent lorsqu'il s'agit de revues, celle-ci prend la forme d'un catalogue d'exposition. Sa composition mérite qu'on s'y attarde quelque peu. Une introduction retrace à grands traits l'évolution de *Haro* à travers ses trois séries. Celle de 1913 traite d'« art d'avant-garde, pacifisme, anarchisme, procréation consciente ». En 1919–1920, une nouvelle équipe rédactionnelle se constitue avec Théo Counet, Charles Plisnier et Paul Colin. « D'anti-conformiste [...] *Haro* va se transformer en brûlot révolutionnaire », tout en restant « ouvert à différents courants pacifistes ». En 1927–1928 s'affirme une pensée politique plutôt libertaire (Mil Zankin, Erenestan, Manuel Devaldes). Un sommaire est donné pour chaque numéro, avec un résumé ou un extrait représentatif de chaque contribution substantielle. Les illustrations sont reproduites en marge (comme dans l'original de la revue) et certaines pages de titre (linos satiriques de Daenens) occupent une pleine page. Le lecteur circule ainsi dans une sorte d'abstract du contenu de la revue, tout en étant mis en présence de la violence de son propos, via les illustrations et les extraits choisis. Sept textes significatifs sont reproduits intégralement en fin d'ouvrage, agrémentés de quelques reproductions des « Vingt linos pamphlétaires » d'Albert Daenens (1929). Des éléments bibliographiques apportent un éclairage précieux (mais partiel) sur les parcours des collaborateurs principaux de la revue, écrivains et artistes²¹. Enfin un index reprend tous les noms propres et titres de revues et de livres cités dans les collections complète de *Haro*. Il nous semble que de cette manière, les auteurs sont parvenus à réaliser un outil de travail pratique pour le chercheur et à rendre compte de l'intérêt de *Haro* sans gommer son aspect percutant (l'illustration y est pour quelque chose).

Lorsqu'*Haro* reparaît après la guerre, la « Déclaration d'intention » de son premier numéro (5 juillet 1919) donne le ton :

Camarades, aidez-nous à renverser la vieille bâtie pourrie ! Aidez-nous à faire la révolution, à chasser les indésirables et les méchants ! Camarades, venez avec nous ! Serrons les rangs ! Alors nous serons forts. Alors, d'un dernier et unanime coup de pioche, nous enfoncerons les portes qui cachaient le soleil ; nous ferons couler à nos pieds et pour toujours le vieux monde moisi, décreté-pit, sans vie.

Dans la période qui nous intéresse, *Haro* propage avec enthousiasme l'idéal révolution-

²¹ Ghelderode, René Baert, Jozef Cantré, Maurice Casteels, Fanny Clar [Fanny et Jean Celie], Paul Colin, Théo Counet, Charles Counhaye, Albert Daenens, Frédéric Denis, Manuel Devaldes, Jean-J. Eggerickx, Ernestan, Pierre Hamelryckx, Paul Joostens, Mac Say, Frans Masereel, Clément Pansaers, Charles Plisnier, Gabriel Reuillard, Ferdinand Schirren, Léon Spilliaert, Ernst Toller, Frits Van den Berghe, Maurice Wullens, Rik Wouters, Mil Zankin.

naire. Théodore Counet y publie le texte de conférences données clandestinement pendant la guerre²², sur la révolution bolchevique. Charles Plisnier y signe « Prolétariat » et différents « Conseils », etc.). Jules Gallis (pseudonyme de Willy Koninckx, que nous retrouverons dans *La Drogue*) traite d'« Art et bolchevisme ». Par ailleurs, à travers ses critiques du système en place, de la presse patriotique, du fonctionnement de la justice, la revue prend le parti de ceux dont l'attitude pendant la guerre est mise en cause, parmi lesquels Eekhoud et un certain Gilson, inspecteur général de l'enseignement musical en Belgique. Elle dénonce l'iniquité des procès des activistes flamands²³ et met en cause la paix injuste imposée à l'Allemagne²⁴. Il n'est sans doute pas indifférent de noter les liens personnels existants entre certains rédacteurs de *Haro* et la presse censurée. Paul Ruscart, rédacteur à *La Belgique* — et auteur de l'article « La question flamande chez M. Eekhoud » qui valut tant de problèmes à l'interviewé — était membre de la rédaction de *La Foi nouvelle* jusqu'en octobre 1912, où il n'apparaît plus au sommaire (probablement parce qu'il se consacre à sa revue *En Marge* (juillet 1912 – janvier 1913), fondée avec Abel Gerbaud). Par Roland Beyen²⁵, on apprend que pendant la guerre, Albert Daenens (1883–1952), dessinateur, peintre et graveur, collaborait à l'hebdomadaire activiste *Vlaamsch Leven* (3 oct 1915 – 20 octobre 1918), notamment pour les numéros spéciaux consacrés à la commémoration de la bataille des éperons d'or (*Herdenking van de Guldenporenslag*) et à la célébration de l'université de Gand flamandisée (*Vlaanderen begroet zijn eigen Hoogeschool*). Après l'Armistice, il rejoint avec Frits Van den Berghe la colonie des artistes de Blaricum (Jozef Cantré, Gustave De Smet, etc.). Ceux-ci s'étaient fixés en Hollande pour éviter la guerre ou pour échapper aux poursuites intentées contre les activistes (Beyen 1991 : 387). Plusieurs d'entre eux illustrent la série de *Haro* d'après-guerre. Par ailleurs, *Haro* tient ses lecteurs au courant des parutions de *L'Art libre*, *Lumière*, *La Drogue*, *De Stijl*, « De internationale » (organe des groupes communistes de Flandre sous la direction de Jef de Combe). Elle rend aussi compte du manifeste de « Clarté » s'opposant à l'intervention des Alliés en Russie soviétique (20 septembre 1920). Ouverte aux différents courants contestataires de l'époque (anarchisme, pacifisme, communisme), *Haro* doit une grande part de sa force d'interpellation à la violence de ses illustrations. La plupart sont de la main de son directeur Albert Daenens. D'autres sont signés par d'importants représentants de l'avant-garde picturale (Léon Spilliaert, Rik Wouters, Charles Counhaye, Jozef Cantré, Frans Masereel, Frits Van den Berghe, Paul Joostens). Après une interruption de six mois pour cause de difficultés matérielles, trois numéros paraissent en

²² Tenuoc, « Bolchevisme », *Haro*, n°1 (5 juillet 1919) et suivants.

²³ Voir Tenuoc, « Procès politique » (n°6, 20 septembre 1919) [procès de l'activiste Borms] et Paul Colin, « Le grand procès » (n°9, 5 novembre 1919) [procès du journal censuré *La Belgique*].

²⁴ Articles pacifistes de Charles Plisnier, Frédéric Denis, Théodore Counet dans le n°2, 20 juillet 1919.

²⁵ Il faut noter que Beyen est le seul à mentionner l'activisme d'Albert Daenens, qui n'apparaît dans aucune des autres notices consultées (*Vers une plastique pure* (1979), *L'Avant-garde en Belgique 1917–1929* (1992), Waterlot-Jottrand (1995)). Ceci s'explique sans doute par le fait que les activités politiques des artistes sont généralement peu (voire pas) prises en compte et que la dimension bilingue de leurs trajectoires échappe souvent aux chercheurs (du moins du côté francophone). Il ne suffit malheureusement pas d'en être conscient pour y remédier : il est difficile de remettre systématiquement en cause le profil qu'a enregistré l'histoire littéraire ou artistique.

core en mai et juin 1920. À souligner, une chronique d'« hygiène sociale », sous la forme d'une étude de la prostitution dans ses rapports avec les maladies vénériennes. Sur le plan littéraire, un intérêt pour les œuvres de Clément Pansaers (un extrait de *L'Apologie de la paresse* et l'annonce de la parution prochaine du *Panpan au cul du Nu Nègre*).

En replaçant *Haro* dans la filiation qu'il entretient avec *La Foi nouvelle* (Bruxelles, 20 février 1912 – mars 1913), on peut mettre en évidence les enjeux liés au choix du format « journal ». Avant de lancer *Haro*, le graveur Albert Daenens collaborait en effet à cette revue « artistique, littéraire et sociale » qui paraissait sous la forme d'une petite brochure mensuelle. Celle-ci concevait la nécessité d'adapter l'art aux réalités nouvelles ; elle suivait la vie des revues littéraires belges et le mouvement pacifiste et socialiste français de « Renaissance révolutionnaire » (*L'Effort Libre, Les Feuilles de Mai*)²⁶. S'y expriment aussi des préoccupations sociales et un soutien au mouvement antimilitariste. En juillet 1912 (n°6), elle absorbe un petit groupe qui préparait la fondation d'une revue, *L'Art social* :

Comme les tendances de cette revue devaient être identiques à celles de la *Foi nouvelle*, on décida de ne pas entraver le mouvement d'art social en disséminant les forces. C'est pourquoi Frédéric Denis entre dans nos rangs. (*La Foi nouvelle*, 20 juillet 1912, n°6, p. 7).

Dans le numéro double de novembre et décembre 1912 (n°10–11), elle annonce qu'à partir de février, elle paraîtra tous les quinze jours, afin de poursuivre plus adéquatement sa « lutte contre tous les faux artistes et les polichinelles de tout carton ». Dans ce numéro fait aussi irruption un nouveau type d'illustration « choc » : une lino d'Albert Daenens dénonçant l'hypocrisie du haut clergé (bâillonnant le Christ en croix : « Ta gueule, nom de Dieu, tu nous f... dedans »). Reproduit ci-dessous). Est aussi annoncé le rapprochement avec un groupe d'écrivains et d'artistes (L'Action d'art), dont Maurice Casteels expose le programme dans le numéro suivant. Nous résumons ici ce manifeste²⁷ qui se fait l'écho des principes « vitalistes » défendus à l'époque par une série de petites revues socialistes et pacifistes (dont *L'Effort Libre* de Jean-Richard Bloch) (voir Prochasson 1993 : 71–93).

L'expression « art social » est rejetée pour deux raisons. D'une part parce qu'elle constitue un pléonasme (« Les œuvres littéraires et artistiques étant par définition la synthèse de la société de laquelle elles sont produites »), d'autre part parce qu'il risque d'être compris dans le sens d'un « art pour le peuple », conception qui abaisse le niveau général de l'art, plutôt qu'elle n'élève le peuple jusqu'à lui. Toute vulgarisation artistique et littéraire est considérée comme néfaste et inutile, la société n'étant pas encore suffisamment éduquée. L'artiste, qui doit travailler dans la solitude, avec persévérance, participe à sa façon au mouvement d'émancipation de la société tout entière, dont le modèle idéal serait celui d'un grand corps dont tous les organes fonctionneraient en harmonie. L'art, dans sa

²⁶ Michel Della Torre, « Le Mouvement littéraire en France. Les conditions d'une renaissance », *La Foi nouvelle*, 2^e année, 25 mars 1913, n°4. (Sur le « réseau vitaliste » des années 1910, voir Prochasson 1993 : 71–93).

²⁷ Voir en annexe A.2 : « L'Action d'art » (*La Foi nouvelle*, 1^{er} année, n°12, janvier 1913, pp. 3–6)

capacité à susciter admiration et enthousiasme, constitue un « suprême effort vers la communion des hommes ». L'ambition est de « préparer une ère nouvelle où toutes les énergies concourraient à créer sans aucune contrainte de la force, de la beauté et de la lumière ». Notons qu'aucun programme esthétique n'est proposé, mais une conception de l'artiste comme honnête artisan, inscrit dans le siècle tout en étant conscient de son rôle qui le constraint à la solitude et à une carrière laborieuse et décevante. Les forces émancipatrices étant l'art, la sociologie et l'histoire, l'artiste est d'emblée associé à la figure de l'intellectuel. Nous avons vu que cette conjonction des rôles est récurrente dans les mouvements modernistes et d'avant-garde d'après-guerre. À lire Prochasson, on constate que c'est précisément celle des jeunes intellectuels vitalistes attachés à réaffirmer la valeur de l'art comme « outil de la transformation sociale », face à des prédécesseurs qui auraient « trop négligé la dimension esthétique de l'émancipation au profit des études économiques et sociales ». Souvent formés dans des cercles libertaires, ces intellectuels « pacifistes par vocation », avaient rejeté le nationalisme pour le socialisme. Dans ces milieux qui « privilégiaient la culture sur la politique », se mêlaient intimement avant-garde politique et avant-garde artistique (Prochasson 1993 : 72). Ajoutons que se pose aussi ici la question du « public » : l'art doit-il être réalisé pour la foule, ou pour les quelques individualités aptes à le comprendre et l'apprécier ? On remarque une hésitation sur ce point. D'une part se dégage une conception élitaire de l'art (refus de la vulgarisation, solitude de l'artiste, etc.), d'autre part un désir de replacer l'art dans la société, comme trait d'union entre tous les hommes enfin libérés. Nous reviendrons dans la partie suivante sur « l'action d'art » développée par les revues modernistes et d'avant-garde et sur le lien qu'elles entretiennent avec leur public (public de pairs / public plus large).

La seconde année, *La Foi nouvelle* adopte une présentation plus sobre, et paraît en effet le 5 et le 20 de chaque mois. Il est difficile de savoir combien de temps elle tient ce rythme : la collection conservée à la bibliothèque royale (KBR III 99 719 A) s'arrête au quatrième numéro (25 mars 1913), mais rien ne permet de savoir si c'est effectivement le dernier. Ses collaborateurs se retrouvent dans la première équipe de *Haro*, en juin 1913. Ce qui nous intéresse, c'est que l'on peut suivre ici l'évolution matérielle d'une revue où la dimension de « combat » est de plus en plus affirmée. Les rédacteurs peuvent jouer sur trois éléments : la périodicité, le format, l'utilisation de l'illustration. Le schéma en figure 8.1 suivant permet de visualiser l'évolution de la périodicité de *La Foi nouvelle* et de la 1^{re} série de *Haro* (en haut) ainsi que celle des trois séries de *Haro* (en bas)

En règle générale, les revues « de combat » collent plus à l'actualité (périodicité hebdomadaire ou bi-mensuelle), ce qui les rapproche quelque peu de la grande presse (quotidienne). On remarque un recul sur ce point au début de la parution de *Haro*, qui est mensuelle en 1913. Dans la période difficile d'immédiat après-guerre, elle se fait à nouveau bi-mensuelle. Mais l'évolution du format, entre *La Foi nouvelle* et *Haro*, est déterminante. La petite brochure fait place à un journal semblable à n'importe quel périodique quotidien. L'évolution du prix (de 15 à 10 centimes le numéro) la rend accessible à un public plus large. En parallèle, on doit souligner l'évolution du traitement de l'illustration. C'est très frappant

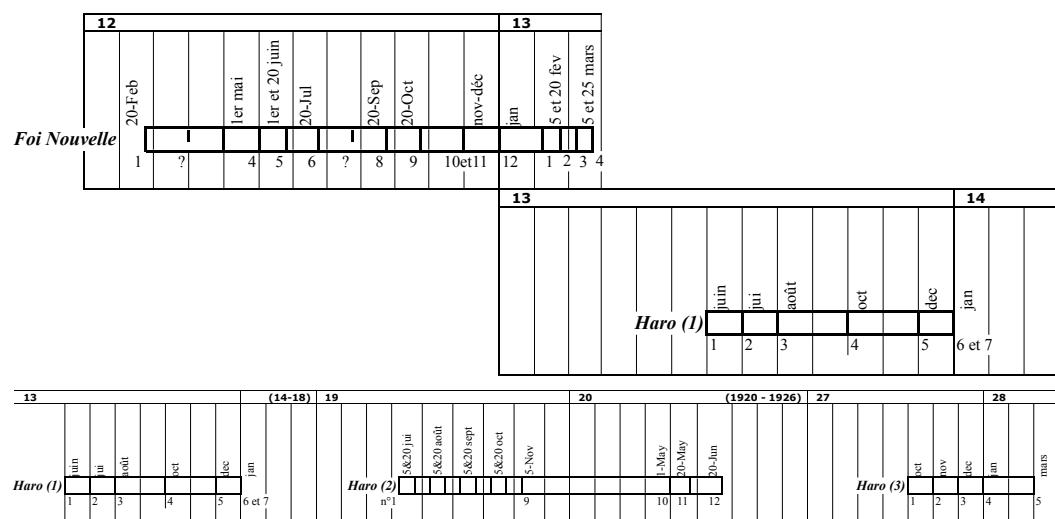


FIG. 8.1 — Périodicité de *La Foi nouvelle* et *Haro*

quand on compare les couvertures de *La Foi nouvelle* et de *Haro*. Si *La Foi nouvelle* a publié quelques linos pamphlétaires de Daenens, sa couverture offrait des perspectives plutôt « radieuses ». Dans *Haro*, c'est l'agressivité qui prime, les linos de Daenens apparaissant en première page. Nous reproduisons ici la couverture de *La Foi nouvelle* et un exemple de linogravure pamphlétaire qu'elle a publiée (figure 8.2), ainsi que trois illustrations en première page de *Haro* (figure 8.3). Par ailleurs, de nombreux croquis prennent librement place dans les marges de la revue. À la violence des propos se combine l'impact visuel du travail graphique, ce qui renforce la dimension pamphlétaire de *Haro*.

Haro se présente donc comme un exemple type de « revue de combat », dans laquelle avant-gardes littéraire, artistique et politique sont étroitement liées. Les aspects « matériels » de la revue (format, périodicité, illustration) s'adaptent aux visées des rédacteurs et renforcent l'impact de leurs propos. Pour mettre cela en évidence, nous avons replacé *Haro* dans sa propre histoire : d'une part dans la filiation qu'elle entretient avec *La Foi nouvelle* et d'autre part en rappelant son évolution en trois séries. La prise en compte des activités d'Albert Daenens pendant la guerre (en lien avec l'activisme flamboyant) et de certains liens interpersonnels permet de jeter un éclairage nouveau sur la seconde série de *Haro* et ses prises de positions en faveur de ceux qui sont poursuivis pour leurs activités « anti-patriotiques ». Il nous faudra synthétiser plus loin l'apport de l'activisme flamand aux revues francophones d'avant-garde, élément d'habitude tronqué vu le cloisonnement des domaines de recherche, qui peinent notamment à prendre en compte le bilinguisme de certains acteurs. Enfin, insistons sur le fait qu'*Haro* illustre aussi l'interpénétration des arts et des lettres : Albert Daenens, considéré de notre point de vue comme faisant partie du « personnel littéraire » de l'époque (en sa qualité de rédacteur en chef de revue), est absent des histoires de la littérature belge, et pour cause : il est avant tout peintre et graveur. Il n'en a pas moins inspiré un des personnages de *Pantagleize* de Ghelderode (cf. 10.1).

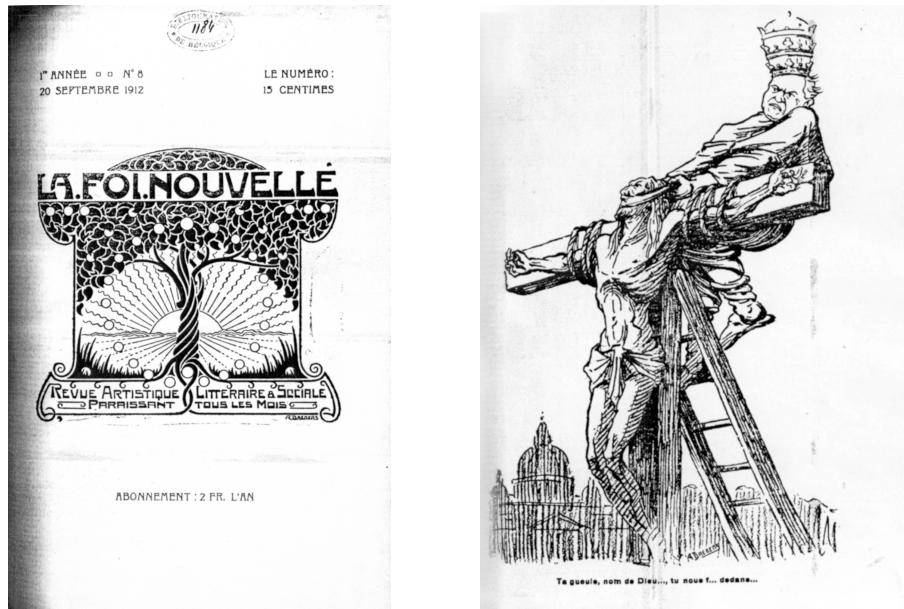


FIG. 8.2 — Couverture originale de *La Foi nouvelle* (1^{re} année, n°1, 20 février 1912) et illustration d'Albert Daenens (n°10-11, novembre-décembre 1912) – [KBR, III 99 719 A]



FIG. 8.3 — Couvertures de *Haro* (1^{re} série, n°1, juin 1913 ; 2^e série, n°1, 5 juillet 1919 ; 3^e série, n°2, novembre 1927) – [AML, R 02188]

8.6 Pour une internationale pacifiste.

À la suite de Romain Rolland

8.6.1 Un relais de « Clarté » en Belgique : *L'Art libre* de Paul Colin

Au patriotisme exacerbé qui caractérise l'ensemble de la presse belge, la majorité des revues modernistes et d'avant-garde opposent des convictions pacifistes et internationnalistes : nous avons vu que c'était le cas à Bruxelles, dans *Demain littéraire et social*, *Le Geste, Haro*. Nous voudrions compléter le tableau en précisant le rôle central de *L'Art libre* (Bruxelles), et en examinant le cas des revues anversoises (*La Drogue, Lumière et Ça Ira*), qui s'inscrivent aussi dans le sillage de Romain Rolland (1866–1944) et du mouvement « Clarté » d'Henri Barbusse (1873–1935). Si Romain Rolland était reconnu et célébré comme écrivain, avant la guerre — comme en témoigne par exemple le numéro spécial que lui consacre la revue *Flamberge* (Mons, mai 1912–1914) d'Arthur Cantillon, en 1912²⁸ —, il devient une figure emblématique du pacifisme internationaliste suite à la publication d'« Au-dessus de la mêlée » (1915, prix Nobel de littérature en 1916). Fin juin 1919, Romain Rolland lance le manifeste de la « Déclaration d'Indépendance de l'esprit » (paru dans *L'Humanité*, repris dans *L'Art libre* le 1^{er} juillet 1919), dans le but de former « une entente vivante autour d'un idéal vivant », bientôt suivi par un millier d'écrivains et d'intellectuels à travers le monde. De son côté, Henri Barbusse (auteur du *Feu. Journal d'une escouade* (1916, prix Goncourt 1917)) fonde avec deux autres écrivains « nés de la guerre » (Paul Vaillant-Couturier et Raymond Lefèvre) le mouvement « Clarté », qui fédère les mouvements pacifistes à travers la France et l'Europe²⁹. Romain Rolland et Henri Barbusse entrent bientôt en débat, le premier s'opposant à la tendance du second d'inféoder « Clarté » au parti communiste. À Bruxelles, *L'Art libre* (15 mars 1919 – juin 1922) de Paul Colin, porte-parole de « Clarté » pour la Belgique, prend parti pour Romain Rolland, dont il publie plusieurs lettres de réponse à Barbusse (janvier et février 1922)³⁰. En mars 1922, un numéro spécial de *L'Art libre* réaffirme son adhésion à « L'indépendance de l'esprit ».

L'Art libre de Paul Colin est un autre bel exemple de « journal de combat ». Bimensuel jusqu'en mai 1920, il n'est cependant plus que mensuel par la suite. Uniquement critique, il ne publie ni vers ni littérature, mais traite de mouvements artistiques (défense des peintres de la Galerie Giroux dont il émane) et littéraires (groupe de l'Abbaye, imagisme anglais, expressionnisme allemand) autant que de questions politiques ou sociales³¹.

²⁸ Et dont la dédicace stipulait : « Nous avons voulu marquer l'admiration que nous professons pour votre œuvre. Tout libre est un acte, tout livre est un combat. Votre œuvre a les qualités d'une œuvre immortelle : la Vie, la Force, l'Amour » (cité dans *Romain Rolland et la Belgique*, 1950, p. 106).

²⁹ Sur les débuts de « Clarté », voir Prochasson 1993, pp. 193–197.

³⁰ La rupture est consommé quand Barbusse rejoint le parti communiste en 1923. Romain Rolland et Henri Barbusse se réconcilieront par la suite, Rolland se ralliant à la politique stalinienne en 1927. Ils se retrouveront en 1932 dans le mouvement « Amsterdam Pleyel » et le « Congrès mondial contre la guerre » puis dans le « Comité de vigilance des intellectuels anti-fascistes », en 1934.

³¹ Pour une approche détaillée des tendances et du contenu de la revue, nous renvoyons aux différents mémoires

Germanophile convaincu, Colin (1895–1943) y mêle sans peine propagande pour l'internationale pacifiste et tentative de réhabilitation de l'Allemagne. Son action pacifiste et son rôle d'intermédiaire entre Belgique et Allemagne, notamment concernant la réception de l'expressionnisme, a été bien étudié par Hubert Roland³². Paul Aron a par ailleurs montré la place de *L'Art libre* au centre d'un réseau international reliant l'Allemagne et la France, en passant par la Suisse (où était fixé Romain Rolland), et analysé son rôle de relais de « Clarté » en Belgique. Publiant les principaux manifestes du groupe, *L'Art libre* propageait des idées qui trouvèrent un écho favorable auprès des personnalités mises en cause pour leur attitude pendant la guerre (tels Eekhoud ou Picard), mais aussi et surtout auprès des groupes de jeunes de Bruxelles et d'Anvers³³. Nous voudrions examiner comment cette inscription pacifiste se marque dans les discours liminaires et dans les manifestes de ces petites revues. Le corpus anversois — *La Drogue* (juillet/août 1919), *Ça Ira* (avril 1920 – janvier 1923) et *Lumière* (août 1919 – février 1923) — se prête bien à l'exercice³⁴.

8.6.2 Un intertexte commun : la « Déclaration d'indépendance de l'esprit »

Dans leur premier numéro, les petites revues s'attachent systématiquement à présenter au lecteur leur projet, leur programme ou à défaut, leur orientation, de manière plus ou moins explicite. Attardons-nous un instant sur les propos liminaires de *Lumière*, *Ça Ira* et *La Drogue*, qu'il est intéressant de rapprocher du texte de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », reproduit dans *L'Art libre* en juillet 1919³⁵. Le cas le plus parlant est celui de *Lumière*, dont le titre même annonce une filiation explicite avec le mouvement « Clarté ». Le projet de la rédaction est traduit dans un style quelque peu incantatoire, dans « Sur le Seuil » :

La lumière ne cesse pas de briller (Romain Rolland)

« *Lumière* » est l'effort d'une poignée de jeunes vers des buts de clarté. « *Lumière* » lutte pour tout ce qu'elle croit le beau et le vrai. Elle ne prétend pas avoir découvert la Beauté, ni la Vérité, mais elle croit simplement être un effort vers la Beauté, un effort vers la Vérité. « *Lumière* » a le courage de n'avoir peur d'aucune idée. « *Lumière* » a le courage d'aimer la liberté, toute la liberté. « *Lumière* » s'adresse à tous les êtres qui, dans notre siècle de

dont il a fait l'objet. Le dernier en date (et le seul cité généralement) est celui de Pierre Escoyez (UCL, 1986), très documenté et qui a l'avantage de proposer une table de la revue (par auteur). Il faut mentionner aussi deux mémoires de la KUL (merci à Francis Mus pour l'information) : celui de Jocelyn De Borle (1979) et celui d'Anne Danhieux (1980).

³² Voir le dernier chapitre de sa thèse, « L'après-guerre et la médiation de Paul Colin » (Roland 2003 : 368–396). Voir aussi Roland 2001 (« Paul Colin et la réception de l'expressionnisme en Belgique francophone dans l'entre-deux-guerres »).

³³ Voir Aron 2006 : 37–47 (« Autour de Romain Rolland : *L'Art libre* de Paul Colin ») et Aron 1990 (« Romain Rolland, Henri Barbusse et leurs amis belges : l'efficacité d'un réseau politico-littéraire »).

³⁴ Nous reprenons ici la matière d'une section de notre mémoire de DEA.

³⁵ *L'Art libre*, première année, n°8, 1^{er} juillet 1919. Voir annexe A.4, « dossier Clarté ».

matérialisme, s'occupent encore des divines choses de l'esprit. Elle est une œuvre de jeunes qui s'adresse à tous les esprits libres, à tous ceux qui, quel que soit leur âge, leur profession ou leur tendance, préfèrent la libre discussion à l'étroit sectarisme, les idées nouvelles aux formules préconçues, c'est à dire la vie, la grande et belle vie, à la stagnation végétante. Que « *Lumière* » soit !³⁶

Outre les nombreuses allusions à Clarté (citation de Romain Rolland mise en exergue, répétition du mot « lumière », expression « des buts de clarté »), on trouve dans ce texte de nombreux échos de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », ainsi qu'une dimension vitaliste (« effort », « lutte », « [préférer] la vie, la grande et belle vie, à la stagnation végétante »). Un premier trait frappant est le côté prophétique et sacralisant de certaines expressions, (« la Beauté, la Vérité », « les *divines* choses de l'esprit », « *Que (la) lumière soit !* »), que l'on peut rapprocher de la rhétorique de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », dans sa seconde moitié :

Debout ! Dégageons l'Esprit de ces compromissions, de ces alliances humiliantes, de ces servitudes cachées ! L'Esprit n'est serviteur de rien. C'est nous qui sommes les serviteurs de l'Esprit.
Nous n'avons pas d'autre maître. Nous sommes fait pour porter, pour défendre sa lumière, pour rallier autour d'elle tous les hommes égarés. Notre rôle, notre devoir, est de maintenir un point fixe, de montrer l'étoile polaire, au milieu du tourbillon des passions *dans la nuit*. Parmi ces passions d'orgueil et de destruction mutuelle, nous ne faisons pas un choix : *nous les rejetons toutes*. Nous honorons la seule Vérité, libre, sans frontières, sans limites, sans préjugés de races ou de castes. Certes, nous ne nous désintéressons pas de l'Humanité ! Pour elle, nous travaillons, mais pour elle TOUT ENTIÈRE. Nous ne connaissons pas les peuples. Nous connaissons le Peuple, — unique, universel — *le Peuple qui souffre, qui lutte, qui tombe et se relève, et qui avance toujours sur le rude chemin trempé de sa sueur et de son sang*, — le Peuple de tous les hommes, tous également nos frères. Et c'est afin qu'ils prennent, comme nous, *conscience de cette fraternité*, que nous élevons au-dessus de leurs combats aveugles *l'Arche d'Alliance*, — *l'Esprit libre, un et multiple, éternel*³⁷.

La posture manifestaire se traduit dans un « éthos discursif » (voir Meizoz 2004 : 55–65) un peu différent de celui de *Lumière*, notamment au niveau du ton, plus inspiré et plus vi-

³⁶ La Rédaction, « Sur le Seuil », in *Lumière*, première année, n°1, août 1919 (nous soulignons).

³⁷ « Déclaration d'indépendance de l'esprit », in *L'Art Libre*, première année, n°8, 1^{er} juillet 1919 (nous soulignons).

goureaux. Sans reculer devant la dimension pamphlétaire de son propos, l'auteur assume au contraire de paraître « automandaté par une conviction de for intérieur » (Angenot 1995 [1982] : 33). Il s'agit de secouer les apathies (« Debout ! ») et de recueillir l'adhésion du lecteur, interpellé par un impératif qui l'associe d'emblée au propos (« Dégageons... ! »). Les objectifs sont présentés comme des évidences (« Nous sommes faits pour... », « Notre rôle, notre devoir »). Le rythme est assuré par des reprises de phrases et par une abondance de point d'exclamations. Typiquement prophétique, ce discours rejette les erreurs passées (« ces compromissions, ces alliances humiliantes, ces servitudes cachées, [...] ces passions d'orgueil [...] nous les rejetons toutes ») et propose un projet « pur » et un nouveau devoir (« [être] serviteurs de l'Esprit, [...] [honorier] la seule Vérité, [...] [travailler] pour l'humanité toute entière »). L'« Esprit libre » est presque déifié, à cela près que c'est aux hommes que l'action incombe, l'idéal de l'Esprit n'étant pas personnifié : il faut « défendre sa *Lumière* » et « rallier autour d'elle tous les hommes égarés » ; les hommes étant « tous également frères », il faut éléver au-dessus de la mêlée une nouvelle « Arche d'Alliance », « l'Esprit libre, un et multiple, éternel ». Certains extraits du propos liminaire de *Lumière* semblent reprendre comme un écho les thèmes de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit » : « être un effort vers la Beauté, un effort vers la Vérité », répond à « nous honorons la seule Vérité, libre, sans frontière, sans limites » ; « à tous les esprits libres, à tous ceux qui, quel que soit leur âge, leur profession ou leur tendance, préfèrent la libre discussion à l'étroit sectarisme » renvoie à « sans frontières, sans limites, sans préjugés de races ou de castes [...] nous élevons au-dessus de leurs combats aveugles l'Arche d'Alliance, l'Esprit libre ». D'un point de vue stylistique, la construction « aimer la liberté, *toute* la liberté » — qui oriente le propos dans un sens absolu — est similaire à « pour elle [l'humanité] nous travaillons, mais pour elle *tout entière* ».

Ces thématiques sont développées de manière moins abstraite dans le premier article de fond de *Lumière*, « Demain » (signé par Avermaete dans la rubrique « La Société »). Cette fois, une phrase d'Henri Barbusse est mise en exergue³⁸. Avermaete développe à sa suite le motif du « grand soir du monde » et du « réveil nécessaire, demain ». Après avoir rappelé les souffrances des années de guerre, il met en accusation le système capitaliste et les gouvernements du jour et propose, pour demain, de faire preuve d'ouverture d'esprit en se rendant disponible à toutes les idées nouvelles, symbolisées par l'apport d'« air frais, jeune et vivant » :

Laissons circuler toutes les idées librement, n'ayons peur d'aucune. Promenons-nous sans nous fixer parmi toutes ces idées. Amusons-nous de leurs contradictions, comme de leur aspect vieillot ou de leur originalité. Ne concluons pas. Ne jugeons pas définitivement. Le jour où les hommes auront appris cela, un premier

³⁸ « Nous sommes à un grand soir du monde. Il s'agit de savoir si nous nous réveillerons demain. Nous n'avons qu'un secours ; nous savons, nous, de quoi la nuit est faite. Mais saurons-nous communiquer notre foi lucide, alors que les avertissements sont minorité partout et que les plus sacrifiés haïssent et traitent d'utopie le seul idéal qui n'en soit pas une ! » (Henri Barbusse)

grand pas sera fait sur la route du bonheur des hommes. Car ils auront appris à juger d'une question en dehors d'une formule de parti ou de clan, car ils auront appris à comprendre des idées qui ne sont pas les leurs. [...]

Le ton est à l'invitation. L'éthos discursif est ici parfaitement adapté au contenu du propos, qui se veut ouvert et se défend de juger. Ce court passage reprend le propos liminaire de *Lumière* – être « un effort vers la Beauté, un effort vers la Vérité [...] préférer la libre discussion à l'étroit sectarisme, les idées nouvelles aux formules préconçues » – pour insister sur sa dimension politique. Ce qu'il pouvait y avoir comme ébauche d'un programme esthétique dans cet « effort vers la Beauté, vers la Vérité » est gommé ; le propos se recentre sur le projet de « brasser des idées ». Dans les rubriques « Les Lettres » (article de René Vaes sur « Le Vers [libre]») et « Les Arts plastiques » (« Démolissons l'Académie » de Roger Avermaete) du premier numéro, aucun programme esthétique n'est défini. Pour exprimer sa position, *Lumière* affiche (et met en pratique) une posture d'ouverture maximale, sur le terrain de la discussion intellectuelle, pas sur celui des arts ou de la littérature. Signalons enfin que dans « Demain », la reprise d'un style incantatoire — certains slogans étant répétés comme des refrains (« Et les hommes deviendront ... plus justes / courageux / tolérants » ; « Il n'y aura plus ... de ministres [aux pouvoirs absous] / de gouvernements composés d' [...] incompétents / d'hommes crevant de faim / etc. ») — et l'expression d'un désir d'absolu affaiblissent le caractère programmatique du propos, qui se termine sur l'exaltation d'un vague « Rêve de paix et d'amour » :

[...] La Paix règnera. Non pas un traité de paix, signé parmi le hérissement infini de millions de baïonnettes, mais la paix profonde de la concorde des hommes. — Rêve ! dira-t-on. Sans doute. Rêve de demain. Prophétie, chimère, il n'importe. Rêve ... Demain ... [...] Demain ... Champ de bataille de toutes les convoitises, de toutes les ambitions, de toutes les passions humaines, nous sommes heureux de te consacrer l'azur puéril de notre Rêve, de paix et de concorde, de notre Rêve d'amour !

L'article sur lequel s'ouvre la première livraison de *Ça Ira* est de la même veine. Dans « Amour ! », Maurice Van Essche reprend et développe les mêmes thématiques, adoptant d'abord le ton relativement neutre du constat :

Finie la guerre. Le sang a cessé de couler. Plus de haine ! Le temps est passé. Aujourd'hui *on ne peut plus qu'aimer*. Il n'y a plus de frontières. Les peuples ayant fini de s'entredévorer il n'y a plus qu'une vaste Europe, un vaste monde où gémit, partout également malheureuse, une humanité pauvre et lasse. [...]

Puis vient le moment du jugement, immédiatement tempéré par la formulation d'un vœux de paix, non dénué d'une connotation religieuse.

Honte donc à tous ceux qui ont déclenché cette guerre. Honte à

ceux qui l'ont menée, quels qu'ils soient. [...] Mais *paix à tous les hommes de bonne volonté* qui ont voulu, ou qui ont tenté de mettre fin à cette boucherie. [...] *Paix donc à tous les hommes* [...]

C'est assez timidement que le lecteur est invité à agir, dans le sens d'une pacification :

Hier [...] nous avons haï. Est-ce une raison pour haïr aujourd'hui ? Hier est passé, demain nous appartient. Demain ? Demain, nous dit-on, il y aura de nouvelles guerres [...] *Nous le disons en vérité* : Ce sont des mensonges. Demain nous appartient. Demain si vous voulez il n'y aura plus de guerre. Il n'y aura plus d'armée ni de frontières. Mais pour cela il faut le vouloir énergiquement aujourd'hui. Demain sera fait de ce que nous édifierons ce soir. [...]

Enfin, la guerre est déclarée à toutes les idéologies qui empêchent la réalisation de ce projet : le militarisme, le nationalisme, le capitalisme.

Guerre d'abord à ce fatal amour des dorures et du panache [...] Guerre encore au capital qui engendre la servitude [...] Guerre ensuite à l'amour du clocher [...] Ma patrie est là où je peux vivre et mourir librement. [...] Lorsqu'il ne sera plus possible à quelques berger ivres de conduire le troupeau vers la lande en feu. Lorsqu'il ne sera plus possible qu'une poignée de mercantis éhontés exploite la faim et la peine des autres hommes *l'aurore d'un jour nouveau se lèvera* sur nos ruines et sur nos deuils³⁹.

On retrouve la dimension prophétique du propos (extraits soulignés dans les citations), les oppositions « hier / demain », « la haine / l'amour », et l'expression d'un grand désir de paix et de liberté. L'intertexte chrétien est ici bien visible (*Nous le disons en vérité, berger conduisant le troupeau*). Mais l'éthos discursif est beaucoup plus hésitant, le « prédateur » ici, paraît moyennement inspiré. Comme dans *Lumière*, aucune proposition concrète n'est formulée, le propos se résume à l'adhésion à un idéal de paix et de fraternité, à un dépassement des antagonismes de la guerre. Hubert Roland a bien montré ailleurs en quoi ce type de position — même exprimée de manière vague — était très mal reçu dans l'immédiat après-guerre, quand se déchaînaient les sentiments anti-allemands (Roland 2003 : 370). Il faut rappeler le contexte du Traité de Versailles, la volonté de « faire payer l'Allemagne » et d'empêcher à moyen terme le redressement de ce pays.

Contrairement à *Lumière* et à *Ça Ira, La Drogue* s'affiche comme un journal de combat. Elle en a le format et la périodicité (hebdomadaire). Cette posture se traduit dans un ton plus direct. Dans « Jeunes, Venez à Nous » (p. 1), M. Dufresnoy (alias Maurice Van Essche) utilisait des métaphores militaires (« Serrons les rangs », « Il ne faut pas que les jeunes

³⁹ M. Van Essche, « Amour ! », in *Ça Ira*, première année, n°1, avril 1920, pp. 1–3 (nous soulignons).

sombrent sans lutter », etc.) et affirmait sa « croyance en un meilleur devenir ». Le lecteur était directement interpellé (« Ohé la jeunesse qu'on dit ardente et généreuse, à nous »). Dans « Liminaire » (curieusement placé en seconde page de *La Drogue*), un certain Singly précise, dans un argumentaire relativement maladroit mais qui se veut sincère :

[...] Que voulons-nous ? Simplement *jeter un peu de lumière dans les esprits*, semer un peu d'*idées larges*, former un lien entre tous les citoyens pensant de notre ville. Ce programme, cher lecteur, vous paraîtra à la fois bien simple et bien présomptueux. Nous allons vous démontrer qu'il est réalisable. Nous sommes quelques jeunes qui voulons avoir notre franc parler [...] nous croyons qu'on ne puisse trouver de meilleur moyen de *dissiper les ténèbres intellectuelles* dans lesquelles nous pataugeons, qu'en énonçant des idées. La jeunesse a souvent les idées confuses, c'est vrai, mais cela ne l'empêche pas d'en avoir. [...] Rien ne prépare mieux les oreilles et les cerveaux aux idées larges que les hyperboles et les contradictions. Voilà les premiers points expliqués. Le troisième est plus difficile à réaliser. Y aurait-il seulement des citoyens pensant en notre ville ? Nous aimons à nous bercer de ce rêve. Et s'il y en a quelques-uns qu'ils nous soutiennent !

Le programme exposé ramène au niveau local l'ambition de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit » : « jeter un peu de lumière dans les esprits », « semer un peu d'idées larges », soit créer un lien entre « tous les citoyens pensants » d'Anvers. La glose qui en est faite allie lucidité (« la jeunesse a les idées confuses ») et impertinence (« il y aurait-il seulement des citoyens pensant dans notre ville ? ») pour asticoter et séduire le lecteur (« et s'il y en a, qu'ils nous soutiennent »). Malgré sa brève existence, *La Drogue* met ce programme en pratique. Elle est la première à Anvers à propager les idées du mouvement « Clarté »⁴⁰, publiant le manifeste des « Intellectuels combattants français aux intellectuels combattants du monde », le 2 août 1919 (première année, n°2) et le manifeste du groupe « Clarté » « Contre une paix injuste », le 9 août 1919 (première année, n°3). Par ailleurs, le lien se tisse en effet entre les « citoyens pensants » et transcende même la question des langues : dans son n°3, *La Drogue* mentionne aussi la création d'une « communauté de jeunes » pacifistes flamands. En septembre 1919, elle est contactée par l'« Universele Humanistische Vereeniging » d'Anvers, qui lui transmet une traduction française de son manifeste et lui demande de la publier⁴¹. *La Drogue* — qui a cessé de paraître fin août, après 6 numéros — ne peut y donner suite, mais ceci témoigne de la constitution d'un embryon de réseau pacifiste

⁴⁰ Chronologiquement, *La Drogue* suit *L'Art libre*, mais précède à la fois *Lumière* et *Ça Ira*. Elle est le premier « organe de combat » anversois en langue française à paraître après l'Armistice.

⁴¹ Voir annexe A.4, lettre à Maurice Van Essche, datée du 18 septembre 1919 (AML, dossier administratif de *La Drogue*, ML 3907). Cette association publie un organe de combat, *Staatsgevaarlijk*, en septembre et octobre 1919.

et progressiste anversois, entre acteurs d'expression française ou flamande.

L'influence du texte de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit » et de l'idéal de « Clarté » est donc manifeste sur les petites revues progressistes francophones anversoises, qui investissent chacune à leur façon cette posture « rollandiste » d'ouverture à la liberté de pensée, de fraternisation universelle et de travail au service de l'Esprit. Elles propagent ainsi à Anvers les idéaux introduits à Bruxelles par Paul Colin, secrétaire de la section belge du mouvement « Clarté ». Ces prises de positions communes sur des questions internationales, dans la lignée de mouvements nés en France, leur permettent de dépasser le contexte belge et de se positionner dans le champ littéraire français. Globalement, les « éthos discursifs » identifiés dans les extraits étudiés paraissent un peu pâles face à celui de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », où la posture manifestaire est totalement assumée. La radicalité du ton ne se retrouve que dans *Haro* (dont nous avons abordé la dimension pamphlétaire), mais on ne peut pas considérer que cette revue promeut exactement le même message d'ouverture. Dans le corpus anversois, la posture « rollandiste » s'exprime en demi-teinte. Il reste quelque chose de la force de provocation dans *La Drogue*, qui lance le mouvement avec fougue, dès le 26 juillet 1919, mais le ton de *Lumière* (août 1919) et de *Ça Ira* (avril 1920) est empreint d'un certain effacement. Ceci nous paraît assez révélateur de la dimension problématique du pacifisme en Belgique, en regard de la France. Dans les deux cas, il a été très mal reçu pendant la guerre, mais la spécificité de la conjoncture belge le rendait encore moins recevable : taxé de « défaitisme » en France, il est carrément suspect d'« emboîtement » en Belgique. Ceci pèse sur l'immédiat après-guerre, ce qui explique que les revues ont à choisir entre « être combatives » (comme *Haro*) ou être « rollandistes » (comme *Lumière* ou *Ça Ira*). Les éthos discursifs sont à adapter en conséquence : radicalité et violence sont incompatibles avec une position véritablement « rollandiste », qui se doit d'être conciliatrice dans sa mise en forme même. Aux yeux des Belges et des Français de tendances plus conservatrices, ces variations ne sont pas prises en compte. Toutes ces revues sont ramenées dans un même pôle et appréhendées globalement comme un tir groupé d'idées fallacieuses. Par exemple dans *Le Thyrse* du 15 juillet 1920, on peut lire sous la plume de Camille Mathy :

[...] Pour ma part, je ne pense pas que notre intérêt soit de loucher vers le Nord. Tournons-nous plutôt vers la France [...]. Ce n'est évidemment pas le goût des bolchevistes qui, dans *Lumière*, — Ah ! Renée Dunan, pourquoi gaspiller un talent comme le vôtre à dénigrer systématiquement la France ! — dans *Ça Ira*, dans *Haro !* et dans *L'Art libre* ne savent quel bien chanter des prolétaires allemands et se refusent à faire crédit au prolétariat français⁴².

« Bolchevistes », « anti-françaises », *Lumière* et *Ça Ira* ne l'étaient pas, mais on voit qu'à l'époque, prôner l'ouverture internationale (vers l'Allemagne y compris) n'est pas rece-

⁴² Merci à Gérald Purnelle de nous avoir transmis cette citation.

vable. La réception est d'ailleurs assez similaire en France. Roger Avermaete est notamment cité dans *Les Cahiers de l'anti-France*, rédigés par un policier français qui signait Jean Maxe. Dans le numéro 9 intitulé « L'internationale pro-allemande et le Défaitisme de la Paix » (1922), il prend quelques belges à partie, dont « l'antinational » Paul Colin, le « bolchevik notoire » Crommelynck, le « carrier » Jean Tousseul, « Roger Avermaete, directeur de la revue communiste anversoise *Lumière* », André Baillon, « clartiste et rolandien », Georges Eekhoud, auquel « le gouvernement belge dût enlever ses cours universitaires », Charles Plisnier, « membre du minuscule parti communiste belge » (Avermaete 1969 : 30–32). Notons en passant que parmi tous les jeunes issus de ce milieu pacifiste et internationaliste, ils furent relativement peu nombreux à faire le choix, à un moment ou un autre de leur parcours, d'un engagement communiste (c'est le cas de Charles Plisnier, Augustin Habaru, Bob Claessens, Armand Henneuse, Wilfried Hallemans, War Van Oeverstraeten, Pierre-Louis Flouquet, Théodore Counet). La plupart restèrent attachés au principe de l'« indépendance de l'esprit ».

La situation n'est pas la même du côté des revues de langue flamande, où la nécessité d'un engagement net s'est rapidement fait sentir. À Anvers et à Bruxelles, on trouve plusieurs revues de langue flamande⁴³ défendant à l'époque les mêmes choix politiques : l'« Universele Humanistische Vereeniging », fondée à Anvers le 6 septembre par un groupe de jeunes, publie un organe de combat, *Staatsgevaarlijk*, du 1^{er} septembre au 25 octobre 1919. Reconnue le 2 octobre par Paul Colin comme section flamande de Clarté Belgique, elle lance *De Nieuwe Wereldorde* le 1^{er} novembre 1919. En mars 1920, cet organe fusionne avec l'hebdomadaire communiste *De Internationale*. Après l'affaiblissement de la section anversoise, le secrétariat du groupe flamand de Clarté Belgique s'installe à Bruxelles et produit une nouvelle revue, *Opstanding*. Mais Paul Colin acceptant mal la dimension « nationaliste flamande » du groupe, les relations s'enveniment. En 1921, dans l'incapacité de trouver sa place entre le Parti Communiste et le « Vlaamsche Front », cette section flamande de Clarté disparaît. Il était en effet difficile de concilier l'internationalisme et le communisme d'une part et le nationalisme flamand d'autre part, même si en définitive, le combat flamingant se vivait comme un cas particulier de la lutte internationale pour la transformation de la société. L'État belge était vu comme une incarnation de la « réaction militariste-capitaliste-fransquillone⁴⁴ ». La problématique est donc scindée en deux du côté flamand, à travers l'action de deux groupements politiques, le Parti Communiste luttant au niveau international et le Front Flamand au niveau de l'État belge.

8.6.3 La réponse des anciens combattants

Au front, malgré la censure militaire, on percevait les échos du mouvement pacifiste français. Mais pour beaucoup de soldats au début de la guerre, l'interpellation de Romain

⁴³ Voir *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt, Lannoo, 1998, pp. 734–735 (notice « Clarté-groep ») et pp. 2824–2825 (notice « Staatsgevaarlijk »).

⁴⁴ Traduction d'un commentaire du contenu de *Opstanding*, dans la notice précitée, p. 735.

Rolland paraît hors de propos, comme en témoigne Max Deauville :

Tous ceux des générations d'avant la guerre [...] avaient été fortement impressionnés par les romans de Romain Rolland. [...] C'était un des grands hommes de l'époque. Et alors vint la guerre, et après vint aussi : *Au-dessus de la mêlée*. De ce livre seul le titre avait pu parvenir jusqu'à nous, qui nous embourbions lentement dans la boue des Flandres, devenue notre patrie. Il était mal choisi pour nous plaire. Et nous qui étions dans cette mêlée, pour qui elle n'avait pas de secret, à qui elle n'épargnait ni ses horreurs, ni ses misères, ni ses découragements, ses laideurs et ses peines, ni même ses grandeurs, nous qui devions trouver dans nos propres cœurs, tous les jours, la force de tout supporter sans déchoir, comment aurions-nous pu accueillir autrement que nous le fîmes, ce titre qui à nos yeux présentait une attitude.[...]⁴⁵

Malgré le prestige dont jouissait Romain Rolland, l'attitude exprimée dans le titre d'*Au-dessus de la mêlée* est proprement irrecevable pour le soldat des tranchées. En comparaison des zones française et britannique, la zone du front belge était relativement calme, et la politique du haut commandement plutôt économique en vies humaines. Il n'y eut qu'une seule occurrence d'« offensive d'honneur », autour du 10 mai 1915. Elle coûta la vie à 135 hommes. (Schaepdrijver 2004 : 176–177) S'il y eut plusieurs cas de redditions collectives (en juin 1918 notamment, où des dizaines de soldats belges ont passé les lignes), les mouvements de désertion n'ont jamais été perçus comme inquiétants par les autorités militaires. La plupart des déserteurs et des transfuges repris (2000 restèrent introuvables jusqu'à la fin de la guerre) étaient envoyés dans des compagnies disciplinaires en France puis, à partir de fin juin 1918, en première ligne. Il semble que la répression dans l'armée belge était globalement moins sévère que dans les armées française et britannique. Les transfuges passaient devant le conseil de guerre (au total 218 condamnations pour tentative de désertion), mais la peine de mort fut rarement prononcée. Précisons qu'il y eut quand même dix-huit militaires belges exécutés pour désertion ou fait criminel, dont quinze pendant la première année de la guerre (voir Schaepdrijver 2004 : 205–206).

Après la guerre, certains combattants belges attentifs au mouvement pacifiste internationaliste ont jugé utile d'offrir une réponse coordonnée à l'« Appel des intellectuels combattants français aux intellectuels combattants du monde » de Barbusse, paru dans le *Cri du Midi*. En juillet 1919, une réponse négative — et argumentée — paraît dans *Les Chants de l'Aube* sous le titre de « Manifeste des intellectuels combattants de Belgique »⁴⁶. Les

⁴⁵ Deauville (Max), « Dans la mêlée », *Romain Rolland et la Belgique*, Bruxelles – Paris, À l'enseigne du Chat qui pêche, 1950, pp. 47–48.

⁴⁶ Vingt-huit anciens combattants signent ce manifeste : Herman Frenay-Cid, J.-J. van Dooren, Charles Conrardy, Julien Flament, Constant Burniaux, Nic. Barthelemy, Paul de Blauwe, Oscar et Marcel Thiry, André Massonet, Édouard Fonteyne, Jean Verhaegen, V. Vinicius Martial, Fernand-A. Marteau, René Hislaire, F. et Albert Poureau, J. Jacoby, Willy Breton, Henri Naus, Jean Panisel, Carlo de Mey, Maurice Gau-

signataires considèrent que cette « manifestation littéraire se réduit à une simple manœuvre politique qui, par ses sous-entendus tendancieux, se présente comme étant de la politique intérieure [française] ». Ils énumèrent les autres raisons de ne pas y adhérer, rappelant que les seuls à s'être désolidarisés de l'Internationale de la pensée — qui existe, selon eux, depuis toujours — sont les quatre-vingt-treize signataires allemands de la très virulente « *Adresse aux nations civilisées* ». Par ailleurs, sans haine et sans désir de revanche, il leur est impossibilité d'oublier en quelques mois les massacres de civils, les villes rasées, les mensonges de la propagande allemande, les amis morts au combat. Enfin, ils n'ont tout simplement « plus foi en l'Unité morale de l'Europe, ni en l'Internationale de la Pensée ». Paul Colin se moquera violemment dans *L'Art libre* de ce qu'il présente comme une « excellente satire de la “pureté” belge », dont il cite les formulation les plus maladroites, « énormes balourdises d'une sympathique solennité ». Il pousse la féroce très loin en précisant qu'à son avis, le « point faible » est d'avoir signé d'une « vingtaine de noms imaginaires⁴⁷ ». Cette négation — symboliquement violente — de toute existence des écrivains combattants dans le champ intellectuel de l'époque est contredite par l'importance des commémorations au sein des revues littéraires. Qu'elles soient « du front » (*Cahiers, Chants de l'Aube*), institutionnalisées (*Le Thyrse*) ou « modernistes » (*Demain littéraire et social, Lumière, La Lanterne sourde*), les revues littéraires seront nombreuses à rappeler la mémoire et à publier les écrits des écrivains combattants, qu'ils soient morts ou revenus de la guerre.

8.6.4 Regards rétrospectifs en 1947 : la « génération Romain Rolland »

Un court article de Maurice Casteels est souvent cité pour son titre qui témoigne de l'empreinte laissée par Romain Rolland sur toute une génération : « La génération Romain Rolland ». Cet article est tiré d'un ouvrage collectif, *Romain Rolland et la Belgique. Hommages. Textes. Souvenirs* (Bruxelles – Paris, À l'Enseigne du chat qui pêche, 1950), réalisé à l'initiative de l'Association belge des Amis de Romain Rolland. Suite à la fondation de l'Association française des Amis de Romain Rolland (1945), un groupement belge homologue se constitue à Bruxelles en 1947. Le temps a passé et Romain Rolland, après avoir été l'auteur de *Jean-Christophe*, avoir incarné le pacifisme et l'indépendance de l'esprit, a mené le combat anti-fasciste. Il est mort en 1944. La fin de son parcours a effacé toute l'ambiguïté que l'on pouvait attacher à la position « rollandiste » de la première guerre mondiale (où dans un contexte de Belgique occupée, le pacifisme était suspect de compromission avec l'ennemi⁴⁸). Plus encore qu'en 1919, Rolland fait figure d'intellectuel rassembleur. Parmi

chez, Marcel Wyseur, I. Mausi, Maurice Remy, Isi Collin. On remarquera l'absence de Lucien Christophe et Marcel Paquot, aisément explicable par le détachement des *Cahiers* vis-à-vis de l'événement.

⁴⁷ Colin (Paul), *L'Art libre*, n°1, 15 août 1919, p. 123.

⁴⁸ On remarquera que le pacifisme « rollandiste » des années vingt mène en effet à tout : Paul Colin, René Baert, Ghelderode, Mil Zankin de Haro, Robert Poulet (le Pangloss de *La Drogue*), Georges Marlier (de *Ça Ira*), War Van Overstraeten (du Centre d'art), ont été impliqués à des degrés divers dans la collaboration intellectuelle ou politique pendant la deuxième guerre mondiale. (Sur l'ambiguïté intrinsèque du pacifisme, consulter Fuëg et Lecocq, 2001.)

les membres du conseil d'administration de cette association, on trouve les « modernistes » des années vingt, à présents institutionnalisés : Roger Avermaete, Pierre Bourgeois, Pierre Flouquet, Franz Hellens, Georges Linze. Parmi les membres du conseil général, on trouve l'ami de toujours Frans Masereel, mais aussi plusieurs « anciens combattants » de 14–18, tels Constant Burniaux, Lucien Christophe, Max Deauville, Marcel Thiry. Il est explicitement précisé que l'Association, « fondée pour préserver l'héritage spirituel de Romain Rolland et l'honorer en Belgique, groupe des personnalités de tendances différentes, afin d'éviter tout accaparement et toute déformation de l'esprit et de l'œuvre de Romain Rolland » (pp. 90–91). Comme Deauville, Maurice Casteels fait remonter à l'avant-guerre 14 la grande influence de Romain Rolland sur les jeunes de sa génération. C'est d'abord l'auteur de *Jean-Christophe* qui les a marqué : « Ce fut notre grande aventure intellectuelle ». Puis Romain Rolland en imposa par son honnêteté et par l'exemple qu'il donna « d'un clerc qui n'a pas trahi ». Il poussait à « vouloir penser vrai, ne rechercher que ce qui élève, n'agir que selon sa conscience » (pp. 40–43). Cette ligne de conduite exigeante qui ne renvoie l'individu qu'à lui-même a pu être partagée par des représentants d'idéologies diverses. En témoigne la grande hétérogénéité des milieux pacifistes « rollandistes » du début des années vingt (comme dans l'entourage d'Eekhoud) où l'on trouve des socialistes, des anarchistes-individualistes, des communistes, des chrétiens en rupture avec le clergé, etc. Les seuls à ne pas s'y retrouver sont les catholiques, alors attachés à restaurer l'autorité et le respect du dogme (voir Vanderpelen 2004 : 49–53). En 1947, cette hétérogénéité, garante de la « neutralité » politique et confessionnelle de l'association, est élargie et institutionnellement soulignée. La présence de catholiques (Christophe, Flouquet) fait pendant à celle d'agnostiques ou de francs-maçons (Linze).

8.7 Sur la question flamande.

Cristallisation des positions dans le corpus anversois

Parallèlement à une prise en compte progressive de l'existence d'une « question sociale », la question flamande a commencé à intéresser les élites politiques à la fin du XIXe siècle⁴⁹. Sous la pression des grandes grèves et des émeutes du milieu des années 1880, alors que se constitue le POB, les parlementaires prennent conscience de l'ampleur de la misère ouvrière. Une enquête sur les conditions de travail sera suivie des premières mesures sociales, en 1896. Suite à une nouvelle grève générale, le suffrage universel masculin « tempéré » est adopté en 1893. Le principe du vote plural assurera cependant l'hégémonie du parti catholique, qui restera au pouvoir pendant trente ans sans interruption. Dans la foulée du mouvement de « démocratisation » de 1893, les élites se penchent sur le problème flamand et les premiers projets de loi visant à mettre sur pied d'égalité le flamand et le français

⁴⁹ Nous résumons ici les pages que Sophie de Schaepdrijver a consacrées à un aperçu historique de la question flamande (Schaepdrijver 2006 : 20–37).

sont en discussion. Malgré les protestations et les résistances, l'égalité officielle des deux langues est entérinée à la Chambre et au Sénat, en 1898. Mais la mise en pratique des objectifs flamingants se révèle extrêmement laborieuse. D'une part le « Mouvement flamand » n'est pas un mouvement uniifié, mais un « nom collectif d'un ensemble hétérogène d'organisations réparties selon l'idéologie, le parti ou la province » (p. 31). D'autre part le principe d'égalité des langues ne fait pas le poids face à la suprématie bien ancrée du français, reconnue langue de culture et de promotion sociale par une grande partie des flamingants eux-mêmes. Sur le terrain, notamment en ce qui concerne l'enseignement, le principe flamingant (« langue locale = langue officielle ») se heurte au principe du libre choix de l'école et à celui de « liberté du chef de famille ». Dans les débats autour de la question de la flamandisation de l'Université de Gand, les flamingants se sont longtemps partagés entre partisans d'une université bilingue, et partisans d'une université complètement flamandisée. Début mars 1914, le projet de loi Frank (qui prévoyait une flamandisation par pallier, jusqu'à la disparition de l'université francophone), recevait un avis favorable à la Chambre (p. 33). En parallèle, suite à la défaite de l'opposition libérale et socialiste en 1912, certains wallons fatigués de la domination catholique (associée à la Flandre), envisageaient une séparation administrative, comme l'exprime par exemple Jules Destree dans sa *Lettre au roi*.

Nous avons déjà évoqué la *flamenpolitik* de l'occupant, qui culmine dans la réouverture, en octobre 1916, de l'université de Gand flamandisée. Action toute symbolique menée dans un contexte défavorable, notamment par le fait que la circulation était très strictement réglementée pour entrer ou sortir de cette ville de l'*Etappengebiet*, coupée du reste du pays pour raison militaire. L'afflux d'étudiants ne fut réel qu'à partir du moment où les déportations s'intensifièrent et où une inscription, comme élève libre, permettait d'échapper au travail obligatoire en Allemagne (Schaedrijver 2004 : 156–168). L'autre réalisation marquante de l'occupant est la séparation administrative du pays en mars 1917. La marginalité dans laquelle resta confiné l'« activisme », largement désavoué par la population comme par l'élite flamingante et finalement écarté de toute décision par l'administration allemande (Schaepdrijver 2004 : 278–279), n'a pas empêché l'épisode de laisser des traces. Cela s'explique en partie par l'importance quantitative et l'extension de la machine de propagande du Conseil de Flandre, qui tourna à plein régime, surtout pendant la dernière année. Très généreusement subventionnée, elle inonda littéralement le pays de brochures et pamphlets activistes (deux millions et demi distribués de janvier à septembre 1918). Vers la fin de la guerre, de nombreux activistes quittèrent le pays pour l'Allemagne, dont Paul van Ostaijen, membre de Jong Vlaanderen (section extrémiste « anti-belge » favorable à l'intégration de la Flandre dans une confédération allemande).

Immédiatement après la guerre, la « question flamande » ressurgit, plus épineuse et plus controversée que jamais. À son propos les passions se déchaînent et il semble impossible d'aborder le sujet dans la sérénité. Les petites revues anversoises dont nous avons parlé (*La Drogue*, *Lumière* et *Ça Ira*) n'échappent pas à ce contexte. Si elles sont sur la même ligne quant à leur engagement international à la suite de « Clarté », leurs différences se marquent dans le traitement de problèmes relevant de la politique « locale », telle la ques-

tion flamande⁵⁰. C'est à cette occasion que l'on peut observer le degré de radicalité et de cohérence de leurs postures respectives. Remarquons que, pour apprécier les positions relatives de ces petites revues dans le contexte culturel belge de l'époque, il est nécessaire de mener l'analyse sur un terrain autre qu'esthétique. Leurs programmes et leurs projets littéraires ou artistiques sont trop flous pour définir leurs positions.

8.7.1 *Lumière* ou le parti de la raison et de la bonne volonté

Par son format de « brochure » (de 16 pages *in-quarto*) et ses abondantes illustrations, *Lumière* se présente d'emblée comme une revue artistique et littéraire. Ses principales rubriques (« La Société », « Les Arts plastiques », « Les Lettres ») sont récurrentes, les deux dernières intégrant presque systématiquement plusieurs contributions « de contenu » et des articles critiques ainsi que des comptes rendus et des informations. D'autres rubriques plus éphémères et moins régulières complètent le numéro, témoignant de la diversité des intérêts de *Lumière*, telles « Musique », « Théâtre », « Cinéma », « Philosophie », « Sciences »⁵¹. Dans l'ensemble, *Lumière* apparaît comme une revue très structurée, présentant une grande rigueur dans la composition de ses numéros. Ayant renoncé à défendre un nationalisme étroit, au profit d'une vision humaniste internationaliste dans le sillage de Clarté, *Lumière* n'accorde aucune place dans ses colonnes au combat flamingant de l'immédiat après-guerre. Aucune mention n'est faite des manifestations flamingantes, même lors des événements dramatiques de juillet 1920 (où le jeune Herman van den Reeck⁵² trouva la mort). Comme l'explique Roger Avermaete dans ses souvenirs (Avermaete 1952, I : 27–30), la question flamande ne les intéressait pas spécialement. On peut aussi supposer que, même en ayant choisi le français comme langue d'écriture, les membres de *Lumière* n'éprouvaient pas le besoin de s'expliquer sur la question des langues, ayant été éduqués en langue flamande. Par leurs origines (milieux de langue flamande), ils ne risquent pas d'être assimilés aux « fransquillons ». Mais cette question finit par devenir incontournable. Avermaete consacre alors un article de la rubrique « La Société », en mars 1920, à vider ce sujet brûlant⁵³. Il précise dès l'entrée :

Je me propose de parler de la question flamande, sans passion,

⁵⁰ Nous reprenons ici la matière d'un chapitre de notre mémoire de DEA.

⁵¹ Pour un bref aperçu du contenu de chaque rubrique, voir Avermaete 152, I : 26–27. Pour une description plus complète, consulter le mémoire de Ch. Durieux (UCL, 1986).

⁵² Cet ancien élève de l'Athénée Royale d'Anvers (entre 1911 et 1918) édita *De Goedendag* (mars 1918) pour propager ses idéaux flamingants auprès de ses condisciples. Après la guerre, il participa à la fondation de la section flamande du groupe « Clarté », où il conciliait ses idéaux flamingants, pacifistes, communistes et chrétiens. En février 1920, il devint secrétaire de la section flamande de l'Association internationale antimilitariste (IAMV : « Internationale Anti-Militaristische Vereeniging »). C'est à ce titre qu'il participa à la manifestation flamingante et pacifiste du 11 juillet 1920 (commémoration de la bataille des éperons d'or) où il fut tué par un policier. Son extrême jeunesse (il avait 19 ans) et les circonstances de sa mort en firent un martyr de la cause flamande. (Voir notice « Reeck, Herman van den » dans la *Nieuwe Encyclopedie van de vlaamsche beweging*, pp. 2568–2571).

⁵³ Article reproduit en annexe A.5, dans le dossier « question flamande ».

objectivement, avec calme, et si possible, avec équité. [...] Je n'ignore pas que [cette question] ne se traite plus, en général, que sur le ton de l'injure ou de la calomnie. Tant pis, je veux essayer quand même, de parler raison. (« La question flamande », *Lumière*, 1^{re} année, n°8, mars 1920, pp. 113)

L'article, structuré et pondéré, correspond parfaitement à cette protestation de « bonne volonté ». En deux pages, Avermaete expose les enjeux, les impasses et la solution qui s'impose pour régler une question de langues « [qui] ne devrait plus exister à une époque où les grands courants d'idées réclament impérieusement toutes les forces ». En voici les grandes lignes. Avermaete rappelle tout d'abord que la question flamande existe depuis plus d'un demi-siècle et qu'il est absurde de la réduire à « l'activisme » des années d'occupation. Par exemple, il n'est pas logique de rejeter la flamandisation de l'Université de Gand sous prétexte que les Allemands l'ont appliquée : ce projet avait été adopté par le gouvernement belge avant la guerre. D'ailleurs, il serait juste qu'en Belgique — qui compte quatre universités : deux libres (de langue française) et deux officielles (de langue française) — l'université officielle de la partie wallonne (Liège) soit française et celle de la partie flamande (Gand) soit flamande. Ensuite, Avermaete expose trois manières de résoudre la question des langues en Belgique. La première, adoptée par les gouvernements belges après 1830, consistait à « extirper le flamand ». Or, comme il est impossible de changer la langue d'un peuple par simple décision politique, il faut abandonner ce rêve irréaliste d'unité linguistique. La seconde « formule gouvernementale » est celle du bilinguisme administratif généralisé. Elle est défendue par ceux qui connaissent effectivement les deux langues, mais se heurte à l'opposition de la majorité des Wallons (qui peuvent se passer du flamand) et d'une grande partie des Flamands (qui considèrent qu'il leur serait plus utile de bien connaître leur propre langue que d'en apprendre une seconde). Le gouvernement a cependant imposé ce bilinguisme administratif, qui n'est effectif qu'en Flandre : en Wallonie, il s'agit plutôt d'un bilinguisme français-wallon. Or, si on applique le bilinguisme, « il n'y a pas deux manières de l'appliquer : pour tous ou pour personne ». La troisième formule, « qui a contre elle tout le monde officiel et tous les modérés des deux camps » est celle de la séparation administrative. Cette solution, qui soulève deux types d'objections (réfutables) — celle de la reprise d'une manœuvre allemande et celle du risque de destruction de l'unité nationale — n'apparaît pas à Avermaete comme la « solution idéale », mais comme la « seule solution possible ». Ses avantages sont multiples : réduire la paperasserie administrative, supprimer les services superflus, décentraliser l'administration et surtout laisser chacun (Wallon ou Flamand) vivre dans sa langue maternelle. Avermaete soutient par ailleurs que, « quel que soit le régime administratif de la Belgique, le Flamand apprendra le français ». Il lui semble même que le français s'épanouirait mieux dans une Flandre flamandisée : le caractère anti-français de la politique flamande actuelle s'explique par une opposition aux « transquillons », soit une opposition plus profondément sociale que linguistique. Avermaete termine sur un ton mi-railleur, mi-désabusé : il faudrait pour régler cette question « bâillonner de part et d'autre les plus farouches wallonisants et les plus virulents flamingants, et enfin, condition *sine qua*

non, tous les fransquillons de marque ... Mais c'est là une idée irréalisable, ces messieurs sont vraiment trop nombreux » (p. 13).

Cet article offre une remarquable synthèse de la question flamande, telle qu'elle se posait à l'époque. Il a le double mérite de « mettre à plat » les données du problème et d'exposer avec clarté la position défendue par Avermaete. Flamand bilingue, progressiste pacifiste, pétri de culture française et amoureux de cette langue, celui-ci concilie avec intelligence les différents points de vue. Par choix « culturel », il s'exprime et écrit (ici) en français ; par choix « politique » il défend une solution contre institutionnelle — assimilable à celle prônée par le Mouvement Flamand — tout en déniant qu'elle puisse porter préjudice à la langue française « qui se défendra bien tout[e] seul[e] ». Développant une analyse rigoureuse et objective de la situation, Avermaete défend une position mesurée et argumentée, une position de conciliation. La rhétorique particulière qu'il emploie à cet effet, dans cette rubrique importante, est adaptée à la ligne que s'impose la revue : ouverture d'esprit, rigueur et clarté, pacification. Ailleurs, Avermaete laisse libre cours à un ton plus polémique. C'est notamment le cas dans la seule autre occurrence d'une allusion à la question flamande dans les pages de *Lumière*, à un endroit où on ne l'attend pas. En introduction au numéro spécial que *Lumière* consacre au poète wallon Raymond Colleye⁵⁴, Avermaete écrit en effet :

« Je connais un Raymond Colleye, farouche wallonisant et rude pamphlétaire. *Ennemi du bilinguisme — ce doux chérubin du gouvernement belge* —, il est le champion des revendications wallonnes extrémistes. C'est dire qu'en bien des points, il se trouve le défenseur du programme des extrémistes flamands, qui partis d'un point de vue tout à fait opposé, ont abouti aux mêmes conclusions. Ce qui permet de croire qu'il y a du bon dans ce programme-là. *Pas pour le gouvernement bien entendu*. Ce nombril de la Belgique a en grippe tout ce qui prétend empiéter sur sa souveraineté centralisatrice. [...] Et que Raymond Colleye se félicite que son art comme sa politique fasse hululer les hiboux. C'est que la Vie est avec lui ! » (nous soulignons)

Pour Avermaete, les programmes des mouvements wallon et flamand ont du bon car ils se rejoignent dans leur opposition à la politique menée par le gouvernement belge, notamment sur la question du bilinguisme administratif. Il apparaît bien ici qu'Avermaete est moins « pro-flamand » qu'« anti-(gouvernement) belge ». On peut rapprocher cette attitude du mot de Jean-Richard Bloch, « tout ce qui est antinational est notre », réponse aux partisans de l'Action française qui affirmaient « tout ce qui est national est notre » (Cité par Denuit 1979 : 63).

⁵⁴ Numéro spécial « Raymond Colleye, *Les jeux de la Chair et du Cœur*, poèmes », s.l.n.d. Reproduit en tête de la réédition Kraus reprint (pp. 3–16), sans date. Il semblerait que ce numéro spécial ait effectivement précédé la première livraison de *Lumière*.

Lumière prend donc position à propos de la question flamande de manière très réfléchie, très posée. Même si elle n'oblitère pas la dimension polémique du sujet, elle le traite sans passion, avec une étonnante sérénité. Cela s'explique par deux facteurs : d'une part les dispositions du groupe — dont Roger Avermaete est le paragon, comme parfait bilingue — lui permettent d'être à l'aise sur la question : ils n'ont pas la radicalité des flamingants puisqu'ils s'expriment en français et ne sont pas assimilables aux fransquillons puisqu'ils sont issus d'un milieu (parfois bourgeois) de langue flamande. D'autre part, leur façon de traiter la question est une application type de leur programme « clartiste » ou « rollandiste » : favoriser la discussion libre, s'ouvrir aux idées nouvelles, chercher la conciliation en se plaçant au-dessus de la mêlée.

8.7.2 *La Drogue* ou la provocation

Le premier numéro de *La Drogue* (26 juillet 1919) s'ouvre sur une insolente interpolation du bourgeois, sous le titre « Écoute » :

La Drogue n'est pas un journal de pharmaciens ! La Drogue est un journal sérieux ! Ceci pour les cuistres que le titre tromperait.

La Drogue est un journal sérieux. Quatre hurluberlus toqués de littérature, un timbré de la science⁵⁵ : C'est nous, le comité de rédaction de *La Drogue Littéraire, Théâtrale, Politique, Sociale, Scientifique*, que sais-je encore !

Le but ? Enfoncer de-ci delà une vieille baderne, fustiger un vieux bonze, clouer au pilori quel qu'illustre [sic] crétin et puis ... admirer le Beau, dire un peu partout le charme d'une page, et aider à la gloire littéraire de cette vieille Belgique qui au fond ce [sic] passerait bien de nous !

Public, *La Drogue* te salut ! *La Drogue* te va purger !, *La Drogue* bourgeois ventripotent et galeux, va faire disparaître un peu de ta quiète rotundité, *la Drogue* est ton clystère et *la Drogue* ... c'est nous !

C'est nous les jeunes qui allons te réveiller, enfoncer à coups de poings cette gélatine grasse et molle qui est ton cerveau, c'est nous qui allons enfoncer ton vieux gros crâne de pachyderme, ta funeste caboché de vieille moule bonasse !

Bourgeois, *la Drogue* te salut ! *La Drogue* attend tes deux sous !

Cette rhétorique tranche avec les habituelles protestations de bonne volonté et les développements généreux sur l'avenir meilleur et la paix universelle. Les deux derniers paragraphes illustrent de manière imagée en quoi *La Drogue* se pense comme une véritable entreprise

⁵⁵ Il s'agit des « littéraires » Maurice Van Essche (Maurice Dufresnoy), Willy Koninckx (Jules Gallis), Harry Alexander (Jacques Lothaire) et Paul Alleman et du « timbré de la science » Léon Cap. (Voir Jespers 1997 : 31).

de démolition (à la fois purge et passage à tabac). Dans une rubrique créée à cette fin (« La Cible »), elle consacrera beaucoup d'énergie à descendre — sans beaucoup de discernement — certaines personnalités internationales (dont Clemenceau⁵⁶, mais aussi Henri Barbusse⁵⁷) ou locales (dont Georges Eekhoud⁵⁸, Maurice Gauchez⁵⁹, Christiane Pécher). Par ailleurs, ce texte précise le projet du groupe : le but n'est pas seulement de réveiller le bourgeois et de ruer dans les rangs, mais de publier une revue « littéraire, théâtrale, politique, sociale, etc. ». Malgré la dimension explicitement littéraire du projet (« aider à la gloire littéraire de cette vieille Belgique »), *La Drogue* n'a consacré que peu de pages à la littérature et aux arts. Quelques poèmes de Jules Gallis, deux contes (dont un déplorable « Conte juif » débordant de clichés antisémites, non signé, dû à la plume de Van Essche) et deux critiques (sur le théâtre moderne et sur une exposition « Les hollandais et la guerre ») sont d'un intérêt médiocre. Dans le numéro 3 (9 août 1919), Alcibiade constate dans « Mauvais Bergers » que « *La Drogue* qui avait l'intention d'être artistique et littéraire, est devenue surtout politique » et s'en explique : « Il reste peu de temps et peu de place pour causer art et littérature lorsque le sort du monde est en jeu. » Ce sont en effet les articles à caractère politique et social qui sont les plus nombreux. Ils dénoncent le patriotisme exacerbé et fustigent la politique de répression anti-allemande. Ils militent contre la cherté de la vie, pour le droit au logis et pour la liberté de circulation des marchandises sur l'Escaut. Ils proposent un changement radical de société (« Révolution » de Pangloss, 30 août 1919). Dans les colonnes de *La Drogue*, les « sécessionnistes » s'opposent aussi à leurs anciens condisciples du « Cénacle ». Plusieurs articles qui y font allusion sont d'ailleurs incompréhensibles pour les non-initiés. Dans la première livraison, c'est le cas de « Les Bonzes », où Paul Alleman évoque Roger Avermaete (« le maître »), Maurice Van Essche (« l'autre maître ») et Willy Koninckx (« le petit maître »), se disputant lors de la séance de dissolution du Cénacle. Roger Avermaete et *La Comédie* — dont il était rédacteur en chef — sont malmenés à plusieurs reprises, dans des articles ou dans des notes⁶⁰. De même, du côté libéral et « fransquillon », Christiane Pécher (une des « marraines » du *Melon Bleu*) et *Le Matin* ne sont pas épargnés.

⁵⁶ « La Cible : Le vieil homme », in *La Drogue*, première année, n°1, 26 juillet 1919.

⁵⁷ Dans le numéro 5 (23 août 1919), la tribune libre, signée par Paul Tynnie est intitulée « Ceux qui éclairent » traite avec ambiguïté du talent et de la sincérité d'Henri Barbusse.

⁵⁸ « La Cible : À Monsieur Georges Eekhoud, écrivain », in *La Drogue*, première année, n°2, 2 août 1919.

⁵⁹ « La Cible : Sivry », in *La Drogue*, première année, n°4, 16 août 1919. C'est sous le nom de Sivry que Maurice Gauchez signait les « Actualités » dans *Le Matin*. Voir aussi « La Cible : il était une fois... » (*La Drogue*, première année, n°6, 30 août 1919).

⁶⁰ Le numéro 5 (23 août 1919) est exemplaire à ce propos : La rubrique « La Cible : Lettre de Pékin » est une attaque en règle de *La Comédie* — normmément citée et présentée comme un « canard pour crétins », une « feuille de choux », etc. — et dans les notes intitulées « Histoire vraie ? », Roger Avermaete est directement visé par le portrait suivant : « Un poète. Chef de bureau dans une administration communale, organisateur consciencieux de cortèges, et meneur de la Bienfaisance publique. Il connaissait un sculpteur. Un matin, il lui tint ce propos : — "Mon cher, quand je rentre chez moi, après un travail assidu ; que je jouis de cette ambiance de paix heureuse qui caractérise mon foyer ; lorsque à mes pieds est couché mon chat et que ma femme fait le gros dos, j'ai des heures, où j'écris des vers, des vers, des vers avec la plus admirable facilité." Pauvre chef de bureau et pauvres vers. L'un est fou ; les autres sont méchants. Moralité : ne soyez jamais un chef de bureau qui fait des vers, parce que les rires seront pour vous et les sifflets pour votre œuvre. »

gnés non plus⁶¹. La provocation et l'humour parfois grinçant caractérisent cette petite revue enthousiaste et un peu maladroite. Elle semble tirer tous azimuts sans beaucoup de cohérence. C'est avec la même fougue un peu débridée qu'elle traite d'une des questions les plus sensibles à Anvers à l'époque, la question flamande. Dans un premier article, Lotharry s'insurge contre le fait de considérer tous les flamands comme des « activistes » et rappelle que la question flamande est plus une question sociale qu'une question linguistique. Proclamant sa sympathie pour la lutte légitime des flamands contre une bourgeoisie toute-puissante et transquillonne (ce qui ne signifie pas francophile), l'auteur rappelle aussi son attachement à la culture française :

Nous vivons ici dans les marches de la culture française : nous voulons défendre l'âme et l'esprit de la chère France, parce que toutes nos sympathies vont à elle, parce que nous pensons en français, parce que nous sentons en français. Mais nous ne voulons guère ressembler aux Beulemans transquillonnants, nous n'entendons point empêcher les flamands de conquérir leurs droits légitimes, pour lesquels ils luttent depuis longtemps déjà. Au contraire, partout où nous pourrons, et dans la mesure de nos faibles moyens, nous leur tendrons une main secourable, et nous nous berçons de l'espoir qu'ils ne la refuseront point. Flamands, tendez-nous la main ! Quant aux transquillons, le diable ait leur âme !...⁶²

Ce discours est typique des francophones anversois progressistes, qui doivent jongler avec les deux aspects de la question flamande : sa dimension sociale et sa dimension linguistique. Dissocier les deux et mettre en évidence le côté social est la seule possibilité pour celui qui veut se déclarer (en français) favorable au mouvement flamand sans pour autant renier son identité francophone. Il apparaît clairement dans cet extrait que le français est non seulement pour eux une langue de culture et la langue de leur scolarité (« nous vivons dans les marches de la culture française [...] défendre l'âme et l'esprit de la chère France » ; « nous pensons en français ») mais aussi leur langue maternelle, la langue du vécu personnel (« nous sentons en français »). Le groupe de *La Drogue* est en effet issu d'un milieu francophone. Cela peut expliquer leur acharnement à se distinguer des « transquillons » dont ils partagent la langue, mais pas les visées politiques. Cette position est cependant inconfortable, comme le montre d'ailleurs la mise au point proposée dans un second article. Dans « La question flamande. L'autre Voix. À certains flamingants », *La Drogue* s'attaque aux flamingants anti-français et condamne les excès du flamingantisme le plus actif :

[...] Et même, n'eut-il pas été légitime de s'élever contre *un abus* de ces flamingants qui prétendent *chasser le français de partout*,

⁶¹ Un exemple parmi d'autres : « Anthologie de la Sottise. Voulez-vous être documenté sur le “bolchevisme” lisez l'article signé “Christiane” dans *Le Matin* du dimanche 3 août. C'est un bon moment à passer. » (*La Drogue*, première année, n°4, 16 août 1919).

⁶² Lotharry, « La question flamande. Notre point de vue », in *La Drogue*, première année, n°1, 26 juillet 1919 (nous soulignons).

en Belgique, *pays bilingue* ou la majorité de la classe lettrée parle cette langue ? Ces messieurs ont sans doute l'intention de *refaire un petit dictatoriat à la Borms*. Ils espèrent le moment où *les inscriptions françaises s'en iront de partout, ou il sera défendu de parler ce qu'il plaît, ou tout ce qui sera administratif sera exclusivement flamand*.

Demander *l'égalité de ces deux langues, c'est juste au fond — réclamer l'exclusivité d'une des deux, c'est trop fort et c'est fou*. Ils n'y arriveront jamais et tant mieux. [...]⁶³.

On voit bien que malgré leur volonté de respecter le droit des flamands à parler et à vivre dans leur langue, les rédacteurs francophones de *La Drogue* reculent devant les conséquences logiques de l'application d'un programme flamingant, dont l'abandon du français comme langue administrative. Ils versent dans les clichés qu'ils dénonçaient précédemment : en agitant le spectre du « dictatoriat à la Borms », ils font référence à l'activisme des années d'occupation. En définitive, la prise de position de *La Drogue* sur cette épineuse question flamande est hésitante. La crispation linguistique se retrouve dans l'article qui prend Georges Eekhoud pour cible et où Paul Tynnie hurle avec les loups contre celui qui a laissé traduire et publier trois de ses œuvres, en néerlandais, pendant la guerre, chez « Insel-Verlag », une maison d'édition dirigée par les Allemands (voir Roland 2003 : 416) :

Georges Eekhoud, *traître à ta langue et à tes opinions*, salut. L'air de Berlin est-il doux et charme-t-il tes instincts germaniques ? *La France et sa langue sont-elles trop belles pour tes instincts dé-pravés ?* [...] Georges, tu as fait une gaffe. [...] Abandonner *une langue qui est et restera la langue du monde* est une conduite proche de la folie. Perdu dans la cohue des petits écrivains d'expression flamande lu [sic] à peine dans les quelques petits trous où la civilisation s'est arrêtée, tu renonces à toute ambition et à toute gloire. Va chanter la Belgique en flamand. [...] Ce que tu fais est *plus qu'un crime c'est une faute*. [...] Tu as chanté, tu as parlé. On te refuse l'aumône qu'on jette au pauvre, on refuse de te prendre pour un fou et de t'excuser, parce que *tu es un traître*, et que les traîtres, *à la langue aussi bien qu'au pays*, les traîtres on les met devant un fossé et on les y jette. [...] Georges Eekhoud, allez crever votre dépit dans un de ces villages [...]⁶⁴.

Plus qu'un crime patriotique, Georges Eekhoud a commis une faute ; avant d'être « traître au pays », il est surtout « traître à sa langue ». L'acte considéré par certains comme an-

⁶³ Mentor, « La question flamande. L'autre Voix. À certains flamingants », in *La Drogue*, première année, n° 4, 16 août 1919 (nous soulignons).

⁶⁴ P. Tynnie, « La Cible : À Monsieur Georges Eekhoud, écrivain », in *La Drogue*, première année, n°2, 2 août 1919.

tipatriotique est ici ramené principalement à sa dimension linguistique. On rappellera que ce qui a surtout été reproché à Georges Eekhoud (et lui a coûté son emploi d'enseignant à la ville de Bruxelles, en janvier 1919) n'était pas la publication de ses œuvres traduites, mais « son refus de condamner explicitement l'activisme flamand, dans une interview au journal *La Belgique*, censuré par l'occupant, en 1917 » (Roland 2003 : 416). *La Drogue* s'acharne donc ici contre celui qui est perçu par la majorité comme un sympathisant de la cause flamande.

La Drogue apparaît donc comme plus spontanée, plus agressive, mais aussi moins cohérente que *Lumière*. Elle atteint ses objectifs comme « entreprise de démolition ». Elle n'avait pas la prétention de construire quelque chose et n'y est pas parvenue. Cette petite revue nous paraît constituer une étape essentielle dans la genèse du futur groupe *Ça Ira*, comme premier lieu de prise de position. C'est d'abord pour ses membres le lieu d'une opposition, d'une prise de distance à la fois vis-à-vis de leur milieu d'origine (notamment dans sa composante la plus conservatrice, mais paradoxalement aussi la plus littéraire, avec les personnalités phares du *Melon Bleu*) et par rapport à leurs anciens condisciples du « Cénacle », surtout Roger Avermaete, avec lequel ils avaient un compte à régler. C'est ensuite un lieu d'expression de l'idéal internationaliste, pacifiste et révolutionnaire qu'ils souhaitent embrasser. C'est enfin un lieu de prise de position sur des questions « locales », dont la question flamande qui les interpelle et les met en difficulté. Il leur est en effet impossible d'assumer le rejet du français contenu dans le programme flamingant, car ce serait nier une part de leur identité personnelle, comme francophones de Flandre. Cette position radicale et « suicidaire » sera pourtant adoptée au sein de *Ça Ira*.

8.7.3 *Ça Ira* ou le choix d'une radicalité suicidaire

L'équipe de *Ça Ira* est composée d'une partie du comité de *La Drogue* (Maurice Van Essche, Willy Koninckx, Jacques Lothaire), renforcé par Georges Marlier et Alice Frey qui ont quitté *Lumière* et par Paul Neuhuys, que Marlier est allé rechercher à Paris. Dans la prise de position initiale de *Ça Ira*, il reste quelque chose de l'esprit de provocation cultivé par *La Drogue*. Le propos se radicalise, comme le suggère le titre de la revue, emprunté au répertoire des chants révolutionnaires français. Moins structurée que *Lumière*, mais s'inscrivant comme elle dans une filiation du mouvement « Clarté », *Ça Ira* prend explicitement position dans la question flamande, dès son premier numéro, qui contient une intéressante « Chronique de Flandre » :

La question flamande est depuis l'armistice, le point capital de la politique belge. [...] Une seule chose nous intéresse, c'est que *la question flamande est une question de justice*. Pour cette raison, *nous sommes flamingants de toute notre énergie*, et tous ceux qui ne le sont pas sont contre nous. [...] Cela seul nous suffirait pour soutenir de toutes nos forces le jeune mouvement flamand. Mais que d'autres liens de solidarité ne nous unissent pas, malgré

l'anomalie de notre éducation française. La question flamande est moins une question de langue qu'une question d'esprit. Ce n'est pas à ses qualités intrinsèques que le français doit ses prérogatives en Flandre. *Le français n'y est autre chose que le trait d'union qui joint tous les représentants de l'idée bourgeoise*, des rastas aux jésuites. *L'action flamande ne doit pas couper les feuilles, elle doit extirper les racines.* Son objet principal est la lutte contre cette même clique néfaste que nous voulons combattre. Avec quelle joie ne serons-nous pas d'enthousiastes frondeurs côte à côte avec nos amis flamingants. [...] C'est *en Flandre* que nous voyons les peintres et sculpteurs tenir une place importante dans le mouvement international de l'expressionnisme. Jamais la culture flamande ne nous a été aussi chère. Un mouvement qui peut compter sur tant d'idéalisme et une action artistique qui se manifeste avec tant de puissance doivent triompher. Réjouissons-nous avec la conviction que *par l'idée flamande s'affirmara une culture nouvelle*, et tâchons, dans la mesure de notre force, d'y contribuer et d'y prêter main-forte⁶⁵.

À propos de la question linguistique se dégage ici une position similaire à celle que nous avons pointée dans *Demain littéraire et social* (sur le renouvellement de la société) et dans *Au Volant* (sur une architecture moderne). Contre le parti de la « restauration », des « représentants de l'idée bourgeoise » — cette « clique néfaste » dont le français est le « trait d'union » —, l'action flamande est présentée comme devant « extirper les racines » pour « affirmer une culture nouvelle ». Comme « question de justice » et « question d'esprit », la problématique flamande est moins une « question de langue » qu'une « question sociale ». Comme progressistes luttant contre un certain état de la société, les rédacteurs de *Ça Ira* peuvent se dire « flamingants ». Pour se démarquer des bourgeois francophones heureux de l'être, ils parlent de « l'anomalie de [leur] éducation française ». En d'autres termes, il eut été normal pour eux d'être éduqués en flamand, dans une Flandre flamandisée. Ceci balaye les tergiversations qui subsistaient dans *La Drogue*, où la rédaction affirmait son attachement à la culture française. Se présenter comme « flamingants » est une façon comme une autre de se présenter comme « révolutionnaires ». Dans le même numéro, un long article traite de la « culture révolutionnaire » et prône la révolution sociale, disserte sur le rôle de l'intellectuel révolutionnaire et s'interroge sur les possibilités d'avènement du communisme. Il y est précisé que, vu « l'impuissance de la bourgeoisie dans le domaine de l'esprit », « tout l'art des jeunes est révolutionnaire et dirigé contre elle⁶⁶ ». L'attachement à la culture flamande — qui ne leur a « jamais été aussi chère » —, comme facteur de re-

⁶⁵ S., « Chronique de Flandre », in *Ça Ira*, première année, n°1, avril 1920, pp. 24–25 dans l'édition Jacques Antoine (nous soulignons). Nous n'avons pas identifié qui se cache derrière l'initiale « S. » ; on peut imputer la responsabilité de cette prise de position à la rédaction dans son ensemble.

⁶⁶ P. Manthy, « Révolutionnaire cultuur [sic] », in *Ça Ira*, première année, n°1, avril 1920, p. 11.

nouvellement de la société, est aussi développé par Georges Marlier dans un article intitulé « La Vraie Renaissance flamande ». Il n'en reste pas moins qu'il est problématique de se présenter en français comme « flamingant », une telle position étant intenable à long terme, puisque le programme flamand prône entre autres l'éradication du français en Flandre. Dans un commentaire rédigé avec cinquante ans de recul, Paul Neuhuys insiste sur la dimension radicale et suicidaire de cette prise de position initiale :

C'est en avril 1920 que parut à Anvers le premier numéro de la revue « *Ça Ira !* ». Elle vécut à peu près trois ans et sa collection se compose de 20 numéros, ce qui est à proprement parler un phénomène, car non seulement il s'agissait d'une revue d'extrême avant-garde, mais qui portait en elle, dès son apparition, *les germes les plus apparents d'une fin prématurée*. En effet la revue « *Ça Ira !* » dès son premier numéro avait pris position et cette position pour être nette n'en était pas moins sans issue. [...] À nous autres, jeunes gens avides de participer à l'esprit nouveau qui soufflait sur le monde, il ne restait qu'une solution : soutenir le jeune mouvement [flamand]. [...] C'était un point de vue assez discutable, j'en conviens, mais dont le caractère subversif ne nous offusquait nullement. Ainsi « *Ça Ira !* » dès son premier numéro, courait à sa perte et personne n'a jamais rien tenté pour l'en empêcher. [...] Le dilemme inextricable, dans lequel nous nous étions engagés, devait d'ailleurs nous ménager forcément une carrière où triompherait le seul élément qui au fond nous importait : l'aventure. [...] Pansaers l'auteur de « Le Pan Pan au cul du nu nègre » nous acheminait vers un terrorisme total. [...] « *Ça Ira !* » allait faire un plongeon définitif dans l'absurde et l'apogée de « *Ça Ira !* » fut son seizième numéro : le numéro Dada. Dada, société anonyme pour l'exploitation des idées. Souscrivez à Dada, le seul emprunt qui ne rapporte rien. Notre numéro Dada a toujours inspiré à notre groupe plus de fierté que tous les autres, car il était vraiment d'une incongruité souveraine dans un milieu douillettement rétrograde. [...]⁶⁷

Paul Neuhuys relit la trajectoire complète de *Ça Ira* en lui donnant une cohérence globale. De la prise de position flamingante de son premier numéro, à la publication de son numéro dada, *Ça Ira* semble en définitive avoir réussi à mettre en oeuvre dans le domaine littéraire et esthétique le programme radical et suicidaire qu'elle avait élaboré au niveau politique. Cette relecture est intéressée et non dénuée d'une certaine exagération, perceptible dans le fait de qualifier *Ça Ira* — dès sa naissance — de « revue d'extrême avant-garde ». Il ne faut pas ou-

⁶⁷ P. Neuhuys, « La Revue *Ça Ira !* », préface à *Ça Ira, collection complète 1920–1923*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1973 (nous soulignons).

blier que si l'intention était bien celle-là, le comité de rédaction manquait d'expérience, ce qui lui sera reproché par différentes personnalités d'avant-garde dont Van Essche avait sollicité la collaboration avant le lancement de la revue, tels Théo van Doesburg⁶⁸(1883–1931) et Paul van Ostaijen⁶⁹ (1896–1928). Réticent, van Doesburg attend le premier numéro pour se prononcer. Le contenu de celui-ci le froisse sur plusieurs points, notamment l'affirmation de Georges Marlier que l'avant-garde hollandaise « [manquerait] de profondeur spirituelle » et que, « entre l'exaltation effrénée du mouvement que prônent les futuristes italiens et le *style placide et morne des Hollandais*, il y a place pour un art libéré de ces *préoccupations secondaires*⁷⁰ » : la vraie renaissance artistique serait portée par les peintres flamands. Cela explique en partie la froideur de la réponse de van Doesburg, qui critique le caractère traditionnel de la revue et en condamne la dimension « nationaliste » flamingante, incompatible selon lui avec l'internationalisme propre à l'avant-garde. Comme le souligne Marc Van Den Hoof, cette appréciation de van Doesburg méconnaît la réalité belge de l'époque (Van den Hoof 1971 : 40–41). Ce choix plus « révolutionnaire » que « nationaliste » n'est pas incompatible (surtout quand il est exprimé en français) avec une visée internationaliste. *Ça Ira* suivra pourtant le conseil de van Doesburg et la question flamande ne sera plus jamais traitée de front. Elle n'en reste pas moins présente de manière discrète⁷¹, comme en témoigne par exemple le court mais vigoureux article dénonçant l'assassinat de Herman van den Reeck (secrétaire pour le pays flamand de l'Internationale antimilitariste) par les forces de police lors de la répression de la manifestation flamande du 11 juillet 1920⁷². Alors que *Ça Ira* avait sollicité la collaboration de Paul van Ostaijen par l'intermédiaire de Floris Jespers, elle refuse son article « Vers la période dodo dans le mouvement flamand »⁷³ (rédigé en néerlandais) et lui fait savoir qu'elle ne publiera plus sur le sujet. Paul van Ostaijen soulignera en conséquence les difficultés qu'ont les jeunes de *Ça Ira* à intégrer et à assumer complètement leur position « révolutionnaire ». S'il appréciait les critiques artistiques de Georges Marlier, van Ostaijen émet un jugement sévère sur la partie de création littéraire de la revue, trop bourgeoise à son goût⁷⁴. La posture « révolutionnaire » affichée par *Ça Ira*

⁶⁸ Lettre de Maurice Van Essche à Théo van Doesburg , 11 janvier 1920. (Citée par Marc Van den Hoof 1971 : 4).

⁶⁹ Voir Jespers 2004 : 3–4.

⁷⁰ G. Marlier, « La vraie Renaissance Flamande », in *Ça Ira*, n°1, avril 1920, p. 5 (nous soulignons).

⁷¹ Consulter à ce propos H.-F. Jespers, « Théo van Doesburg en *Ça Ira !* », *Centrum voor Documentatie en Reëvaluatie*, Cahier n°4, décembre 1999, Antwerpen, Jef Meert. (Cité par T. N[euhuys], « Notes et documents. Théo van Doesburg en *Ça Ira !* », compte rendu in *Bulletin de la Fondation Ça Ira!*, n°2, juin 2000, pp. 3–14).

⁷² Notule « Les Éperons d'or », signée *Ça Ira !*, dans le n°5, août 1920 (p. 131 de l'édition J. Antoine).

⁷³ Borgers 1971, I : 368–369. (Voir aussi H.-F. Jespers, « Neuhuys et van Ostaijen : rencontres manquées et affinités » 2004 : 4).

⁷⁴ « [...] La situation est nette : *Ça Ira* peut continuer *ad infinitum* la publication de ses contes, ses dialogues, “Près du bal”, “Loin du bal”, “En face du bal”, etc. – Cela ne m'intéresse plus. Sans grand enthousiasme j'ai envoyé cet article [« Vers la période dodo dans le mouvement flamand »]. Selon mon avis personnel, il n'y avait aucune raison pour collaborer à cette revue dont la partie littéraire sent le bourgeois à quatre lieues à la ronde. Quelle différence entre les contes de *Ça Ira* et les contes de “Mille et un matins” dans *Le Matin*? Ce n'est qu'en face des demandes répétées de Flor[is] Jespers, que je me suis décidé.[...] À mon avis il est

dans son premier numéro ne sera donc pas suivie d'effet au niveau du combat flamingant. Cette question flamande semble avoir surtout servi de prétexte pour afficher une position radicale. L'engagement dans une réflexion sur les mouvements révolutionnaires reste cependant constant dans *Ça Ira* (jusqu'au numéro dada après lequel elle se réoriente dans des débats plus strictement esthétiques). Paul Manthy est le principal chroniqueur sur le sujet. Il livre une longue étude sur les théories de Van Eysinga (n°1 et 2, avril et mai 1920), puis poursuit sa réflexion sur le communisme et les potentialités d'une révolution dans une rubrique « Lieux communs » (n°3, juin 1920 et n°10 à 12, janvier à mars 1921). Il attire la collaboration de H.L. Follin, qui traite en 1921 (n°14) de « Révolution sociale ou révolution politique », et fait suivre cet article d'un commentaire (« Dogmatisme »). Signalons aussi un article d'Henriette Roland-Holst sur « Communisme et art dramatique » (n°7, octobre 1920) et la collaboration de Charles Plisnier, dont les éditions *Ça Ira* publient au début 1921 le pamphlet « Réformisme ou révolution ».

Mais revenons à la préface de Paul Neuhaus, qui identifie bien quelle était la posture de départ de *Ça Ira* et rappelle en quoi elle était intenable : par sa « position nette et sans issue », au « caractère subversif » — se proclamer flamingant en français est presque une aberration —, *Ça Ira* portait en effet dès le départ les « germes les plus apparents de sa fin prématurée » et « courait à sa perte » dès son premier numéro. Paul Neuhaus montre avec fierté en quoi *Ça Ira* a réussi pleinement à dépasser ce « dilemme inextricable » et à assumer sa dimension « suicidaire » de départ, en la convertissant, par l'intermédiaire de Clément Pansaers, en un coup d'éclat digne — cette fois on peut le dire — de l'avant-garde la plus radicale. Ce numéro dada était non seulement « d'une incongruité souveraine dans un milieu [belge] douillettement rétrograde », mais aussi un coup de maître au niveau international. Ce numéro, orchestré depuis Paris par Clément Pansaers alors en rupture par rapport au groupe « dada » du tandem Tzara-Breton, affichait dans son titre sa prétention à enterrer le mouvement. Il s'intitulait en effet « Dada. Sa naissance. Sa vie. Sa mort ». Les sécessionnistes (dont Francis Picabia, Pierre de Massot, Christian, Céline Arnauld, Georges Ribbemont-Dessaignes, Pierre Albert Birot) s'affranchissaient par là de l'influence de Breton (l'histoire du mouvement Dada ne lui appartenant plus), tout en se condamnant (puisque Dada est enterré par la même occasion). Par cette sorte de « suicide » du mouvement, Clément Pansaers et ceux qui l'ont suivi s'affirment plus dadas que Dada⁷⁵. En conséquence, *Ça Ira* effectua une entrée remarquée dans le champ littéraire français, mais ce ne fut suivi que de peu d'effets. La radicalité de ce numéro était telle qu'il semblait difficile de réitérer l'expérience. De plus, Clément Pansaers disparaissant de la scène pour raison de santé (il meurt en octobre 1922), *Ça Ira* se trouvait privée de son représentant à Paris. À bout de

impossible d'être révolutionnaire et de publier cette littérature bourgeoise de contes et encore de contes. [...] Peut-être la rédaction est-elle animée de la meilleure volonté. Seulement elle ne voit pas les problèmes dans un même plan. C'est une figure bourgeoise avec de la poudre "révolution". À travers la poudre, on voit la figure. » (Lettre de Paul van Ostaijen à Georges Marlier (14 septembre 1920), in Borgers 1971, I : 382–385)

⁷⁵ Pour une analyse détaillée du numéro dada de *Ça Ira*, de ses enjeux dans l'histoire du mouvement et du rôle joué par Clément Pansaers au sein de Dada à Paris, voir notre article « Assassiner Dada : Clément Pansaers et le numéro spécial de *Ça Ira* (novembre 1921) » (Béhar et Dufour 2005 : 324–331).

ressources financières, elle ne survécut que quelques mois, la composition de ses derniers numéros reflétant pourtant l'intérêt qu'elle avait suscité auprès de l'avant-garde internationale.

Pour les membres de *Ça Ira*, se présenter comme flamingants en français dans leur premier numéro est donc une manière d'adopter, en référence au contexte belge de l'époque, une posture révolutionnaire. Ceci s'explique peut-être en partie par les dispositions du groupe, globalement issus de milieux francophones. Vu leur désir de changer la société belge, les membres de *Ça Ira* éprouvaient de la sympathie pour la branche minimaliste du mouvement flamand, qui visait à une autonomisation de la Flandre, mais pas à n'importe quel prix. Certains d'entre eux ont expérimenté dans *La Drogue* l'inconfort de leur position d'écartelé entre des idéaux progressistes (impliquant l'adhésion au mouvement flamand) et une identité très profondément francophone (impliquant la défense d'un lien viscéral à la langue et à la culture française). Ce fut peut-être l'occasion de comprendre la nécessité de prendre position de manière plus tranchée. Comme francophones, ils sont d'emblée suspects pour les fractions flamandes, qui auraient toutes les raisons de les classer parmi les bourgeois « transquillons ». Il n'y a donc pas beaucoup de possibilités : il faut se déclarer flamingant. Rappelons qu'aucun des rédacteur n'a participé au mouvement activiste, dont ils avaient pourtant croisés certains leaders⁷⁶ ; au contraire, certains d'entre eux (Neuhuys, Koninckx), en collaborant au *Melon Bleu* pendant la guerre, se sont placé du côté de ceux qui résistaient à la pression flamande et allemande, en publiant en langue française sur le territoire de Flandre, malgré les interdictions édictées par l'occupant à ce propos. Mais *Ça Ira* peut s'enorgueillir d'avoir réalisé, en littérature, la « révolution » qu'ils défendaient au niveau politique. En s'ouvrant progressivement à la radicalité du mouvement dada, principalement à travers la personnalité et les œuvres de Clément Pansaers, *Ça Ira* a fini par défendre un programme esthétique d'une radicalité absolue. Elle aurait pu s'éteindre dans l'indifférence générale, et ne jamais laisser de trace ; elle a au contraire pris sa place dans l'histoire (marginale) du mouvement dada.

En conclusion de cette section, on notera que les revues anversoises francophones « modernistes », qui se déclarent pacifistes et rollandistes à la suite de *L'Art libre* de Paul Colin, ne peuvent rester indifférentes à la question flamande, incontournable dans les débats politiques et sociaux de l'époque. Au contraire des revues flamandes francophones catholiques⁷⁷, qui luttent dans un esprit de « restauration » contre la flamandisation de l'université de Gand, *Lumière*, *La Drogue* et *Ça Ira* ont à se positionner favorablement vis-à-vis du mouvement flamand. Mais chacune joue à sa façon de cette obligation de prendre position

⁷⁶ Comme on l'a vu, Herman van den Reeck a étudié comme eux à l'Athénée Royal d'Anvers ; August Borms y donnait cours de néerlandais ; Paul van Ostaijen a protesté contre l'expulsion de Neuhuys de ce même établissement puis a travaillé avec Willy Koninckx à l'Hôtel de ville d'Anvers. Les liens entre les francophones et les flamands étaient nombreux, même si ceux-ci ne se fondent pas en un seul milieu qui serait bilingue.

⁷⁷ *La Jeunesse nouvelle* (Louvain, 1919–1922), *Les Ailes qui s'ouvrent* (Gand, 1919–1920), *L'Envolée* (Anvers, 1920–1922), *La Jeunesse flamande* (Gand, 1920–1922, Louvain 1922–1924) (voir Vanderpelen 2004 : 49–54).

sur un sujet aussi brûlant. *Lumière*, qui prend son temps avant d'aborder la question, suit fidèlement la ligne de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », dont elle adopte le ton : ouverture, clarté, mesure. Dans *La Drogue*, la rédaction expérimente l'inconfort de sa position, qui se traduit par une certaine hésitation sur le sujet. En conséquence, le choix se fait plus radical dans *Ça Ira*, qui se présente comme flamingante dans son premier numéro. Pour ces francophones, il fallait en faire plus, en faire trop, pour prendre place dans ce contexte de révolution flamande. Cependant, cette posture « suicidaire » (se déclarer flamingant, en français) ne pouvait aboutir qu'à une impasse. Mise en sourdine, la problématique flamande cède la place à des réflexions plus théoriques sur le communisme et la révolution. Via Clément Pansaers, *Ça Ira* trouve l'opportunité de réaliser sur un plan esthétique son idéal de rupture totale. Avec le numéro Dada, elle se coupe de son public et de toute préoccupation politique en même temps qu'elle accède au statut de revue « d'avant-garde », sur le plan littéraire international, ce qui lui permet de prétendre rétrospectivement à l'autodissolution⁷⁸.

8.8 Bilan de l'immédiat après-guerre

Après la guerre, c'est l'explosion dans la production de petites revues. Certaines, dont les rédacteurs se réunissaient pendant le conflit, n'attendaient que la fin de la censure pour paraître à nouveau. Dans la gestion de l'après-guerre, les problématiques politiques — jusqu'alors principalement prises en charge par la « grande presse » clandestine (et par les revues compromises, comme *Résurrection* ou les revues activistes) — gagnent une partie des périodiques littéraires, et principalement ceux qui défendent l'idée de consommer la rupture constituée par la guerre afin de renouveler la société sous tous ses aspects (littéraire, artistique, mais aussi social et politique). Ceux-ci s'opposent aux partisans d'une « restauration » de la Belgique d'avant-guerre, soit un retour à l'état initial (tant au niveau politique qu'au niveau architectural par exemple). Les débats se cristallisent sur certains points : au niveau de la politique intérieure, maintenir ou faire éclater l'« Union sacrée », régler la délicate question flamande (et celle de l'activisme), juger ou amnistier les pacifistes et ceux qui ont publié sous la censure ; au niveau international, fixer les modalités de la paix et du type de relation à entretenir avec l'Allemagne, apprécier l'impact de la révolution bolchevique. S'insérant entre les deux pôles en fonction desquels se positionnaient les revues de la guerre — conception « unioniste » d'une littérature « nationale » versus conception plus autonomisée d'une littérature « de langue française » (*cf. supra*, chapitre I) —, les petites revues modernistes et pacifistes investissent une position intermédiaire et par bien des aspects inconfortable. Confrontées aux termes politiques des débats qui animent l'après-guerre, elles tentent de concilier autonomie de la littérature (et de la démarche esthétique en général) et recherche d'engagement. Nous avons examiné deux exemples de problématiques : celle du pacifisme et celle de la question flamande. Hors contexte, elles sont toutes deux pétries d'un idéal de justice et de progrès social. Mais vu l'histoire particulière de la Belgique,

⁷⁸ Voir Lourau 1980.

qui a été occupée pendant la guerre, les choses sont un peu moins claires. La question du pacifisme par exemple ne s'y pose pas exactement dans les mêmes termes qu'en France. Avant de pouvoir être considéré dans sa dimension d'idéal révolutionnaire (celui d'Henri Barbusse), le pacifisme en Belgique est suspect d'« emboîtement ». La question flamande est de même liée dans les esprits à l'agitation « activiste » des années de guerre. On rappellera que la seule revue pacifiste de la guerre (*Résurrection*) a paru sous contrôle allemand et que ce qui a surtout été reproché à Eekhoud, c'est de s'être exprimé de manière ambiguë sur le mouvement flamand, dans la presse censurée. Quelles que soient les valeurs au nom desquelles elles prennent la défense de ces écrivains compromis (autonomie de la littérature, défense de la justice ou adhésion au pacifisme internationaliste), les revues « de jeunes », soucieuses de participer au renouvellement de la société se retrouvent dans une position problématique par rapport au politique. Cela se traduit chez les plus radicales par une tendance à la provocation (*La Drogue*, *Ça Ira*, *Haro*, *L'Art libre*) ; chez les plus modérées par une position de conciliation, une euphémisation des débats (comme dans le plaidoyer de Raoul Ruttiens pour Eekhoud), une mise en retrait progressive du politique et un recentrement sur des questions plus strictement littéraires et artistiques (*Lumière*, l'ensemble *Demain littéraire et social* et *Au Volant*, qui donne *Le Geste*). On constate qu'immédiatement après la guerre, l'espace des revues se structure autour de trois pôles qui seront en débat pendant tout l'entre-deux-guerres : celui de la « littérature belge » telle qu'elle est conçue au XIX^e siècle, qui trouve sa formulation institutionnelle dans la création de l'Académie en 1920 ; celui du choix de la France, dont l'expression emblématique sera le Manifeste du Lundi en 1937 ; et celui du modernisme, plus international, mais dont le rapport au politique est problématique.

Chapitre 9

Bilan

Si les revues de notre corpus ont massivement fait le choix de « l'avant-garde » contre « l'avant-guerre », le mouvement retombe assez rapidement¹. Les plus radicaux qui espéraient une transformation profonde et totale de la société déchantent en quelques années. Pansaers, qui proclamait dans le second numéro de *Résurrection* (janvier 1918) : « Camarades... il y a de l'ouvrage. Il y a une démolition à parachever et il y a à rebâtir ! La Belgique d'hier n'existe plus. Le “petit Belge” doit se régénérer » (p. 76), conclura laconiquement un peu plus tard :

[...] les patriotes me désignaient comme *boche* — *vendu* — Devenant gaga celui qui tire sa trajectoire en ligne droite — à l'armistice — le groupe se dissolut — et l'ancienne Belgique de juste milieu et de bonne mitoyenneté avec un vieil esprit de 30 ans en arrière se réinstalla. Et je restai seul. (*Sur un aveugle mur blanc*, s.d.)²

L'« ancienne Belgique de juste milieu et de bonne mitoyenneté » est aussi stigmatisée par Paul Colin, dans *La Belgique après la Guerre* (1921). Dans un compte rendu paru dans *Ça Ira* (n°13, 1921), Jacques Lothaire apprécie ce « livre très intéressant à tous points de vue, surtout pour les étrangers qui s'intéressent à la Belgique, et qui s'étonneraient de ce que ce malheureux pays soit resté aussi conservateur après la guerre que devant.» (p. 31, nous soulignons). Les trois partis « qui font semblant de se disputer l'hégémonie » sont présentés comme « à peine moins réactionnaires l'un que l'autre ». Ce type de critique était développé par Frédéric Denis dans *Demain littéraire et social*. Ce constat ravive les sentiments anti-belges que Pansaers exprimait déjà pendant l'occupation. Au détour d'une critique de livre

¹ Du côté des revues de langue flamande, la retombée est liée à la répression de l'activisme et la fuite de van Ostaijen à Berlin. Sur ces questions, consulter le chapitre que Michel Huysseune consacre à « Anvers » (dans Weisgerber 1991 : 117–130)

² Dans l'édition établie par Marc Dachy (Clément Pansaers, *Bar Nicanor et autres textes dada*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1986, p. 188)

ou de la présentation d'un écrivain, Paul Colin, Jacques Lothaire³, Roger Avermaete⁴ expriment à l'occasion leur mépris pour l'État belge, dont les structures paraissent inadéquates à la réalité sociale. Mais au moment où se pose le choix d'un engagement plus radical, la plupart des revues restent fidèles à Romain Rolland contre Barbusse, même si cela les mène au désenchantement⁵. Seuls des individus isolés, dans chacune des rédactions, deviennent communistes. Ceci s'explique peut-être par le fait que l'enjeu, quelle que soit la radicalité du projet politique initial de ces revues (renouveler la société), reste d'abord de développer une action concrète en faveur de la littérature et des arts en général. Pour beaucoup de « modernistes », il s'agira de s'accommoder des structures en place et d'agir au sein de celles-ci. Citons par exemple Roger Avermaete, qui fait carrière dans l'administration anversoise et développe par ce biais une action sociale concrète. C'est aussi le cas des frères Bourgeois, actifs dans la Section d'Art du POB et dans différents comités où leurs enthousiasmes révolutionnaires se plient aux mœurs institutionnelles belges. Victor Bourgeois, par son métier d'architecte, illustre aussi la conciliation nécessaire entre projets théoriques et réalisation concrète, en réponse à des besoins sociaux ou urbanistiques précis. La position « rollandiste » se concilie par ailleurs parfaitement avec la récupération d'un certain héritage de la fin du XIX^e siècle. La nécessité de célébrer la vie, la fraternité entre les peuples, la paix universelle, etc. a été traduite esthétiquement par les vitalistes français. Ceux-ci seront massivement sollicités par les petites revues littéraires à leur lancement. On trouve Vildrac, Arcos, Jouve, Martinet dans les colonnes de *Résurrection*, les mêmes plus Duhamel dans *Lumière* et dans *L'Art libre*, certains d'entre eux dans *Ça Ira* et dans *Le Disque Vert*. Le rassemblement autour d'Eekhoud présente le même phénomène : on célèbre en lui, non le grand écrivain « belge » du XIX^e siècle (encore que l'argument serve à sa défense) mais l'homme libre et l'« exaltateur de la vie ».

Il ne faut cependant pas conclure à un total retrait du politique. Les questions restent sous-jacentes et resurgissent quand il paraît impossible de les taire (exemple de l'article de *Ça Ira* sur la mort du jeune F. van den Reeck, ou du numéro spécial de *Lumière* attirant l'attention sur la famine en Russie). Les individus plus engagés trouvent dans les revues littéraires modernistes une tribune souvent accueillante, comme en témoigne l'exemple de Plisnier dans *Ça Ira*, ou celui d'Armand Henneuse mentionnant la lettre ouverte de Clarté sur la guerre au Maroc, dans *La Flandre littéraire*, en 1925⁶. Sur la fin des années vingt, on remarque par ailleurs une sorte de sursaut : dans un paysage plutôt assagi (voir panorama

³ Dans le même compte rendu de *La Belgique après la Guerre*, Jacques Lothaire poursuit : [...] Colin prévoit le moment où cette nation factice qu'est la Belgique — création de diplomates — rentrera dans le néant d'où elle n'aurait dû sortir. J'ignore si l'auteur voit juste, mais [...] personne ne regretterait beaucoup la disparition de cette "Noble Belgique" » (p. 31).

⁴ Dans l'extrait déjà cité où il présente Raymond Colleye.

⁵ Comme en témoigne Avermaete dans *L'Aventure de Lumière* (p.33) : le choix du rollandisme mène à une impasse. En conséquence, la rubrique « la société » disparaît de la revue, qui se recentre sur des questions esthétiques.

⁶ Armand Henneuse, « Ne pas se taire », *La Flandre littéraire*, 3^e année, n°11, 15 juillet – 15 août 1925, p. 178.

général des revues littéraires en annexe D) reparaissent des petites revues « de combat » qui renouent avec la provocation en direction d'un public plutôt local. À Bruxelles, c'est la troisième et dernière série de *Haro* (5 numéros d'octobre 1927 à mars 1928). À Anvers, des anciens du « Cénacle » se retrouvent et lancent un hebdomadaire *Le Rat* (12 numéros entre le 2 mai et le 18 juillet 1928). Ceux de *Haro* réinvestissent la même position de rupture, en parfaite continuité avec celle de l'immédiat après-guerre :

L'époque de construire n'est pas encore venue pour nous, artistes révolutionnaires, chacune de nos œuvres doit être un coup de pioche dans l'édifice actuel, nous refusons de rajeunir les anciens et caducs cadres d'une société dont l'exact aboutissement est la pourriture. Ne gêrons pas cette décomposition. (Zankin, « La Jeunesse est-elle prête ? », *Haro*, 3^e série, n°4, janvier 1928, p. 4)

Sans vouloir expliquer l'origine de ce regain de vitalité, on peut chercher dans le contexte de l'époque les événements qui ont pu motiver ces écrivains et intellectuels à reprendre la parole. Dans une lettre à Pierre Bourgois, Paul Vanderborght témoigne de son désarroi face aux pertes de 1927 et 1928 (mort de Chennevière, d'Eekhoud, d'Odilon-Jean Périer, de Paul van Ostaijen) : « Notre génération est durement frappée⁷ ». Il mentionne aussi l'affaire Sacco et Vanzetti, qui a secoué l'opinion publique. La mort d'Eekhoud et de van Ostaijen font l'objet d'articles de Babylas (alias Ghelderode) dans *Haro*. On n'y trouve pas mention de l'affaire Sacco et Vanzetti, mais ce n'est pas impossible qu'elle ait eu un effet catalyseur. C'est aussi en 1927 que Romain Rolland sort de sa réserve et se rallie au parti communiste. À la même époque Julien Benda publie *La Trahison des clercs*. Dans l'espace littéraire belge, le pôle prolétarien prend position à ce moment à travers la revue littéraire *Tentatives*, fondée par Albert Ayguesparse et Pierre Hubermont (six livraisons entre avril 1928 et août 1929) (Voir Aron 2006 : 77 et sq.). C'est aussi à ce moment que Pierre Fontaine inaugure la tribune de *Le Rouge et le Noir*, qui accueillera des débats contradictoires pendant trois ans avant de devenir à son tour un hebdomadaire (1930–1937). Tous ces éléments — qui n'entretiennent pas de lien de cause à effet — témoignent de la permanence d'enjeux politiques dans le champ littéraire et de la tentation toujours présente pour les « modernistes » d'y prendre part.

Nous conclurons en rassemblant les premiers éléments relatifs à une définition du modernisme et de l'avant-garde. De tout ce qui précède, il apparaît tout d'abord que pendant la guerre, avant-garde est synonyme d'engagement politique explicite, soit, dans le contexte de la Belgique occupée, de compromission avec l'ennemi. Immédiatement après la guerre, les revues qui prennent le relais modulent leur engagement avec plus ou moins de radicalité ou de prudence. En vertu de leurs convictions pacifistes et d'options souvent proches de celles qui ont été prises par les avant-gardes compromises pendant la guerre, ces revues prennent la défense de ces dernières. Une différence de stratégies permet de faire

⁷ Voir la lettre de Paul Vanderborght à Pierre Bourgeois (Le Caire, 17 avril 1928. AML ML 007736/0073)

la distinction entre « revues d'avant-garde » et « revues modernistes ». Face à un engagement politique problématique, certaines assument une position radicale (éventuellement suicidaire) et adoptent en conséquence un éthos discursif pamphlétaire, souvent renforcé par un format « journal » (*Haro, L'Art libre*, dans une moindre mesure *La Drogue* suivie par *Ça Ira*). D'autres préfèrent une posture de conciliation, typiquement « rollandiste », qui implique un certain retrait tout en permettant de mener une action plus « constructive », susceptible de rencontrer un public plus large (*Lumière*, évolution de *Demain littéraire et social* et d'*Au Volant* dans *Le Geste*). Nous examinerons dans la partie suivante comment se développe cette action d'art, marquée d'emblée par deux impératifs apparemment inconciliables : faire œuvre nouvelle en toute indépendance et trouver un public, à la fois pour agir sur les goûts de celui-ci et comme source de financement. Avant d'y venir, il nous reste à remarquer que les revues « modernistes et d'avant-garde » constituent un pôle au sein d'un ensemble d'autres revues avec lesquelles elles entretiennent des relations.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il n'y a en effet pas de rupture nette entre modernistes et anciens combattants par exemple, même si leur position respective vis-à-vis du pacifisme sont bien distinctes. La littérature de guerre n'a pas été uniformément une littérature de circonstance et, à travers le réseau des revues, on constate l'existence de liens entre les deux groupes. Massonet (directeur du *Claque à fond*) illustre la couverture de *La Lanterne sourde* ; Conrardy est publié dans le premier numéro de *Lumière* au même titre que Charles Plisnier et prend position pour une architecture moderne dans *Au Volant*. *La Renaissance d'Occident* de Maurice Gauchez rassemble des anciens combattants tout en étant ouverte à des expérimentations nouvelles, et joue un rôle important dans la trajectoire d'un Ghelderode par exemple. Plusieurs revues modernistes, on l'a vu, rendent hommage aux écrivains combattants. L'ensemble des revues est plutôt à appréhender sous la forme d'un continuum. C'est une des raisons pour lesquelles le modèle du « réseau » des revues semble particulièrement adapté pour rendre compte du fonctionnement interne à cet espace. Les liens interpersonnels et intertextuels dépassent souvent les clivages idéologiques, politiques ou confessionnels. L'ouverture d'esprit et le respect de la liberté de pensée (que l'on trouve tant dans les revues libérales que dans les revues rollandistes) explique en partie ce phénomène. Dans tous les cas, les revues jouent le rôle de tribunes, ouvertes à des avis divers. Sur ce point, *Le Thyrse* n'a rien à envier à *Demain littéraire et social*. Cependant, il est possible de cliquer la situation et d'identifier deux pôles distincts, en recourant au critère de la « vision du monde » défendue par chacun. Comme nous l'avons vu, le débat se noue après guerre autour de la question de la reconstruction du pays. Sur le plan matériel (notamment architectural et urbanistique) comme sur les plans politique et intellectuel, les pôles s'organisent autour de deux tendances adverses : considérant la guerre comme une rupture, l'avant-garde prône un renouvellement de la société et une refonte des structures de l'État, là où les conservateurs cherchent à restaurer la Belgique d'avant-guerre. Les milieux modernistes et d'avant-garde apparaissent comme très hétérogènes, toutes tendances « progressistes » confondues. En face, on repère un pôle « conservateur » rassemblant libéraux et catholiques. Le pôle « moderniste et d'avant-garde » s'inscrit donc dans un continuum

plus large, mais spécifie sa position par une posture particulière en opposition à l'« avant-guerre ».

TROISIÈME PARTIE

LE RÉSEAU DES REVUES LITTÉRAIRES À L'INTERSECTION DE DIFFÉRENTS LIEUX ET MILIEUX

Après avoir replacé les revues littéraires modernistes et d'avant-garde dans leur contexte de parution et étudié les discours qu'elles tiennent sur la reconstruction du pays ainsi que les « éthos discursifs » qui les caractérisent (partie II), nous souhaitons reprendre cette matière sous l'angle de l'étude de la sociabilité (différents « lieux » et « milieux »). Notre but est de mettre en évidence les interactions entre les revues (prises dans leur double réalité textuelle et humaine) et de voir comment se constitue la portion « moderniste et d'avant-garde » du vaste réseau des revues d'immédiat après-guerre. Insistons : il nous paraît utile de replacer les représentants « modernistes et d'avant-garde » dans les ancrages qui sont les leurs. Trop souvent l'avant-garde est d'emblée examinée comme un objet « coupé du monde », comme le lieu d'expérimentations et de communion entre pairs, le lieu d'engagements d'une radicalité absolue, etc. Nous voudrions montrer ici que les « pairs » n'ont peut-être pas tous le profil que l'on croit, que les engagements sont divers (et parfois contradictoires) et que les liens avec les milieux plus « conformistes » sont constants, même s'ils n'apparaissent pas au grand jour ou sont oblitérés par l'histoire littéraire.

Un premier chapitre est consacré à la reconstitution des différents milieux qui s'imbriquent pour constituer le « réseau interpersonnel » tissé entre les revues bruxelloises et anversoises. Un second chapitre propose un détour par des questions pratiques, où l'on examinera le statut hybride de l'objet « revue », ainsi que le poids déterminant des questions matérielles (format, financement, lien avec le public) dans l'action des revues littéraires. Un troisième chapitre proposera une exemplification des différents types de lieux à travers lesquels se pratique la sociabilité intellectuelle et se déploie concrètement l'action de ces revues (dans le domaine artistique et dans le domaine de l'édition), en lien avec le public.

Chapitre 10

Le réseau interpersonnel : imbrications de différents milieux

Dans la partie précédente, consacrée aux enjeux propres à l'espace des revues de l'immédiat après-guerre, nous avons évoqué une série de liens interpersonnels et intertextuels entre les petites revues de notre corpus. Le réseau des revues se déploie en effet à deux niveaux : celui des relations intertextuelles (évocation, critique, « revue des revues », polémique, etc. avec d'autres revues) et celui des relations interpersonnelles (nouées entre individus, en leur nom propre ou au nom de la revue). Nous n'avons pas pour but de retracer dans le détail la composition des différents groupes ni de faire l'inventaire exhaustif des relations établies entre les acteurs. Il nous paraît cependant utile de proposer quelques schémas d'ensemble permettant de visualiser les intrications entre les milieux et d'y apporter quelques précisions biographiques. En examinant les choses du point de vue des acteurs et de la trajectoire de certains d'entre eux, on complétera d'une part ce qui a été dit en première partie sur l'engagement politique et d'autre part on placera quelques repères concernant l'implication des uns et des autres dans une « action d'art », sur le long terme. Pour plus de facilité, nous examinerons séparément les corpus des petites revues bruxelloises, puis celui des anversoises, avant de noter les points de convergences.

10.1 Milieux radicaux et engagements extrêmes dans *La Foi nouvelle* (1912–1913) et les trois séries de *Haro*

Le schéma en figure 10.1 présente les différents groupes de collaborateurs de *La Foi nouvelle* (1912–1913) et des trois séries de *Haro* (1913–1914, 1919–1920, 1927–1928).

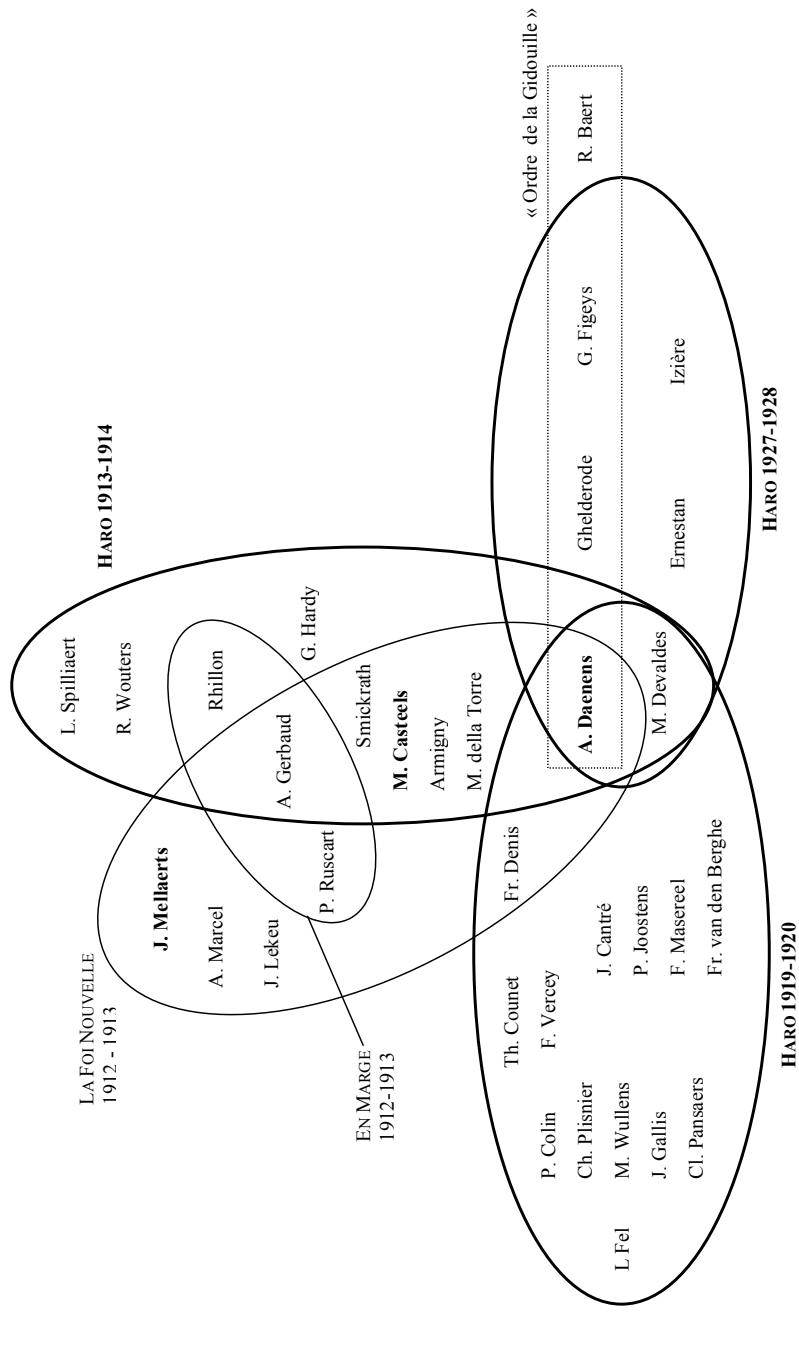


FIG. 10.1 — Principaux collaborateurs de *La Foi nouvelle* et des trois séries de *Haro*.

Il apparaît très clairement qu'Albert Daenens est le personnage central qui assure le lien entre les quatre groupes. Par ailleurs, le noyau permanent de *Haro* est composé de Daenens (1883–1952) et de Manuel Devaldes (1875–1956), tout le reste de l'équipe rédactionnelle étant complètement renouvelé à chaque série. Les convictions de Devaldes (alias Ernest Lohy) — pacifisme et néo-malthusianisme — imprègnent les trois séries de *Haro*. La problématique du contrôle des naissances était déjà abordée dans *La Foi nouvelle* (2^e année, 20 février 1913, n°2). Dans *Haro* en 1913, Devaldes signe « Le salvateur néo-malthusianisme » (n°3, août 1913) et G. Hardy traite de l'avortement (n°4 et 5, octobre et décembre 1913). Après la guerre, plusieurs articles sont consacrés à la problématique de la prostitution (Nele, « Hygiène sociale », n°10 à 12, 1^{er} mai au 20 juin 1920). Dans la troisième série, l'accent est mis sur le pacifisme et Manuel Devaldes rend hommage aux « réfractaires » (n°5, mars 1928).

Comme nous l'avons vu, plusieurs collaborateurs de *Haro* proviennent de *La Foi nouvelle* : c'est le cas d'Albert Daenens et de Maurice Casteels pour la première série de *Haro* (1913) et d'Albert Daenens et de Frédéric Denis pour la seconde série (1919). Nous retrouverons Casteels et Denis dans *Demain littéraire et social*. Quelques collaborateurs de *La Foi nouvelle* (Paul Ruscart et Abel Gerbaud) quittent le groupe pour fonder En Marge, où collabore aussi un certain Rhillon (de *Haro* 1913). Paul Ruscart sera par ailleurs journaliste à *La Belgique*, feuille censurée de la première guerre mondiale (notamment comme signataire de l'interview qui causa tant de problèmes à Georges Eekhoud).

On voit bien sur le schéma que dans la série de 1919, la tendance communiste (Plisnier, Counet) vient compléter le panel du pacifisme (Devaldes, Colin, Pansaers) et de l'anarchisme (Maurice Wullens, fondateur de la revue *Les Humbles*). À part Masereel, lié au milieu pacifiste suisse, les illustrateurs ont tous été liés aux milieux activistes (Jozef Cantré, Frits Van den Berghe, Daenens et Joostens — ce dernier sans y prendre part directement —). L'équipe de 1919 rassemble enfin des représentants de toutes les revues de combat : Pansaers (de *Résurrection*), Wullens (*Les Humbles*), Jules Gallis, alias Willy Koninckx (de *La Drogue*), Paul Colin (de *L'Art libre*). Concernant la série de 1927–1928, on a déjà constaté que la tendance libertaire est plus affirmée, notamment par la présence d'Ernestan (alias Ernest Tanrez, 1898–1954). Celui-ci développa dès le début des années vingt et jusqu'à la fin de sa vie une importante activité dans la presse libertaire et anarchiste, et prit une place active dans différents comités (suppléance de Hem Day au secrétariat du Comité international de Défense anarchiste, animation du Comité de défense des objecteurs de conscience Hem Day et Léo Campion). À la fin des années trente, il défendait le socialisme libertaire. Il sera interné par les nazis au camp de Breendonck. Après guerre, il collabore à *Pensée et action* de Hem Day et aux *Cahiers socialistes* (Voir Karolinsky, cité par Lefebvre et Waterlot-Jottrand 1995 : 59).

Le parcours de Gabriel Figeys (1904–1982) dit Mil Zankin (et qui signait parfois G. Noroit) est en totale opposition. Pacifiste et neutraliste, il défendit la neutralité à tout prix dans les colonnes du *Rouge et le Noir*, dont il était secrétaire de rédaction, dans les années trente. En 1939, il rédige avec Robert Poulet et Gaston Derijcke un manifeste « Pour

la neutralité belge, contre l'éternisation de la guerre européenne et pour la défense des valeurs de l'esprit » (dit « Manifeste des 13 intellectuels contre la guerre »), qui sera signé par dix autres écrivains et journalistes¹. Journaliste à l'INR dès 1935, il sera directeur de Radio-Bruxelles pendant l'occupation, et condamné à 15 ans de détention à la Libération (Lefebvre et Waterlot-Jottrand 1995 : 63 ; voir aussi Delcord 1986 : 177).

Signalons enfin que Gabriel Figeys, Albert Daenens et Ghelderode se retrouvaient presque tous les samedis chez ce dernier, entre septembre 1927 et mai 1928, formant l'« Ordre de la Gidouille » (référence jarryesque), groupe paradoxalement fondé pour se moquer de toutes les décorations, alors même que Ghelderode sollicitait celle de Chevalier de l'Ordre de la Couronne. Le fait qu'il obtienne cette nomination (arrêté royal du 8 avril 1928) provoqua la rupture avec Daenens. Ce petit groupe, auquel se joignait parfois le poète René Baert, fut caricaturé par Ghelderode dans *Pantagleize*, rédigé durant l'été 1929 : le personnage de Bergol (ou « Cent-et-un » selon les éditions), « boîteux et barbu » est une caricature d'Albert Daenens, surnommé « Berre Noche » (d'où Bergol), qui avait un pied bot. Innocenti serait inspiré de Figeys et le poète Luisekam (« peigne à poux ») / Lekidam serait un mélange de René Baert et René Verboom. Comme Baert, qui discourait parfois dans un langage imaginaire, le « bilap » ou le « korotch », Lekidam lance parfois des tirades dadaïstes incompréhensibles (voir Beyen 1991 : 388–393 sur Daenens et 362–364 sur Baert). René Baert sera avec Plisnier, Francis André, Benjamin Goriely, de l'aventure de *Tentatives* (1928–1929) fondée par Albert Ayguesparse et Pierre Hubermont, ainsi que membre du premier comité de rédaction de *Prospection* (dirigée par Plisnier et Ayguesparse). Le groupe se réunissait à la librairie « Le Canard sauvage », dont Baert était animateur dans les années 1927–1928. Par la suite, son parcours s'éloigne complètement de celui de ce groupe : avec Marc Eemans, René Baert lance *Hermès* (juin 1933–novembre 1939), revue traitant de mystique et d'activité poétique (Beyen 1991 : 363) puis adhère à la « mystique » nazie et finit hitlérien (Lefebvre et Waterlot-Jottrand 1995 : 55). Il est tué en Allemagne par des soldats belges en 1945.

Les parcours de Gabriel Figeys et de René Baert témoignent de l'ambiguïté du pacifisme. Assimilable à une position radicale « de gauche » en 1920, souvent associé à une germanophilie très mal reçue dans l'immédiat après-guerre, le pacifisme anarchisant est une doctrine susceptible d'évoluer dans tous les sens. Le pacifisme « à tout prix » peut en effet mener à défendre la neutralité quoi qu'il en coûte (cas de Figeys), ce qui, de la fin des années trente aux années de guerre, peut mener à la collaboration avec l'occupant allemand. L'anarchiste « individualiste » qui refuse tout encadrement occupe une position relativement bien définie, en 1920, par opposition à l'idéologie dominante. Mais par la suite, s'il reste très libre — l'anarchisme se définissant par la « pleine conscience de soi-même » (voir Langlois 1999 : xxi), l'indépendance d'esprit et la liberté d'action personnelle — il se trouve aussi fragilisé face à la montée des idéologies dans les années trente. Il n'est pas étonnant que

¹ Léo Moulin, Georges Marlier, Paul Herten, Paul Colin, Paul Neuhuys, Gaston Pulings, Jean Libert, Marc Eemans, Marcel Delhaye et Pierre Daye.

certains (comme René Baert) dérivent jusqu'à l'extrême droite.

10.2 La « nébuleuse » progressiste bruxelloise

Le schéma en figure 10.2 permet de visualiser la fusion de *Demain littéraire et social* et d'*Au Volant* pour former *Le Geste*. Nous avons vu que *Demain littéraire et social* et *Au Volant* partageaient une même vision de la reconstruction du pays, dans le sens d'une création à neuf, les uns insistant sur le renouvellement intellectuel, artistique et politique de la société, les autres sur les innovations sociales et architecturales. On constate qu'il s'agit bien de deux groupes distincts : les seuls collaborateurs communs aux deux premières revues sont des poètes aux parcours très divers, tels Robert Goffin et Augustin Habaru (tous deux étudiants de l'ULB, on les retrouve dans *La Lanterne sourde*), qui ne jouent aucun rôle dans les comités de rédaction. Ils ne sont d'ailleurs pas publiés dans *Le Geste*.

Le schéma permet de mettre en évidence que *Demain littéraire et social* provient de la rencontre de deux groupes dont certains membres étaient actifs pendant la guerre : les milieux radicaux de *La Foi nouvelle* et de *Haro* et le milieu artistique du groupe « Quand-même » (qui publiait *Les Jeunes* en 1917). À l'intersection des deux groupes, des personnalités comme Ghelderode (non impliqué dans les revues qui nous intéressent ici, mais dont les premières œuvres ont été publiées d'une part dans *Les Jeunes*, d'autre part dans *Résurrection*) et Maurice Casteels, qui collaborera au *Geste* puis aux autres revues des frères Bourgeois. Frédéric Denis est à l'intersection entre le groupe de *La Foi nouvelle – Haro* et de *Demain littéraire et social*, à qui il apporte la radicalité de son engagement politique. Soulignons la présence de Franz Hellens, dont la position centrale dans les différentes mouvements du *Disque Vert* n'apparaît pas ici, mais pourrait être mise en évidence dans un schéma consacré à cette portion-là du réseau de revues bruxelloises.

Un mot des directeurs de *Demain littéraire et social*, Aimé Declercq (1898–1978) et Léon Chenoy (1890–1961). Une fois de plus, c'est la notice biographique de Roland Beyen (en annexe du premier volume de la correspondance de Ghelderode) qui nous apporte les plus précieux renseignements concernant Aimé Declercq, « directeur d'une agence de publicité, animateur de revues littéraires, éditeur, poète et, à partir de 1930, homme de théâtre ». C'est dans cette dernière voie qu'il fera finalement carrière, dirigeant d'abord avec Raymond Rouleau le second² « Théâtre du Marais » (1930–1932), dont le succès obtenu à Paris avec *Mal de la Jeunesse* sonna le glas, les principaux acteurs (Tania Balachova, Jean Servais, Madeleine Ozeray et ... Rouleau lui-même) décidant de rester dans la capitale française. Ensuite, il anima avec Lucien Fonson le Théâtre Royal des Galeries, jusqu'à en devenir directeur et directeur général de la Compagnie des Galeries (à partir de 1953). Aimé Declercq est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre, dont *L'Envers vaut l'Endroit* (création au Marais en 1932), *Le Circuit de Minuit* (création aux Galeries en 1937), *La Bourse est en face* (Création aux Galeries en 1951) (Beyen 1991 : 394–397). Son implication dans

² Le premier étant celui de Jules Delacre (1921–1926).

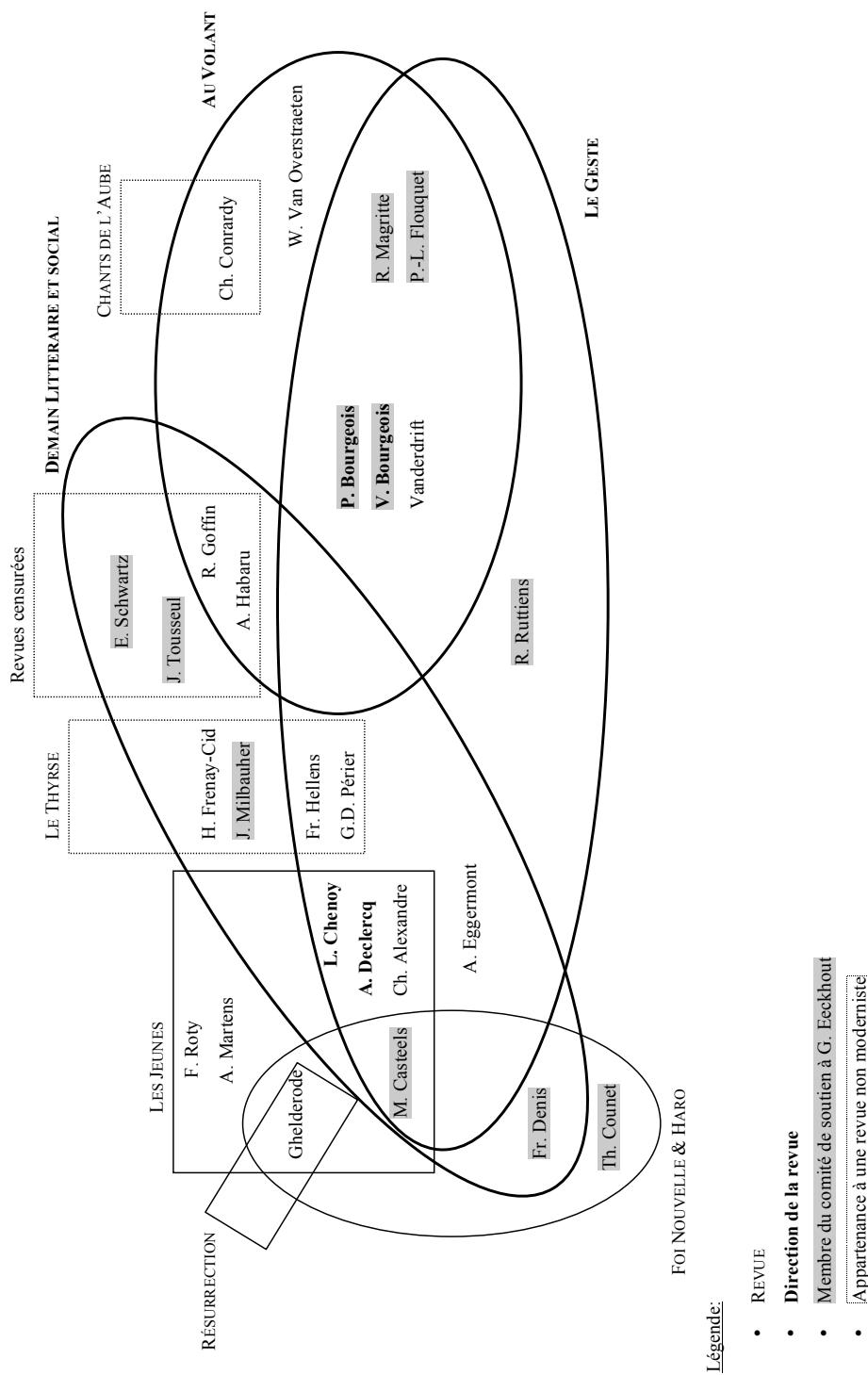


FIG. 10.2 — Aperçu des groupes de *Demain littéraire et social*, *Au Volant* et *Le Geste*.

les revues littéraires — telle qu'elle peut être reconstituée sur base du répertoire des revues belges de Paul Aron et Pierre-Yves Soucy — témoigne de cet itinéraire : l'actif animateur de *Les Jeunes* (du cercle d'art « Quand-même »), de *Demain littéraire et social* et de *Le Geste* rejoint par la suite Roger Van Gindertael (ancien directeur de la revue d'art illustrée *Hélianthe*, Bruxelles, avril-novembre 1919) à la tête de la revue littéraire bruxelloise *Médicis* (octobre 1920 – juin 1921), où l'on trouve aussi Max Deauville, Pierre Daye, Henri Liebrecht, M. Lust, J. Mathys et Camille Poupeye. Revue « de jeunes » au comité éclectique, *Médicis* a son franc parler et Pierre Daye s'y moque en permanence du projet de création d'une Académie belge. Au début des années trente, Aimé Declercq s'oriente vers le monde du spectacle, et devient responsable de l'hebdomadaire bruxellois *Arlequin* (Janvier 1930 – 27 décembre 1933), « programme officiel des Théâtres des Galeries, du Casino et de la Société des Spectacles et Conférences du Palais des Beaux-Arts ». Il est par ailleurs initié à la loge « Action et Solidarité » à l'Orient de Bruxelles, en décembre 1931 (Delsemme 2004 : 291). Dans l'intervalle, il a animé le « Centre d'art » et développé une activité d'éditeur sur laquelle nous reviendrons (*cf.* 12.1.4 et 12.4.1).

Quant à Léon Chenoy (1890–1961), il est un peu difficile à saisir. Ancien élève de Saint-Michel à Bruxelles (sorti des secondaires supérieures en 1905), il était secrétaire de l'Institut provincial de rééducation pour les estropiés du Brabant et de Bruxelles (de 1920 à 1949). Poète, essayiste et romancier, que Camille Hanlet classe parmi les « romanciers psychologues » (voir Hanlet 1946 : 599–600), il développe une œuvre à mi-chemin entre tradition et modernité. Il expérimente en poésie les voies du modernisme (d'où le fait qu'Hanlet lui colle un peu vite l'étiquette de « poésie surréaliste »), qu'il s'attache à expliquer et à défendre dans ses études critiques. Comme essayiste, il s'est intéressé à l'œuvre d'Octave Pirmez (*L'Appel du conquistador*, dont un fragment est paru dans le numéro 13 de *Ça Ira* (1921), prévu à ses éditions, fut finalement édité par *La Revue sincère* en 1930), Jules Laforgue (1920), Stendhal (1921) et Constant Burniaux (1932). Il est de toutes les revues littéraires de la période, tant à Bruxelles (*Demain littéraire et social*, *Le Geste*, *Médicis*, *Signaux de France et de Belgique* mais aussi *La Revue sincère* ou *Le Thyrse*) qu'à Anvers (comme collaborateur régulier de *Ça Ira*) ou à Liège (idem dans *Anthologie*). Il a été publié à l'enseigne de « L'Édition » d'Aimé Declercq (en 1919 et 1920), par « Éditions Ça Ira » (1920 et 1922), « L'Équerre » des frères Bourgeois (1924) et par la « Renaissance du Livre ». En toute logique, il se retrouve dans toutes les revues qui ont joué le rôle de « rassembleur », tant à Bruxelles et Anvers (*La Renaissance d'Occident*, *7 Arts*, *Sélection*) qu'à Ostende (*La Flandre littéraire*). Secrétaire général des cercles de la *Renaissance d'Occident*, il semble jouer le rôle d'intermédiaire entre tous les milieux, tant modernistes qu'institutionnalisés³. Pendant la seconde guerre mondiale, il se compromet au sein de la « Communauté Culturelle Wallonne », fondée en avril 1941 dans le but de promouvoir le nationalisme wallon et la collaboration intellectuelle avec l'Allemagne. Il publie dans son

³ Voir par exemple dans le dossier de correspondance de *Ça Ira* conservé à l'AMVC (*Ça Ira*, C 1). C'est aussi ce qui se dégage des tableaux de Gérald Purnelle concernant les contributions et les fonctions des auteurs dans les revues de 1919 à 1924 (nous le remercions de nous les avoir communiqués).

organe officiel (*La Wallonie*, dirigée par Pierre Hubermont) et est cadre dans l'organisation corporatiste de la « Fédération des Artistes wallons et belges d'expression française » (1943), comme conseiller de Pierre Daye (qui préside la « chambre des écrivains ») (voir la thèse de Bibiane Fréché 2006 : 38—41).

Du côté d'*Au Volant*, les figures des frères Bourgeois dominent. L'équipe est complétée par l'architecte d'origine néerlandaise Frans Vanderdrift (1884–1971), associé un temps à Victor Bourgeois. Les représentants artistiques sont loin d'être inconnus : René Magritte (1898–1967) et Pierre-Louis Flouquet (1900–1967) qui étaient amis et collaborateurs à leurs débuts. Travaillant dans le même atelier, ils évoluaient en parallèle, subissant les mêmes influences du cubisme et du futurisme. Par la suite, leurs parcours divergeront fortement et Flouquet, fidèle à une conception rationnelle de la peinture, empreinte d'un « lyrisme social » (de l'abstraction des années 1920 à l'expressionnisme des années 1930) n'admettra jamais le virage de Magritte vers le surréalisme, choix qu'il taxait d'« anti-peinture » et d'« aboutissement dernier d'un art de fantaisie bourgeoise » (Goyens de Heusch 1994 : 83). Quant au peintre War van Overstraeten (1891–1981), militant communiste (1921–1928), il sera un des « pères fondateurs » du PC belge et l'un des deux premiers élus à la Chambre en 1925. Gagné au trotskysme, il sera exclu du parti en même temps que Charles Plisnier (1928). Il participa activement à la tentative de rapprochement des nationalistes et des socialistes au sein du « Groupe de Robert Poulet » durant l'hiver 1935–1936 et au groupe pacifiste et neutraliste « Communauté » de Raymond De Becker en 1936 (Delcord 1984 : 172), puis retournera à ses préoccupations picturales, principalement expressionnistes. Après la guerre, il fut inquiété pour avoir accepté de participer à une exposition en Allemagne (Devillez 2003 : 230–231). Nous ne reviendrons pas sur la figure discrète de l'avocat et mécène Raoul Ruttens, dont nous avons déjà évoqué le rôle moteur dans le comité des amis de Georges Eekhoud, sinon pour préciser qu'il est répertorié par Paul Delsemme comme franc-maçon — bien que la date et le lieu de son initiation ne soient pas connus — et qu'il a beaucoup collaboré entre 1922 et 1932 à *Savoir et Beauté* de Marius Renard (Delsemme 2004 : 259–267). Pour la clarté du schéma, nous n'avons pas rajouté un dernier ensemble, celui du comité de soutien à Georges Eekhoud (dont la liste a déjà été dressée), mais avons surligné en gris le nom des collaborateurs de revues qui en font partie. Rappelons simplement que ce milieu pacifiste est apparu comme très hétérogène et que s'y mêlent des progressistes de tous horizons. Pour un aperçu général des choix esthétiques et littéraires (intimement liés à des choix politiques) qui s'y dessineront à partir de 1921, on se reportera au chapitre que Paul Aron a consacré aux années 1920 dans *La littérature prolétarienne*, où il distingue notamment les trois positions du groupe moderniste, du groupe surréaliste et des partisans de la littérature prolétarienne (Aron 2006 : 49–54). À travers l'examen rapide de quelques trajectoires (de Frédéric Denis, Maurice Casteels, Pierre Bourgeois, Émile Schwartz), nous voudrions ici d'une part évoquer l'ancre socialiste de ce milieu, d'autre part mettre en évidence l'existence de liens avec les milieux catholiques progressistes. Ceci nous permettra de proposer quelques réflexions concernant la manière dont le réseau des revues réfracte la logique de « polarisation » de la société belge.

10.2.1 Frédéric Denis : un « journaliste-écrivain » socialiste

Rédacteur au quotidien socialiste bruxellois *Le Peuple* dès avant la guerre, collaborateur régulier au *Thyrse*, auteur de plusieurs plaquettes de poèmes⁴, de courtes proses et de plusieurs essais littéraires et politiques, Frédéric Denis (1882–1952) est un bel exemple de « journaliste-écrivain » dont il serait intéressant d’approfondir l’étude.

Dans l’ensemble⁵, son œuvre traduit sa volonté de lier intimement préoccupation pour des questions sociales, engagement politique et travail d’écriture. Nous avons déjà noté cela dans ses collaborations aux revues littéraires (telles *La Foi nouvelle* et *Demain littéraire et social*, où il tenait la rubrique politique « Mon carnet noir » — cf. 8.5). Il est assez significatif que son premier essai publié soit consacré à *Un pauvre. Charles-Louis Philippe* (étude bio-bibliographique parue aux éditions du *Thyrse* en 1913). Sa plaquette de poèmes *Jours mauvais* (1919) et les courtes fictions de *Dans la cité captive et autres contes* (Librairie du Peuple, 1920) sont inspirés de l’expérience de la guerre. Ce dernier ouvrage témoigne de la souffrance quotidienne des petites gens durant l’occupation, dans une succession de portraits justes et précis, dont chacun explore sans aucun pathos des thèmes qui sont repris en titre (« Dans la cité captive », « La faim », « La pitance », « Mon voisin », « La révolte », « Le Père Carême », « La joie »). L’ensemble constitue un document intéressant pour qui tente de comprendre, de l’intérieur, la réalité de la vie quotidienne dans Bruxelles occupée⁶.

Plusieurs autres publications sont vraisemblablement le résultat d’une reprise de certaines investigations et de reportages effectués dans le cadre de son travail de journaliste. C’est le cas d’une courte étude sur *Les Romanciers du travail*, parue en 1923, avec une

⁴ *Au Seuil de l’Être* (Bruxelles, Société belge d’Édition, 1911), *Le Manteau de Clarté* (1912) et *Chansons de Bonne Volonté* (1912), tous deux édités par un collaborateur de *La Foi nouvelle*, J. Mellaerts (Bruxelles, Édition « Le Soleil ») et enfin *Jours mauvais* (1919) dont il n’a pas été possible de déterminer l’éditeur.

⁵ Tel qu’on a pu reconstituer sa bibliographie dans l’état actuel de nos recherches, principalement sur base du catalogue en ligne et du fichier papier de la KBR (seuls *Jours mauvais*, dont la cote de classement est inexacte et *L’affaire Coppée*, disparu depuis 1983, ne sont pas consultables). Dans la base de données du CIEL, seul *Dans la cité captive et autres contes* était repris (en mai 2007), ce qui témoigne de la non prise en compte de l’œuvre d’un « journaliste » dans les bibliographies consacrées aux « écrivains » de Belgique. On trouve quelques éléments supplémentaires dans une courte notice de Bertelson (*Dictionnaire des journalistes écrivains de Belgique*) et dans une brève évocation d’Henri Kerels (1952, VI). À la mort de Frédéric Denis, Marie de Vivier et Léopold Rosy lui ont chacun rendu hommage dans *Le Flambeau* (mai 1952, tome XXXV, pp. 544–548 et pp. 549–550). Marie de Vivier mentionne *Jours mauvais* (1917) — dont elle cite « Le vainqueur » et « Regrets » —, *La Cité captive*, les campagnes anti-Coppée et anti-Rex. et « une place unique et que rien n’effacera dans les annales du journalisme belge » (p. 545). Léopold Rosy rappelle les collaborations de Frédéric Denis au *Thyrse* (où il tenait avant la première guerre mondiale la rubrique des livres parus) et son orientation vers le journalisme au détriment de la littérature, celle-ci « lui paraiss[ant] moins propice au devoir humain qu’il assignait à l’homme de lettres » (p. 549), devoir se traduisant chez F. Denis par un « amour du pauvre prédestiné » et un engagement social total. Une allusion laisse penser que F. Denis est décédé suite à des problèmes d’alcoolisme.

⁶ Les Archives de la ville de Bruxelles ont publié un beau petit ouvrage illustré sur le sujet : *Bruxelles 14–18 / Au jour le jour, une ville en guerre*, par Serge Jaumain, Valérie Piète et Gonzague Pluvinage (Bruxelles, 2005). Il permet notamment de prendre la mesure de la question du ravitaillement, Bruxelles étant sur le plan alimentaire totalement dépendante de l’aide extérieure, pendant toute la durée de la guerre.

préface de Georges Eekhoud, aux éditions de l’Églantine (Bruxelles), dans la collection de l’« Abonnement l’Églantine » (publication périodique mensuelle, douze brochures de vulgarisation par an). Ce petit guide qui précède les premières tentatives de théorisation de la littérature « populiste » présente les romanciers ayant traité du travail manuel, d’Émile Zola à Pierre Hamp, en passant par Charles-Louis Philippe, Émile Guillaumin, Léon et Maurice Bonneff. Sur Pierre Hamp en tous cas, Frédéric Denis avait réalisé un reportage paru dans *Le Peuple* (25 novembre 1911). Autodidacte, Pierre Hamp (alias Henri Bourillon, 1876–1962) a effectué divers métiers avant de faire carrière dans le réseau des chemins de fer, jusqu’à devenir inspecteur du travail. En parallèle il développa une activité littéraire importante, prenant le travail comme sujet principal, abordé sous une série d’angles (notamment *Le rail* (1912), *Les Chercheurs d’or* (1920), *Le Cantique des Cantiques* — qui traite de la face cachée de l’industrie du parfum à Grasse —), rassemblés dans *La Peine des Hommes*. Cet intérêt pour les « romanciers du travail » rejoint évidemment les préoccupations personnelles de Frédéric Denis, en tant qu’auteur. Il n’a cependant pas persévétré dans la voie spécifiquement littéraire, se consacrant principalement au journalisme. Son intérêt pour la littérature reste une constante, comme en témoigne le « Carnet littéraire et artistique » qu’il tient dans *Le Peuple*, où il rend notamment compte des efforts de l’avant-garde⁷.

Deux autres ouvrages de Frédéric Denis relèvent à la fois du journalisme d’investigation et du combat politique. Juste après la première guerre et juste avant la seconde, il s’agit d’une part de *L’Affaire Coppée, histoire d’un non-lieu* (1921), dénonçant les bénéfices de guerre du baron Coppée — qui pendant la première guerre mondiale vendait à l’Allemagne le benzol nécessaire à la fabrication d’obus, en même temps qu’il s’entremettait en faveur de la paix — et d’autre part de *Rex est mort* (Labor, 1937). Ce pamphlet anti-rexiste propose une relecture caustique, en sept chapitres, du parcours du très bruyant et trop séduisant Léon Degrelle, de ses origines à sa condamnation en justice (avec sursis, en juillet 1937)⁸. Dans ses conclusions, Frédéric Denis rappelle, à la suite d’Élie Baussart de la *Terre wallonne*, que « si Rex est mort, l’esprit de Dictature ne l’est pas » (p. 126) et appelle à la vigilance face aux extrêmes de droite et de gauche. Traduit la même année en néerlandais, ce pamphlet sert aussi du côté flamand du pays à dénoncer la tendance fasciste qui gagne le mouvement flamingant. Dans une très brève introduction, le socialiste Camille Huysmans rappelle son attachement à la démocratie et sa méfiance envers les nouveaux venus en politique, qui prétendent tout renouveler par des méthodes musclées et anti-démocratiques. Deux études d’Herman Vos sont jointes à la traduction du texte intégral de Frédéric Denis. Dans « Het Vlaamsche nationalisme in fascistische banen. De troebele geschiedenis van het geheim akkoord tussen Rex en V.N.V », Herman Vos retrace l’histoire et les enjeux des accords secrets du « Vlaamsch Nationaal Verbond » et de « Rex », accords qui prouvent la duplicité des deux groupements. En effet, s’ils sont tous deux catholiques, anti-démocratiques, anti-

⁷ Voir la correspondance entre F. Denis et *Ça Ira*, en octobre 1921. (Anvers, AMVC, dossier *Ça Ira*, C1, 77827/65)

⁸ Le sous-titre du premier chapitre donne le ton : « Les origines, la jeunesse et les premiers hauts faits d’un fils de trafiquant avec l’ennemi, devenu champion des vertus civiques et familiales » (p. 129).

parlementaristes et partisans d'un pouvoir fort (ce qui fait qu'une partie de la population les assimile simplement à un groupe catholique d'opposition, alors qu'ils constituent une sorte de front fasciste), ils défendent des programmes inconciliables quant à l'avenir de la Belgique : Degrelle clame son patriotisme, alors que le VNV souhaite l'éclatement du pays et le regroupement dans une « Grande-Néerlande ». Dans une seconde étude, il cerne la contagion fasciste aux Pays-Bas et la manière dont le projet de « Grande-Néerlande » est relayée en Flandre (« De fascistische besmetting in Nederland. De Germaansche naäperij van Mussert en de medespelers in Vlaanderen⁹ »).

Replacé dans la trajectoire journalistique et littéraire de Frédéric Denis, on constate que ce pamphlet anti-rexiste est nourri, lui aussi, d'une longue expérience du combat anti-fasciste mené par son auteur dans la presse de gauche, d'une part dans le quotidien *Le Peuple*, d'autre part dans l'hebdomadaire satirique *La Trique*, dont il reprend vraisemblablement la direction à la mort du fondateur, Joseph Wauters¹⁰. Publié par la société coopérative de « La Presse socialiste » (Bruxelles), dont l'adresse (rue des Sables à Bruxelles) sert de mention de rédaction — tout comme pour *Le Peuple* —, jusqu'en 1934 (6^e année), où le nom de Frédéric Denis apparaît pour la première fois, cette publication avait été initialement créée dans un but de propagande électorale, le 3 février 1929. Vu son succès, elle a continué à paraître après les élections. Double feuille à ses débuts, elle s'étoffe au fil des années (jusqu'à huit pages), parallèlement à la multiplication des cibles : aux catholiques, libéraux et communistes s'ajoutent bientôt les fascistes. Son prix augmente en conséquence (de 30 à 50 centimes en 1933). En 1934, la rédaction ressent la nécessité d'adapter la publication aux circonstances économiques défavorables, afin de rester accessible pour un public d'ouvriers et d'employés qui n'ont plus la possibilité de s'offrir un hebdomadaire en plus d'un quotidien. En conséquence, le nombre de pages est drastiquement restreint : retour au feuillet double des premières années, dans un format un peu plus allongé, toujours à 50 centimes. *La Trique* prend au même moment le sous-titre d' « hebdomadaire satirique et humoristique ». Début 1935, l'abonnement est fixé à 20 francs. Ces modifications ne lui permettent cependant pas de tenir le coup et la rédaction annonce le 16 mars 1935 que l'hebdomadaire cesse de paraître, en explicitant les raisons de son choix. À noter, car c'est plutôt rare, les abonnés peuvent récupérer les 15 francs qui leur sont dus (pour les 8 mois non couverts), soit par remboursement, soit en choisissant un ouvrage dans un catalogue joint au numéro, soit en souscrivant à un livre à paraître sur *La Trique*. L'éditeur responsable, pour ce dernier numéro, est Frédéric Denis.

Après la seconde guerre mondiale, Frédéric Denis publie encore une biographie de Franklin Delano Roosevelt (1945), dans la collection « Les hommes du jour », chez Maré-

⁹ « La contagion fasciste aux Pays-Bas. La singerie germanique de Mussert et ses partisans en Flandre ».

¹⁰ C'est ce que l'on peut conclure à la lecture du dernier numéro (samedi 16 mars 1935), où *La Trique* effectue le bilan de son histoire, rendant hommage à son fondateur, Joseph Wauters. Les informations contenues dans la notice du *Dictionnaire des journalistes-écrivains* de Bertelson (où Frédéric Denis est présenté comme le fondateur de *La Trique* (1929–1932)) ne sont donc pas exactes. *La Trique* paraît pendant plus de six ans (et non pas trois) et F. Denis n'en est rédacteur qu'à partir de 1934.

chal éditeur (Bruxelles-Liège). Le résultat, un peu hagiographique, accuse des côtés beaucoup plus « journalistiques » que « littéraires » et l'histoire de ce « champion de la démocratie » est retracée sur le modèle des biographies édifiantes pour grand public (« L'enfance et la jeunesse sous le signe de la fortune et du bonheur » ; « La maladie vaincue par l'énergie et le mépris », etc.). En conclusion de ce bref parcours, on peut constater que s'entremêlent activités journalistique et littéraire et que malgré ses convictions sur le rôle de la littérature et de l'art comme moteur de changement de la société (*cf.* son intérêt pour les *Romanciers du travail* et les témoignages personnels que constituent certains de ses poèmes ainsi que *Dans la cité captive et autres contes*), Frédéric Denis a jugé plus pertinent d'investir une voie véritablement tournée vers un public large, celle de la presse, dont il explore toute la gamme des possibles (du quotidien à la revue littéraire, en passant par l'hebdomadaire satirique). De cette façon, il combine dans son travail « écriture » (informative, critique et pamphlétaire) et engagement politique.

10.2.2 Maurice Casteels : des revues anarchistes à l'AAPB

Virginie Devillez a retracé la trajectoire de Maurice Casteels (1890–1962) dans la *Nouvelle Biographie nationale* (1999, tome 5 : 40–42). Issu d'une famille modeste, Maurice Casteels ne pourra pas suivre les études d'architecte qu'il ambitionnait après des secondaires à l'Athénée de Bruxelles. Il continuera à se former en autodidacte, fréquentant la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts et la Bibliothèque Royale. Marqué par la lecture de *Jean-Christophe* de Romain Rolland, membre du petit groupe anarchiste du « Diable au corps », il collabore à *Haro* « avec ses amis Albert Daenens et Charles Counhaye » en 1913.

Ajoutons qu'avant cela, il a dirigé en 1910 une petite revue littéraire au titre révélateur : *Le Cynique*, dont on connaît trois numéros (de juillet à septembre). Au sommaire, plusieurs des noms que l'on retrouvera dans *La Foi nouvelle* (1912–1913), que *Le Cynique* préfigure en quelques sortes, dont Maurice Casteels, René Schmickrath, Marsile Armigny, Louis Fel. Les « cyniques » se présentent comme « une poignée d'individus sincères et d'assez mauvaise réputation » et se retrouvent tous les jeudis, à partir de 7 heures, au « Diable au corps ». Outre de nombreuses contributions poétiques, *Le Cynique* propose quelques courts essais (sur la musique, par Maurice Casteels, sur la « méthode historique », par Prosper-Henri Devos). À noter, dans le « Carnet d'un frondeur » de René Schmickrath commentant la médiocrité du stand « littéraire » de l'Exposition de Bruxelles, la mention explicite d'une préférence pour « Marinetti et ses futuristes » (n°1, juillet 1910, p. 17). *Le Cynique*, *La Foi nouvelle*, la première série de *Haro* témoignent ainsi de l'intérêt porté par ce petit groupe d'« anarchistes » bruxellois aux courants d'avant-garde, dès avant la première guerre mondiale.

Mais revenons au parcours de Maurice Casteels, tel qu'il est retracé par Virginie Devillez. En juillet 1914, il est engagé comme second commis à l'administration de la ville de Bruxelles et y travaillera jusqu'en 1919, où il est révoqué pour ses activités pacifistes.

Collaborateur de *Demain littéraire et social*, il fait la connaissance de Pierre Bourgeois, qui lui proposera une tribune plus stable et lancera sa carrière de critique, comme chroniqueur régulier de *7 Arts* (rubrique sur les arts industriels). Intéressé par les théories de van Doesburg, Casteels en fait un compte rendu dans *Le Geste* et organise une rencontre au « Centre d’Art » de Bruxelles en février 1920 (*cf.* 12.1.4). À travers le mouvement de soutien à Georges Eekhoud, il se lie avec le sculpteur Dolf Ledel, le peintre Henri Kerels et le romancier Pierre Broodcoorens. Dans les années vingt, Maurice Casteels travaille comme comptable. Il signe une série d’articles sur l’art moderne, l’esthétique et l’histoire de l’art dans les revues « constructivistes » (*7 Arts*, *Het Overzicht*, *De Driehoek*) ou plus éclectiques (*Savoir et Beauté*, *Sélection*, *La Renaissance d’Occident*, etc.). De son œuvre littéraire plutôt mince, on retient essentiellement la petite plaquette de *Banalités*, illustrée de cinq linos d’Albert Daenens (Bruxelles, Édition du Pot d’Étain, 1921)¹¹ et deux romans, *Sander Meykamp* (Société coopérative d’édition l’Équerre, 1924) qui obtient le Prix de la Littérature du Brabant et *Le Faux Requin* (1937), inspiré du monde de la finance. Maurice Casteels figure dans l’*Anthologie des poètes d’Esprit Nouveau* de Paul Vanderborght (1924), mais c’est principalement comme critique et essayiste qu’il se fait reconnaître. Après une étude sur *L’Esprit esthétique de la Révolution française* (Éditions « Homo », 1923¹²) il obtient la consécration avec *L’Art moderne primitif* (1930), qui sera traduit en anglais et en allemand et interdit par le régime nazi. Perdant son emploi en 1931 suite à la crise économique, il tente de subsister par des collaborations à *La Nervie*, aux *Cahiers de Belgique* et à *Vie ouvrière*. Henri Kerels le sort de sa situation précaire en lui proposant de créer l’Association des Artistes professionnels de Belgique (décembre 1931), syndicat d’artistes dont il deviendra secrétaire général (*cf.* 12.1.4). Dans le *Bulletin de l’AAPB*, Maurice Casteels signe une série de réflexions sur le statut des artistes et le rôle de l’art et de l’esthétique dans la société. Après la guerre, il publiera un essai sur le droit d’auteur, devenu expert en ce domaine (*La propriété artistique. Droits et devoirs des artistes belges*, 1947). Refusant de placer l’AAPB sous contrôle allemand pendant la seconde occupation, Maurice Casteels se voit interdire l’exercice de ses fonctions, et l’AAPB vote sa propre dissolution. Privé de revenus, Casteels devient adjoint du baron René Steens à l’œuvre nationale des Beaux-Arts, qui coopère avec le Secours d’Hiver pour soutenir les artistes en détresse. Après la libération, Casteels mettra sur pied la Commission nationale d’Épuration des Artistes et travaillera un temps comme enseignant. Reprenant son poste à l’AAPB et travaillant à développer des contacts internationaux (qui aboutissent à la naissance, en mai 1947, de la Confédération internationale des Associations d’Artistes), Maurice Casteels accumule bientôt les fonctions dans différents organismes (administrateur de l’œuvre nationale des Beaux-Arts et de l’Alliance française de Belgique, membre de la Commission des Dessins et Modèles du Conseil supérieur de la Propriété industrielle). Il crée encore en 1951 la « Maison des artistes », siège de l’AAPB dont il fait un lieu d’accueil et d’exposition pour artistes belges et étrangers.

¹¹ Reproduite en annexe C.2.

¹² Paraît en feuilletons dans *Homo*, à partir de l’été 1923 (n°7–8), avant d’être mentionné comme paru au catalogue (*Homo*, n°11, 15 novembre 1923).

Ce qui nous intéresse dans ce parcours, c'est de voir le rôle de relais joué par les revues qui permettent à Casteels de déployer une intense activité critique (matière reprise pour partie dans ses essais ultérieurs) tout en assurant de plus en plus sa position, en passant vers des organes plus stables. Aux revues « anarchistes » des débuts (*Le Cynique*, *La Foi nouvelle*, *Haro*), succèdent les « modernistes » d'immédiat après-guerre (*Demain littéraire et social*, *Le Geste*) et la fréquentation du comité de soutien à Georges Eekhoud, milieu hétérogène mais soudé par une certaine *vision du monde*, lui offre l'occasion d'entrer en contact avec ceux qui lui proposeront plus tard des fonctions plus stables, tels Pierre Bourgeois en l'intégrant à l'équipe de *7 Arts* et au « micro-réseau » constructiviste international, ou Henri Kerels en lui suggérant la création de l'AAPB. Dans le contexte très difficile de la crise économique, l'initiative vient des artistes eux-mêmes qui fondent ainsi une structure apte à assurer leur subsistance (au premier chef, celle de Casteels, payé comme secrétaire général et dont toute la production « critique » se spécialise dans les questions de professionnalisation des artistes et de droit d'auteurs). La seconde guerre mondiale provoque une nouvelle rupture dans ce parcours et Casteels « repart de rien », mais son attitude irréprochable pendant la guerre et l'expertise accumulée au sein de l'AAPB lui assureront par la suite une reconnaissance concrétisée par des charges officielles.

10.2.3 Pierre Bourgeois : exemple d'un socialiste issu d'un milieu catholique

Il a déjà été beaucoup question (*cf.* 8.3), de la trajectoire de Victor Bourgeois, dont tous les projets et toutes les réalisations architecturales et urbanistiques sont pétris de ses convictions progressistes. Dans *Les frères Bourgeois. Architecture et plastique pure*, Iwan Strauven a souligné l'importance du rôle de Pierre Bourgeois « dans la vision et l'orientation de son frère Victor » (Strauven 2005 : 38). Poète, Pierre Bourgeois se fait aussi théoricien en architecture. Il est très révélateur par exemple que dans *7 Arts*, l'étude la plus conséquente sur l'architecture soit de la main de Pierre, non de Victor. Il s'agit du texte intégral de la conférence sur l'*« Architecture Moderne »* donnée par Pierre Bourgeois le 3 mars 1923, au « Club Artès » à Anvers, à l'invitation de la revue *Ça Ira*. Notons au passage que cette conférence illustre l'existence de relations entre les milieux modernistes et d'avant-garde de Bruxelles et d'Anvers. Strauven analyse longuement cette publication qui précise les positions théoriques de *7 Arts* en architecture, replaçant le modernisme belge dans le contexte international (et explicitant sa dette à l'égard du *Stijl* de van Doesburg), complétant ainsi utilement le manifeste de Victor Bourgeois paru dans le premier numéro de la revue. Pierre Bourgeois précise notamment le « rôle social » de l'architecture et l'ambition de faire pénétrer par ce biais l'art moderne dans la vie quotidienne. La nouvelle architecture concilie ambition esthétique et impératifs socio-économiques : il s'agit de construire utile et pas cher, et de concrétiser un idéal de société égalitaire (Strauven 2005 : 15-29). L'étroite collaboration entre les deux frères se marque d'ailleurs dans la réalisation de la « Cité Jardin » de Berchem Sainte-Agathe, présentée comme une œuvre collective : la conception des jardins est attribuée à Louis Van der Swaelmen, les vitraux du bâtiment central de la « Cité

Moderne » à Pierre-Louis Flouquet, la salle du conseil est meublée par Karel Maes. Pierre Bourgeois assume la gérance de la coopérative de locataires de la « Cité Moderne », fondée par les deux frères et par l'écrivain et haut fonctionnaire au ministère de la justice Georges Rens (1877-1932) (Strauvens 2005 : 28, 42). Plusieurs artistes et écrivains, dont Maurice Casteels, Georges Rens et Henri Kerels habiteront cette « Cité Moderne ». Pierre Bourgeois prend figure d'animateur de la vie culturelle bruxelloise avec le lancement de *7 Arts*, en novembre 1922, hebdomadaire d'information et de critique à prix minime, puis en épaulant Paul Vanderborgh dans l'organisation des activités du cercle étudiantin de l'ULB, *La Lanterne sourde*, à partir du troisième cycle de manifestations (en 1922 ou 1923). Actif au sein du POB, Pierre Bourgeois prend l'initiative d'en relancer la « Section d'Art », sous la présidence de Louis Piérard (1886-1951), au printemps 1924. Il réactive ainsi une structure qui avait été créée en 1891 par Émile Vandervelde, dans le double but de fonder un enseignement populaire (pris en charge par l'Université Libre) et de constituer un lieu de rencontre entre l'art et le peuple. Caractérisée par une conception pluraliste, sans parti pris politique, la *Section* s'attirera la sympathie et la participation d'un grand nombre d'écrivains (voir Aron 1995 : 69 *et sq.* ; sur l'*« esprit Section d'Art »*, 84). Iwan Strauven souligne l'efficacité de la stratégie des frères Bourgeois. La propagation de leurs idées modernistes est assurée par un faisceau d'initiatives visant un public large d'employés, d'ouvriers (via la « Section d'Art », la coopérative de locataires et *7 Arts*) et d'étudiants (*La Lanterne sourde*) (Sauven 2005 : 40-41). Comme chez Frédéric Denis, l'ensemble des activités de Pierre Bourgeois traduit ses convictions personnelles, qui prennent corps dans un engagement socialiste en faveur d'une conception nouvelle de la société et de l'art. Cet ancrage socialiste ne va pourtant pas de soi, Pierre Bourgeois étant issu d'un milieu catholique. Dans sa correspondance du début des années 1920 (principalement avec Pierre-Louis Flouquet, qui est dans la même situation que lui), on trouve certains échos tout à la fois de l'importance et de la liquidation par Pierre Bourgeois de cet ancrage catholique. Nous voudrions revenir brièvement sur celui-ci, car il donne l'occasion de montrer les liens ténus mais effectifs entre les différents « piliers » de la société belge.

Comme l'a établi André Doms dans *Pierre Bourgeois, une lecture de soixante ans de poésie* (1976), la famille de la mère de Pierre Bourgeois (Léontine Colin) est d'origine française et très catholique, installée à Dinant puis à Bruxelles suite à la faillite de son grand-père, qui était meunier. Léontine Colin a travaillé en conséquence comme « demoiselle du téléphone ». Du côté paternel, c'est une famille d'ouvriers spécialisés originaire de la région mosane et descendue en pays industriel, à Dampremy. Le père de Pierre Bourgeois est architecte géomètre expert. Il se fixe avec sa seconde femme (Léontine, sœur de la première, Marie) à Charleroi, où ses deux enfants (Victor, né en 1897 et Pierre, fin 1898) vivront jusqu'à son décès, en 1916. Pierre va en maternelle dans une école laïque, mais fait ses primaires à l'Écoles des Frères et entre au Collège des Jésuites à Charleroi. Frappés par l'Exposition de Charleroi en 1911, Pierre et Victor développent tous deux un intérêt pour l'art et les lettres. Pierre termine brillamment sa rhétorique en 1915, et rédige ses premiers poèmes « d'inspiration déiste, voire mystique » en 1916 (Doms 1976 : 9). Au début de

la guerre, il reçoit les conseils d'Élie Baussart (Couillet 1887 – Loverval 1965), le futur directeur-fondateur de *La Terre wallonne* (Charleroi, 1919–1939), « qui révèle aux collégiens réunis chez lui nombre d'écrivains et de poètes du dernier siècle [dont Rimbaud]» (Doms 1976 : 10). Précisons rapidement le profil de ce mensuel « catholique et régionaliste », un des rares à concilier catholicisme et prise de position progressiste sur différents points. Désireux de voir les catholiques participer au mouvement wallon, Élie Baussart (membre de l'Assemblée wallonne entre 1921 et 1930) lance *La Terre wallonne* dans la bataille, ayant pour programme de « raciner » les wallons « par la langue, la culture, le folklore, la religion » (Vanderpelen 2004 : 57). Au départ, s'y affirme à la fois un intérêt pour les arts et les lettres (chronique littéraire, chronique artistique), pour des problématiques catholiques (chronique religieuse) et pour des questions de politique extérieure et intérieure de la Belgique (chronique politique tenue par Élie Baussart). Le second numéro propose par exemple une enquête approfondie sur l'Université flamande (novembre 1919). L'affirmation de l'existence d'une question wallonne face à la question flamande est très nette et Baussart appelle à la décentralisation politique et artistique. Dans *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu* (2004), Cécile Vanderpelen a étudié la place de la littérature dans cette revue, place importante jusqu'en 1929, où elle cède le pas aux questions politiques et sociales (Vanderpelen 2004 : 57–61). En 1929 — date à laquelle Arsène Soreil (1893–1989) entre au comité de rédaction —, l'accent passe de la dimension régionaliste à la dimension catholique (démocrate chrétienne), même si Baussart n'abandonne pas le combat wallon, comme en témoigne sa *Lettre à un Wallon sur la question linguistique* (1931), qui prône la reconnaissance culturelle de la Flandre et de la Wallonie. Dans les années trente, face à la montée des mouvements fascistes qui séduisent une grande part des représentants de l'intelligentsia catholique et qui impriment leur marque sur le mouvement flamand, *La Terre wallonne* offre la particularité de rester très attachée aux principes démocratiques et de défendre une position pacifiste. Sur le plan social, Élie Baussart adopte des positions radicales qui tranchent avec le caractère modéré des critiques du système économique émanant des organisations ouvrières chrétiennes, comme en témoigne son *Essai d'initiation à la révolution anticapitaliste* (1938)¹³.

Pour en revenir à Pierre Bourgeois, celui-ci se dégage bientôt de son ancrage catholique. À la mort de son père le 28 septembre 1916, la famille retourne du côté maternel, à Bruxelles. L'ULB étant fermée pour raison de guerre, Pierre s'inscrit à l'Université Nouvelle, pour échapper au travail forcé prescrit par l'occupant. C'est par ce biais qu'il entre en contact avec Georges Eekhoud (qui y donne cours et conférences sur la littérature mondiale et sur la poésie contemporaine) et Edmond Picard (qui y est professeur de droit). Pierre Bourgeois abandonne le catholicisme familial en 1917. L'immédiat après-guerre est pour lui une période difficile, il mène une vie effrénée, est souvent absent des cours (il s'est inscrit en lettres à l'ULB à la réouverture), fait une dépression nerveuse. Il ne terminera jamais

¹³ Sur ces questions et sur l'engagement wallon de *La Terre wallonne*, voir la notice qui lui est consacrée par Alain Clara et Arnaud Pirotte dans l'*Encyclopédie du mouvement wallon* (2000), pp. 1518–1519.

ses études et sera surtout autodidacte (Doms 1976 : 11). Plusieurs lettres de Pierre Bourgeois témoignent de l'impulsion apportée par la fréquentation d'Eekhoud et du groupe des Vendredistes au moment où l'entrée dans la vie active (il travaille alors dans une banque) pèse sur son moral et sa capacité créatrice. En voici un extrait révélateur :

[...] Le comité Eekhoud vit toujours. Les œuvres ne paraissent pas [à La Soupente]. On m'assure pourtant que le second bouquin est sous presse. Est-il besoin de te signaler qu'Eekhoud et d'autres demandent régulièrement de tes nouvelles ? Malgré les compromissions bourgeoises, ce milieu m'a précisément aidé dans la conquête de l'optimisme intellectuel. Eekhoud et Broodcoorens sont des forces « créatrices d'exaltation ». Ils ont la vertu du vent marin et de l'alcool. Ils disent, dressés : oui — et non pas, on va voir —. Moi, qu'avait désorienté ma propre libération intellectuelle et qui m'étais trouvé par la critique des atavismes miens, il était opportun que je rencontre des puissances positives de foi. Pour que mon être ne mente pas — et que je possède ni la foi, ni le doute, mais la foi du doute. (Lettre à Pierre-Louis Flouquet, Bruxelles, 24 novembre 1920. ML 7508/17/6)

La « critique des atavismes miens » fait référence à la crise spirituelle « profonde et rapide » (Doms 1976 : 12) qu'a traversé Pierre Bourgeois vers 1918–1919. Lisant beaucoup, il s'était alors intéressé à Barrès, Maurras, Lemonnier, le Verhaeren des *Villes tentaculaires*, puis Bakounine et Kropotkine qui l'orientent vers une pensée communiste, anarchiste et libertaire. L'hétérogénéité du milieu entourant Eekhoud explique l'allusion aux « compromissions bourgeoises ». L'importance de la « foi » (dégagée de ses connotations catholiques) est pour lui déterminante, et revient souvent dans ses encouragements à Pierre-Louis Flouquet. La dernière phrase de l'extrait explicite le titre de *La Foi du Doute* donné au recueil réunissant 67 poèmes en vers libres, écrits entre 1919 et 1920. Prévu aux éditions de « La Soupente », il est finalement publié par la société coopérative d'édition et de propagande intellectuelle « L'Équerre » en 1922. Notons que Bourgeois n'est pas le seul à parler d'Eekhoud en terme de « force créatrice d'exaltation », ou « puissances positives de foi », utiles dans la « conquête de l'optimisme intellectuel ». La personnalité et la « foi » d'Eekhoud a aussi fait des émules chez des catholiques progressistes. Nous reviendrons bientôt sur le parcours d'Émile Schwartz, directeur de *La Source*, revue à destination des ouvriers chrétiens, qui célèbre Eekhoud sous le titre « Les grands Exaltateurs de la vie ». De cet ancrage catholique de Pierre Bourgeois, il subsiste évidemment des liens interpersonnels solides. C'est par exemple le cas avec le journaliste catholique Paul Werrie (1901–1974), collaborateur au *Vingtième siècle* et à *La revue Générale*, mais aussi à *7 Arts* dont il devient co-directeur en 1926 (Vanderpelen 1976 : 77). C'est avec Pierre-Louis Flouquet et Paul Werrie que Pierre Bourgeois lance le quotidien *L'Aurore* en 1928, qui tient le coup pendant cent jours. Werrie est encore de l'équipe fondatrice du *Journal des poètes* en 1931.

L'exemple de Pierre Bourgeois n'est pas une exception : on trouve le même type

d’ancrage catholique chez Pierre-Louis Flouquet ou War Van Overstraeten par exemple, qui s’en distancient dans un premier temps, au profit d’un engagement communiste, puis effectuent un « retour » au catholicisme, corrélatif à une réorientation de leur travail artistique dans une voie moins novatrice. En 1929, Flouquet abandonne la plastique pure pour un expressionnisme « mystique » influencé par ses conceptions religieuses et cesse définitivement de peindre cinq ans après. Dans d’autres parcours (comme celui de Plisnier par exemple), l’adhésion au christianisme n’est pas synonyme de rupture par rapport à une posture révolutionnaire (Voir Halen 1988, « L’Éternel s’appelle Révolution »). Militant communiste entre 1921 et 1928 — date à laquelle il est exclu du parti avec plusieurs camarades dont War Van Overstraeten — Charles Plisnier adhère au POB (à la demande d’Émile Vandervelde) en 1933 et conciliera socialisme et christianisme à partir de la fin des années trente. Il y aurait matière à étudier les liens entretenus entre « idéal social » et « idéal christique », auxquels font allusion certains poèmes de Norge ou de Géo Libbrecht, certaines déclarations de Chavée (Halen 1988 : 103) ou de Casteels (notamment dans *La Foi nouvelle*). Tout comme Élie Baussart, Plisnier sera par ailleurs actif dans le mouvement wallon (voir Fontaine 1977 et la notice de l’*Encyclopédie du Mouvement wallon* consacrée à Plisnier). Du côté du mouvement flamand, l’assimilation entre communisme et « christianisme authentique » n’est pas rare au début des années vingt, chez de jeunes flamingants comme Herman van den Reeck (voir Huysseune 1991, « Anvers » : 121) ou Cornélius Boeke (voir notice de la NEVB) par exemple.

10.2.4 Du côté du mouvement ouvrier chrétien : *La Source* d’Émile Schwartz

Du point de vue des liens existant entre milieux pacifistes et catholiques dans ce réseau des revues, on ne peut passer sous silence le cas (unique) du poète catholique Émile Schwartz (1892–1970), animateur de la revue *La Source* (janvier 1921–1927). Dans le schéma des groupes de *Demain littéraire et social* et d’*Au Volant*, il se situe à l’intersection entre *Demain littéraire et social* et l’ensemble des petites revues poétiques censurées pendant la première guerre mondiale, dans une position similaire à celle de Jean Tousseul, de Robert Goffin et d’Augustin Habaru (ces deux derniers collaborant par ailleurs à *Au Volant*). Schwartz (comme Tousseul) est de l’entourage d’Eekhoud et participe de temps en temps aux rendez-vous du vendredi. À travers l’exemple de *La Source*, on illustrera le fait que l’engagement en faveur d’un mouvement internationaliste pacifiste inspiré de la « Déclaration d’indépendance de l’esprit » et l’éthos discursif qui en découlent transcendent les barrières confessionnelles. Émile Schwartz adoptera en effet cette posture dans *La Source*, revue à destination du mouvement ouvrier chrétien, en couverture de laquelle on trouve un double exergue qui pourrait faire sourire : « Vers plus d’intelligence et de bonté » et « Être humain... ». Outre son bulletin mensuel, *La Source* se présente comme un « Centre d’action et d’enthousiasme ». Replacée dans le contexte des petites revues littéraires modernistes et d’avant-garde, elle est simplement « dans le ton ». Son premier numéro (juin 1921) contient deux textes tout pétris de l’éthos discursif que nous avons identifié (« La Joie », pp. 1–2

et « Reconstruire », pp. 7–8). Peu innovante, *La Source* est presque entièrement rédigée par son directeur. Elle contient une rubrique (elle aussi intitulée « Reconstruire ») qui se donne pour but d'enregistrer toutes les initiatives en faveur de la reconstruction morale du pays. L'initiative est originale et la rubrique s'étoffe au fil des numéros. En juin 1921, elle mentionne par exemple les « groupements littéraires » (« La Soupente » et « Les Caves de Maestricht » à Bruxelles et « Montparnasse » de Géo Charles à Paris) et « dans le domaine social », la fondation du « mouvement étudiant pour la Culture Morale », créé en 1919 à l'initiative de jeunes protestants, qui optèrent pour une ouverture maximale et pour l'indépendance politique et confessionnelle. Toutes sortes d'initiatives sont ainsi répertoriées : « la ligue des amis de la Cambre », « la ligue des amis de la Forêt de Soignes », « Pour les loisirs de l'ouvrier », etc. Le rôle fédérateur de la revue, pour toutes ces initiatives disparates, a pour conséquence que *La Source* fait office de « bulletin » pour plusieurs d'entre elles. Elle devient ainsi l'organe de l'« Œuvre d'éducation musicale populaire » (fondée en septembre 1921 à l'initiative du directeur des Auditions Musicales du Foyer intellectuel), dont elle publie les programmes¹⁴.

Vendeur d'eaux-fortes de profession, Émile Schwartz développe une activité intense visant à réconcilier les artistes et les masses populaires, notamment par le biais de conférences de sensibilisations. En 1922, il parle de « La grande détresse de l'art et des artistes » (à Bruxelles, Liège — introduite par G. Linze —, à Gand — à l'initiative de la *Flandre libérale* — et à Charleroi). Il veut retremper l'art aux sources populaires aptes à le vivifier : « Pour sauver l'art, que les artistes se retournent vers les humbles et les souffrants qui sont la véritable humanité, qu'ils étudient le folklore, les vieilles coutumes, les vieilles légendes¹⁵ ». Les artistes ont pour mission d'« exalter la vie », de rendre foi en elle, dans tous ses aspects, même les plus naïfs : « [Les artistes] doivent enfin nous redire de fraîches chansons et nous reparler des vieillards, des jeunes filles, des petits enfants, des oiseaux, des fleurs ». Ceci rejoint l'idéal franciscain et le but premier d'Émile Schwartz, identifié par Cécile Vanderpelen comme « idéal de rédemption sociale par la poésie » (Vanderpelen 2004 : 110). Par ailleurs, Schwartz souligne le rôle du public, sans lequel l'artiste n'est rien. Un même désir de promouvoir l'art populaire préside à la fondation d'une ligue nationale « Nos carillons », en 1922 (dont *La Source* est l'organe français), qui vise à rétablir l'art campagnard. Raoul Ruttens en est un fervent défenseur. L'entreprise a débouché sur la création de l'école de Carillonneurs de Malines (toujours active aujourd'hui et mondialement réputée). Émile Schwartz est aussi à l'origine d'une section d'entraide de *La Source* (« Les artistes belges », fondée en février 1923) qui met en vente des eaux-fortes, des pastels et des objets décoratifs, au profit des artistes. Les bilans dans la revue sont optimistes mais ne citent pas de chiffres permettant d'en évaluer concrètement la portée. Schwartz se voit confier la réorganisation de la section artistique du Foyer intellectuel de Saint-Gilles (université populaire rassemblant près de 2000 membres) en décembre 1923.

¹⁴ 3^e année, n°1, novembre 1923.

¹⁵ Steno, [résumé succinct de] « La grande détresse de l'Art et des Artistes », *La Source*, 2^e année, n°2, février 1922, p. 2.

Son action n'eut aucun écho, semble-t-il, dans le réseau catholique, où elle est tout à fait marginalisée : « [La Source] ne dépassera jamais le stade d'une stricte confidentialité, ignorée qu'elle est de ses homologues. Tout au long de l'entre-deux-guerres, elle est la seule à s'adresser aux masses laborieuses » (Vanderpelen 2004 : 110). Du côté des milieux d'où émergent à l'époque certains groupements modernistes et d'avant-garde, les liens sont attestés. C'est notamment le cas avec Georges Eekhoud (il citait Schwartz dans sa lettre à Baillon) et avec l'entourage de Raoul Ruttens. Ce dernier est mis à l'honneur en janvier 1922 (2^e année, n°1), sous le titre « Têtes sympathiques : Raoul Ruttens. Le grand ami des artistes » (avec trois portraits par Maurice Langaskens). Trois mois plus tard, le portrait d'Eekhoud est en couverture, avec la mention « Les grands exaltateurs de la vie. Georges Eekhoud¹⁶ » (2^e année, n°3, mars 1922). Un croquis de Kurt Peizer illustre la page publicitaire sur l'association des « Artistes belges »¹⁷. À parcourir cette revue, on remarque qu'elle entretient des liens avec *La Bataille littéraire* (dont un des directeurs, D.-J. d'Orbaix — qui s'appelait Debouck auparavant — est catholique), mais aussi avec Anthologie de Georges Linze (qui collabore aux premiers numéros), les revues se mentionnant mutuellement dans leurs « revues des revues ». La Source s'intéresse aux mouvements modernistes, mais ne peut adhérer aux tendances les plus abstraites, qui paraissent comme coupées de la vie. Un article intitulé « L'art et les hommes. Pseudo-modernisme¹⁸ » nous renseigne sur la position exacte d'Émile Schwartz vis-à-vis des avant-gardes. Il y rend hommage à *7 Arts*, « revue vivante et homogène », et se rallie à certaines de ses positions, notamment contre les plagiaires et les copistes en architecture, pour les recherches de Vandervelde et de Victor Bourgeois. Cependant, il lui semble impensable de considérer comme de l'art les « linoleums affreusement tailladés par des inexperts et des impuissants », soutenant que l'art, « c'est le neuf et le beau à la fois ». Il veut un « art vraiment moderne — exprimant et exaltant notre époque », dans la tradition des Whitman, Verhaeren, C. Meunier, Brangwyn, un « art vibrant, sincère, humain ». On a ici l'actualisation d'une position qui se veut ouverte à une modernité capable de traduire une certaine vision (commune aux vitalistes et aux chrétiens) de la vie. *La Source* n'est assurément pas une revue « moderniste » au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais elle témoigne du fait qu'a existé — de manière tout à fait marginale — un lieu où un désir de renouvellement de la société, dans le respect de convictions chrétiennes, s'est actualisé dans une action en faveur d'un art « pour et par » le peuple. « Peu encouragé dans cette voie », note Cécile Vanderpelen, Émile Schwartz s'est tourné vers le théâtre. Il sera un des principaux auteurs de chœurs parlés de la JOC (Vanderpelen 2004 : 110). Il publia plusieurs pièces, à partir des années trente, aux éditions de *La Source*.

¹⁶ Voir reproduction en annexe A.3. (*La Source*)

¹⁷ Publicité en quatrième de couverture (5^e année, n°1–2, septembre 1925). Reproduit en annexe A.3.

¹⁸ *La Source*, 4^e année, n°3, mars 1924, pp. 33–34.

10.2.5 En guise de bilan : réflexions sur un réseau aux points d’ancrages multiples

À travers quelques exemples de parcours personnels, nous avons examiné ici différents types d’ancrages (du catholicisme au socialisme), dont la conciliation ou la gestion s’exprime de manière discrète dans les relations interpersonnelles. Il reste généralement peu de traces (si pas aucune) de ce qui est de l’ordre de la sociabilité directe (fréquentation des mêmes lieux, rencontres diverses, amitiés), sauf à l’occasion d’évènements marquants — comme la manifestation de soutien à Georges Eekhoud — et dans la correspondance privée. Nous n’avons utilisé ici que quelques échantillons représentatifs de ce type de source : les lettres de Pierre Bourgeois à Pierre-Louis Flouquet ou celles d’Eekhoud mentionnant tous ses amis à André Baillon. Pacifisme anarchisant chez les uns, engagements communiste ou socialiste chez les autres, combinés ou non à un ancrage catholique ou à une initiation à la franc-maçonnerie … Ce milieu progressiste bruxellois concentre toutes sortes de profils et chacun contribue à sa manière, dans sa propre veine, plus ou moins politique, plus ou moins littéraire, au déploiement d’une action (et d’une « action d’art ») en faveur du renouvellement de la société. *La Source* présente un cas rare d’explicitation de cette tentative de conciliation de différentes logiques (christianisme et engagement social). Cette position intermédiaire se révèle moins féconde qu’inconfortable et a pour conséquence de marginaliser Émile Schwartz sur tous les plans. Revue d’un seul homme, *La Source* se retrouve « à la marge » de tous les milieux. Face aux modernistes, elle paraît très peu innovante et bien naïve ; face aux catholiques, incongrue. Personne ne soutient vraiment son effort en direction du mouvement ouvrier chrétien : à part dans *Anthologie* — dont le directeur, Georges Linze, adhérera à la Franc Maçonnerie en 1930 —, ou dans la revue rationaliste *Homo*, organe militant pour la libre pensée, *La Source* est absente de toutes les « Revue des Revues ». Il n’en reste pas moins qu’elle témoigne de la possibilité d’investir l’écart qui sépare les différents « piliers » de la société belge.

Lorsque Cécile Vanderpelen isole la portion « catholique » du réseau pour en mener une analyse approfondie, elle note de même la position d’intermédiaire entre milieu catholique et milieux non conformistes occupée par des individus dont elle souligne la « marginalité » de l’itinéraire. Robert Poulet, Gaston Pulings, Paul Werrie (on pourrait ajouter Pierre Daye) « attirés par les expérimentations modernistes, flirtent avec les milieux non confessionnels » (Vanderpelen 2004 : 76 *et sq.*). Il est frappant de constater qu’en majorité, ces catholiques « indépendants » se retrouvent dans la collaboration intellectuelle pendant la seconde guerre mondiale (Gaston Pulings faisant exception). La volonté d’ échapper à la logique de pilarisation, vécue comme une revendication d’autonomie artistique en même temps qu’une radicalité politique, fragilise l’intellectuel en même temps qu’il le singularise. Ayant échappé à l’encadrement idéologique qui le marquait et lui pesait, il se rallie à des « valeurs » d’un autre type et, le cas échéant, dérive. Le parcours de Pierre Daye est assez caractéristique de ce va-et-vient entre le « pilier catholique », l’indépendance et la dérive vers de « nouvelles » valeurs (rexisme puis Ordre Nouveau). Après une longue période de

grands reportages à travers le monde (1921 à 1932) qui lui permettent de réfléchir aux différents régimes politiques tant de droite que de gauche, il s'engage en 1936 dans le parti rexiste. Déçu par cette expérience, il rallie le parti catholique en 1940. Pendant la seconde guerre mondiale, il se compromet dans une active collaboration intellectuelle et politique (voir Marneffe, 2001 : 15–25).

Le souci de « créer des ponts » entre les piliers s'exprime par ailleurs dans des revues attachées à la libre pensée, comme *La Lanterne sourde* (1922) ou *Homo* (1923). Le positionnement correspond là à une posture explicitement revendiquée d'ouverture et de « tolérance ». *La Lanterne sourde* définit son champ d'action sur un critère non pas confessionnel, mais d'appartenance à une institution : elle vise à « faire valoir le patrimoine littéraire » de l'ULB. Le « principe de tolérance éclairée de l'enseignement libre-exaministe » est rappelé en ouverture du premier numéro (novembre–décembre 1921, p. 1). Face aux critiques parues dans *L'Universitaire catholique* sur le « refus du dogme » affiché par la revue, Diogène (qui signe la rubrique de notes « À la lueur d'une lanterne ») fait remarquer la présence de catholiques (Ramaekers et Fierens) dans les colonnes de la revue, renvoyant « au diable les étiquettes » (n°2, février 1922, p. 103). La seconde, *Homo* (1923–1924) est très explicitement un organe militant pour le libre examen, le rationalisme et la laïcité. Sous-titrée « Revue universelle des idées et des arts », *Homo* paraît mensuellement sous la direction de Jean Maréchal, délégué de la « Fédération des Cercles d'Étude rationalistes ». De haute tenue, elle traite essentiellement de questions philosophiques et morales, l'écrivain étant surtout perçu dans sa fonction d'« intellectuel », bien que la littérature n'en soit pas totalement absente. Dans des critiques sur « les livres parus » et des notes diverses, *Homo* soutient visiblement les écrivains et artistes de son bord : échos sur les activités de *La Lanterne sourde*, la revue *Belgique-Athénée* ; critiques positives des ouvrages de Roger Avermaete, Michel de Ghelderode, Georges Linze, etc. Son refus de tout dogmatisme est couplé à une réelle ouverture d'esprit, comme en témoignent par exemple les débats menés dans le cadre de la « Fédération des Sociétés belges de Culture Morale » entre « représentants de la science et ceux de la religion », dans le but de dégager une synthèse sur des questions morales¹⁹.

On peut avancer l'hypothèse que dans une société régie par un système de « pilari-sation », les revues se présentent comme un espace où peut se pratiquer l'échange sinon se négocier le consensus. Par son éclectisme et son ouverture, le réseau des revues donne à voir la « pilari-sation » de la société belge sous l'angle de l'intersection possible, d'une zone de dialogue et de travail commun. Ceci ne remet pas en question l'existence des « piliers », la multiplication des stratégies des frères Bourgeois marquant bien par exemple la force « affirmative » du dispositif socialiste. Mais dans cette période floue (et relativement courte) de l'immédiat après-guerre, quand les choses se remettent progressivement en place, il est frappant de constater que les milieux soient si peu homogènes. Par opposition

¹⁹ Voir le discours prononcé à cette occasion par Jean Maréchal, « exposant le point de vue des adeptes du Rationalisme », dans *Homo*, n°1, 15 janvier 1923, pp. 7–15 (« Rationalisme et Religion »).

aux revues institutionnalisées (beaucoup plus attachées à leur appartenance à l'un ou l'autre pilier), les petites revues littéraires apparaissent comme des lieux d'ouverture, de confrontation, d'ajustement. Un peu plus tard, quand l'essoufflement des revues « modernistes et d'avant-garde » s'accompagne d'un rassemblement des forces et une clarification des positions, cette fonction de « lieu de rencontre » s'institutionnalise elle aussi et une tribune comme celle du *Rouge et le Noir* (1927–1937), qui affiche une volonté pluraliste, occupe explicitement le lieu du débat contradictoire.

Une anecdote comme celle de l'« affaire Léon Debatty » nous semble révélatrice de ce que les revues donnent à voir de leur positionnement par rapport à la « pilarisation » de la société belge. L'histoire est connue : en 1922, pour avoir osé traiter Georges Rency (1875–1951) et Henri Carton de Wiart (1869–1951) de plagiaires, Léon Debatty (1884–1927) se voit jeter à la porte du *Vingtième siècle*. La plupart des périodiques importants de la période, catholiques ou non, lui ferment leurs colonnes (*Vingtième siècle*, *La Vie intellectuelle*, *Le Thyrse*, *La Renaissance d'Occident*) et Léon Debatty ne trouve que peu d'appuis : dans la presse catholique, seules *La Métropole* d'Anvers et *La Gazette de Liège* le soutiennent ; Frédéric Denis prend sa défense dans *Le Peuple*²⁰, le *Pourquoi pas ?* lui offre un droit de réponse et Roger Avermaete lui propose l'hospitalité des colonnes de *Lumière*. Mais pour garder son indépendance, Léon Debatty préférera fonder sa propre revue avec l'aide d'un ami, Joseph-Marie Jadot (1886–1967), magistrat au Congo. *La Revue sincère* (1922–1932) accueillera principalement des études sur la colonie congolaise et les critiques acerbes de Léon Debatty, qui y expose longuement les résultats de son patient travail de démontage²¹. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'exclu du réseau catholique et des revues établies, c'est-à-dire marginalisé dans son propre réseau d'appartenance, Léon Debatty voit se mettre en place un autre type de solidarité. Plusieurs revues d'autres tendances, heureuses de pouvoir prendre le parti de l'intègre contre les pourris, saisissent l'occasion d'illustrer leur esprit d'ouverture (*cf.* la position « rollandiste » de *Lumière*). Cet épisode, en même temps qu'il dévoile les espaces d'intersection potentiels aux marges des différents « piliers », confirme aussi le poids de cette « pilarisation » : Debatty préfère assumer sa solitude plutôt que de se retrouver dans la position du « transfuge » passé de la « presse catholique » à la « presse de gauche ». Le fait qu'à la mort de Léon Debatty, un article lui soit consacré dans *Haro* prouve que l'audacieux critique n'a pas laissé les milieux radicaux indifférents (voir Babylas, « Une saison en Belgique », *Haro*, 3^e série, n°2, novembre 1927).

Le réseau des revues apparaît donc comme un espace recouvrant les différents champs politique et confessionnel. Les revues jouent à leur façon de la logique de « pilarisation » : sans la contester intrinsèquement, elles travaillent à en gommer l'effet de frontières, pour proposer un espace d'ouverture, une sorte d'intersection. Elles participent donc à leur niveau à la recherche de consensus (corollaire indispensable au fonctionnement du système belge).

²⁰ Le premier article paru dans *La Revue sincère*, « Les Vertus bourgeoises de M. le Comte Carton de Wiart (Sources et Plagiats) » est en effet dédicacé « À M. Frédéric Denis. À celui qui, dans la presse bruxelloise, fut le premier et longtemps le seul à prendre mon parti » (n°1, 15 octobre 1922, p. 48).

²¹ Pour un aperçu plus complet de la ligne de la revue, voir Vanderpelen 2004 : 52–53.

Mais ceux qui s'aventurent à occuper explicitement cet espace d'entre-deux se mettent en quelque sorte « hors jeu » et se condamnent à n'être pas compris (cas d'Émile Schwartz et, à un tout autre niveau, de Charles Plisnier par exemple).

Sur le plan de l'« espace des revues » cette fois (et non celui de son actualisation dans les différents champs), on constate le même phénomène d'extension potentielle, d'absence de barrière. Nous l'avons rendu visible sur le schéma bruxellois en indiquant en pointillé les appartenances à d'autres revues plus institutionnalisées, comme *Le Thyrse* ou *Les Chants de l'Aube*. Le but était de rappeler que la portion de réseau « moderniste et d'avant-garde » s'inscrit dans un *continuum* plus large, celui de l'ensemble des revues littéraires. Précisons que le relevé de ces appartenances n'est pas dicté par une recherche d'exhaustivité (Frédéric Denis collabore aussi au *Thyrse* ; Franz Hellens aux *Les Chants de l'Aube*), mais par un souci d'enrichir le schéma, en y notant cette dimension supplémentaire, sans le complexifier davantage. Il en ressort que toute une série d'individus sont difficiles à classer : sont-ils des « traditionalistes » un instant égarés dans des recherches modernistes, ou des « modernistes » pas tout à fait détachés de leur ancrage plus conventionnel ? Nous avions vu l'exemple de Léon Chenoy, on peut citer aussi Charles Conrardy (1893–1957) : architecte et poète, directeur des *Les Chants de l'Aube* (tribune des anciens combattants), conférencier actif sur les « poètes et la guerre », il est par ailleurs collaborateur d'*Au Volant* et de *Lumière*. Favorable aux tendances nouvelles en architecture, il ignore cependant la dimension sociale qui y est liée dans une partie du mouvement moderne (voir *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*, 2003, p. 222). Il faudrait pouvoir affiner, au cas par cas, les positionnement des uns et des autres. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'inscription de la portion « moderniste et d'avant-garde » du réseau de revues dans un continuum plus large. Les trajectoires individuelles s'affirment à travers les différents relais ainsi disponibles. Maurice Casteels a offert un bel exemple de trajectoire à travers des revues et des lieux de plus en plus institutionnalisés, de plus en plus ouverts à tous (de *La Foi nouvelle* à l'AAPB), jusqu'à permettre à l'auteur d'y trouver un moyen de subsistance. Dans le corpus anversois, nous verrons l'exemple similaire (mais aux accents idéologiques différents) de Georges Marlier, qui évolue de *Ça Ira à Cassandre* et au *Soir volé*.

Un autre angle d'approche de cette stratégie d'occupation maximale de l'espace des revues, toutes tendances confondues, est l'étude exhaustive des collaborations d'un écrivain aux périodiques littéraires. Raphaël de Smet a mené ce type de recensement concernant Franz Hellens (*La Collaboration de Franz Hellens aux périodiques de 1899 à 1972. Bibliographie descriptive*, 1978) et Roland Beyen pour Michel de Ghelderode (*Bibliographie de Michel de Ghelderode*, 1987). Dans les deux cas, la liste est impressionnante, et plus qu'électrique. En l'absence d'études semblables pour d'autres auteurs, on ne peut conclure qu'il s'agit là d'une constante. On pourrait cependant l'expliquer tant par l'étroitesse de l'espace belge et la situation de carence éditoriale de l'époque — qui pousse à une utilisation optimale des structures disponibles (toute occasion de placer son œuvre est bonne à prendre) —, que par l'ouverture affichée par toutes les revues d'immédiat après-guerre,

quel que soit l'arrière-fond idéologique qui les sous-tende (libéralisme du *Thyrse*, « bonne volonté » d'inspiration rollandiste chez les modernistes, etc.). Concernant Michel de Ghelderode, perçu comme auteur d' « avant-garde » s'il en est, qui collabore aux revues les plus radicales (*Résurrection*, *Haro*), il faut souligner que c'est à deux revues plutôt « éclectiques » (*La Renaissance d'Occident* et *La Flandre littéraire*) qu'il doit l'essentiel des ses publications en volumes.

10.3 Le « Cénacle » anversois.

Entre ancrage libéral et engagements « de gauche »

S'ils partagent une attirance commune pour la culture et la langue française et un même désir de « changer le monde », les membres du « Cénacle » anversois qui se réunissaient chez Roger Avermaete à la fin de la guerre (cf. 7.2.1) ne forment pas un milieu homogène. Pour clarifier les choses, on peut identifier trois ensembles (entre lesquels il y a des intersections), au croisement de la question des langues et des tendances politiques. Ces milieux se cristallisent autour de trois revues de langue française : *Le Melon Bleu*, *Ça Ira* et *Lumière*, soit — en caricaturant — un milieu francophone grand bourgeois et libéral, un milieu francophone progressiste et un milieu flamand (bilingue) progressiste. Ces qualifications sont approximatives, mais il est nécessaire de cliquer la réalité pour faire apparaître des différences subtiles mais néanmoins significatives. Nous l'avons vu (cf. 7.2.1), différents acteurs de *Lumière* et de *Ça Ira* ont fréquenté le milieu du *Melon Bleu* pendant la guerre. Les deux autres milieux que nous présentons correspondent aux groupes de *Lumière* d'une part et d'autre part *Ça Ira* et son « ancêtre direct », *La Drogue*. Le schéma en figure 10.3 permet de visualiser les appartennances aux différents groupes. Il faut préciser que nous n'avons pas tenu compte ici de la dimension chronologique : Georges Marlier, Alice Frey et Willy Koninckx participent au lancement de *Lumière* avant de rejoindre *Ça Ira* et ne collaborent pas simultanément aux deux revues concurrentes.

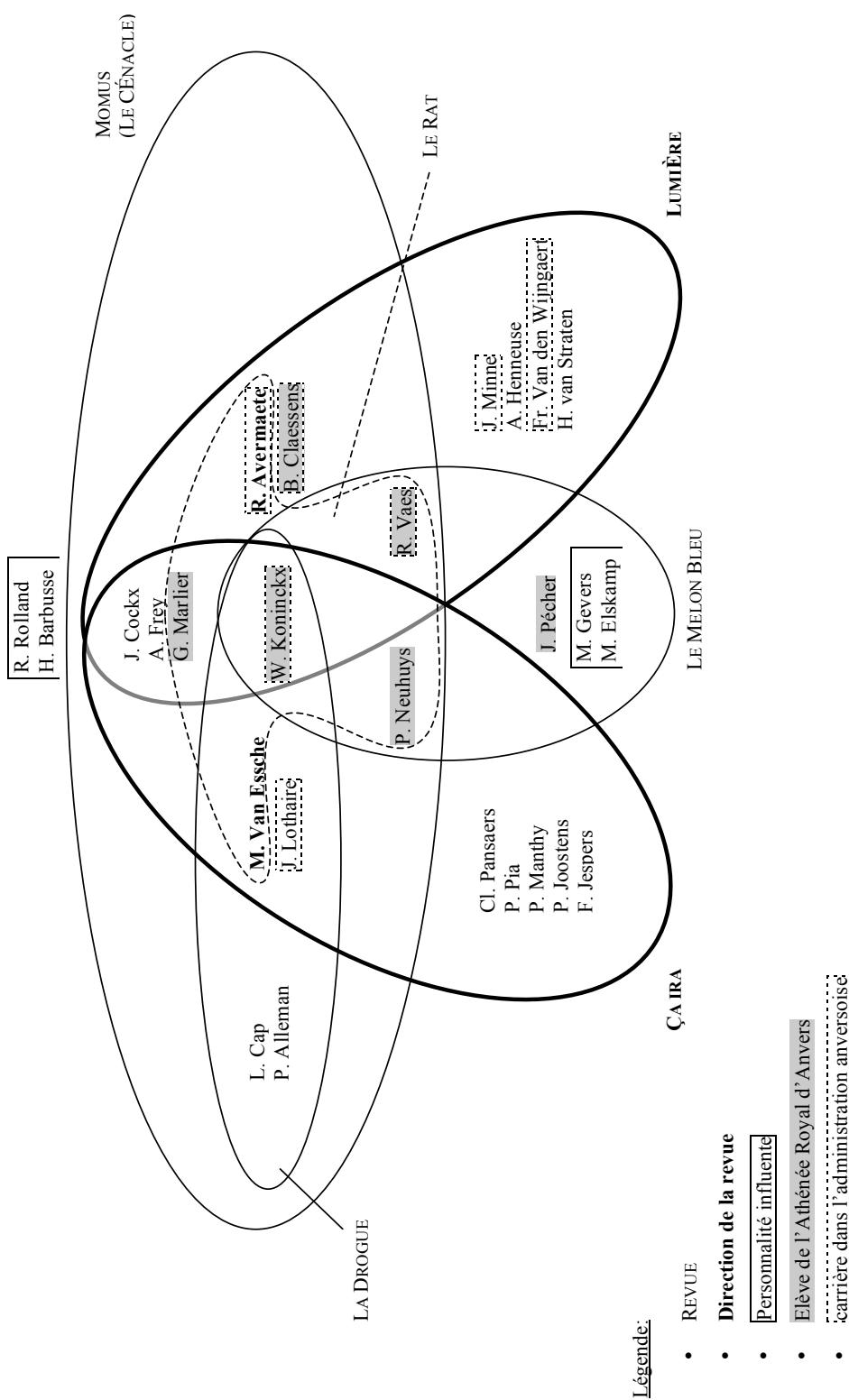


FIG. 10.3 — Aperçu des groupes anversois

Nous retrouvons le petit groupe de la revue clandestine *Le Melon Bleu* ainsi que le groupe du « Cénacle ». Les revues issues de la scission de ce dernier (*La Drogue* puis *Ça Ira* autour de Maurice Van Essche et *Lumière* de Roger Avermaete) ne sont pas complètement distinctes, le poète et critique Willy Koninckx, le critique d'art Georges Marlier et les peintres Alice Frey et Jan Cockx occupant l'intersection entre les deux. Enfin, on constate que les membres de ces groupes se retrouvent à proportion égale dans la rédaction du *Rat* (1927), sorte de noyau central. Il faut aussi mentionner le lieu de sociabilité littéraire du « Club Artès », qui n'apparaît pas sur le schéma, mais que nous aborderons en tant que lieu de déploiement d'une action d'art à Anvers (cf. 12.1.2).

10.3.1 Autour de Marie Gevers, Max Elskamp et Christiane Pécher : *Le Melon Bleu*

Comme nous l'avons vu (cf. 7.2.1), *Le Melon Bleu* était une revue de collégiens francophones de l'Athénée d'Anvers, créée au cours de l'année scolaire 1915–1916, par Willy Koninckx et Jules Pécher. Placés sous le patronage de Max Elskamp, Marie Gevers et Madame Pécher (« Christiane » dans le quotidien libéral *Le Matin*), les membres se retrouvaient pour discuter littérature et exercer leurs talents poétiques, chez les Willems à Missembourg ou dans la maison d'Édouard Pécher (frère de Jules). Dans ses *Mémoires à Dada*, Paul Neuhuys parlera d'un milieu « de jeunes gens appartenant à la haute bourgeoisie » (Neuhuys 1996 : 36). Les familles Gevers, Pécher, Osterrieth entretiennent des liens étroits, certains de leurs enfants contractant mariage²².

Parmi ces rédacteurs, quatre jeunes gens nous intéressent plus particulièrement : Jules Pécher qui appartient à la grande bourgeoisie libérale anversoise et son ami Willy Koninckx — dont l'appartenance sociale est moins aisée à déterminer²³ —, ainsi que Paul Neuhyus et René Vaes, qui sont introduits dans ce milieu sans en faire vraiment partie (Avermaete 1952, I : 10). Nous reviendrons sur ces deux derniers en examinant les milieux de *Ça Ira* et de *Lumière* desquels ils font respectivement partie. Jules Pécher était le frère de l'avocat et député libéral Édouard Pécher, chez qui René Victor, l'ami de Paul van Ostaijen, et Suzanne Verbist, la future Suzanne Lilar, feront leur stage (Koninckx 1962 : 41) et le fils de « Christiane » Pécher. Nationaliste convaincu, il réagira très vivement au premier numéro de *La Drogue*, qu'il retournera à Maurice Van Essche avec le mot suivant :

[...] Je ne veux pas, en m'abonnant à cet organe défaitiste et boursouflé d'utopies dangereuses, collaborer à l'œuvre de dis-

²² Le faire part de décès d'Édouard Pécher (Anvers, 1885 – Bruxelles, 1926), avocat, député libéral et ministre des Colonies, rassemble ces différents noms. Un Gevers (sans doute un des cinq frères de Marie) a épousé une sœur des frères Pécher (Jules et Édouard) et un certain Max Osterrieth (peut-être Marcel ?) est marié à une belle-sœur d'Édouard Pécher (une sœur de sa femme, née Speth).

²³ Selon son témoignage, Willy Koninckx faisait « figure de parent pauvre » dans ce milieu aisé. Il raconte une anecdote concernant une chute dans l'étang de Missembourg causant grand souci à sa mère, qui dût laver et sécher en une nuit le seul costume qu'il possédait, afin qu'il puisse aller en classe le lendemain. (Koninckx 1962 : 38)

location sociale, anti-belge, anti-nationale, que vous avez entreprise²⁴.

Cette lettre montre bien comment une revue progressiste et pacifiste peut être reçue dans certains milieux conservateurs. Jules Pécher ne mâche pas ses mots pour exprimer ce qu'il pense de cette « œuvre anti-belge, anti-nationale » : « odieuses élucubrations », « dangereuses utopies », « défaitisme ». Cette réaction traduit les antagonismes qui séparaient les membres du *Melon Bleu* et de *La Drogue*. Préparant la sortie de *Ça Ira*, la jeune équipe continue cependant à solliciter l'appui de cet ancrage libéral. Le dossier de correspondance de *Ça Ira* conservé à l'AMVC (Anvers) contient par exemple un échange de lettres avec Marie Gevers, vraisemblablement suite à un premier contact. Dans sa réponse du 31 décembre 1919, celle-ci envoie un poème, suggère plusieurs noms à contacter à Anvers (le poète ancien combattant Jean Vander Meersch, le critique musical Ch. Gevers), à Bruxelles (René Franck) et à Liège (une certaine Mademoiselle Philips) et précise qu'elle peut procurer des entrées gratuites aux « matinées des Annales »²⁵. La réponse de Maurice Van Essche donne l'impression d'une manœuvre habile et plutôt intéressée : la remerciant et se disant « touché des bonnes dispositions [qu'elle a] envers [leur] revue », il ne mentionne pas le poème — qui ne sera, on s'en doute, jamais publié dans *Ça Ira* — et précise qu'il regrette de n'avoir pu insérer son nom parmi les collaborateurs sur le prospectus de lancement, déjà sous presse. Il lui envoie vingt-cinq exemplaires de ce manifeste-prospectus²⁶ à propager et dit ne pas douter qu'elle ne ménagera pas ses efforts pour leur amener des abonnés²⁷.

Cette anecdote illustre un phénomène que nous étudierons un peu plus loin : par la recherche d'abonnés, les revues ont autant pour but de toucher un public large que d'assurer leur financement. Il nous semble que la sollicitation de l'aide de Marie Gevers va dans ce sens. C'est vraisemblablement par l'intermédiaire de Willy Koninckx qu'elle a été contactée. Celui-ci occupe en effet la position de « nœud » à l'intersection des différents groupes. Ancien membre du *Melon Bleu*, Willy Koninckx participera au lancement de *La Drogue* (juillet–août 1919), puis de *Lumière* (août 1919), et enfin de *Ça Ira* (avril 1920). Il est le seul des anversois à signer un article dans *Haro* (« Art et Bolchevisme », 20 octobre 1919, n°8, sous le pseudonyme de Jules Gallis, qu'il employait dans *Le Melon Bleu*). Il restera toute sa vie un grand ami du communiste Bob Claessens, ancien condisciple de

²⁴ Lettre dactylographiée de Jules Pécher à Maurice Van Essche, Anvers, 8 avril 1920 (ML 3890) (n°12 dans le catalogue de J. Warmoes, *Cinquante ans d'avant-garde 1917–1967*, Bruxelles, 1963, pp. 12–13).

²⁵ Lettre de Marie Gevers à *Ça Ira*, 31 décembre 1921 (AMVC, dossier *Ça Ira*, C1, 77827/85).

²⁶ Ce prospectus présentant *Ça Ira* (reproduit en annexe C.3.) est signé par le « Comité de rédaction » : Harry Alexander, Willy Koninckx, Georges Marlier et Maurice van Essche. Une note manuscrite précise qu'il a notamment été expédié à la liste de G. Marlier, à celle de W. Koninckx, à Raymond Colleye et à W. Conrad. Ce texte offre un parfait exemple de l'éthos discursif que nous avons identifié : une rhétorique floue et « de bonne volonté » (« activité saine » et « énergie » versus « inertie », « querelles d'écoles ou de chapelles qui ont une influence néfaste sur les productions de l'esprit » ; unité à trouver dans la « camaraderie sincère » et l'« effort commun vers la beauté »). Aucune revendication esthétique. Aucun programme précis. (AMVC, dossier *Ça Ira*, C10, 77827/15)

²⁷ Copie de lettre de Maurice Van Essche à Marie Gevers, 17 février 1920. (AMVC, dossier *Ça Ira*, C10, 77827/86)

l’Athénée d’Anvers. Il gardera des liens durables avec les meneurs des différents groupes, se retrouvant par exemple avec Roger Avermaete sur la route de l’exode, en 1940 (Denuit 1979 : 33). Cette position d’intermédiaire est plus inconfortable que ne le donne à penser le schéma, où Koninckx paraît occuper une place centrale. Ce schéma est construit dans le but d’illustrer les intersections entre les groupes ; il en résulte un gauchissement de la perspective. Willy Koninckx est bien au centre de l’ensemble, mais quand on examine sa position du point de vue de chaque groupe, il apparaît comme « excentré » partout (sauf dans *Le Rat*, où aucun membre ne partage les appartенноances des autres, sauf Koninckx, qui les cumule toutes). Il était le « parent pauvre » du *Melon Bleu*, il restera le « libéral » de *Ça Ira*. Sur base de l’étude des correspondances échangées par les membres de la rédaction de *Ça Ira*, Pieter Fannes a bien montré dans son mémoire comment Willy Koninckx s’est peu à peu trouvé exclu du groupe, les autres n’appréciant plus sa production — trop romantique et naïve — et le tenant à l’écart de leurs derniers projets (Fannes 2005, chapitre IV « De lokroep van Dada »). Professionnellement, Willy Koninckx mènera en parallèle une activité de bibliothécaire à la ville d’Anvers et de journaliste (notamment au Matin d’Anvers, pendant plus de vingt-cinq ans) jusqu’à la seconde guerre mondiale, avant de devenir député libéral à Anvers²⁸. Collaborateur à *La Renaissance d’Occident* — il était proche de son directeur Maurice Gauchez —, il y introduira Neuhuys au milieu des années 1920. Remarquons pour terminer que sa collaboration à des périodiques plus institutionnalisés lui permet de jouer un rôle au niveau du « travail historiographique » d’inscription des mouvements modernistes et d’avant-garde dans l’histoire littéraire de leur époque. On lui doit en effet de nombreuses précisions sur l’histoire de *Lumière* et de *Ça Ira*, retracée dans différents articles de *La Renaissance d’Occident*²⁹ et du journal anversois *Le Matin*. Ici ressort un des effets de l’inscription des revues dans un continuum large : l’extension du réseau rend possible le travail d’écriture de l’histoire des revues « modernistes et d’avant-garde », déjà en synchronie, mais aussi en offrant des relais à travers le temps. Nous reviendrons sur cette question (*cf.* 15.3.).

10.3.2 Sous la direction d’un parfait bilingue « non-conformiste » : *Lumière* de Roger Avermaete

Le groupe *Lumière* s’est constitué en deux temps : des sept fondateurs (Roger Avermaete, Bob Claessens, René Vaes, Joris Minne, Willy Koninckx, Georges Marlier et Alice Frey) il n’en resta bientôt que quatre, les trois derniers ayant rejoint l’équipe de *Ça Ira*. Ces

²⁸ La plupart des renseignements biographiques sur Willy Koninckx sont à trouver dans un témoignage de vive voix recueilli par Paul Neuhuys en avril-mai 1954, peu avant la mort de son ami et publié sous le titre de Willy Koninckx, « Reportage rétrospectif », in *Les Soirées d’Anvers*, troisième cahier, mars 1962, pp. 36–62.

²⁹ Principalement dans « La vie des lettres », section d’une rubrique intitulée « Chronique anversoise », entre décembre 1922 et décembre 1923. Dans la même rubrique, Georges Marlier traitait d’Art plastique et G. Peellaert de musique, ce qui permet d’avoir un bon aperçu de la vie culturelle, artistique et littéraire à Anvers.

quatre font tous leurs débuts au Bureau de bienfaisance d'Anvers³⁰, où Roger Avermaete est chef de bureau (promotion tôt acquise grâce à son bilinguisme, voir Denuit 1979 : 24), Bob Claessens fonctionnaire, René Vaes et Joris Minne adjoints au secrétariat. Seul Bob Claessens quittera cette administration pour devenir avocat et militant communiste³¹, les autres y firent tous carrière. Joris Minne développera une importante œuvre de graveur tout en travaillant comme bibliothécaire à la Commission d'Assistance publique. Il mènera en parallèle une carrière à l'école supérieure des Arts décoratifs et sera élu à l'Académie royale flamande des sciences, des lettres et des beaux-arts en 1958. Roger Avermaete gravira les échelons jusqu'au sommet de la hiérarchie — il sera Secrétaire de la Commission d'Assistance publique de 1945 à 1963 —, ce qui lui permettra de mener des actions sociales concrètes. Par ailleurs, il assurera plusieurs enseignements, notamment à l'Institut national des Beaux-Arts à Anvers (de 1933 à 1969), ou à la direction de l'« École professionnelle des métiers d'arts » (de 1926 à 1968).

L'équipe réduite de *Lumière* se renforce avec l'arrivée d'Armand Henneuse (de militaire, il deviendra éditeur à Paris et à Lyon, à la tête des « Écrivains réunis »), Henri Van Straten (graveur), Frans Buyle (férus de mécanique, il reprendra une industrie familiale), Wilfried Hallemans (étudiant en droit à l'Ulb avec Bob Claessens, communiste un temps, il finira conseiller à la Cour de Cassation de Bruxelles) et Frank van den Wijngaert (poète flamand, qui fit carrière dans l'administration, se spécialisa dans la gravure et devint conservateur du cabinet des estampes de la ville d'Anvers). Dans *L'Aventure de Lumière*, Roger Avermaete a esquissé le portrait de ses collaborateurs aux profils sociaux et professionnels assez éclectiques et dont nous n'avons retenu ici que quelques indications sommaires (Avermaete 1969 : 39–58, chapitre « Les copains »). Ce qui nous intéresse surtout, c'est que tous — Armand Henneuse excepté — étaient issus d'un milieu flamand :

Au sein du groupe régnait un bilinguisme constant, les uns fidèles à un seul idiome, les autres passant sans effort du français au néerlandais ou vice-versa. Sans oublier l'anversois haut en couleur et indispensable pour colorer tel récit épique. Jamais il n'y eut à ce sujet ni froissement ni malentendu. Seul Henneuse sortait d'un milieu francophone, mais il n'en était pas moins bilingue et parlait même un néerlandais châtié, souvenir de ses études à La Haye. Les autres étaient tous des Flamands. Les discussions se faisaient souvent en français, les conversations étaient mêlées et seul Frank van den Wyngaert, notre poète thiois, comme nous l'appelions volontiers, demeurait toujours fidèle à son idiome maternel. (Avermaete 1969 : 54).

Dans le contexte, on comprend que « les autres étaient tous des Flamands » a bien le sens

³⁰ Après 1925, ce « Bureau de bienfaisance » prend le nom de « Commission de l'Assistance publique » (situé Longue rue de l'Hôpital à Anvers).

³¹ Sa biographie a été retracée par Colette Fontaine dans *Bob Claessens. Le temps d'une vie* (1977).

de « issus d'un milieu de langue flamande ». Avermaete lui-même n'est parfait bilingue que parce qu'il a étudié le français en autodidacte. Ses parents étant néerlandophones (sa mère anversoise, son père natif de Bruges), il a été éduqué en flamand. C'est bien ce que révèle le témoignage de Willy Koninckx dans son « Reportage rétrospectif » :

[...] Avermaete qui lorsqu'il se mettait en colère se mettait également à parler flamand et chez qui le français semblait plutôt être la langue de la sérénité. (Koninckx 1962 : 39)

De langue maternelle flamande, Avermaete fera cependant le choix du français comme langue d'écriture. Si ses souvenirs sur la vie artistique de l'entre-deux-guerres sont rédigés en néerlandais, c'est parce qu'Avermaete les destine en premier chef au public anversois³². Par ailleurs, il donna la plupart de ses cours en néerlandais et son activité administrative était flamande (Denuit 1979 : 42). Roger Avermaete présente un cas très rare de bilinguisme parfait (tant à l'écrit qu'à l'oral) et parfaitement assumé.

Les membres du groupe n'offrent pas un profil uniforme quant à leurs engagements politiques personnels, même si *Lumière* apparaît de l'extérieur comme une revue « de gauche ». Par son travail de journaliste, Avermaete garde à ses débuts des attaches dans le milieu libéral : *La Liberté* auquel il collabore en 1918 est produit par la rédaction de la *Nieuwe Gazet*³³, organe des libéraux anversois, dans le but de concurrencer son rival francophone, *Le Matin*. Au temps de *Lumière*, Roger Avermaete se sent « révolutionnaire du genre idéaliste, sans violence, rêv[ant] d'un monde meilleur³⁴ ». Dans le cadre du conflit Rolland-Barbusse, nous avons vu que farouchement attaché à sa liberté de pensée, il se dira rollandiste, au grand dam de son beau-frère René Vaes, qui se déclarait nihiliste. Par la suite, Roger Avermaete s'éloignera de la politique. Au sein du groupe *Lumière*, ceux du « clan communiste », dont Bob Claessens, Armand Henneuse et Wilfried Hallemans (Denuit 1979 : 18), le considéraient comme un « abominable confusionniste » (Avermaete 1969 : 58). Bob Claessens est le fils d'un bourgeois anversois, libéral et franc-maçon, dont les affaires immobilières furent prospères jusqu'en 1930 (où, veuf et ruiné, il se suicide). Jeune marié étudiant, père à 21 ans, Bob Claessens vivra des largesses de son père pendant son

³² « [...] Ik wil hier slechts vermelden waarom ik, geboren Antwerpenaar van Vlaamse ouders, die veel meer in de Franse dan in de Nederlandse taal geschreven heb — (dat verklaar ik ook wel)— dit boek in het Nederlands schreef : eenvoudig terwille van het publiek, dat ik wil bereiken. Twintig jaren kunstleven te Antwerpen, dat richt zich in de eerste plaats tot de Vlamingen. [...] Dat is de reden. Ik zeg dit slechts om degenen te ontgoochelen die een Damascusweg zouden ontwaren daar, waar er werkelijk geen te vinden is. » (Avermaete, 1952, I : 8). Suivant la même logique, c'est à l'AMVC (Anvers) qu'il a déposé les documents concernant l'activité de *Lumière* liée au « Club Artès » (affiches et annonces des évènements culturels, expositions, récitals, conférences. AMVC *Lumière*, L 9635) alors que la majorité de ses archives (documents personnels, ouvrages, manuscrits, correspondance de *Lumière*) ont été confiées aux AML (Voir l'inventaire du Fonds Avermaete-Neama)

³³ Joseph De Geynst (rééditeur à *L'Étoile belge* de Bruxelles) en est le directeur-rédacteur en chef. C'est Isidore van Doosselaere, avocat, président du Conseil d'administration du Bureau de Bienfaisance et administrateur de la *Nieuwe Gazet* qui recrute Avermaete pour ce travail où son bilinguisme parfait était plus qu'utile. (Voir Denuit 1979 : 24)

³⁴ Denuit, « préface » à Gilmont, Grunhard 1979 : VIII.

stage. Une fois avocat, il entre au Secours Rouge et à l'Association juridique internationale, puis adhère au parti communiste en 1934. Militant communiste, il est arrêté en septembre 1941, interné à Breendonk puis à Neuengamme, à Dachau et à Allach. Sa connaissance parfaite de l'allemand, du néerlandais et du français lui permet de participer aux réseaux de résistance internes à ces camps³⁵. À la libération, il reprend ses fonctions au sein du parti communiste dans diverses activités, puis comme membre de l'appareil de propagande au sein du Comité central du parti où il est élu en 1948. Excellent orateur, il donne en parallèle cours, visites guidées, conférences sur l'art et sur le matérialisme dialectique. Mis en cause pour ses dettes trop nombreuses (qui le poursuivent depuis 1930) et sa vie privée jugée dissolue, il quitte le parti en 1958 pour reprendre un cabinet d'avocat. En 1962, il commence ses conférences radiophoniques et télévisuelles sur les « Peintures vivantes » et publie le résultat de recherches historiques minutieuses dans « Notre Breughel ». Il meurt en août 1971. Quant à Armand Henneuse (1901–1976), il gagna Paris où il travailla chez Crès quelques temps avant de fonder sa propre maison d'édition, en 1925 (*Les Écrivains réunis*) et devint secrétaire de rédaction de l'hebdomadaire *Monde d'Henri Barbusse*. Installé à Lyon pendant la seconde guerre mondiale, il collabora à des journaux clandestins (*Combat*, *Le Père Duchesne*) et participa au poste de commandement belge de William Ugeux, ce qui lui valut d'être arrêté et interné deux ans en camp de concentration (janvier 1943 – avril 1945). Il poursuivit après la guerre son activité d'éditeur, encore actif au début des années 1970. Parmi les « satellites » du groupe, on trouve d'autres auteurs engagés, dont Charles Plisnier, dont il a déjà été question. René Vaes fut un des premiers à rejoindre Albert Ayguesparse et Pierre Hubermont au sein de la revue *Tentatives* (1928–1929) et du « groupe d'écrivains prolétariens » (voir Delcord 1986 : 168).

Globalement, le groupe *Lumière* est donc composé de personnalités diverses, issues de milieux de petite ou moyenne bourgeoisie plus ou moins aisée, de langue flamande. Au regard de leurs trajectoires personnelles (au niveau social, politique, professionnel), on constate que si certains ont suivi des cursus particuliers (dans l'industrie, la magistrature, l'édition), une majorité d'entre eux firent une carrière administrative. Au niveau politique, les comportements sont plus ou moins marqués, mais peu d'entre eux firent le choix d'un engagement politique au sein d'un parti. Par leurs milieux d'origine et leurs premières activités professionnelles, certains ont des contacts dans le monde libéral, dont Roger Aver-

³⁵ À Dachau notamment, les prisonniers communistes ont réorganisé leur réseau de résistance et de solidarité (système du « triangle de solidarité » entre trois camarades : partage de la nourriture et des charges de travail dans le but de ménager le malade ou le plus éprouvé des trois). Affecté à la désinfection — service dans lequel les SS ne mettaient pas les pieds par crainte de contamination — Bob Claessens est « propagateur de nouvelles » : il recoupe les informations recueillies et transmet les « tuyaux » jugés sérieux. Transféré à Allach, il y est kapo de la désinfection. Dans ce service, les prisonniers suivaient les émissions de la BBC grâce à un poste radio entré en pièces détachées et remonté sur place. Entre la libération du camp (le 30 avril 1945) et le 6 mai où il est terrassé par le typhus, Bob Claessens dirige le Comité international des prisonniers et gère l'organisation interne du camp en vue de son assainissement. Le camp fonctionne alors en autogestion, les services vitaux devant être assurés en attendant le rapatriement des prisonniers dans leurs pays respectifs : cantine, désinfection, crémation des cadavres abandonnés par les SS en fuite. Bob Claessens rentrera au pays le 18 juin 1945. (Voir Fontaine 1977 : 170–180)

maete, Willy Koninckx et Bob Claessens. À l'époque de *Lumière*, le groupe n'en est pas moins marqué très à gauche, ce qui, comme nous l'avons vu, empêchera par exemple Léon Debatty d'accepter en 1922 l'hospitalité des colonnes de la revue, après l'affaire de la dénonciation de plagiat de Carton de Wiart qui lui ferma bien des portes. Il avait refusé la proposition d'Avermaete arguant ne pouvoir devenir collaborateur de *Lumière* « pour des raisons tactiques (uniquement)³⁶ », mais ce dernier ne s'y trompait pas : Léon Debatty « voulait pourfendre Carton sans pour autant se compromettre avec des énergumènes de notre espèce » (Avermaete 1969 : 82–90, 84).

10.3.3 Sur l'impulsion de Maurice Van Essche : les francophones de *La Drogue* et *Ça Ira*

Aussi curieux que cela puisse paraître, la principale différence entre le groupe *Lumière* et celui de *Ça Ira* est « linguistique », avec toute l'ambiguïté qu'a ce terme dans le contexte anversois des années vingt : cette différence de langue est indissociable d'une différence sociale. Même si l'on manque de renseignements biographiques sur certains membres du groupe (dont le très discret et pourtant central Maurice Van Essche), il n'y a pas de doute quand au fait que l'équipe de *Ça Ira* soit issue de milieux francophones. Il est très révélateur par exemple que lorsque Maurice Van Essche prend contact avec le graveur flamand Jozef Cantré ou avec le hollandais Piet Mondrian pour solliciter leur collaboration à *Ça Ira*³⁷, il rédige spontanément ses lettres en français. De même, les lettres échangées entre les membres de *La Drogue* sont rédigées en français, même quand elles contiennent des injures³⁸. Parmi les sécessionnistes du « Cénacle », on a déjà eu l'occasion de parler de Willy Koninckx. C'est grâce à son témoignage que l'on a quelques renseignements sur les autres membres de *La Drogue*³⁹. Maurice van Essche était issu d'un milieu plus modeste, habitait seul et travaillait comme employé chez un fabricant de parapluies (Avermaete 1952, I : 12). La suite de son parcours professionnel est difficile à établir : sans doute a-t-il travaillé un temps comme agent commercial ou comme intermédiaire⁴⁰. Dans les années 1925–1926, il travaille bénévolement dans une bibliothèque populaire dépendant de l'association socio-culturelle flamande du Willemfsfonds et donne des conférences sur l'architecture moderne, dada et Georges Eekhoud (Jespers 2005 : 17, 19). Pendant la guerre, installé à Bonlez (Chaumont-Gistoux), il s'occupe de « problèmes délibérément ruraux », dont l'éle-

³⁶ Lettre de Léon Debatty à Avermaete, du 24 mai 1922 (citée par Avermaete 1969 : 84)

³⁷ Lettres du 4 août 1920 et du 23 avril 1920, dossier de correspondance de *Ça Ira* (AMVC, *Ça Ira*, C 10). Jozef Cantré lui répond en néerlandais le 11 août, tout en précisant gentiment que Van Essche peut continuer à lui écrire en français (« in het fransche ook goed »). La suite de leur correspondance se fera en néerlandais.

³⁸ À propos de la dispute épistolaire entre Willy Koninckx et Paul Alleman, qui s'accusent mutuellement de s'être embourgeoisés, voir Jespers 1997 : 45.

³⁹ Sauf précision, les informations qui suivent sont tirées de Jespers 1997 : 27–31 (« Talon rouge et bonnet phrygien : initiation à la critique »).

⁴⁰ Un papier à lettre à en-tête stipule : « Maurice Van Essche. Agences. Commission. Adresse télégraphique : Van Essche – Eeckeren – Anvers, 61, Hofstraat. » (AML, dossier administratif de *Ça Ira*, ML 3904).

vage de lapins (Neuhuys 1996 : 121, voir aussi Jespers 2005 : 27–29). Harry Alexander (qui signait Jacques Lothaire), affecté au bureau des finances de l'Hôtel de ville d'Anvers, était un collègue de Koninckx et un ami de la famille Frey, qui comptait quatre filles dont la future épouse de Georges Marlier (Koninckx 1962 : 40–41). Polyglotte (français, néerlandais, anglais, espagnol, peut-être allemand), il se disait « révolutionnaire anglais né de parents flamands éduqué en français au moyen de manuels allemands⁴¹ ». Il sera de l'aventure de *Ça Ira* et restera un grand ami de Paul Neuhuys. Paul Alleman, « délicieux ironiste » selon le mot de Willy Koninckx, se disputera avec ce dernier à la fin de l'expérience de *La Drogue*. Même s'il recruterà des abonnés pour *Ça Ira*, il ne participera pas à sa rédaction. Il semble qu'il ait définitivement renoncé à la littérature et au journalisme. Quand à Léon Cap, le « timbré de la science », il fit carrière dans les affaires maritimes et devint membre d'une société d'astronomie. En définitive, des cinq membres de *La Drogue*, seuls Willy Koninckx et Maurice Van Essche gardèrent un pied dans le monde littéraire.

Dans l'équipe de *Ça Ira*, s'ajoutent Georges Marlier, Paul Manthy et Paul Neuhuys. Georges Marlier appartenait probablement à un milieu plus aisé. Il a débuté à l'Académie des Arts, avant d'abandonner la peinture pour se consacrer à la critique artistique, dans *Lumière, Ça Ira*, puis *Sélection* (deuxième série, 1923–1927) — dont il était en outre secrétaire de rédaction —, et comme rédacteur en chef du bulletin *Le Centaure*, édité par la Galerie d'art du même nom (octobre 1926 – juillet 1930). En 1928, dans le cadre des activités du Palais des Beaux-Arts nouvellement créé, il lance les *Cahiers de Belgique*, où il continue à s'intéresser à l'art moderne et à défendre l'expressionnisme. Il prend en 1930 la direction du journal des *Beaux-Arts* et se détourne peu à peu de ses intérêts passés pour défendre un art plus traditionnel et nationaliste. En acceptant la rubrique des arts de *La Revue réactionnaire* de Robert Poulet (avril 1933), il entame un parcours qui le mènera à la collaboration intellectuelle pendant la seconde guerre mondiale (voir Devillez 2003 : 165—175).

Paul Manthy est le pseudonyme employé par Henri Nebenzahl ou Harry Nevens, un ami d'enfance de Paul Neuhuys. Il est un des premiers à réagir à la circulaire envoyée par Harry Alexander, Willy Koninckx, Georges Marlier et Maurice Van Essche pour recruter des collaborateurs pour *Ça Ira*. Il estime que le renouvellement de l'art doit aller de pair avec un renouvellement de l'ordre social et regrette que la revue n'affiche pas un programme bien défini (Jespers 1997 : 44). Dans le premier numéro de *Ça Ira*, il signe « Révolutionnaire Cultuur », où il développe la pensée du professeur van Eysinga, dont il a suivi les cours à Leyde avant de rentrer au pays (Koninckx 1962 : 42). Comme nous l'avons vu (*cf.* 8.7.3.), c'est principalement grâce à sa collaboration que des études sur les mouvements révolutionnaires paraissent régulièrement dans *Ça Ira*. Ses sympathies communistes et ses origines juives le poussent à émigrer aux États-Unis avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale. Il y meurt en 1966 (Voir Fannes 2005 : 7).

Quant à Paul Neuhuys, il était le fils d'un fabricant de cigares prospère. Sa mère

⁴¹ Voir Koninckx, « Maurice Van Essche et l'expérience éphémère de *La Drogue* », in *La Renaissance d'Occident*, janvier 1929, pp. 73–74 (cité par Jespers 1997 : 31).

était protestante d'origine suisse allemande, ce qui explique que Paul Neuhuys, éduqué en français, suivait des cours de religion protestante qui se donnaient en néerlandais (Neuhuys 1996 : 33). Il entre en poésie à seize ans, publant à ses frais *La Source et l'Infini*, illustré par Paul Joostens, puis — pour se racheter aux yeux de sa mère de la « notoriété suspecte » que lui avait procuré ce premier recueil — un bien plus conventionnel *Loin du tumulte*. Après la guerre, il suit des cours pour étrangers à la Sorbonne, mais s'interroge sur ce qu'il va devenir à Paris, avec ce « diplôme dérisoire » : « le flâneur des deux rives ? ». Relancé par Georges Marlier qui le sollicite pour renforcer les rangs de *Ça Ira*, il rentre à Anvers en 1921. À son retour, il s'intéresse à l'esthétique d'avant-garde et effectue un travail critique considérable, d'où sortiront ses études sur « Les poètes d'aujourd'hui ». En 1924, Paul Neuhuys s'établit « marchand de fumée », se marie avec Georgette Nyssens (1889–1968) et vit la tentation d'un « retour à l'ordre » dans une période d'« inquiétude identitaire⁴² ». Il continuera son œuvre poétique toute sa vie, à travers une bonne vingtaine de recueils. Nous reviendrons sur le fait qu'il relance en 1932, les éditions *Ça Ira* qui perdureront jusqu'en 1984.

Dans l'ensemble, les membres de *Ça Ira* sont issus de la petite et moyenne bourgeoisie francophone anversoise⁴³, un milieu qui vacillera sous les coups des lois linguistiques des années 1930. Dès 1923, plusieurs d'entre eux connaissent une période d'inquiétude identitaire et de réorientation idéologique. Georges Marlier, Paul Neuhuys, Willy Koninckx se rapprochent du milieu libéral de la *Renaissance d'Occident* et de *Sélection*. Lorsque la *Renaissance d'Occident* cesse de paraître (1930), Willy Koninckx se consacre de plus en plus à ses activités de journaliste au *Matin*. Après la guerre, il le relance, défend dans ses échos politiques une « impossible Union Nationale » et se porte candidat en 1946 sur les listes du parti libéral qu'il espérait voir se régénérer (Koninckx 1962 : 58). Il meurt en 1954, persuadé que la Belgique ne tiendra plus longtemps. Fin 1930, Neuhuys s'établit « à la campagne » (à Deurne), se plaint de la grande misère des lettres belges, reprend à son compte les éditions *Ça Ira*. Il se replie sur lui-même et traverse ce qu'il appelle une « crise de Lotharingite aiguë », rêvant d'une Belgique à nouveau unifiée, dans des frontières élargies. Il publie la nouvelle *Maximilien* de Robert Poulet en 1936. En 1939, sur la proposition de ce dernier, il signe le manifeste des Treize pour la neutralité (comme Paul Colin, Georges Marlier, Jean Libert, Gaston Pulings, Pierre Daye, etc.) mais sans s'engager plus avant dans un camp ou un autre. Dans ses *Mémoires à Dada*, il résume son attitude pendant la guerre de la manière suivante : « Résister à la collaboration sans collaborer à la résistance. Aussi j'estime qu'en matière politique, mon premier devoir était de décevoir » (Neuhuys 1996 : 111). On note ici un transfert d'une attitude anti-institutionnelle reconnue en littérature (« devoir de décevoir ») vers la politique. Neuhuys abandonne sa profession de « marchand de fu-

⁴² Dans « Retour à l'ordre et inquiétude identitaire » (Jespers 2003 : 3–38), Henri-Floris Jespers montre comment l'évolution idéologique de Neuhuys marque de son empreinte ses romans et sa conception des lettres belges.

⁴³ C'est ce que confirme Henri-Floris Jespers (Jespers 2003 : 7), en référence au développement de Paul Hadermann à ce propos. (« Les métamorphoses de *Sélection* et la propagation de l'expressionnisme en Belgique », in Weisgerber (dir.) 1991, p. 271)

mée » en 1948 mais poursuit son activité d'éditeur, malgré la dégradation de sa situation financière. Comme nous l'avons déjà signalé, Georges Marlier, plus engagé dans les périodiques importants de l'époque, effectue un virage beaucoup plus marqué. Il participe à *La Revue réactionnaire* (1933–1935) de Robert Poulet, au Groupe du Lundi (1936–1941), à *Cassandra* de Paul Colin ; signe le Manifeste des Treize, puis entre au *Nouveau Journal* et au *Soir volé*. Il sera condamné pour collaboration intellectuelle (voir Devillez 2003 : 165–175 et Delcord 1986 : 171–180). Le parcours professionnel et personnel des membres de *Ça Ira* est donc invariablement marqué par une période de doute identitaire et de remise en question idéologique. Leurs choix sont différents, selon qu'ils restent attachés à leur neutralité (Neuhuys), à la ligne de leur journal (Koninckx) ou qu'ils optent pour un nationalisme teinté d'esprit « révolutionnaire » réorienté « à droite » (Marlier).

10.3.4 Lieux de contact et réseau interpersonnel entre *Lumière* et *Ça Ira*

Nous venons de distinguer les milieux de *Lumière* et de *Ça Ira*, en pointant les différences de leurs origines sociales, de leurs parcours professionnels, de leurs engagements politiques ultérieurs. Du côté de *Lumière*, un ensemble de jeunes gens issus de la petite et moyenne bourgeoisie de langue flamande, trouvent leur place, professionnellement et culturellement parlant, dans une ville qui se flamandise peu à peu. Issus de milieux flamands, ils ne sont pas touchés dans leur identité propre par les lois linguistiques. Bilingues, ils sont bien intégrés à Anvers, comme en témoigne le fait qu'ils travaillent pour la plupart dans l'administration, ce qui leur assure un métier stable, même en temps de crise ou en temps de guerre (où leur polyglottisme s'avère être un atout majeur). Leurs parcours sont divers, mais sans surprise : certains gardent un pied dans la vie littéraire, d'autres s'engagent politiquement et socialement — quelques isolés dans le cadre du parti communiste —, certains sont actifs sur les deux plans (comme Avermaete ou Henneuse). Du côté de *Ça Ira*, des jeunes issus d'une petite et moyenne bourgeoisie francophone essentiellement commerçante, en liens étroits avec la grande bourgeoisie anversoise. Touchés par les lois linguistiques qui s'attaquent à leur identité francophone, ils sont aussi malmenés par la crise économique qui ruine leurs petites entreprises ou leurs activités d'indépendants. Les années 1930 les voient fragilisés sur le double plan culturel (identitaire) et professionnel. Leur réorientation idéologique — traduisant l'ambiguïté du pacifisme et de la neutralité dans l'entre-deux-guerres — peut les conduire à la collaboration intellectuelle. Ces différences de « dispositions » se marquent par ailleurs dans certaines prises de position de *Lumière* et de *Ça Ira*, comme on l'a vu sur l'exemple de la question flamande (*cf.* 8.7.), même si les deux revues affichent une tendance générale commune, dans la ligne de la « Déclaration de l'indépendance de l'esprit » et du premier mouvement « Clarté » (*cf.* 8.6.2.). Soulignons toutefois qu'il ne faut pas exagérer la fracture entre les deux revues : comme nous le détaillons ci-dessous, ces deux revues ont d'une part des collaborateurs en commun ; d'autre part ces groupes participent de concert à la vie culturelle des années 1920. *Ça Ira* et *Lumière* subissent en même temps l'essoufflement des mouvements d'avant-garde et cessent de publier à un mois d'in-

tervalle (janvier et février 1923). Leurs membres se retrouvent pendant trois ans au sein du « Club Artès », dont la direction artistique est bientôt assumée conjointement par Maurice Van Essche et Roger Avermaete.

Collaborateurs communs dans un large réseau de revues

Il serait utile de pouvoir établir avec exactitude les participations des auteurs aux différentes revues de l'époque. D'habitude, on ne possède que des renseignements peu précis, de seconde main, pour chaque auteur (liste de leurs collaborations figurant dans la biographie nationale, par exemple), à moins que leurs archives personnelles ne contiennent un exemplaire de chacune de leurs contributions et que l'on puisse les consulter. Dans certains cas, on dispose de tables de matières et d'index pour des revues patiemment dépouillées, ce qui facilite l'accès à l'information⁴⁴. Mais pour avoir un aperçu complet de la question, il est nécessaire de systématiser la récolte de ces informations, par un dépouillement exhaustif des contenus des revues. C'était un des buts du projet inter-universitaire « CIEL » (ULg–ULB), dans le cadre duquel une base de données « revues » a été réalisée. Elle contient actuellement le résultat d'encodage (complet ou partiel) d'une quarantaine de titres⁴⁵, qui nous ont été utiles pour repérer les collaborations de tel ou tel auteur dans les différentes revues que nous étudions ici. Cet encodage massif d'informations sur un support informatique mériterait d'être poursuivi : il dote les chercheurs en littérature d'un outil précieux.

Au niveau des collaborations individuelles, on constate que plusieurs auteurs passent d'une revue à l'autre, ou écrivent simultanément dans *Lumière* et *Ça Ira*. On sait que parmi l'équipe de rédaction, Willy Koninckx et Georges Marlier ont quitté *Lumière* pour *Ça Ira*. Outre des aînés (René Arcos, P.-J. Jouve, Théo van Doesburg), les deux revues ont bon nombre de collaborateurs occasionnels communs, dont Paul Colin, Charles Plisnier, Renée Dunan, mais aussi Léon Chenoy, Henriette Roland-Holst, Jean Karol, Louis Charles-Baudouin, René Edme, Marcel Lecomte, Paul Fierens. Par ailleurs, à la « mort » d'une revue, ses principaux collaborateurs se replacent ailleurs. À la fin de *La Drogue*, Van Essche contacte *L'Art libre*, *Haro* et *Le Coq* pour leur demander la possibilité de leur soumettre des articles et leur proposer la collaboration de ses rédacteurs⁴⁶. Lorsque *Ça Ira* cesse de

⁴⁴ C'est notamment le cas dans les mémoires traitant des revues *Lumière* et *Ça Ira*. Ces tables des matières nous ont été bien utiles.

⁴⁵ Soit les titres suivants : *Anthologie*, *L'Art libre*, *Au Volant*, *La Bataille littéraire*, *Le Bulletin de l'ARLLF*, *Le Bulletin officiel de l'AEB*, *Ça Ira*, *Les Cahiers du Nord*, *Les Cahiers Mosans*, *Créer*, *Le Disque Vert*, *La Drogue*, *Demain littéraire et social*, *Écrits du Nord* (1922), *Écrits du Nord* (1935), *Le Flambeau*, *La Flandre littéraire*, *Le Geste*, *Haro*, *Hélianthe*, *La Lucarne*, *Lumière*, *Marie*, *Mauvais Temps*, *Médicis*, *Le Melon Bleu*, *La Nervie*, *Nord*, *Œsophage*, *La Renaissance d'Occident*, *Résurrection*, *Sang Nouveau*, *Sélection*, *7 Arts*, *Signaux de France et de Belgique*, *Tentatives*. Les encodages sont rarement complet, notamment à cause de la disparité des sources (on trouve rarement, à un même endroit, une collection complète de revues).

⁴⁶ Lettres de Van Essche du 2 septembre 1919 (AML, dossier administratif de *La Drogue*, ML 3907). Nous n'avons pas trouvé de trace dans *Haro* de la collaboration de Maurice Van Essche, mais il est possible qu'il ait utilisé un pseudonyme. Par contre *La Drogue* est mentionnée à plusieurs reprises dans la rubrique « Les revues ». Sous le nom de Jules Gallis, Willy Koninckx a signé « Art et Bolchevisme » dans le n°8 du 20 octobre 1919, pp. 62–63. (Voir exemplaires originaux de *Haro* conservés aux AML, cote MLR 02188).

paraître, Georges Marlier devient secrétaire de rédaction de *Sélection* (troisième série) et Paul Neuhuys entre dans son comité de rédaction. L'administration de cette troisième série (1923–1927) est fixée à Anvers, à l'adresse d'André De Ridder. En ouverture du numéro de novembre 1923 (3^e année, n°1), *Sélection* affiche d'ailleurs sa volonté de se renouveler, grâce à l'apport conjoint des comités de trois revues qui ont cessé de paraître : *Ça Ira*, *Créer* (Liège) et *Signaux de France et de Belgique*⁴⁷. Des négociations avaient été menées en vue d'une fusion de *Ça Ira* et *Créer* d'une part, et, à l'initiative de Marlier, Neuhuys, Van Essche, Van Hecke et E.L.T Mesens, entre *Ça Ira* et *Sélection* d'autre part⁴⁸, ce qui témoigne de l'existence de contacts entre les petites revues anversoises, bruxelloises et liégeoises. Par ailleurs, Willy Koninckx, qui collaborait déjà à *La Renaissance d'Occident* et à *Médicis* du temps de *Ça Ira*, publie occasionnellement dans *Le Thyrse*, *Sélection*, *Gand artistique*, *La Nervie* et *Terre wallonne*, en 1924 et 1925⁴⁹. En ce qui concerne Avermaete, on dispose d'une liste très complète des notices et articles qu'il a publiés⁵⁰, ce qui nous permet d'observer que durant la vie de *Lumière*, il collabore occasionnellement à divers périodiques étrangers mentionnés dans les encarts publicitaires de la revue, tels la *Revue de l'Époque* (Paris) et *Fanfare* (Londres) en 1921, ou *Klaxon* (Sao Paulo) et *Choses de Théâtre* (Paris) en 1922. À la disparition de *Lumière*, il devient un collaborateur régulier de *La Flandre littéraire* (Ostende) et *La Nervie* (Bruxelles). Il apparaît aussi dans des revues françaises, *Le Fleuve* (Lyon), *Le Mercure de Flandre* (Lille), *Les Humbles* (Paris), en 1924. Nous constatons ici aussi une extension du réseau de revues, d'une part dans une dimension internationale, d'autre part dans un continuum qui englobe des revues plus éclectiques (*La Flandre littéraire* et *La Nervie*).

Le « Club Artès »

Outre l'échange de collaborateurs, les revues *Lumière* et *Ça Ira* se retrouvent dans le cadre de l'activité culturelle du « Club Artès ». Créé à l'initiative du mécène François Franck dans le but de « rajeunir le Cercle Artistique », ce club n'était accessible qu'à ses membres⁵¹. Tout ce qu'Anvers comptait d'artistes ou amateurs d'art pouvait s'y retrouver, tous les jours, à partir de 17 heures. Selon Roger Avermaete, personne n'y venait en dehors des deux soirées par semaine réservées aux manifestations d'art (Avermaete 1952, I : 64–71). Ce club occupait une salle du Cercle Artistique (28, rue d'Arenberg) et était aménagé avec des fauteuils, un piano, un billard, une petite bibliothèque de livres et revues mises à la disposition des membres. Jan Cockx avait créé le papier peint qui ornait ses murs. Le

⁴⁷ Voir « Avant-propos » de *Sélection*, 3^e année, n°1, novembre 1923.

⁴⁸ Voir correspondance E.L.T. Mesens – Van Essche, décembre 1922 à mars 1923 (AML, cote ML 5045, lettres 85 à 93).

⁴⁹ Merci à Gérald Purnelle pour ces informations tirées de sa base de données personnelle sur les poètes belges de l'entre-deux-guerres.

⁵⁰ Voir le catalogue informatisé du Fonds Avermaete–Neama, dépôt de 1978 (AML).

⁵¹ La liste des membres du « Club Artès » recense 170 noms et adresses (AML, Répertoire d'adresses de Maurice Van Essche, ML 3902).

« Club Artès » servit de lieu d'exposition, de conférence, de soirée musicale, de spectacle de marionnettes⁵². Les dernières conférences organisées par Lumière et toutes les conférences de *Ça Ira* s'y déroulèrent. Willy Koninckx rend compte d'une partie de ces activités dans sa chronique « La vie des lettres » (sous-rubrique de « L'art à Anvers »), dans *La Renaissance d'Occident*, à partir de décembre 1922. C'est aussi au « Club Artès » que l'architecte Henry van de Velde fut accueilli à Anvers à son retour de Weimar, en 1926, par une quinzaine de ses amis, dont très peu d' « anciens » (notamment Victor Baseleer, responsable du Cercle artistique, favorable aux jeunes mouvements), la majorité de la presse nationaliste étant montée contre lui (Avermaete 1952, I : 70–71). En 1926, le club accueillit aussi des cours de danse donnés par Francesca d'Aler, première danseuse de l'opéra royal flamand, dans le cadre de l'Académie libre fondée par Avermaete et quelques autres (Denuit 1979 : 229). À partir de 1923, la direction artistique du Club est confiée à un comité (l'architecte Gérard de Ridder, Roger Avermaete, Maurice Van Essche), chargé de coordonner les diverses manifestations qui s'y donnent. Un témoignage de Willy Koninckx intitulé « Les trois ans d'Artès⁵³ » nous porte à penser que ce club ne tint que quelques années, entre 1922 et 1926, sans que l'on puisse en fixer plus précisément les bornes. Il semble que le « Club Artès » disparut lorsque l'on rebâtit la salle des fêtes du Cercle artistique (Denuit 1979 : 229).

Rassemblement des énergies pour une dernière provocation : *Le Rat* (mai–juillet 1928)

Après que *Ça Ira* et *Lumière* eurent cessé de paraître, l'espace des revues littéraires anversoises semble bien désert. Il faut mentionner cependant quelques faits qui attestent de

⁵² Une farde d'archives de *Lumière* conservée à l'AMVC (Anvers) contient toute une série de prospectus liés à ces manifestations. (AMVC, *Lumière*, L 9635)

⁵³ Il s'agit d'un extrait du « Reportage rétrospectif » de Willy Koninckx, ensemble de souvenirs recueillis par Paul Neuhuys peu avant la mort de son ami et publiés par ses soins dans *Les Soirées d'Anvers* en mars 1962 (troisième cahier). Nous reproduisons *in extenso* ce témoignage sur l'atmosphère de la vie culturelle anversoise de l'époque : « Pour celui qui s'intéresse à *Lumière* et à *Ça Ira* on ne saurait passer sous silence les trois ans que dura le Club Artès. Artès fut fondé par la seule volonté de François Franck. François Franck fut un grand mécène qui fait pâlir d'avance tous les mécéniques qui lui succèderont. C'est François Franck qui nous réunit, souviens-t-en, autour d'André Gide, dans sa maison de la rue Everdy et c'est bien quelque chose, allez, il faut bien le dire, dans une ville où le public et les officiels se soucient de nos lettres comme d'une guigne. C'est donc grâce à l'initiative de François Franck qu'une salle du Cercle Artistique, qui servait de remise et de magasin d'accessoires, fut mise à la disposition du Club Artès. Rappelle-toi François Franck, comme il se montrait ardent défenseur envers et contre tous, de Permeke. Le Club Artès organisait des concerts et des conférences de sa propre initiative, mais fut fondé surtout pour permettre à *Lumière* et à *Ça Ira* de rivaliser d'entrain dans sa jolie salle gracieusement mise à leur disposition. C'est au Club Artès que nous récumes tour à tour Paul Dermée, Georges Auric, Evelyne Brebia. Les programmes étaient somptueusement imprimés par Buschman. Le groupe *Lumière* y organisa des représentations de marionnettes, Mesens nous y révéla les premiers négrospirituals et nous y étoufâmes tout à tour Marcel Poot, Auguste Baynes, Karel Albert et Paul Collaer. [...] C'est aussi à Artès que nous fîmes connaissance de Robert Guiette, un universitaire de type prétentieusement timoré. On y discutait passionnément de peinture. André de Ridder venait de fonder *Sélection* et Marlier lorgnait vers ce groupe qui lui paraissait plus solide que *Ça Ira* et où l'attiraient les expressionnistes flamands de Laethem : Frits Van den Berghe, Gust de Smet et Edgard Tytgat. Tandis que François Franck, de sa voix puissante, nous assurait que Permeke les dépassait tous de cent coudées. » (pp. 43–44).

la permanence d'une activité littéraire et culturelle. Outre le « Club Artès » dont il vient d'être question, on peut signaler que la troisième série de *Sélection* réinvestit le terrain anversois (sa rédaction quittant Bruxelles pour Anvers, en 1923). La correspondance entre les membres des revues témoigne aussi de différents projets (inaboutis) pour relancer celles-ci, au cours de la seconde moitié des années 1920. Enfin, en 1928 Avermaete propose de ranimer quelque peu l'esprit de contestation et de secouer l'apathie anversoise en publiant une nouvelle revue, intitulée (sur un anagramme rageur de « art ») : *Le Rat*⁵⁴, « feuille hebdomadaire dirigée par sept hommes de lettres et un amateur ». Un espace est spécialement réservé à cet amateur, dont plusieurs collaborateurs joueront à revendiquer l'identité (Robert Guiette dans le n°6, René Vaes dans le n°7, Willy Koninckx dans le n°10). La plaisanterie dénonce à sa façon la fragilité du statut de ces écrivains : le qualificatif — déjà vague en soi — d'« homme de lettres » ne peut même pas être strictement opposé à celui d'« amateur ». En même temps, le fait de se battre pour ce titre d'amateur est une manière de dédramatiser la situation pour ces écrivains qui ne parviennent pas à vivre de leur plume (ce qui en ferait des « professionnels » de l'écriture) : qu'à cela ne tienne, ils revendiquent, par dépit ou par provocation, le statut inverse.

Six des huit membres du comité du *Rat* sont des anciens du « Cénacle » : on y trouve Paul Neuhuys et Maurice Van Essche (de *Ça Ira*), René Vaes et Roger Avermaete⁵⁵ (de *Lumière*), Willy Koninckx et Georges Marlier (qui ont participé aux deux revues), ainsi que Robert Guiette (rencontré vraisemblablement au « Club Artès ») et un certain Charles Dumercy. Nous ne savons pas qui se cache sous le pseudonyme féminin de « Mystiane » (qui tient la « Chronique de la mode »). Cette publication à portée essentiellement locale connaît douze numéros (mai–juillet 1928), qui rappellent *La Drogue* par le ton et les propos persifleurs, qui contaminent jusqu'aux annonces au lecteur. À la place des renseignements traditionnels concernant la rédaction et les modalités de soumission de manuscrit, on trouve par exemple : « En principe la rédaction ne reçoit pas mais elle accorde des audiences comme les ministres. Les manuscrits non insérés sont jetés au panier » (n°1, mercredi 2 mai 1928). Les encarts auto-promotionnels proclament : « Trois préceptes de vie économique et hygiénique. 1. Manger du rata. 2. Boire du ratafia. 3. Lire le rat » (n°9, 27 juin 1928) ou « Le rat détruit cafard – mites moustiques – punaises grenouilles et autres insectes » (n°11, 11 juillet 1928). Les rédacteurs s'en donnent à cœur joie, dans des rubriques comme « Aux grands hommes, le rat reconnaissant », qui traite de personnalités politiques et littéraires, bruxelloises et anversoises, tels Louis Piérard, Camille Huysmans, Adolphe Max, Maurice Vauthier (ministre des sciences et des arts), Louis Franck ou encore Maurice Gauchez⁵⁶.

⁵⁴ Les originaux sont conservés aux AML dans le Fonds Avermaete [ML 4074]. Henri-Floris Jespers évoque brièvement cette publication dans « Retour à l'ordre et inquiétude identitaire ». (Jespers 2003 :14–16)

⁵⁵ Avermaete emploie les pseudonymes de Ange-Mouton, Bertrand Raton, Croche, Coinpare, Le Rat d'Ys, Le Rat Vachol, Le Rat T., Rat de Cave.

⁵⁶ Un échantillon d'une charge féroce contre le « clan » libéral, n'épargnant ni Maurice Gauchez ni certains membres de la rédaction : « [...] Et se souviendra-t-on encore de cette fantomale Association des Écrivains de Langue française d'Anvers ? Tout ce qui à Anvers tient une plume ou espère tenir un jour une plume, fut-elle de Beauce, en était membre. Il y avait là M. William Speth qui manie la plume comme un léger plumeau.

Perdu parmi ceux-là, en guise de clin d'œil, leur fidèle imprimeur Jos G. Buschman. Les préoccupations littéraires ne sont pas absentes pour autant. Le premier numéro (2 mai 1928) enregistre la mort d'Odilon-Jean Périer et de Paul van Ostaijen. Par la suite la rubrique du « Médailon littéraire » met l'accent sur les figures qui « comptent » à l'époque : Franz Hellens, Edmond Gleseneur, Fernand Crommelynck, Max Elskamp, Gaston-Denys Périer et — dans un « Revers du Médailon » —, Sander Pierron, moqué par Avermaete suite à un article sur « Le cubisme intégral » paru dans *Neptune* (24 juin 1928). Suivant la mode, *Le Rat* lance aussi quelques enquêtes de type « Lisez-vous des auteurs belges ? » ou « Qui faut-il statufier au plus tôt ? », pour lesquelles de fausses réponses sont rédigées. Canulars et autodérision sont au rendez-vous. On note cependant une évolution par rapport à *La Drogue* : les grandes déclarations de foi laissent ici place à un dispositif critique tourné contre l'institution.

Publié par les éditions « Lumière », *Le Rat* fait enfin office d'organe promotionnel pour ses éditions. En guise de « prime aux abonnés » et « dans un but de propagande » une remise de la moitié du prix de l'abonnement est proposée, sous la forme de livres à choisir dans le catalogue des « Éditions Lumière », envoyé aux abonnés. L'extension de l'offre promotionnelle atteste du réseau des revues : bientôt sont inclus les ouvrages publiés par *La Flandre littéraire* et le catalogue des « Éditions Ça Ira » (n°3, 16 mai 1928), puis des presses socialistes de « L'Églantine » (Bruxelles) et des « Écrivains Réunis » d'Armand Henneuse (Paris) (n°5, 30 mai 1928).

10.3.5 Bilan sur le corpus anversois

Concernant le corpus anversois, nous avons tenté de retracer à grands traits la trajectoire des groupes *Lumière* et *Ça Ira*, depuis l'initiative de Roger Avermaete (constituant le « Cénacle » pendant la première guerre mondiale) jusqu'aux premières publications des sections « rivales » (dans l'immédiat après-guerre), *La Drogue* et *Ça Ira* dirigées par Maurice Van Essche et *Lumière* de Roger Avermaete. Il nous a semblé important d'identifier les différents « milieux » auxquels les membres du « Cénacle » ont appartenu avant de se retrouver au sein des équipes de *Lumière* ou de *Ça Ira* : le milieu littéraire grand bourgeois du *Melon Bleu*, mais aussi l'Athénée royal, ou les services d'administration de la ville d'Anvers. Nous avons aussi accordé une grande importance à l'identité linguistique des

Et la toute charmante Marie Gevers qui trace ses poèmes avec le compas de Le Nôtre. Roger Avermaete lui-même en était car le bougre ne manque pas une occasion de rigoler. Et René Vaes aussi [...] Et Willy Koninckx, cette rosse de secrétaire perpétuel des œuvres de M. Gauchez. Et le coquet Paul Neuuhuys, si paterne et si cerise [...] Et Georges Marlier, si studieux, si réfléchi, si sérieux, le docte Marlier lui-même de la très grave *Sélection* [...] Et le bon Maurice Van Essche, cet écrivain français qui n'a commis qu'un seul livre... en flamand ! Et tout ce qui fait pipi dans *La Renaissance d'Occident*. Et tout ce que fait caca dans *Le Matin*. Et, au-dessus trônait, dans sa belge ignorance, M. Maurice Gauchez, blondeur congestionnée, heureux et gesticulant, hurlant un télégramme qu'il venait de rédiger en l'honneur de je ne sais plus quel folicule liégeois. Hélâs, la farce n'eut qu'un acte. Ceux de *Lumière* et *Ça Ira* convolèrent à d'autres amours. Les ingrats ! Les jours passent. Les écrivains passent plus vite. » (Le Rat Vachol, « M. Maurice Gauchez », in *Le Rat*, première année, n°7, mercredi 13 juin 1928)

participants, la langue maternelle pouvant déterminer des sentiments d'appartenance mais aussi certaines attitudes face à la question flamande. Sans tomber dans une sociologie du « reflet », on peut soutenir que les jeunes gens issus de milieux de langue flamande abordent cette problématique avec plus de détachement et de sérénité que ceux issus de milieux de langue française. Autour de Roger Avermaete, se constitue un groupe issu de la bourgeoisie anversoise de langue flamande, dont les membres menèrent pour la plupart des activités littéraires ou artistiques, parallèlement à une carrière administrative qui leur assurait une situation stable.

Par contre, autour de Maurice Van Essche, se constitue un groupe issu de la bourgeoisie anversoise francophone, dont les membres suivirent des parcours professionnels plus incertains, et qui se trouvèrent fragilisés à la fois par les lois linguistiques de 1930 et par la crise économique. L'ensemble des revues de notre corpus (*Lumière*, *La Drogue*, *Ça Ira*) se sont déclarées pacifistes et rollandistes à la suite de *L'Art libre* de Paul Colin. *Lumière* suit fidèlement la ligne de la « Déclaration d'indépendance de l'esprit », dont elle adopte non seulement les revendications, mais aussi le ton : ouverture, clarté, mesure. *Ça Ira*, qui cherche à paraître plus révolutionnaire, se présente comme flamingante dans son premier numéro. Pour ces francophones, ce choix d'une posture radicale s'imposait : il fallait en faire plus, en faire trop, pour prendre place, comme « francophones », dans ce contexte de révolution flamande. Cependant, cette posture « suicidaire » (se déclarer flamingant, en français) ne pouvait aboutir que sur une impasse. Impasse de l'inquiétude identitaire (comment concrétiser une déclaration flamingante alors que l'on tient à la langue française ?), impasse d'une avant-garde vouée d'emblée à l'autodissolution vu son degré de radicalité. Dès le départ, il n'y avait pas de futur possible pour *Ça Ira*, comme le confirment les trajectoires des membres du groupe. Force est de constater que ceux de *Ça Ira* — dont les discours étaient les plus révolutionnaires — ont adopté dès le milieu des années 1920 des postures de repli identitaire et effectué les parcours les plus marqués à droite (Georges Marlier présentant un cas extrême). En comparaison, les membres de *Lumière* — qu'ils soient de « bonne volonté » ou communistes —, se sont concrètement engagés dans des actions sociales (Avermaete par son travail à l'Assistance publique) ou politiques (Bob Claessens comme avocat et militant communiste).

Par ailleurs, les petites revues « littéraires, modernistes et d'avant-garde » de notre corpus prennent la parole sur des questions politiques, mais se montrent incapables d'énoncer un programme culturel défini. Leur manière de traiter l'épineuse question flamande nous a permis d'illustrer leurs positions et leurs degrés de radicalité respectifs. Dans le contexte anversois de l'époque, l'activité conjointe de *Lumière* et de *Ça Ira* est pourtant importante dans les domaines littéraires et artistiques : à elles deux, elles assurent le versant « francophone » de l'activité culturelle moderniste à Anvers. Nous aborderons dans le chapitre 12, l'action d'art de *Lumière* (principalement dans la défense des graveurs expressionnistes) et de *Ça Ira*, (qui, à travers le numéro « Dada » de Clément Pansaers, réalise sur le plan littéraire la « révolution » qu'elle prônait en politique à ses débuts). Celle-ci se déploie dans différents « lieux », terme que nous entendons dans une double acception : d'une part le

« lieu » textuel (par opposition au « milieu », qui est de l'ordre de la réalité humaine), d'autre part le « lieu » au sens commun du terme, « espace », « local », « endroit ». Concernant *Lumière* et *Ça Ira*, on identifie d'une part le « lieu » textuel que constituent ces revues mais aussi les productions des maisons d'édition qu'elles s'adjoignent ; d'autre part un « lieu » de rencontre, au sens commun du terme, un espace de sociabilité, dans l'exemple du « Club Artès » déjà cité. Dans ce chapitre (12), nous reprendrons de manière systématique les différents types de « lieux » à travers lesquels les revues « modernistes et d'avant-garde » développent concrètement leur action en faveur du renouvellement de l'art et de la société.

10.4 Entre Bruxelles et Anvers, déploiement d'un large réseau interpersonnel et intertextuel.

Les liens entre les milieux que nous avons identifiés dans les corpus bruxellois et anversois dépassent évidemment le clivage de l'inscription géographique. Nous avons déjà mentionné la conférence de Pierre Bourgeois sur le positionnement de *7 Arts* en architecture (Bruxelles), donnée au « Club Artès » à l'initiative de *Ça Ira* (Anvers), ou les citations mutuelles de *La Source* (Bruxelles) et d'*Anthologie* (Liège). Nous voudrions revenir encore sur l'extension du réseau en l'abordant sous deux angles d'approche différents et complémentaires : celui du réseau intertextuel tel qu'il s'affirme dans une rubrique de type « revue des revues » et celui du réseau interpersonnel qui se constitue à travers les échanges épistolaires liés à la gestion d'une revue.

10.4.1 Un lieu stratégique de prise de position : la rubrique « revue des revues »

Sur l'exemple du corpus anversois, examinons rapidement comment les revues définissent l'extension de l'espace littéraire dans lequel elle s'inscrivent. La rubrique « revue des revues » est à cet égard un lieu stratégique de prise de position. À travers elle, une revue montre en effet quel intérêt elle porte à ses consœurs. Une stratégie efficace pour une jeune revue consiste à prendre position dans l'espace des revues en commentant les publications déjà existantes — pour s'y opposer ou pour s'y rallier — et ce, dès sa parution. Forte de l'expérience de *La Drogue*, *Ça Ira* agit avec brio, en publiant dans son premier numéro une « Revue des Revues » abondante et très détaillée. Elle aborde une trentaine de titres belges, français, néerlandais et anglais. *Ça Ira* salue la parution de *Ruimte* (Anvers), « courageuse revue flamande », *De Nieuwe Wereldorde* (Anvers), « sympathique publication du groupe flamand “Clarté” » et *De Internationale* (Anvers), organe de la Fédération flamande du Parti Communiste. On note que *Het Roode Zeil* (Bruxelles), « un nouveau-né qui ressemble à la *NRF* », « est l'organe de ceux qui ne combattent plus ». Côté franco-phone, *Ça Ira* salue *Lumière* (Anvers) en félicitant « [son] ami Roger Avermaete de son bel effort », ainsi que *L'Art libre* (Bruxelles), qui « s'affirme de plus en plus comme une des

plus importantes publications du mouvement intellectuel indépendant » ; elle se distancie de *La Renaissance d'Occident* (Bruxelles), « une nouvelle revue dont la tenue littéraire et politique est celle de la grande presse patriotique », du *Thyrse* (Bruxelles), « très vénérable » et du *Flambeau* (Bruxelles). Parmi les dix publications parisiennes, sont citées la *NRF* « des meilleures », *Le Mercure de France* « vieille, bien que solide encore », *La Revue de Paris*, *L'Action d'Art*, *Clarté*. On prend distance vis-à-vis de *La Revue des Deux-Mondes*, « Le grand-père du *Thyrse*, mais plus gros et mieux pensé », *La Minerve française*, *Les Feuillets d'art*, « somptueux périodique sur papier rare ; collaboration éminente. On admire, mais on pense que l'habit ne fait pas le moine », etc. Six revues des Pays-Bas sont décrites, dont *De Stijl* (Leiden) et *de Nieuwe Amsterdamer* (Amsterdam), « hebdomadaire des intellectuels révolutionnaires de Hollande », ainsi que trois périodiques londoniens. Cette rubrique résume à elle seule la posture adoptée par *Ça Ira*, qui y marque d'emblée son ouverture internationale — dans la double direction française et hollandaise —, son intérêt pour les mouvements révolutionnaires et, au niveau local, son désir de prendre en compte les publications tant flamandes que francophones. La première année, *Ça Ira* continue à accorder beaucoup de soin à cette rubrique, même si elle en réduit progressivement l'étendue — qui passe de trois pages (n°2) à une demi-page (n°11). Par la suite elle disparaît presque complètement, pour ne resurgir qu'après le numéro spécial « Dada » (n°16) ; elle traite alors principalement de publications belges et françaises.

En comparaison, *Lumière* fait pâle figure. Dans son premier numéro, « Les revues » n'est qu'une sous-rubrique de « En tournant les feuilles », et se trouve réduite à un timide paragraphe où sont brièvement mentionnées *Hélianthe*, *Haro* et *Les Chants de l'Aube*. Dans le second numéro, Roger Avermaete se fend pourtant d'une intéressante introduction « théorique » sur l'intérêt de suivre la vie des revues. Une petite dizaine de revues belges sont citées, dont une seule néerlandophone (*De Goedendag*, organe de la fédération des étudiants flamands). La rubrique vivote dans les deux numéros suivants, puis disparaît pendant un an. En novembre 1920⁵⁷ (année 2, n°4), on trouve un passage en revue plus étendu des publications de France (8), Italie (5), Angleterre (2), Catalogne (2), Suède (1), Hollande (1) et Belgique (9), mais les commentaires restent lapidaires :

Les revues flamandes sont plutôt rares. De plus, elles paraissent avec une inquiétante irrégularité. *Opstanding*, au point de vue social, est honorable, *Het Roode Zeil* et *Ruimte*, la première plus à droite, la seconde plus à gauche semblent manquer d'enthousiasme. Il reste les confrères français de Belgique. Parmi ceux-ci, *L'Art libre* est, de loin, le plus intéressant. *La Nervie*, *Le Thyrse*, *la Médicis*, *Ça Ira* et *L'Aurore* sont diversement quelconques.

Sans surprise, c'est *L'Art libre* qui recueille tous les suffrages. Par contre, le coup porté à *Ça Ira* — ramené ici au niveau de *La Nervie* ou du *Thyrse* — est un peu bas. Il faut

⁵⁷ Ce qui coïncide avec le moment où *Lumière* affiche dans son comité des « représentants régionaux » pour une partie de ces pays. (cf. 11.1.2., « du côté de l'édition »)

dire qu'Avermaete (qui signe la rubrique) avait la rancune tenace. Il a refusé par exemple de faire avec *Ça Ira* le service réciproque de leurs publications et n'a jamais mentionné positivement aucune de ses initiatives. Dans *Lumière*, cette rubrique consacrée aux revues reste irrégulière par la suite et s'intéresse principalement à des publications françaises. Elle disparaît définitivement après le 15 janvier 1922 (année 3, n°4).

À travers ces exemples, on voit bien que le réseau dans lequel les revues prennent position est à extension variable. Il transcende la question des frontières, qu'elles soient nationales ou linguistiques. Une rubrique comme celle de la « revue des revues » est le lieu de règlements de compte, mais aussi de l'affirmation d'une certaine solidarité avec les autres revues : les citer, c'est les faire exister, et se situer soi-même en situant les autres.

10.4.2 Le réseau interpersonnel bruxellois et anversois dans la correspondance de *Ça Ira*

Dans les « revues des revues » de *Ça Ira* et de *Lumière*, on a surtout remarqué la présence de *L'Art libre*. *Haro* avait cessé de paraître ; les autres petites revues bruxelloises (*Demain littéraire et social*, *Au Volant*) n'y sont pas mentionnées. Le réseau entre Bruxelles et Anvers est cependant bien attesté, dans la durée, par d'autres sources. Plutôt que de poursuivre l'exemplification du côté des conférences ou des « réseaux intertextuels » déployés dans les « revues des revues », nous insisterons sur le réseau interpersonnel qui se donne à lire dans les correspondances relatives aux revues, en prenant un exemple-type, celui du dossier de *Ça Ira* conservé à l'AMVC à Anvers⁵⁸. Celui-ci contient les lettres échangées par Maurice Van Essche, directeur de *Ça Ira*, avec des correspondants belges et étrangers (dont Georges Duhamel, Maurice Wullens, Frans Masereel, Ivan Goll, Piet Mondrian, etc.). Parmi les correspondants belges, on retrouve tous les animateurs des revues précitées, ainsi que des individus qui prennent contact en leur propre nom, principalement dans le but de se faire éditer par « Éditions *Ça Ira* ».

Le 22 décembre 1919, Maurice Van Essche contacte Albert Daenens pour déplorer la fin de la parution de *Haro*, lui annoncer le lancement prochain de *Ça Ira*, solliciter sa collaboration et lui demander de transmettre son appel à ses « nombreux amis et anciens collaborateurs » (77827/53). Peut-être est-ce par ce biais que Plisnier entre en contact avec la revue anversoise ? Par la suite, fin 1920, Albert Daenens enverra à Van Essche des renseignements concernant une « Manifestation internationale d'art moderne » prévue à Genève du 6 janvier au 3 février 1921 (77827/50 et 51). Le 25 décembre 1921, Van Essche contacte de même Paul Colin pour solliciter sa collaboration à *Ça Ira* et lui demander de recommander *Ça Ira* comme lieu de publication à ses amis, pour tout ce qui est « littérature d'imagination » (puisque *L'Art libre* n'en publie pas) (77827/391). Un poème de Paul Colin paraît dans le troisième numéro (juin 1920) et en août 1920, Colin envoie un article, « La Dictature

⁵⁸ Toutes les lettres mentionnées ci-dessous provenant du même dossier (AMVC, *Ça Ira*, C 10), nous mentionnerons simplement la référence du document entre parenthèses dans le texte.

de l'événement », qui paraîtra dans le numéro 6 (septembre 1920). Le 16 septembre 1921, Pierre Bourgeois demande des renseignements sur les poètes de *Ça Ira*, pour préparer une conférence de « propagande moderniste » au « Mardi des lettres belges ». Il sera servi : Van Essche lui envoie les quatorze numéros déjà parus de *Ça Ira* et attire spécialement son attention sur Neuhuys, Koninckx, Pansaers et un poème de Chenoy (paru dans le n°7). La suite de leur correspondance traite surtout des possibilités pour Pierre Bourgeois de se faire éditer par *Ça Ira*, les éditions de « La Soupente » agonisant avant la parution de son ouvrage, *La Foi du Doute*. Les protagonistes se fixent rendez-vous, notamment pour parler du « Congrès des intellectuels indépendants » (mot de Van Essche, 28 septembre 1921). Le 8 octobre 1921, en réponse à une demande de Frédéric Denis, Van Essche lui fait parvenir un exemplaire de chaque ouvrage paru aux éditions de la revue et lui assure qu'il lui fera dorénavant le service régulier de ses publications. Le premier lui répond par retour du courrier qu'il en parlera dans son « Carnet littéraire et artistique », précisant qu'il suit la revue avec sympathie depuis sa parution (lettre du 12 octobre 1921, 77827/65). Il ne nous semble pas utile de multiplier les exemples. Signalons encore un échange de bons procédés avec Maurice Casteels, qui s'abonne fin 1921 à *Ça Ira* en remerciement de la souscription de Van Essche à son *Esthétique* ; ou la proposition d'Aimé Declercq de servir d'intermédiaire entre les auteurs intéressés et un syndicat parisien de libraires indépendants, prêt à acheter des manuscrits sur proposition de résumés (lettre du 6 octobre 1921, 77827/57).

À travers tous ces exemples, on peut mettre en évidence un mouvement général : le contact semble recherché par chacun avec « plus radical » que lui. Si Van Essche prend l'initiative envers *Haro* et *L'Art libre*, il est lui-même sollicité par les « modernistes » (tels Aimé Declercq ou Pierre Bourgeois). Par rapport à Maurice Casteels et Frédéric Denis, c'est plutôt de l'ordre du « donnant-donnant ». La correspondance échangée avec Robert Goffin illustre encore la même tendance. À la demande de Paul Fierens, Robert Goffin tente à plusieurs reprises d'obtenir un rendez-vous ou propose d'assister à une réunion à Anvers (dès le 30 novembre 1921). Il envoie ensuite un poème, demande s'il est possible de publier *Jazz-Band* aux éditions « *Ça Ira* » et enfin sollicite l'avis de Van Essche sur un numéro moderniste anthologique en préparation pour *La lanterne sourde* (6 mars 1922, 77827/344), lui soumettant les noms de Franz Hellens, Pierre Bourgeois, Augustin Habaru, Paul Neuhuys, Paul Fierens, Clément Pansaers, J.-J. Van Dooren, Éric de Hauleville et Robert Goffin. La réponse de Van Essche permet d'apprecier l'écart entre « modernisme » et « avant-garde » : le projet d'anthologie moderniste lui paraît « bien louable » et il n'a pas de nom à ajouter à la liste « bien éclectique » qui lui a été proposée (7 mars 1922, 77827/343). Le 9 août 1922, Robert Goffin mentionne qu'il a appris par Paul Manthy que son poème paraîtrait dans le prochain numéro de *Ça Ira* et demande des nouvelles de l'ouvrage à paraître de Marcel Lecomte (77827/342). Le 13 août 1922, Van Essche lui assure que son poème paraîtra dans le numéro 20 de *Ça Ira* (ce qui est inexact) et annonce que l'ouvrage de Lecomte (vraisemblablement *Démonstrations*) vient de sortir (77827/341). Citons pour finir un échange qui témoigne de l'efficacité de ce réseau : le 5 avril 1922, M. Lurkin contacte Maurice Van Essche pour lui annoncer la fondation de la « Renaissance du Livre », dont il

est secrétaire général. Il demande l'adresse d'écrivains susceptibles de soumettre un manuscrit. Dans sa réponse (7 avril 1922), Maurice Van Essche lui communique les adresses de Paul Neuhuys, Georges Marlier, Willy Koninckx (Anvers), Léon Chenoy, Georges Marlow, Marcel Lecomte, Gaston-Denys Périer, Pierre Bourgeois (Bruxelles), Pierre Broodcoorens (Etterbeek) et Maurice Casteels (Cureghem).

À côté de cette illustration de l'existence effective d'un réseau interpersonnel entre rédacteurs des revues « modernistes et d'avant-garde », la correspondance atteste aussi de l'inscription de cette portion de réseau dans un *continuum* plus large. On citera par exemple la présence dans ce dossier d'un mot d'encouragement de Maurice Gauchez, vraisemblablement envoyé suite à la réception du prospectus de lancement de *Ça Ira* : celui-ci assure qu'il s'intéressera sincèrement à l'œuvre et les « félicite de vouloir rester orgueilleusement à l'avant-garde » (77827/83). Ne perdant pas le nord, Van Essche le remercie et lui fait parvenir illico un bulletin d'abonnement (17 février 1920, 77827/82). Cette sollicitation du côté « libéral » n'est qu'apparemment contradictoire avec la règle que nous énoncions plus haut (qui consiste, pour une revue qui se veut d'avant-garde, à rechercher toujours la *collaboration* de « plus radical » que soi). Tout comme l'envoi de prospectus à Marie Gevers, la sollicitation de Maurice Gauchez n'est que pécuniaire. Cela nous amène à penser que ces revues, pour exister, devaient brasser plus large que leur public « cible » : tout bon payeur est bienvenu (comme abonné s'entend, pas comme collaborateur). Nous reviendrons sur ces questions dans le chapitre suivant (*cf.* 11.2.3.).

L'extension du réseau à des milieux moins contestataires (autre manière de parler d'inscription dans un continuum plus large) est très visible dans ce dossier de correspondances de *Ça Ira* pour tout ce qui a trait aux éditions de la revue. Pierre Bourgeois et Robert Goffin ne sont pas les seuls à solliciter Van Essche dans ce but. C'est aussi le cas de Charles Conrardy — qui occupe, nous l'avons vu, une position intermédiaire, favorable à la modernité sans en tirer toutes les implications sociales (*cf.* 8.3.) —, de J.-J. Van Dooren (signataire du « Manifeste des intellectuels combattants de Belgique » paru dans *Les Chants de l'Aube* en juillet 1919 ; présent dans l'*Anthologie des poètes belges d'Esprit Nouveau* composée par Vanderborght en 1924) et du poète catholique Désiré-Joseph d'Orbaix (rédacteur et unique signataire — sous le nom de De Bouck —, du « Manifeste des écrivains belges» paru dans *Le Thyrse à l'Armistice* ; fondateur de *La Bataille littéraire* ; lui aussi présent dans l'*Anthologie* de Vanderborght). Après réception du manuscrit de Conrardy, Van Essche lui répond qu'il n'est pas possible « d'en tirer parti pour le moment », leur programme d'édition étant trop chargé (7 août 1921, 77827/332). Dans les deux autres cas, Van Essche précise que, sous acceptation du manuscrit par le comité de rédaction, l'édition d'un ouvrage n'est envisageable que par souscription ou à compte d'auteur (payant comptant à la livraison), les finances de la revue ne leur permettant pas de proposer d'autre formule. Désiré-Joseph d'Orbaix s'étonne de ce « contrat assez plaisant » qui se résume à « de bonnes conditions d'imprimeur consciencieux » et remarque avec amertume que les éditeurs en Belgique imposent à l'auteur d'amener « son œuvre et ... son argent ». Dans ces conditions, il trouve vexant d'avoir à soumettre son manuscrit à la rédaction (échange de lettres du 28 avril au 4

mai 1922, 77827/67 à 72). De ces échanges, on conclura d'une part que les difficultés financières des « Éditions Ça Ira » étaient réelles, comme en témoigne aussi le fait que certains projets en préparation n'aboutissent pas (par exemple un ouvrage illustré par Jozef Cantré). Il est possible aussi que proposer du compte d'auteur soit une manière pour Van Essche d'écarter les demandeurs qu'il n'envisage pas d'inclure au catalogue de ses éditions. Si d'aventure l'un d'eux devait accepter ces conditions drastiques, Van Essche pouvait encore arguer du refus du manuscrit par le comité de rédaction. Par ailleurs, ces demandes émanant d'auteurs de profils divers et appartenant à des « portions de réseaux » différentes illustrent un état de l'espace éditorial de l'époque. Vu la carence de structures, chacun frappe à toutes les portes, et les « étiquettes » n'ont qu'une importance relative : sans doute ces auteurs ont-ils moins envie d'être édités « par Ça Ira » que d'être édités tout court.

10.5 En guise de bilan

Dans ce chapitre, il nous a semblé utile de nous pencher sur les différents milieux que constituent les revues littéraires modernistes et d'avant-garde, afin de replacer les acteurs dans les ancrages qui sont les leurs. Nous nous sommes attachée à mettre en évidence les liens existant avec des milieux plus conformistes. L'exercice provoque peut-être une impression confuse : à force de gommer les frontières, on peut se demander ce qui fait la spécificité des milieux modernistes. Reprenons les différents éléments de leur définition dégagés jusqu'ici.

Dans la partie consacrée à la reconstitution progressive de l'espace des revues à l'Armistice, nous avions identifié deux pôles, qui s'opposaient quant à la manière de concevoir la « reconstruction » du pays. Dans un espace déserté et devant l'urgence matérielle et morale de « reconstruire » sur les ruines de la guerre, les débats ne portent pas sur des revendications esthétiques précises, mais sur la défense d'une certaine *vision du monde*. Le pôle « conservateur » (regroupant grossièrement les libéraux et les catholiques) appelait au rassemblement des forces pour « restaurer » la Belgique d'avant-guerre. Face à eux, un pôle « progressiste » prônant un renouvellement complet de la société, non seulement sur le plan politique et social, mais aussi sur le plan artistique et littéraire. Les revues « modernistes et d'avant-garde » se retrouvent dans ce pôle défini par un projet vague, la différence entre les unes et les autres se marquant dans l'éthos discursif qu'elles adoptent : les « modernistes » seront plus fidèles à l'esprit d'ouverture et de tolérance typique d'un positionnement « rollandiste » ; les revues « d'avant-garde », plus agressives et plus engagées politiquement adoptent plus volontiers le ton provocant du pamphlet.

Dans ce dernier chapitre consacré à retracer le réseau interpersonnel qui se tisse entre les différents milieux, nous avons mis en évidence l'inscription des revues « modernistes et d'avant-garde » dans le *continuum* plus large des revues littéraires (toutes tendances confondues). Il n'y a donc pas de coupure nette, du point de vue des relations interpersonnelles, entre un milieu radical (d'où émergeraient les avant-gardes) et un milieu conformiste, mais une continuité de l'un à l'autre. Les revues « modernistes et d'avant-garde » ne constituent

donc qu'une portion (dont la cohérence est forte) du « réseau des revues ». De ce point de vue, la différence entre revues « modernistes » et revues « d'avant-garde » se marque autrement. Si l'on schématisse ce *continuum*, les modernistes servent d'intermédiaires entre les avant-gardes et les portions plus institutionnalisées du réseau :

revues d'avant-garde – revues modernistes – revues éclectiques – revues institutionnalisées

Les études sur les revues modernistes et d'avant-garde extraient d'emblée leur objet de ce vaste *continuum* dans lequel il prend place. Il nous semble important de les y replacer au contraire, parce que sans cela, le fonctionnement même de l'espace des revues est impossible à expliquer. L'utilisation de relais est inévitable pour des organes fragiles et éphémères. Si les revues d'avant-garde peuvent jouer la carte de la radicalité suicidaire et « quitter la scène » en choisissant l'autodissolution, leurs agents et leurs actions doivent trouver à se déployer ailleurs. Comme nous le verrons encore dans le chapitre suivant, les revues modernistes sont quant à elles plus préoccupées de réalités matérielles : une action efficace doit être solidement organisée et entretenir le lien avec le « grand public ». Quant aux revues éclectiques qui évoluent en revues institutionnalisées et durables, elles apparaissent non seulement comme des planches de salut pour les « rescapés » de revues défuntes qui n'avaient pas prévu de quitter le champ, mais aussi comme le lieu où développer un travail historiographique qui a d'autant plus de chance d'aboutir que leur public, resté en retrait des mouvements d'avant-garde, n'est pas hostile à en connaître l'histoire, une fois qu'ils semblent révolus.

Cette hétérogénéité des milieux s'explique en partie par la conjoncture d'immédiat après-guerre, où dans un contexte assez désorganisé et inédit, des acteurs de tendances diverses se regroupent autour de projets communs (comme la défense de Georges Eekhoud), et non pas en fonction de logiques externes (comme celle de la pilarisation). Les structures établies (pilier socialiste y compris) ne proposent pas toujours des réponses satisfaisantes à leurs membres qui, poussés par des convictions personnelles, investissent soit des positions plus radicales, soit des positions intermédiaires, quitte à se marginaliser sur tous les plans. Mais cette hétérogénéité et intersection constante des milieux est peut-être propre à l'espace belge, relativement peu étendu. À la fin des années trente, plusieurs groupes présentent des rassemblements étonnans et à première vue inexplicables (comme le « groupe de Poulet » en 1935-1936 ou celui du « Manifeste du Lundi » en 1937). Sur certaines questions, des progressistes de tous bords se retrouvent, comme *La Terre wallonne* et *Le Peuple* qui combattent côte à côte pour la défense de la démocratie face à la montée des totalitarismes.

Chapitre 11

Intermède pragmatique. Revue et questions concrètes

Dans ce chapitre, nous tenterons de définir le statut de l'objet « revue » : la revue appartient-elle à la « presse » ou à la « littérature » ? Quelles spécificités la rapprochent de l'un ou l'autre pôle ? Peut-on la considérer comme une instance proprement « médiatique » ? Ensuite, nous examinerons quelques aspects très concrets de la « fabrication » d'une revue (format, diffusion, financement), en lien avec la question généralement délaissée, et pourtant centrale, du public visé. Nous aborderons donc les revues « modernistes et d'avant-garde » sous un angle pragmatique¹.

11.1 La revue littéraire, entre organe de presse et œuvre littéraire

D'un point de vue éditorial, la revue est un objet hybride, qui n'appartient ni à l'institution médiatique, ni à l'institution littéraire, mais relève partiellement de ces deux réalités. Elle est en effet à l'intersection entre la presse d'une part — en tant que publication périodique — et l'œuvre littéraire — comme produit d'une collectivité rassemblant les instances « auteur », « éditeur », « public » et « critique » — d'autre part.

À l'origine, la revue est une des formes dans lesquelles s'actualise la presse écrite. Au contenu variable, elle se distingue du livre ou de la brochure par sa périodicité. Le mot désigne d'abord une « publication périodique anglaise » (*review*, 1708, *revue* 1711), puis le titre d'un quotidien, sous la Révolution, et ensuite une « publication périodique plus ou moins spécialisée, souvent mensuelle » (1804, *Revue de philosophie*). De l'ancien français *reveue* (au sens de « révision », 1565) découle le sens de « passage en revue périodique de

¹ Nous reprenons ici, en les approfondissant parfois, des questions déjà traitées dans notre mémoire de DEA.

l'actualité². Comme le souligne Paul Aron, cette fonction ne lui est pas spécifique : elle peut aussi être prise en charge par d'autres supports, tels le journal, la gazette, le recueil périodique et, sous la forme orale, la revue théâtrale, les conversations de salon ou de cé-nacle³. Jacqueline Pluet-Despatin a bien montré dans « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues » qu'au cours du XIX^e siècle, la forme revue s'est progressivement affranchie de la presse, et s'est constituée comme « genre en soi » : « création collective et processus éditorial original, la revue a instauré et consacré un code : le sommaire, et des usages : l'échange intellectuel. [...] Il lui est notoirement reconnu un rôle spécifique d'exploration et de critique, d'avant-garde et de consécration » (Pluet-Despatin 1992 : 128).

Le traitement des revues dans le cadre de la conservation des documents illustre bien l'ambiguïté de leur statut. Les institutions à caractère patrimonial semblent leur porter peu d'intérêt. En introduction du répertoire sur *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Paul Aron a souligné que leur mauvais état de conservation en bibliothèque (généralement dans la section « périodiques », parfois en « réserve précieuse ») explique en grande partie la difficulté d'établir un corpus des revues littéraires belges (Aron 1998 : 8). Richard L. Admussen a dressé le même constat pour les revues littéraires françaises de l'entre-deux-guerres, dans son avant-propos à *Les Petites Revues littéraires 1914–1939. Répertoire descriptif* (Admussen 1970 : 8–9). Au début des années vingt, il semble que certaines revues étaient assimilées à des journaux, notamment par l'Institut international de bibliographie, dont la section du « Musée international de la presse » cherchait à acquérir des exemplaires pour enrichir ses collections⁴. À l'opposé, certaines petites revues ont survécu grâce au fait d'avoir un jour trouvé place dans une bibliothèque privée⁵, à l'instar d'œuvres littéraires. Il faut noter aussi que les collections originales des revues intéressent les bibliophiles, qui conservent précieusement ces « beaux objets » rares et extrêmement fragiles. Par ailleurs, à la fin des années 1960, plusieurs éditeurs se sont attachés à reproduire des collections de revues en fac-simile, reliées en volumes⁶. Ce faisant, ils participaient au

² Entrée « revue » dans *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, 1998, tome 3, p. 3241.

³ Notice « revue » par Paul Aron dans *Le Dictionnaire du littéraire*, 2002, p. 521.

⁴ Voir par exemple la lettre du 30 juillet 1919 adressée par cet Institut à Maurice Van Essche, concernant *La Drogue* (AML, dossier administratif de « La Drogue », ML 3907).

⁵ C'est le cas du *Melon Bleu*, dont on ne connaît que trois livraisons, exemplaires uniques, conservés à la Bibliothèque précieuse de l'ULB, dans le fonds Max Elskamp. (n° 1925 dans l'*Inventaire de la Bibliothèque de Max Elskamp léguée à l'Université Libre de Bruxelles*, 1973, p. 242)

⁶ L'initiative vient de l'éditeur du Liechtenstein Kraus Reprint, qui complétait des collections disparates en y ajoutant, en photocopie, les volumes manquant, à destination des universités américaines. On lui doit par exemple le reprint de *Lumière* (en 1978), devenu presque aussi rare que l'original. En France, Jean-Michel Place a tenté de pérenniser la collection d'André Vasseur par un travail systématique de reprint des revues d'avant-garde (*Aventure*, *Het Overzicht*, *Bifur*, *Dés*, *L'œuf dur*, *La Révolution surréaliste*, *Sic*, *Le surréalisme au service de la révolution*, *Action*, *Le Grand jeu*, *Littérature*, *Tropiques*, etc.). Jacques Antoine (Bruxelles) a fait de même pour une série d'œuvres et de revues du patrimoine littéraire belge, dans sa collection « Passé-Présent », dont *Ça Ira*, *Le Disque Vert*, *Résurrection*. Actuellement Didier Devillez réédite tracts, ouvrages et revues d'avant-garde dans une « Collection fac-simile » (*Le Pan Pan au cul du Nu Nègre*, *Bar Nicanor*, *Marie*, *Œsophage*, *Correspondance*, *Le Catalogue Samuel*, *Distances*, *Le Sens Propre*, *Variétés. Le surréalisme en 1929*, *Documents 34. Intervention surréaliste*, *Mauvais Temps*, *L'Invention Collective*, *La Terre n'est pas une vallée de larmes*, *Le Surréalisme-Révolutionnaire*, etc.).

regain d'intérêt pour cet objet d'étude et assuraient la conservation d'une grande partie de leur contenu. Parfois le format original, les couleurs, les couvertures, les publicités sont cependant perdus (c'est le cas dans les reprints de Kraus et de Jacques Antoine). Le caractère de « périodique » est gommé au profit du statut d'« œuvre », dont le contenu importe plus que la présentation. D'autres éditeurs (Jean-Michel Place, Didier Devillez) ont perçu l'importance de reproduire la revue dans son apparence originale, sans rien supprimer de l'appareil contextuel dans lequel les textes s'inscrivent. Nous examinerons quelques caractéristiques des revues littéraires, afin de mettre en évidence les proximités et les différences que cette forme éditoriale entretient avec la « grande presse » d'une part, avec les « œuvres littéraires » d'autre part.

11.1.1 Inscription dans l'actualité et périodicité

Comme tout organe de presse, la revue littéraire s'inscrit dans l'actualité (artistique et littéraire ou plus largement intellectuelle, politique et sociale, selon les cas) et prétend assumer par rapport à celle-ci non seulement un rôle d'information, mais aussi une « mission d'éducation » plus ou moins explicite. Dans les journaux littéraires, comme *7 Arts*, ce rôle est explicitement mis en avant : il est sous-titré « Hebdomadaire d'information et de critique ». Dans la plupart des revues littéraires (même brochées), une série de rubriques, au contenu bref, sont strictement informatives. C'est le cas par exemple des « Notules » de *Ça Ira*, regroupant principalement « Les Livres » et « Les Revues », mais aussi des annonces d'expositions, de soirées théâtrales, de conférences. Dans *Lumière*, des « Notes critiques » internes aux différentes rubriques (Les Lettres, Le théâtre, La Musique) remplissent le même rôle, bien que leur contenu soit généralement plus développé. L'information courte peut aussi être traitée de manière décalée, comme dans la rubrique « Les Bourdes » de *La Drogue*, ensemble de nouvelles de quelques lignes, plus ou moins absurdes, dont se dégage un certain humour. S'il est parfois difficile d'apprécier la signification ou l'importance des faits collectés, l'ensemble des informations recueillies dans ces rubriques permet cependant de retracer les contours des œuvres et des événements qui ont marqué une époque. Ces rubriques constituent une mine de renseignements, à la fois très ponctuels et très précis, qui, une fois rassemblés comme les pièces d'un puzzle, permettent par exemple d'évaluer l'activité artistique d'une période donnée.

La dimension « éducative » (dans un sens parfois transgressif), annoncée à demi-mot dans le programme ou dans le propos liminaire de chacune des revues étudiées, est concrètement prise en charge par les contributions « de contenu » : articles et comptes rendus critiques, reproductions de manifestes, chroniques de tous genres. Nous avons vu que les petites revues modernistes et d'avant-garde bruxelloises et anversoises ont toutes diffusé l'idéal du mouvement « Clarté » et de « l'Internationale de la pensée », à la suite de leur relais officiel en Belgique, *L'Art libre* de Paul Colin. Une des conditions de possibilité de l'existence de telles contributions est l'inscription dans une temporalité légèrement différenciée par rapport à l'actualité. Comme tous les périodiques, les revues paraissent idéalement

de manière régulière, selon un rythme variable, mais généralement plus long que pour les journaux de presse : elles sont hebdomadaires, bimensuelles, mensuelles ou trimestrielles dans la plupart des cas. Saisir l'objet-revue dans sa durée nous paraît essentiel, comme nous en avons déjà discuté dans la partie théorique de ce travail (*cf.* 2.2.4.). Dans le schéma en annexe, nous avons replacé l'ensemble des revues dans une double temporalité, celle du calendrier et celle de leur temporalité propre (système de numérotation de la revue). Il permet d'avoir un aperçu à la fois global et précis de la production des revues littéraires immédiatement après la guerre. On y visualise bien les irrégularités qui affectent la parution des revues, la périodicité fixée au départ s'allongeant souvent de manière irrégulière, surtout en fin de vie, pour des questions budgétaires essentiellement. *Ça Ira*, par exemple, « revue mensuelle d'art et de critique » a paru régulièrement entre avril 1920 et mars 1921 (douze premiers numéros), avant de laisser l'intervalle entre deux numéros se creuser quelque peu. Les numéros 13 (sans date) à 16 (novembre 1921) paraissent tous les deux ou trois mois. Il faut quatre mois pour que paraisse le numéro 17 (mars 1922), puis le rythme de deux mois est conservé jusqu'au numéro 19 (juillet 1922). Six mois après, le numéro 20 (janvier 1923) clôture la série. En comparaison, *Lumière* apparaît comme bien régulière, trente-sept de ses quarante numéros soutenant le rythme mensuel entre août 1919 et août 1922, l'irrégularité n'affectant que les six derniers mois d'existence de la revue, les trois derniers numéros paraissant le 1^{er} novembre 1922, le 20 décembre 1922 et le 28 février 1923.

Cette périodicité à temporalité relativement longue permet de prendre un certain recul par rapport à l'actualité tout en restant en prise avec celle-ci. Au contraire du journaliste tenu par des objectifs de rapidité et d'efficacité, surtout si son billet est quotidien, le chroniqueur de revue peut prendre le temps de développer une réflexion plus ou moins nourrie sur les derniers évènements et d'en analyser les différents aspects suivant une démarche intellectuelle rigoureuse et relativement documentée. Les revues accueillent de cette façon de nombreuses chroniques à caractère politique, social ou culturel. Celles-ci sont souvent plus proches de l'essai littéraire que de l'article de presse. Elles n'en restent pas moins marquées par l'actualité des débats de l'époque, ce qui leur confère à nos yeux une valeur plus documentaire (témoignage historique de l'évolution des mentalités) que strictement littéraire.

11.1.2 À l'intersection des différentes instances de production

Quand on considère l'œuvre littéraire non comme la « création » d'un génie isolé, mais comme le résultat d'un processus où interviennent différentes instances de production, on ne peut qu'être frappé par la particularité de l'objet revue, au sein duquel se croisent tous les acteurs de la production d'une œuvre littéraire. Ensemble, ils fabriquent un produit qui se rapproche de l'œuvre littéraire — sans en être une — car il en rassemble tous les aspects, comme éclatés, sans cohésion. Sous deux angles, la revue est un lieu d'intersection pour les différents acteurs de la production littéraire. D'une part, comme forme éditoriale, elle donne une existence publique à un « discours », qui est constitué d'un assemblage de « textes d'auteurs » — extrait de prose, poèmes, mais aussi essais ou chroniques, moins

strictement littéraires — et de textes « critiques ». La majorité des revues contiennent ces deux volets « critique » et « création », le tout se présentant comme le résultat de choix éditoriaux. Dans le corpus des revues que nous étudions, il y a quelques exceptions, comme *L'Art libre*, qui se veut exclusivement critique et prétend n'accueillir aucune littérature d'imagination. Dans les « revues de combat », de manière générale, la place pour la littérature est réduite vis-à-vis de celle réservée aux études critiques ou aux pamphlets. Cette posture est renforcée par le choix d'un format « journal », qui les rapproche de la presse d'information. En matière de « création », l'« hebdomadaire d'information et de critique » *7 Arts* ne publie la première année que des reproductions d'œuvres plastiques (de Flouquet ou de Karel Maes). *Haro* accueille de même beaucoup d'illustrations, mais proportionnellement peu de « littérature » : un récit, en épisodes, de Maurice Casteels (*Le Carnaval perpétuel*) dans la première série ; un autre de Vesa (*Pages de vie et de mort*) dans la seconde ; quelques poèmes de Marsile Armigny, Guido Gezelle, Charles Plisnier, Pierre Hamelryckx, Ph. Costenoble (alias Ghelderode). Mais qu'importe : les études critiques — comme par exemple celle de Paul Colin *Allemagne* (1919–1921), publiée en épisodes dans *L'Art libre* en 1922 —, sont aussi le produit de différentes instances (auteur, éditeur) et font l'objet d'une réception critique. D'autre part, comme comité de rédaction, chaque revue rassemble des individus qui cumulent les rôles et sont tour à tour auteurs, critiques, et — plus rarement — éditeurs. À cette somme individuelle s'ajoute le résultat d'un travail de création collectif, du côté de l'œuvre et du côté de l'édition.

Du côté de l'œuvre

Toute revue, quel que soit le degré de professionnalisation de son comité de rédaction, se veut d'abord un lieu d'expression. Comme l'écrit Paul Aron, « par son apparition même, toute nouvelle revue est l'expression d'un manque qu'elle vise d'abord à combler » (Aron 1994 : 101). Pour notre corpus, ce manque est d'abord « intellectuel ». Dans le contexte d'exaltation patriotique de l'immédiat après-guerre, dont la presse et les revues traditionnelles se font l'écho, les petites revues « modernistes et d'avant-garde » apparaissent comme des voix discordantes : elles défendent une pensée internationaliste et pacifiste, proclament que le traité de Versailles est une paix injuste, qu'humilier l'Allemagne n'est pas une solution, qu'il faut réveiller l'idéal révolutionnaire, que la Belgique doit donner à ses peuples le droit de disposer de leur langue, que tout ne va pas si bien dans l'Europe libérée et que la vie est trop chère. À côté de ce besoin de faire entendre leur point de vue sur l'évolution sociale et politique du pays, ces petites revues s'engagent à faire connaître les nouveaux mouvements artistiques, de tous pays, et à propager le modernisme. Souvent, dans un premier temps, le programme n'est pas mieux défini et il n'y a pas de ligne esthétique précise. Comme une revue littéraire doit impérativement contenir des pièces (ou extraits de pièces) littéraires, les membres de la rédaction tentent de « faire œuvre littéraire ». Généralement, ils produisent alors des poèmes (citons pour exemples Pierre Bourgeois, Bob Claessens, Willy Koninckx, Paul Neuhuys), plus rarement de la prose (tel Avermaete). D'autres, avec moins de prétention littéraire, se font chroniqueurs de questions sociales, politiques, ou culturelles.

Malgré leur bonne volonté, il n'est pas rare que, dans ces revues « de jeunes », l'essentiel de la production de qualité soit due à la plume de collaborateurs externes. Les revues jouent donc souvent le rôle de « tribunes libres », de tremplin, pour la parole d'autrui (*Cf.* 11.1.2., du côté de l'édition). Elles assument alors un rôle similaire à celui joué au XIX^e siècle par les salons littéraires⁷. Auteurs confirmés ou jeunes auteurs s'y font connaître ou reconnaître. De tribune occasionnelle, la revue peut se transformer en tribune privilégiée pour un de ses collaborateurs (comme dans l'exemple de *Ça Ira* pour Clément Pansaers).

Sous un autre angle, on peut considérer la publication-revue comme un grand texte, comme une « création collective » résultant de la collaboration de la rédaction et des contributeurs externes. De ce point de vue, il est possible d'approcher le texte de chaque livraison comme un tout, ou comme une partie du grand texte constitué par l'ensemble des publications de la revue (assimilée alors à une « œuvre littéraire »). La revue est un genre en soi, qui exige un certain dosage, un équilibre, une série de choix. Son texte est rédigé suivant un code particulier et un certain type de structuration (rôle du sommaire par exemple, découpe en rubriques). Comme dans tout texte, les auteurs y développent une stratégie de présentation de soi, établissent un « pacte de lecture » — explicite dans le propos liminaire ou dans le « projet – programme » —, interpellent le lecteur (directement dans les encarts auto-promotionnels et les appels aux abonnés ; indirectement dans les contributions ou dans la publicité qui, dans une certaine mesure, renvoie au lecteur l'image que la rédaction se fait de lui). Dans cette perspective, la revue est par excellence le produit « littéraire » d'un travail collectif. Il arrive que cette dimension collective soit explicitement revendiquée, comme c'est le cas dans *7 Arts*. Une note en première page du premier numéro (novembre 1922) précise en effet : « Les cinq — Pierre et Victor Bourgeois, Pierre Flouquet, Karel Maes et Georges Monnier — ne signeront pas leurs critiques. Ils entendent assumer collectivement la responsabilité de tous leurs articles ». Seuls les collaborateurs réguliers signent leurs contributions (Léon Chenoy un feuilleton critique, Maurice Casteels une rubrique sur les arts industriels).

Enfin, les revues constituent une source intéressante pour « prendre le pouls de la création littéraire en Belgique ». La « création » belge, dans l'immédiat après-guerre, est principalement poétique. Il faudrait étudier systématiquement les « notes sur les livres », ou faire des statistiques sur les volumes parus pour dresser un panorama exact de la situation. Mais à parcourir rapidement les catalogues d'éditions, on constate que c'est le recueil poétique qui domine. Rares sont les auteurs qui se consacrent à de courtes proses (Ghelde-rode dans *Résurrection* ou Jean Tousseul dans *L'Essor*). Quelques figures émergent peu à peu, tels André Baillon ou Franz Hellens mais globalement, le « roman » paraît en crise. Plusieurs critiques en arriveront à la conclusion qu'il faut relancer l'intérêt pour la forme romanesque. À la fin des années 1920, au moment du reflux des avant-gardes, le retour au roman se marquera notamment dans deux numéros spéciaux de revues. En avril 1927,

⁷ Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* (Bourdieu 1998 : 91–93) et Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature* (Dubois 1978 : 86–87) établissent tous deux un parallèle entre le rôle des revues et celui des salons littéraires, comme instance d'émergence et de consécration.

les écrivains liégeois Gilles Anthelme, Léon Duesberg, Robert Mathy et Georges Thialet regroupent leurs réflexions sur le roman contemporain dans un numéro spécial de *Sélection* (6^e année, n°7). Chacun examine un aspect de la question (style, personnage, action, composition), commentant Stendhal et Alain Fournier. L'intérêt du numéro sera souligné par Edmond Jaloux dans *Les Nouvelles littéraires* du 26 novembre 1927. Notons que Georges Thialet s'est spécialisé dans la critique romanesque dès le début des années 1920, tenant dans la petite revue liégeoise *Créer* (1922–1923) une rubrique où il proposait par exemple des « Notes critiques sur quelques romans d'analyse » (n°4, novembre–décembre 1922) et des réflexions sur « Le romantisme du sport » (n°5, janvier–février 1923). En juillet 1929, *Nord*, dirigée par Franz Hellens, réitère l'expérience, Robert Poulet se joignant aux quatre précités, pour un second numéro spécial où les collaborateurs prolongent leurs réflexions dans « La question du roman poétique » (Robert Poulet), « Sous le signe de la jeunesse » (Gilles Anthelme), « La mystique de l'aventure » (Léon Duesberg), « Le “domaine perdu”, un monde romanesque » (Georges Thialet) et « Importance et futilité du roman » (Robert Mathy).

Dans le domaine du théâtre, le principal auteur dramatique à publier en revues est Ghelderode. Nombre de ses œuvres sont dans des revues ainsi que dans des éditions liées à des revues (*La Renaissance d'Occident* et *La Flandre littéraire*) (voir Beyen 1987, « Bibliographie de Michel de Ghelderode »). Plusieurs des animateurs de revues que nous avons croisés investissent par la suite le théâtre, chacun dans une veine qui leur convient, tels Émile Schwartz (dans la JOC) et Aimé Declercq (Théâtre des Galeries).

Du côté de la critique

À côté des pages consacrées à la littérature, une seconde partie de la revue est consacrée à des « commentaires et critiques » qui couvrent le champ culturel et le champ intellectuel dans son ensemble. On y trouve des chroniques et essais à tendance politique ou sociale, des articles ou notules plus spécifiquement « critiques », portant sur des matières littéraires ou artistiques (théâtre, musique, art plastique, etc.). Pour les membres de la rédaction, relativement inexpérimentés en matière littéraire, il est plus aisné de s'acquitter honorablement d'une tâche de commentateur ou de critique que d'auteur stricto sensu. Dans la production d'un commentaire critique, l'auteur a plus d'emprise sur la posture qu'il affiche explicitement que dans un texte littéraire qui « parle » son auteur malgré lui. Il s'ensuit que dans les jeunes revues, la partie critique est généralement abondante. Les critiques peuvent être sommaires (des deux lignes de compte rendu au court billet d'humeur, dans les rubriques « Les livres », « Les revues », « Notules » principalement), ou plus développées, dans des articles de fond. Peu à peu, certains rédacteurs se consacrent à un domaine de prédilection dans lequel ils publieront par la suite : Victor et Pierre Bourgeois se consacrent à l'architecture, Maurice Casteels à l'esthétique et aux arts appliqués, Neuhuys à la poésie, Georges Marlier aux courants artistiques (la plastique pure, puis surtout l'expressionnisme), Roger Avermaete aux arts plastiques (dont la gravure sur bois), Frank Van den Wijngaert à la

littérature flamande, etc.⁸.

La critique apparaît d'ailleurs comme une zone d'intersection par excellence entre différents champs. Georges Marlier a suivi des études à l'Académie des Beaux-Arts et a débuté comme peintre, avant de se spécialiser en critique artistique. Maurice Casteels, nous l'avons vu, aurait voulu suivre des études d'architecte ; formé en autodidacte, il mobilise les connaissances acquises dans ce domaine dans ses réflexions sur l'esthétique et l'art moderne. On pourrait multiplier les exemples. Un dernier qui illustre par ailleurs que c'est sur le plan artistique que la « question des langues » pose le moins de problème : la seule collaboration de van Ostaijen à *Ça Ira* consiste en un commentaire accompagnant la reproduction d'une linographie de Paul Joostens (*Fête japonaise*, n°5, août 1920, p. 127), publié en traduction.

Outre leur rôle d'éducation du public et d'ouverture de celui-ci aux courants nouveaux, les critiques participent aussi à l'émergence d'auteurs, ils sont « co-créateurs » de leurs œuvres, par la reconnaissance qu'ils leur apportent. Pour cela, il est nécessaire qu'il y ait un écart aussi important que possible entre les instances « auteur » et « critique ». L'anonymat du comité de rédaction est d'ailleurs utile dans ce sens. Lorsque l'on se penche sur les comptes rendus critiques, sans tenir compte de l'aspect mouvant du comité de rédaction, on peut avoir l'impression que la revue soutient et encense surtout ses propres membres. En réalité, dans de nombreux cas, le jeune auteur à propos duquel la revue édite une critique positive n'est pas encore intégré à l'équipe et ne la rejoindra que par la suite. L'exemple le plus frappant est celui de la réception critique de Clément Pansaers dans *Ça Ira*. Elle a été bien étudiée par Marc Van den Hoof qui montre dans son mémoire de licence comment la revue, d'abord méfiante et même hostile à Dada, s'intéresse progressivement aux écrits de Pansaers et en publie différents extraits (*Aseptique noyade pour amateurs programmatiques* dans le n°5, août 1920 et *Paradoxes blennorragiques de Lamprido* dans les n°11 et 12, février et mars 1921) avant de proclamer son adhésion au mouvement (n°13) (Van den Hoof, 1971 : 71–83). Comme on le sait, elle sert finalement de tribune à Pansaers, qui dirige son numéro spécial « Dada » (n°16, novembre 1921).

On peut aussi avancer l'hypothèse que la critique constitue à l'époque une des voies d'« entrée en littérature ». On utilise généralement cette expression pour qualifier le moment où un auteur publie son premier ouvrage, quelle que soit la réception de celui-ci. Il est peut-être pertinent de lui donner plutôt le sens d'« entrée sur la scène littéraire, dans la vie littéraire », dans une acception presque *mondaine*, renvoyant au rituel de « première apparition publique » des jeunes gens à leur majorité, les « entrées dans le monde » s'effectuant lors de bals ou de réceptions prévues à cet effet. Dans ce sens d'émergence dans un

⁸ Voir notamment, aux éditions « Éditions Ça Ira », Georges Marlier, *L'œuvre plastique de Paul Joostens* (1923), *La Peinture dans le monde d'aujourd'hui* (1936), Jordaeans (1940) ; Roger Avermaete, *La Gravure sur bois en Belgique* (Bruxelles, Van Oest, 1926), *La Gravure sur bois moderne de l'Occident* (Paris, Dorbon ainé, 1928), *Rubens* (Bruxelles, Éditions de Belgique, 1933), *De la sculpture* (Bruxelles, Institut des Arts décoratifs, 1935), *Synthèse des arts* (Bruxelles, Nébé, 1936–1937), James Ensor (Anvers, De Sikkel, 1947), etc.

espace public, il nous semble que la critique littéraire a servi à plusieurs auteurs à « entrer en littérature » : c'est par cette voie qu'ils sont parvenus à *se faire remarquer*, à sortir du lot. Deux exemples (de carrières différentes) probants à cet égard : Henri Michaux et Paul Neuhyuys. L'itinéraire du premier a été bien étudié par David Vrydaghs, qui notamment montré dans « Henri Michaux au *Disque Vert* : une participation critique à la littérature » comment Michaux a entrepris Franz Hellens par la voie de la critique de ses romans (Vrydaghs 2006). Par la suite Michaux « entre en littérature » — au sens courant du terme — grâce aux éditions des revues *Ça Ira* et *Le Disque Vert*, qui publient respectivement *Les Rêves et la Jambe* et *Fables des origines* en 1923. Collaborateur au *Disque Vert*, Michaux en devient co-directeur en 1925 (quatre numéros spéciaux) puis déploie sa carrière à Paris, gommant bientôt toutes les attaches à son passé, et donc à ces étapes qui l'ont « construit » en tant qu'auteur. Nous avons pour notre part étudié l'exemple de Paul Neuhyuys lors d'un colloque traitant de « La fabrication de l'auteur⁹ ». Tout en poursuivant son œuvre poétique (il publie *Le canari et la cerise* aux éditions « Éditions Ça Ira » en 1921), Paul Neuhyuys se spécialise en critique poétique et dresse un panorama des « poètes d'aujourd'hui », dans les numéros 10, 11, 13, 14, 15 de *Ça Ira*. Cette étude, publiée par la suite en un petit volume intitulé *Poètes d'aujourd'hui. Orientations actuelles de la conscience lyrique* (1922), sera très bien reçue en France (par André Salmon, Jean Cocteau, Pascal Pia entre autres), à Anvers (critique positive du *Bibliotheekgids*) et à l'étranger (par Guillermo de Torre et Eddy du Perron notamment)¹⁰. Dès 1922, Paul Neuhyuys s'impose donc comme critique littéraire lucide et digne de reconnaissance. Il est un des rares en Belgique à avoir accordé de l'attention au mouvement Dada (*Ça Ira* n°14), et à son représentant belge, Clément Pansaers. Il sera aussi un poète apprécié.

Dans les deux cas, les entreprises critiques de ces jeunes poètes (qu'elles relèvent de la correspondance privée — chez Michaux — ou de l'étude publiée — chez Neuhyuys —) ont en quelque sorte un effet de *captatio benevolentiae* sur les « aînés » et les « pairs » potentiels : quel meilleur moyen de s'assurer d'être un jour lu, que de montrer qu'on a bien lu soi-même les auteurs dont on attend la reconnaissance ? Dans un espace, il faut bien le dire, un peu saturé de « jeunes poètes », se faire connaître en tant que critique n'est pas une mauvaise stratégie. Lorsque paraît le recueil, le poète est « déjà quelqu'un » (comme critique) pour tous ceux qui l'ont lu, probablement moins poussés par le désir d'approcher une nouvelle « conscience critique » que celui d'y lire *ce que l'on disait d'eux*.

Du côté de l'édition

Si l'on considère chaque livraison comme un grand texte, on peut affirmer que la revue littéraire est le parangon de l'« œuvre littéraire », comme résultat d'un travail collectif,

⁹ Voir la seconde partie de notre article « Un lieu de rencontre entre auteurs, critiques et éditeurs : l'activité des petites revues littéraires belges du début des années vingt », reproduit en annexe.

¹⁰ Consulter à ce propos l'introduction d'Henri-Floris Jespers à *Soirée d'Anvers. Notes et essais* (Jespers 1997). L'étude de Paul Neuhyuys est reproduite dans son intégralité dans le même ouvrage (pp. 61–126).

associant « auteur » et « éditeur » au niveau de la production de l’œuvre, et « critiques » et « public » au niveau de sa réception.

Le comité de rédaction joue, pour tous les textes publiés dans la revue, le rôle d’« éditeur ». Chaque contribution, une fois produite par son « auteur », est soumise au comité qui l’accepte, propose quelques modifications ou la rejette sans appel. Le comité joue ici le rôle de sélection assumé par l’éditeur dans le circuit de production du livre. De même, si le texte est accepté et si les conditions matérielles sont remplies — le nombre de pages n’étant pas illimité dans une revue —, le texte est « édité », c’est-à-dire mis en page et placé dans la revue à l’endroit qui lui convient (dans une rubrique, ou comme contribution libre), ce qui lui donne un certain statut au sein du « grand texte » de la livraison. Après l’intervention d’un imprimeur externe, dont le rôle est généralement réduit à celui d’exécutant¹¹, la revue prend en charge le rôle de diffusion du « texte », en l’envoyant aux abonnés et en sollicitant diverses structures pour la vente au détail (infrastructures officielles de presse ou réseau de librairies partenaires). Le comité de rédaction assume par ailleurs, pour certains textes produits dans la revue, le rôle d’« auteur collectif ». C’est le cas principalement pour les textes signés « La rédaction » ou signés du nom de la revue¹² ainsi que pour les textes anonymes, d’importance variable (texte « de contenu » ou simples notes sur les revues, les livres parus, les dernières actualités). Dans une certaine mesure, c’est aussi le cas pour les textes signés de pseudonymes inconnus et non identifiables. Même si la revue a pris le soin de stipuler que, étant une « tribune libre » (*Lumière*), « les articles n’engagent que la responsabilité de leur auteur » (*Lumière / Ça Ira*), en dernier recours, lorsqu’il est impossible d’identifier l’auteur d’une contribution, le comité de rédaction assume collectivement la responsabilité de son contenu. Une variante de la formule, juridiquement plus exacte, précise que « les articles signés n’engagent que la responsabilité de leur auteur » (*La Drogue*, nous soulignons). Dans certains cas, le comité est donc à la fois l’auteur et l’éditeur du texte. Cette confusion des rôles empêche tout processus de « fabrication de valeur symbolique ». Le comité de rédaction est ici réductible à la figure d’un « auteur » qui s’est donné à lui-même la possibilité et les moyens de prendre la parole sur la place publique, c’est-à-dire, à celle d’un « amateur » chanceux publiant « à compte d’auteur ». Comme on le sait, dans un marché de production restreinte, la création de valeur symbolique nécessite une accréditation mutuelle (Bourdieu 1977). Il faut donc que *plusieurs acteurs distincts* soient mobilisés, et qu’il existe un écart, même minime, entre eux, pour que le processus d’accumulation de capital symbolique soit lancé. Suivant la règle du processus de consécration d’une œuvre symbolique, plus le cycle de consécration est long, plus la valeur est importante. Pour que l’« auteur » et l’« éditeur » tirent tous deux un profit (symbolique) de la parution d’une œuvre (ici, d’un texte), il est nécessaire qu’il y ait un écart entre les deux instances. D’où l’importance, pour

¹¹ Bien qu’il soit arrivé que l’imprimeur prétende exercer une censure sur le contenu de la revue. Voir l’épisode du numéro spécial « Dada » de *Ça Ira*, pour lequel Jos Van den Eynde, scandalisé par les paroles mises dans la bouche du pape (article « Zizi de Dada » de Ribbemont-Dessaignes), refusa tout d’abord d’imprimer le numéro.

¹² Par exemple, la « notule » condamnant l’assassinat de Herman van den Reeck, dans *Ça Ira*, n°5, août 1920.

les petites revues, d'attirer dès leur lancement des collaborations prestigieuses par rapport auxquelles elles jouent le rôle d'« éditeur ». Ces « auteurs » qui paraissent dans leurs colonnes développent leur capital symbolique de départ. Transféré du nom des auteurs au titre de la revue (sorte de « label » d'édition, voir Durand 2003), ce capital symbolique peut par la suite rejaillir sur les jeunes auteurs émergents publiés sous le même « label ». Le phénomène est similaire à celui du catalogue d'éditeur : la maison d'édition tire son prestige de l'ensemble des choix faits par le passé, et tout auteur édité chez elle capte une partie de cette aura. Le processus de légitimation se poursuit a posteriori, quand on constate avec le recul qu'une revue (ou une maison d'édition) a accueilli en son temps un « futur » grand auteur.

Il n'y a donc aucun intérêt, pour une revue « de jeunes », d'afficher la composition de son comité de rédaction. Au contraire, si le lecteur ne peut établir de lien direct entre le titre de la revue (rôle du « label » d'édition) et les noms ou pseudonymes signataires des textes, l'écart nécessaire pour lancer le processus d'accumulation de capital symbolique se creuse de lui-même, fictivement. Il est important que le nom de la revue ne soit pas assimilable à un ensemble de personnes inconnues, surtout si on les retrouve de manière récurrente comme signataires des articles. Les membres du comité ont tout intérêt à se fondre parmi les jeunes auteurs émergents et à capter, comme eux, une partie du prestige des collaborateurs illustres qui créditent la revue de leur contribution. Dans *Lumière*, Avermaete se présente comme « directeur » dès le premier numéro, et affiche Renée Dunan comme « représentant à Paris » dès le numéro 5 (décembre 1919). Il faut attendre novembre 1920 (deuxième année, n°4), pour qu'un organigramme plus complet soit repris en deuxième de couverture :

Roger Avermaete , directeur, Bob Claessens et Joris Minne, secrétaires, Henri Van Straten, section graphique.

Représentants régionaux : France, Renée Dunan ; Flandre, Frank Van den Wijngaert ; Italie, Antonio Scolari ; Catalogne, Tomas Garces.

On remarque d'emblée l'importance accordée au graphisme et à l'illustration : un des deux secrétaires de rédaction (Joris Minne) est graveur et un autre artiste (Henri Van Straten) est responsable de la « section graphique ». Par ailleurs, *Lumière* devait certainement s'enorgueillir de sa nombreuse représentation internationale. Avec le recul, il est amusant de voir la France présentée comme une « région », au même titre que la Catalogne ou la Flandre. Cette dernière constitue d'ailleurs une curieuse « région » par rapport à Anvers. Nous n'avons pas d'autre explication que linguistique : si l'on considère la Flandre comme le « pays [de langue] flamand[e] » (par opposition à la métropole multilingue), Frank Van den Wijngaert, seul flamand patoisant et non bilingue du groupe *Lumière*, en est un parfait représentant. Cet organigramme se modifie progressivement. Après l'apparition d'un dépôt général à Paris (J. Povolozky et Cie), Marcel Millet remplace Renée Dunan comme représentant en France. En décembre 1921 (troisième année, n°4), l'organigramme prend sa forme définitive, avec huit représentants régionaux :

R. Avermaete, directeur, Joris Minne, secrétaire, H. Van Straten,

section graphique.

Représentants régionaux : Marcel Millet (France), Louis Charles-Baudouin (Suisse), Lionello Fiumi (Italie), Ivan Goll (Allemagne), Raphaël Lasso De la Vega (Espagne), Leigh Henry (Angleterre), Serge Millet (Brésil), Viking Dahl (Suède).

En réalité, peu de liens (sinon épistolaires) unissaient *Lumière* à ses « représentants régionaux » (Avermaete 1969 : 73). Dans les publicités « littéraires », peu d'annonces proviennent de ces pays : les Éditions du Sablier (Genève), la revue *Cosmopolis* (Madrid), une proposition bien anglaise de vendre par correspondance un ouvrage interdit outre-Manche et outre-Atlantique (*Studies in the Psychology of Sex*, du Dr Havelock Ellis). La plupart des annonces sont françaises et plusieurs d'entre elles mentionnent un ouvrage ou une édition de Povolozky. Par ailleurs, la section bruxelloise du groupe *Lumière*, dirigée par Albert Le-page et à laquelle collabore un temps Charles Plisnier (Avermaete 1969 : 123), n'est jamais mentionnée.

Dans *Ça Ira*, les premières mentions de Maurice Van Essche comme « directeur – administrateur », Georges Marlier comme « secrétaire de rédaction », Clément Pansaers et Pascal Pia comme « représentants à Paris » n'apparaissent que dans le numéro 17 (mars 1922). Paul Neuhuys n'a jamais été officiellement cité comme rédacteur en chef de la revue. L'effet conjoint de l'anonymat dans lequel est tombé Maurice Van Essche et du rôle tenu par Neuhuys à la tête des « Éditions Ça Ira » (entre 1932 et 1984) explique ce transfert de responsabilités effectué dans l'historiographie belge. Moins anecdotique est la constatation qu'il faut attendre le coup d'éclat du numéro spécial « Dada » (n°16) pour que la revue trouve intérêt à afficher une partie de la composition de son comité de rédaction et les noms de ses représentants à Paris. Via Pansaers, la revue a obtenu un succès auprès des pairs. Ce « capital symbolique » peut rejaillir sur ses rédacteurs, qui ont intérêt dès lors à s'identifier. A contrario, une revue qui ne publie que les textes de ses rédacteurs (ou pire, de son unique rédacteur), surtout si le comité de rédaction est identifié, n'a aucune chance dans la compétition pour la reconnaissance symbolique. À moins d'être saluée par d'autres, elle perd très rapidement tout crédit. Avermaete se moque gentiment de ces petites « feuilles de choux » (dans la rubrique « Revue des revues », de la troisième année, n°3 de *Lumière*), qui ne publient et ne parlent que de leurs propres œuvres.

Nous reviendrons sur les catalogues d'édition (qui regroupent œuvres littéraires et œuvres critiques) dans le chapitre suivant (*cf. 12.4.*). Les éditions liées aux revues peuvent en effet être considérées comme un type de « lieu » spécifique de déploiement de l'action concrète des revues pour renouveler l'art et la société. Dans un contexte de carence éditoriale, elles offrent à de nombreux jeunes auteurs l'occasion de publier leurs textes.

11.1.3 Bilan : la revue littéraire, une instance médiatique

Entre presse et littérature, à l'intersection des différentes instances de production, les revues littéraires sont le lieu d'un travail concret de « production » et de « diffusion »

d'œuvres littéraires mais aussi d'œuvres artistiques de tous genres. L'action des revues ne se situe en effet pas uniquement sur le terrain « littéraire ». Sous bien des aspects, la publication de la revue sert d'annonce, de relais, de compte rendu, pour un ensemble d'activités que l'on a peut-être tort de considérer comme « annexes », tant l'investissement du groupe dans la réalisation de celles-ci est important et dépasse souvent celui qui vise à produire de la littérature. Étonnamment, les études (dont les mémoires de licence) consacrées spécifiquement à l'une ou l'autre revues mentionnent à peine ces activités. La revue est souvent réduite à sa dimension de « publication ». Or, derrière la revue, il y a un groupe, actif sur plusieurs fronts : publications périodiques, éditions, conférences, expositions, soirées musicales ou théâtrales. Le tableau en figure 11.1 propose de visualiser les différentes modalités d'actions des revues.

REVUE	édition / diffusion	accompagnement critique
niveau littéraire	publications périodiques (revues) éditions (poésie, prose, théâtre)	publications périodiques (revues) édition d'ouvrages critiques
niveau médiatique	lecture de poèmes ou récitation d'extraits lors de conférences	conférences
niveau artistique	organisation d'expositions / salons / concerts reproductions (dans revues / éditions illustrées / ouvrages critiques)	conférences édition d'ouvrages critiques

FIG. 11.1 — Aperçu des différents types d'action des revues

Ces rôles d'édition / diffusion et d'accompagnement critique sont cumulés par les revues, qui développent leur action en faveur de l'art et de la littérature à différents niveaux simultanément : sur le plan littéraire (par leurs publications périodiques, mais aussi plus spécifiquement par les maisons d'éditions qu'elles s'adjoignent et qui leur survivent parfois), sur le plan artistique (par l'organisation d'événements culturels mais aussi en seconde ligne par le travail d'édition qui prend cette matière en charge), enfin, sur un plan qu'on peut considérer comme proprement « médiatique » (par l'organisation de conférences, souvent agrémentées d'extraits mettant le public en contact direct avec la littérature ou la musique dont il est question). Les soirées artistiques dans des lieux prévus à cet effet (comme le « Club Artès » anversois) combinaient souvent tous ces éléments, des publications étant disponibles à la vente, les concerts précédés de conférences introducives, les conférences artistiques parfois illustrées de « projections lumineuses », etc.

Avant d'aborder les différents types de « lieux » (centres d'art, galeries, « tribunes », maisons d'éditions) qui accueillent les différentes facettes de l'action des revues, nous effectuerons encore un petit détour pour traiter des questions matérielles (format, financement, public) dont l'impact, nous le verrons, est déterminant sur le type d'actions développées par les revues.

11.2 La revue, entre projet fédérateur et réalisation concrète

Au départ, une revue de jeunes rassemble les bonnes volontés et un groupe se constitue par affinités : on sollicite les camarades d'école, les collègues de bureau, les connaissances. Par ouverture d'esprit, on accueille les petites amies et les épouses. Comme le constate Paul Aron, produire une revue est d'abord de l'ordre du « hobby » ou du divertissement (Aron 1994 : 100). Le groupe s'organise autour d'un meneur, qui tire sa légitimité de son expérience et est généralement un peu plus âgé que les autres. L'exemple du « Cénacle anversois » était illustratif à cet égard, les deux factions rivales de *Lumière* et de *Ça Ira* se constituant autour des deux membres les plus âgés, Roger Avermaete (26 ans) et Maurice Van Essche (29 ans). Mais du projet à sa réalisation, il y a une marge. Les difficultés sont de deux ordres : elles relèvent d'une part des impératifs liés à la réalisation même d'une revue (compétence rédactionnelle suffisante, disponibilité du papier, sources de financement etc.), d'autre part du contexte extérieur (censure, possibilités de parution et de diffusion).

Nous ne reviendrons pas longuement ici sur les questions de conjoncture politique, incidemment traitées déjà dans la première partie de notre thèse, concernant les revues de la guerre. Comme nous l'avons vu, en Belgique occupée, la plupart des périodiques ont cessé de paraître. Quelques revues au contenu exclusivement littéraire sont publiées sous la censure, mais rares sont ceux qui ont fait le pas de la collaboration intellectuelle. À Anvers, ça a été le cas des revues « activistes » ; à Bruxelles de *Résurrection* de Clément Pansaers. Les groupes de jeunes qui se rassemblaient pour pratiquer la littérature publiaient donc de manière clandestine (*Le Melon Bleu* à Anvers, *Les Jeunes* à Bruxelles) ou attendaient la fin de la guerre pour faire paraître leur revue dans une Belgique libérée (cas du « Cénacle » anversois et du projet de *Momus*). En résumé, si la plupart des animateurs de revue attendent la fin de la guerre pour réaliser leurs projets — ce qui explique l'explosion des parutions dans l'immédiat après-guerre —, certains n'hésitent pas à profiter des circonstances particulières de l'occupation pour publier, au risque de se compromettre avec les autorités allemandes. Parmi eux, deux des figures les plus radicales de l'avant-garde belge de l'entre-deux-guerres : Paul van Ostaijen du côté néerlandophone et Clément Pansaers du côté francophone.

Outre la question de la conjoncture politique, une autre contrainte est strictement interne à la réalisation d'une revue : il faut pouvoir en assurer la rédaction. Il est assez significatif que les membres du « Cénacle » se sont disputés, comme nous l'avons vu (cf. 13.3.), autour de la question du « bagage littéraire » des uns et des autres. Ce manque d'expérience dans le domaine explique peut-être aussi l'absence de revendications esthétiques claires dans les propos liminaires de ces petites revues : elles veulent « renouveler » l'art et la société sans bien savoir encore dans quelle voie exactement.

Mais les questions qui se posent à un comité de rédaction sont aussi très pratiques : quel format et quelle périodicité choisir, comment se procurer du papier, comment faire face au prix d'impression et comment diffuser le produit obtenu ? À ces questions est intrinsèquement liée, on le devine, celle du public « cible », mais il n'est pas certain qu'elle appa-

raisse comme prioritaire. Ces jeunes rédacteurs ont envie de se faire entendre, de participer à l'effort de reconstruction du pays en y apportant l'infexion qui leur semble pertinente, et a priori, c'est l'ensemble de la société qui est visé. Centrons-nous sur deux questions : le choix du format et le problème du financement.

11.2.1 Supports matériels : choix du format et infrastructures de diffusion

Une lettre envoyée par Roger Avermaete à Maurice Van Essche, le 12 novembre 1918, illustre bien les préoccupations matérielles relatives au lancement d'une revue. « La question du papier demeure prédominante » écrit-il. Tous les moyens semblent bon pour s'en procurer :

Que pensez-vous de s'adresser, pour papier seulement, à une des feuilles flamboches d'ici ? Ce n'est pas compromettant, je pense.
Peut-être, si elles ont la pépète, y aurait-il moyen de leur soutirer quelque chose à bon compte ?

Nous ne connaîtrons pas le fin mot de l'affaire, la revue *Momus* ne paraissant finalement pas, suite à la scission du « Cénacle ». Concernant la publicité, il semble préférable à Avermaete de s'adresser à un agent d'avant la guerre, afin de toucher des clients qui, s'étant abstenus pendant la guerre, seront pressés de faire de la réclame. Les autres aspects à prendre en compte sont les dispositions légales concernant les publications périodiques et la question de la censure, qui fonctionnait toujours et, semble-t-il, admettait le français. Mais cela importait peu : pour Avermaete « il ne peut être question de paraître sous la censure ». Avermaete termine sa lettre¹³ par un petit topo sur les alternatives éditoriales proposées par l'imprimeur : un « journal hebdomadaire » (format du journal d'Anvers, 4 pages, sur 4 colonnes, 135 lignes ; tirage de 500 à 1000 exemplaires) ou une « revue mensuelle » (format in quarto, 24 ou 32 pages, sur 2 colonnes, 50 à 52 lignes, 2 à 3 pages de dessins + une couverture en couleur ne changeant pas ; tirage de 250, 300, 350 jusqu'à 500 exemplaires). Dans les deux cas, il faut compter les frais d'impression, le prix du papier, le prix de clichage (pour le « journal », prix variant selon les dimensions des caricatures à insérer).

Le premier choix stratégique posé par le groupe est en effet celui de la présentation matérielle de la revue : format « journal » ou format « brochure » ? Ce choix n'est pas gratuit. Outre les avantages et les inconvénients matériels de chacun d'eux, il s'agit surtout de tenir compte du profil de publication que l'on souhaite proposer au lecteur : un journal apparemment plus « politique » et grand public ou une « brochure » plus spécifiquement littéraire et artistique ?

¹³ La lettre d'Avermaete à Van Essche, 12 novembre 1918 (AML, ML3943/5). Le document est reproduit en annexe C.3.

Format « journal »

Le format « journal » met l’accent sur le sérieux de la revue et l’importance de son contenu politique. Nous avons déjà longuement abordé l’exemple de *Haro* dans lequel le format, les illustrations et l’éthos discursif concourraient à accentuer le côté « revue de combat » (*cf.* 8.5.). Dès le 15 mars 1919, le modèle du genre est *L’Art libre*. Le périodique bruxellois dirigé par Paul Colin acquiert rapidement une solide réputation dans les milieux progressistes belges. Relais officiel du mouvement « Clarté » en Belgique, *L’Art libre* impose sa ligne éditoriale, dans le sillage de laquelle se placent toutes les petites revues modernistes. Il faut souligner que *L’Art libre* était pourtant l’organe officiel d’une galerie d’art, la Galerie Giroux. Ses revendications artistiques n’apparaissent pas en couverture. Par sa présentation, elle se situe sur le même terrain que les quotidiens. *La Bataille littéraire* avait déjà fait ce choix, en janvier 1919. Elle changera de format par la suite. Dans le groupe anversois, Van Essche soutient d’emblée qu’il faut faire paraître *Momus* — alors en projet — sous la forme éditoriale d’un « journal ». Après la scission du groupe, les « dissidents » lancent *La Drogue*, feuille hebdomadaire « qui devait dire carrément ce que la grande presse, en matière politique et dans le genre littéraire, n’osait ou ne voulait pas dire » (Jespers 1997 : 30). Il s’agit bien de prendre la parole au niveau de la grande presse, ce qui implique un choix adapté. Le projet était de compléter par la suite cette « entreprise de démolition » par un travail plus constructif, via une revue littéraire, artistique, philosophique, et scientifique, ce qui sera fait avec *Ça Ira*. *La Drogue* est composée de six pages (une feuille A3 insérée dans une A2 pliée en son milieu). La mise en page, en trois colonnes, est typiquement journalistique. La publicité occupe toute la sixième page et certaines petites annonces sont insérées dans le texte. Publier sous la forme d’un journal n’est pas dénué d’intérêts pratiques. Tout d’abord, cela facilite un rythme de publication plus soutenu (généralement hebdomadaire), qui rapproche la revue de la presse quotidienne. Cela permet par ailleurs de bénéficier des structures de diffusion de la grande presse. Après avoir tenté de faire vendre *La Drogue* par les crieurs du journal flamand *De Schelde*¹⁴, Van Essche s’adresse aux structures de la ville pour en assurer la diffusion. Comme les autres journaux, *La Drogue* est déposée le jour de sa parution au dépôt central (« Bestelhuis ») à partir duquel elle est distribuée aux marchands de journaux de la ville. Elle coûte 6 centimes l’exemplaire (vente à 10 centimes) et les invendus sont repris¹⁵. C’est aussi au « Bestelhuis » que s’approvisionnent les vendeurs

¹⁴ Echange de lettres entre Van Essche et Tybaert de Kater (rue de l’Eglise, 13, Anvers) entre le 1er juin et le 30 juillet 1919 (AML, dossier administratif de *La Drogue*, ML 3907). Bien que l’argument explicite du refus soit le fait que les crieurs ne vendent que ses propres publications (« mijn uitgave »), il n’est pas impossible que la négociation ait échoué pour des raisons linguistiques. Les lettres de Van Essche sont rédigées en français, la réponse de Tybaert de Kater en néerlandais. Par la suite, Van Essche sera attentif à s’adresser à ses correspondants dans leur langue.

¹⁵ Sur les mille exemplaires, 850 sont déposés au « Bestelhuis ». Une note de débit de décembre 1919 indique que sur les 6 x 850 exemplaires déposés, 3890 invendus sont retournés à *La Drogue* (AML, ML 3907). En moyenne, le pourcentage de vente effectif via le Bestelhuis est de 19%.

de rue, crieurs se plaçant aux endroits fréquentés, comme les entrées des cinémas¹⁶. En principe, les journaux sont aussi mis à la disposition du public à la Bibliothèque populaire (rue des Aveugles, Anvers)¹⁷. Dans le n°4 (16 août 1919), il est annoncé en conséquence, en page 2 : « Désormais *La Drogue* pourra s'obtenir chez tous les marchands de journaux le samedi matin ». Si la diffusion locale est relativement bien assurée, la diffusion large — peu favorisée par le format « journal » — est problématique. À notre connaissance, *La Drogue* n'est pas diffusée hors d'Anvers, si ce n'est de manière confidentielle, par les échanges de publications avec d'autres revues. Le moyen de diffusion le plus rentable pour la rédaction, la formule d'abonnement, était en projet lorsque *La Drogue* cessa de paraître. Des annonces dans ce sens ont paru dans les deux derniers numéros.

Format « brochure »

L'alternative au format « journal » est le format « brochure ». Moins souple, moins « grande presse », cette forme éditoriale rapproche la revue de l'objet littéraire. Elle est alors munie d'une couverture, lieu de développement d'un paratexte qui en dit beaucoup sur le contenu : titre (à la typographie toujours particulière), éventuellement sous-titre, illustration (qui laisse parfois la place au sommaire) et renseignements pratiques (numéro, date, prix, adresse d'édition). Le travail sur la typographie et l'illustration permet à certaines « revues de combat » de présenter une couverture très agressive. On pense notamment à l'impact de balle qui traverse la très flamingante *Staatsgevaarlijk* — littéralement « dangereux pour l'État » — (Anvers, 1^{er} septembre 1919 – 25 octobre 1919). Dans ce but, la couleur joue aussi un rôle. Il est dommage que l'on n'ait généralement accès aux revues que via des reproductions noir et blanc (microfilms, éditions reprint, illustrations des catalogues d'exposition) car les couvertures couleurs sont autrement plus saisissantes. Le faisceau lumineux, qui orne la couverture de *Lumière*, la première année, en est un bel exemple. Chaque numéro aborde des couleurs différentes (encre bleue sur fond jaune, puis orange / vert, rose / noir, jaune / mauve, naturel / rouge, rouge / bleu, etc.). La seconde année, les différentes lithographies de couverture sont en noir et blanc, seule la couleur du titre varie (rouge, mauve, turquoise, orange, bleu, vert pomme, etc.). La troisième année, la couverture propose le nom des collaborateurs, encadrés de deux lithographies, et l'impression se fait en bleu ou en rouge, sur un papier légèrement teinté (orange, vert, rosé, bleuté). La dernière année, c'est à nouveau un faisceau lumineux — encore plus stylisé —, et toujours en cou-

¹⁶ Dans une lettre adressée le 28 juillet 1919 au « Bestelhuis », Van Essche se plaint « qu'un grand nombre de marchands de journaux n'avaient pas, hier, le premier numéro de notre hebdomadaire » et demande de prendre les mesures nécessaires pour que le numéro 2, « remis samedi prochain », soit correctement distribué. Il suggère de faire vendre le premier numéro par les crieurs de rue, dans le courant de la semaine (AML, dossier administratif de *La Drogue*, ML 3907).

¹⁷ Lettre de Van Essche à Monsieur Roeland, 3 août 1919, pour lui faire remarquer qu'il n'a « pas fait à la 'Bibliothèque populaire'(rue des aveugles) le service de [La Drogue]», comme il doit le faire pour tous les journaux anversois. Suivent les précisions quant au lieu et prix d'achat, prix de vente (AML, dossier administratif de *La Drogue*, ML 3907).

leur, sur un fond teinté. On peut citer aussi la débauche de couleurs et d'illustrations des dix premières livraisons de *Sélection*, « Bulletin de la vie artistique » (1^{er} août 1920 – 15 juillet 1921) : à chaque numéro correspond une illustration originale, imprimée sur papier glacé de couleur criarde à chaque fois différente (doré, orange, jaune, vert, rouge, bleu ciel, blanc, argenté, bleu roi et enfin fuchsia)¹⁸. L'ensemble rend l'effet d'une « collection ». D'ailleurs la revue imaginera de regrouper les livraisons de sa première série, de les relier sous une couverture cartonnée et de les proposer à la vente en « volume ». Vu le succès de l'entreprise, la rédaction ira jusqu'à proposer à ses lecteurs de racheter leurs anciens numéros. Cette initiative du groupe *Sélection* accentue encore la parenté entre revue et œuvre littéraire. Dès novembre 1921, la deuxième série — sous-titrée « Chronique de la vie artistique » — se présente sous un format un peu plus petit, et la couverture s'assagit. L'illustration du premier numéro (août 1920) — un arlequin — est reprise, imprimée cette fois sur fond naturel, et restera inchangée jusqu'à la fin de la revue. La dernière série, à partir de 1927, n'est plus composée de livraisons de revues mais de cahiers monographiques consacrés à un artiste, abondamment illustrés. Ces cahiers sont très proches d'« œuvres » littéraires collectives, plusieurs auteurs et critiques d'art contribuant à la rédaction de chacun d'eux. *Demain littéraire et social*, *Au Volant*, *Le Geste*, *Lumière*, *Ça Ira*, *Sélection*, *La Lanterne sourde* et plus tard les différentes séries du *Disque Vert* sont toutes brochées, de format variable, mais toujours plus proche du livre que du journal, même si leur texte est parfois mis en page en deux colonnes. C'est le cas par exemple durant toute la vie de *Lumière* et pendant la première année de *Ça Ira* (dès le numéro 13, le texte est en pleine page). Leurs couvertures sont un premier lieu d'affirmation de leurs revendications. Examinons par exemple les couvertures des deux revues anversoises.

Dès le premier numéro, le faisceau lumineux stylisé de Jan Cockx, imprimé en couleurs, traduit bien les prétentions modernistes de *Lumière*. La seconde année, la couverture sert de vitrine pour les travaux des graveurs de l'équipe (Jozef Peeters, Henri Van Straten, Jozef Cantré, Edmond Van Dooren, Joris Minne, Jan Cockx), qui illustrent aussi le texte et, tour à tour, les en-têtes des rubriques. À partir de février 1922 (troisième année, numéro 5), les clichés photographiques font leur apparition (reproduction de *La fille d'Amsterdam* de Le Fauconnier, dans le numéro 5 de la troisième année) ; leur présence est massive à partir de septembre 1922 (une dizaine de clichés par livraison). On peut voir la même évolution dans *Sélection*, où les reproductions photographiques font peu à peu leur apparition. Elles auront une place prédominante dans *Variétés*, « revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain » (1928–1930). Quant à *Ça Ira*, ses cinq premières couvertures sont ornées de bois originaux, imprimés en noir sur fond naturel : « Les grands magasins » de Floris Jespers (n°1, avril 1920), un bois gravé — l'arrivée d'un train aux abords d'une ville industrielle —, par Frans Masereel (n°2, mai 1920), « La dormeuse » de Jan Cockx (n°3, juin 1920), un croquis de Paul Joostens (n°4, juillet 1920), « La violoncelliste » de Floris Jespers (n°5, août 1920). À partir du numéro suivant, la couverture contient le sommaire ;

¹⁸ Voir annexe B.2, reproduction des couvertures de la première série de *Sélection*.

les illustrations sont insérées en hors-texte. Seul le bois de Frans Masereel est « lisible » pour un non-initié ; les autres illustrations sont plus ou moins abstraites. Il apparaît dès la couverture, que *Ça Ira* poussera plus loin dans l'abstraction que ne le fera *Lumière*. *Ça Ira* défendra l'école anversoise de la plastique pure (Paul Joostens, Oscar et Floris Jespers, Jan Cockx)¹⁹ beaucoup plus que *Lumière*, qui sera principalement une tribune pour les graveurs expressionnistes flamands.

Comme pour les œuvres littéraires, deux types d'éditions (ordinaire ou « de luxe ») sont proposées par certaines revues. C'est le cas de *Ça Ira*, la première année, à en croire l'encart auto promotionnel de ses premières couvertures. L'édition de luxe est tirée à « un nombre limité d'exemplaires numérotés à la main, réservés aux souscripteurs, et munis de signatures autographes ». Les souscripteurs gardent toujours le même numéro, et payent 50 frs pour un an d'abonnement (douze numéros). En édition ordinaire, l'abonnement annuel coûte 15 frs ; on paye 8 frs pour six mois, et le numéro est vendu 1,50 frs. Une livraison compte minimum 28 pages de texte *in-quarto*. L'année suivante (numéro 13), seul l'abonnement ordinaire est proposé. Dans *Lumière*, l'abonnement de luxe, sur Hollande, à 50 frs l'an, n'est créé que la deuxième année, alors que le numéro coûte 2,50 frs et que l'abonnement ordinaire est à 12 frs pour 6 mois. Au début de la troisième année, l'abonnement de luxe double de prix. Les petites brochures bruxelloises (*Au Volant*, *Demain littéraire et social*, *Le Geste*) ne proposent pas d'exemplaire « de luxe » mais bien *7 Arts*, ce qui est un peu curieux pour un hebdomadaire de format « journal » : un abonnement de luxe est proposé à 20 francs, l'abonnement ordinaire étant à 10 francs par saison (la collection contient 25 numéros par saison, *7 Arts* paraissant de novembre à avril).

Les revues « brochures » sont diffusées avec difficulté, de trois façons : envoi au domicile des abonnés, échange de publications avec d'autres revues, ou vente au détail, en librairie. Pour *Ça Ira*, par exemple, si le n°2 ne mentionne qu'une librairie anversoise (Librairie Générale 't Kersouwen), il y a douze points de vente indiqués au dos du cinquième numéro (sept à Anvers, un à Namur, Liège, Paris, Marseille, Genève). À partir du n°13, il y en a une quinzaine (quatre à Anvers et à Bruxelles, trois à Paris, deux à Liège, un à Namur, Reims, Marseille). La liste subit peu de modifications par la suite, sauf pour Paris, où à partir de mars 1922 (n°17) la revue s'adjoint des représentants (Clément Pansaers et Pascal Pia) ; un « dépôt général » remplace alors les librairies. À partir du moment où les revues développent aussi un catalogue d'édition, les ouvrages édités et les livraisons de revue sont diffusés ensemble, chez les libraires partenaires. Dans la comptabilité de Van Essche à propos des envois / ventes / reprises des invendus, on trouve systématiquement trace d'ouvrages et de numéros de revues²⁰. À ce niveau, revues et « œuvres littéraires » partagent donc le même statut et le même traitement.

¹⁹ Sur ce point, consulter Huysseune 1991, « *Ça Ira* et l'expressionnisme ».

²⁰ Voir dossier de comptabilité de *Ça Ira*. (AML, ML 3903)

11.2.2 Financement

Une dernière contrainte matérielle déterminante est la question du financement. Même lorsque tous les membres du groupe et tous les collaborateurs sont bénévoles et se partagent les tâches au niveau de la gestion et de la logistique de la revue, il faut payer les frais d'impression qui peuvent s'avérer élevés vu le coût du papier (rare dans l'immédiat après-guerre) et le prix du travail d'imprimerie. Les possibilités de financement sont les suivantes : abonnements et souscriptions, mécénat, publicité et enfin développement d'activités annexes rentables. Souvent, il faut combiner plusieurs sources de revenu pour s'en sortir. De manière générale, les revues tentent de recruter des abonnés avant leur lancement, afin de s'assurer une base financière de départ. Mais quand les souscriptions sont insuffisantes, les membres du comité doivent cotiser, à moins que l'un d'eux ne dispose d'une fortune personnelle. Dans son « Reportage rétrospectif », Willy Koninckx rappelle par exemple que Maurice Gauchez « engouffra une fortune dans sa revue » (*La Renaissance d'Occident*), y engagea la dot de sa femme et y laissa « jusqu'à son dernier sou » (Konincx 1962 : 45–47). Dans beaucoup de cas, ne possédant pas de renseignements sur les sources de financement des petites revues, nous en sommes réduite à des conjectures. Pour cette raison, le corpus bruxellois ne sera pas étudié ici. La très brève existence de *Demain littéraire et social*, *Au Volant* et *Le Geste* laisse penser que ces entreprises étaient largement déficitaires. Peut-être *Le Geste* a-t-elle été financée en partie par Raoul Ruttiens, souvent qualifié de « mécène ». Il est probable que cela n'ait pas suffit : les « Éditions de la Soupente », qu'il soutenait, n'ont pas tenu le coup fort longtemps. Concernant le corpus anversois, le mode de financement de *Ça Ira* est à peine mieux cernable : on sait seulement qu'elle combinait rentrées des abonnements et cotisations personnelles²¹. Il semble en tous cas que les rédacteurs devaient souvent y aller de leur poche²². Il n'est pas impossible que certains soutiens familiaux aient été sollicités, par Maurice Van Essche ou par Paul Neuhuys²³, mais nous n'en avons trouvé aucune trace. *Lumière* se base financièrement sur un contingent d'abonnés constitué par souscription avant le lancement du premier numéro, ainsi que sur une cotisation régulière de ses rédacteurs. Joris Minne se rappelle que sur les 190 francs qu'il gagnait mensuellement, il en versait 20 à *Lumière* (Fontaine 1977 : 47). L'impression de chaque numéro

²¹ Au lancement de *Ça Ira*, Maurice Van Essche écrivait à Théo van Doesburg : « Nous sommes quelques jeunes éditant la revue à nos frais. Si les abonnements sont suffisamment nombreux il se peut que nous en couvriions une bonne partie. Mais comme cela n'ira jamais jusqu'au boni nous sommes dans l'impossibilité de rémunérer nos collaborateurs. » (lettre du 11 janvier 1920, citée dans Van den Hoof 1971 : 4).

²² Voir dossier de comptabilité de *Ça Ira* (AML, ML 3903 et ML 3904). Une reconnaissance de dettes envers Maurice Van Essche, signée le 27 novembre 1922 par Willy Koninckx, Georges Marlier et Paul Neuhuys, concerne la quote-part de ces derniers aux frais de la revue et des éditions « Éditions Ça Ira », payable par mensualité de 25 francs. Cela permet de penser que c'est Van Essche qui a avancé une bonne partie des fonds nécessaires à *Ça Ira*. (Voir n°424 du catalogue de vente publique des 11 et 12 juin 2004, « The Romantic Agony. Book and print auction », Bruxelles, sur www.romanticagony.com).

²³ Le père de Paul Neuhuys a soutenu les premières tentatives littéraires de son fils. Fin 1913, il offrit un cadeau royal à chacun de ses trois fils, en fonction de leurs passions respectives : un atelier de peinture au premier (élève à l'Académie des Beaux-arts), l'édition de son premier recueil de poèmes à Paul, un télescope au troisième. (Voir Jespers 1997 : 11).

coûtait 176 francs. À notre connaissance, ni *Ça Ira*, ni *Lumière* n'étaient soutenues par un mécène attitré. Elles ont cependant toutes deux bénéficié indirectement des largesses de François Franck, riche homme d'affaires et généreux mécène, qui soutenait de nombreux artistes (dont Jacob Smits, James Ensor, Permeke) et s'attachait à développer la vie culturelle anversoise (Avermaete 1952, II : 23–26). Cet esthète au goût très sûr achetait « en série » les œuvres des artistes qui lui plaisaient, pour en revendre une partie, enrichir ses collections personnelles et celles de certains musées. Il avait réussi à développer la petite société paternelle de tapisserie – aménagement d'intérieur en une véritable entreprise d'ensembliers – décorateurs, très prisée par la grande bourgeoisie anversoise. Ses actions en faveur de l'art étaient multiples, dans le domaine musical (lancement des « Nieuwe Concerten »), théâtral (aménagement d'une nouvelle salle de spectacle au « Cercle Artistique ») et artistique (mise à disposition d'une pièce du Cercle Artistique pour les artistes et amateurs d'art : le Club Artès).

La publicité offre une autre source intéressante de revenus, surtout quand le comité de rédaction fait preuve d'un certain sens des affaires. Dans le cas de *La Drogue*, les jeunes gens ont utilisé les ressources de la publicité pour se délester habilement du problème du financement. L'imprimeur Jos Van den Eynde accepta en effet, pour trois mois, de tirer à ses frais chaque semaine mille exemplaires de *La Drogue*, sous forme d'un journal de six pages. En guise de rémunération, il disposait de l'espace de la sixième page, à des fins publicitaires (Jespers 1997 : 31, 38). En clair, le travail de « récolte de fonds » incombaît à l'imprimeur et non au groupe. Mais *La Drogue* est une exception dans notre corpus. Les souvenirs de Roger Avermaete fourmillent d'allusions aux problèmes financiers. Il s'en explique :

Je parle souvent finances et pour cause. Nul parmi nous ne pouvait jouer au mécène et nous ne recevions de l'aide de personne.

Il nous eût paru inimaginable de demander quoi que ce soit à un

monde officiel solidement méprisé. La caisse était donc unique-

ment nourrie par nos recettes liées au succès de nos entreprises.

[...] Le rendement de plusieurs manifestations fournit un appont non négligeable et, quand la caisse était vide, il fallait aussi y aller

de sa poche. Je ne fus pas le seul à le faire. (Avermaete, *L'Aventu-*

re de Lumière, pp. 122 et 159)

Les « entreprises » et les « manifestations » dont il est question sont de divers ordres : concours, expositions, conférences, théâtre de marionnettes. L'« action d'art » de *Lumière* illustre le désir de ces jeunes revues d'agir sur tous les plans artistiques, en tenant compte des contraintes matérielles qui les étreignent. Certaines entreprises semblent créées dans le but de renflouer une caisse désespérément vide, tels les « concours » organisés par *Lumière*, dans les catégories « poésie », « prose » et « bois gravés ». Pour s'y inscrire, il fallait être abonné et verser une modique somme (5 ou 3 francs selon les cas). En échange, chaque concurrent recevrait l'édition de l'ouvrage primé. Le lauréat était édité aux frais de la revue et recevait 25% des bénéfices de vente. Pour *Lumière*, qui croyait que des prix appâteraient les lecteurs, les résultats de l'expérience furent décevants et le manuscrit d'un des lauréats

resta longtemps inédit faute de fonds²⁴.

D'autres initiatives connurent des développements inattendus. Dans l'historiographie artistique, on a retenu le rôle joué par *Lumière* pour faire connaître et défendre la gravure sur bois. Tout est parti du désir d'illustrer les pages de la revue à moindres frais. Au début, le groupe *Lumière* comptait deux peintres, Joris Minne et Henri Van Straten, et plusieurs sympathisants (Jan Cantré, Jan Cockx, Frank Mortelmans, Edmond Van Dooren, Jozef Peeters), bientôt priés de graver le linoleum et le bois, en apprenant le métier si nécessaire²⁵. La gravure sur bois semblait en effet « le seul moyen d'expression admissible parce que, contrairement [...] à la lithographie et toutes les formes de gravure en creux, elle faisait corps avec la typographie, imprimées l'une et l'autre en relief » (Denuit 1979 : 85–86). Bientôt *Lumière* propose à ses illustrateurs une plus grande visibilité, par l'organisation d'expositions pour lesquelles la même méthode d'ajustement des ambitions aux impératifs matériels est appliquée :

Organiser des expositions ? Aussitôt se dressa l'éternel obstacle : frais de salle, frais de propagande, frais de transport, frais d'assurance. Impossible d'assumer tous ces frais. Les peintres furent priés de patienter, sans que nous renoncions pour autant à l'idée de défendre leur art. En attendant, la méthode qui servait pour la revue pouvait être appliquée. Nous organiserions une exposition de gravure sur bois. Internationale, bien entendu. Les gravures pouvaient être expédiées par la poste, en rouleaux de carton, par conséquent sans frais de transport à notre charge, et n'étant pas des exemplaires uniques, sans frais d'assurance. (Avermaete, *L'Aventure de Lumière*, p. 128)

Il ne resta plus qu'à obtenir gratuitement la disponibilité de la salle du Cercle Artistique et à assumer les frais des imprimés. Cette première exposition — qui réunissait seize graveurs, dont quatre Allemands, les premiers à reparaître en Belgique — eut un réel succès d'affluence et de vente (plus de septante gravures vendues). L'effet fut double : la caisse était renflouée et le mouvement des « graveurs de *Lumière* » lancé. Il fut soutenu par d'autres expositions, à Anvers et à l'étranger, et par la production d'albums graphiques (nombreux dans le catalogue des éditions *Lumière*) et d'ouvrages illustrés en bois, dont les frais d'impression étaient modiques, ce qui faisait d'eux des publications rentables.

Les conférences sont un autre exemple d'activités développées par *Lumière* à partir du moment où elles se montrent rentables. Ayant saisi l'opportunité de faire entendre Georges Duhamel au public anversois, le groupe *Lumière* parvint à en assumer les frais (plus de 1000 francs) et à retirer un bénéfice financier de l'expérience (82 francs, 50 centimes). Il poursuit alors sa « saison » avec Georges Eekhoud (qui parla des «Romanciers belges de

²⁴ Annonces des conditions, du règlement et de la composition des jurys des concours au dos des couvertures des originaux de *Lumière* (année 2). Voir aussi Avermaete 1969 : 170–171. Les lauréats furent Louis Charles-Baudouin (poésie), Gaston Picard (prose) et Henri Van Straten (bois gravé).

²⁵ Sur la gravure et les expositions, voir Avermaete 1969 :127–141.

langue française depuis Charles de Coster »), Félix Timmermans (qui raconta en flamand²⁶ la genèse de « Pallieter » et de « Het Kindeken Jesus in Vlaanderen ») et Paul Colin (qui entretint son auditoire sur « la recherche d'un style »). Cette première série de conférences rapporta quelques bénéfices, grâce à une politique drastique de réduction des coûts. Les conférenciers étaient payés, mais peu cher (100 à 200 francs, sauf Duhamel pour qui Paul Colin avait exigé un cachet de 300 francs), la salle occupée gratuitement si possible, et les affiches et cartons — dépenses inévitables — parfois réalisées patiemment au pochoir ! Tous ces frais devaient être rentabilisés par la vente de cartes (à 2 francs la carte, et moitié prix pour les abonnés). Il s'agissait d'avoir une assistance nombreuse. Les deux conférences de la saison suivante furent déficitaires. René Arcos et Marcel Martinet n'étant sans doute pas des personnalités assez attractives pour le public anversois²⁷. Par la suite, *Lumière* reçut l'appui financier et logistique du Club Artès, pour qui elle donna, à travers un cycle de dix conférences, un panorama de l'art contemporain. Initialement, le but était de faire tourner ce cycle dans d'autres villes de Belgique, mais seule la conférence d'ouverture, donnée par Jules Romains, passa à Bruxelles (au groupe local de *Lumière*), à Gand (au Cercle Artistique) et à Liège (aux Amitiés françaises) (Avermaete 1969 : 123). Ce « panorama » — qui abordait la prose, la poésie, le théâtre, la mise en scène, la danse, l'architecture, la peinture, la musique et le cinéma — témoigne de la diversité d'intérêts de *Lumière*. Nous aborderons plus tard le cas du théâtre de marionnettes, peu relevant pour notre propos dans la mesure où il est largement déficitaire.

Pour résumer, parmi les diverses contraintes (conjoncturelle, interne — capacité rédactionnelle — et matérielle) qui pèsent sur la création d'une revue, le problème du financement est vraiment fondamental, non seulement parce que la vie de la revue en dépend mais aussi parce qu'il influence dans une certaine mesure ses parti pris et ses combats. *Lumière* n'avait pas la possibilité matérielle de défendre et d'exposer des peintres, qu'à cela ne tienne : elle abandonne ce champ à des groupes mieux dotés (tels *Sélection*) et se « spécialise » dans le domaine de la gravure sur bois. Les revues développent une activité à la hauteur de leurs moyens et multiplient les manières de faire entrer de l'argent en caisse : appels aux abonnés, cotisation des membres, ressources publicitaires, développement d'activités rentables et d'un travail parfois artisanal afin de réduire les coûts au maximum.

11.2.3 Quel « public » pour ces revues ?

Il nous paraît important d'examiner le lien entre la question du financement et celle du public. On pourrait prétendre que la question du public n'est qu'une fausse question, les revues littéraires ne visant qu'un public restreint de pairs et d'initiés, ce qui les distingue de

²⁶ Sa présence est surtout stratégique : il ne s'agissait pas de « passer pour un groupe français » (Avermaete 1969 : 119).

²⁷ Roger Avermaete note dans *L'Aventure de Lumière* : « La plupart du temps, la tête du conférencier importe plus que le sujet traité. D'où la nécessité de produire des têtes nimbées de quelque prestige. L'amitié, en l'occurrence, nous fit oublier la caisse, et ce fut notre seule excuse. » (Avermaete 1969 : 120).

la presse, « grand public ». Ce problème est par ailleurs insoluble, l’importance du décalage temporel hypothéquant d’emblée le résultat de toute enquête « de terrain » visant à apprécier la réception de ces revues en leur temps. Il nous semble cependant intéressant de rassembler les indices permettant de brosser, de biais, le profil du « public cible » des revues étudiées. Ce public est ambivalent : les revues survivent en louvoyant entre un (grand) public de proximité, duquel dépend leur condition immédiate d’existence, et un public de pairs, auprès duquel elles recherchent la reconnaissance à long terme. Dans toutes leurs entreprises, les revues cherchent le difficile équilibre capable de les maintenir entre ces deux pôles. En conséquence, leurs discours, leurs actions, leurs prises de positions, sont souvent le résultat d’un compromis.

Public restreint des aînés et des pairs et « grand public de proximité »

En tant que « produit littéraire », les revues s’inscrivent, on le sait, dans un cycle de reconnaissance à long terme. De ce point de vue, elles échappent à toute préoccupation commerciale et visent un public restreint composé d’aînés et de « pairs ». Dès leur lancement, les revues cherchent la caution et les conseils des aînés. Par la suite, elles sollicitent leur collaboration, soit dans leurs colonnes, soit dans le cadre d’une conférence ou d’une exposition. Nous avons illustré cela à travers l’examen de la correspondance de *Ça Ira*, Van Essche sollicitant Paul Colin, Albert Daenens, etc.. Parmi les « pairs », on inclut une série d’individus dont le profil correspond à celui que voudraient avoir les rédacteurs (intellectuels, artistes, écrivains belges, français et étrangers) et une série de « collectifs » (autres revues littéraires modernistes et d’avant-garde, autres « groupes d’action d’art », autres maisons d’édition). Les individus collaborent à la revue, se font éditer par elle, participent aux conférences ou aux expositions. Comme nous l’avons montré, les revues pratiquent l’échange régulier de leurs publications, entretiennent des relations épistolaires et développent parfois des projets communs (*cf.* 10.4.).

Cependant, les « pairs » ne constituent pas à eux seuls l’ensemble du lectorat visé par les petites revues. Celles-ci ont souvent l’ambition, nous l’avons vu, d’« éduquer le goût du public », de faire connaître des idées nouvelles. Dans ce but, elles visent aussi à atteindre le « grand public ». Ce public paraît partiellement hors d’atteinte, il s’agit d’un « public virtuel », comme le souligne Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Sartre y présente la littérature engagée comme un « appel au profane » : l’écrivain engagé s’adresse à la masse des lecteurs généralement exclus de l’échange littéraire. Il écrit pour eux (tout en sachant qu’ils ne le lisent pas), c’est-à-dire d’une certaine façon *à leur place*. En conséquence, il écrit aussi *contre* son « public réel », celui des lecteurs bourgeois dont il conteste les valeurs et la vision du monde. La contradiction semble insurmontable²⁸.

Mais peut-être faut-il découper, dans ce grand public, la portion de ceux qui sont véritablement « à la portée » des petites revues. Au découpage traditionnel entre « grand public »

²⁸ Sur ces questions, voir Denis 2000 : 52–62.

et « public de pairs », nous ajouterons la notion de « grand public de proximité », qui nous paraît plus adéquate pour désigner le « public cible » (au sens commercial du terme) des revues étudiées. Comment définir ce « grand public de proximité », ensemble aux contours flous et relativement peu homogène ? Il s'agit de la partie du « grand public » entretenant un certain type de lien « de proximité » avec les rédacteurs d'une revue et qui sont surtout perçus comme « financeurs potentiels ». Cette notion n'a pas encore été théorisée en littérature. Pour l'anecdote, mentionnons qu'il existe une appellation identifiant ce groupe dans le vocabulaire de la création d'entreprises : il s'agit des « 3 F's » (« Family, Friends and Fools »), soit le groupe de ceux que l'on peut solliciter en première instance pour le financement d'un projet²⁹. Toutes proportions gardées — il ne s'agit, dans le cas des revues, que de payer le prix d'un abonnement — la démarche nous semble assez similaire. Ce « (grand) public de proximité » rassemble les « proches » des rédacteurs, depuis le cercle restreint des intimes et des connaissances personnelles (parents, amis, voisins) jusqu'au cercle très large des habitants de la ville (par exemple, l'ensemble du public anversois anonyme et non spécialisé) en passant par le cercle intermédiaire des « fréquentations » et de « connaissances de vue » (commerçants des environs, relations professionnelles, etc.). Nous avions vu par exemple Maurice Van Essche solliciter les connaissances libérales des membres du groupe (tels Maurice Gauchez ou Marie Gevers), non pas pour obtenir leur collaboration en tant qu'écrivain mais pour trouver un appui matériel dans la recherche d'abonnés pour *Ça Ira*. De même Franz Hellens raconte dans sa préface au reprint du *Disque Vert* (1970) que Mélot du Dy joua le rôle de mécène pour le lancement du *Disque Vert* (mai 1922) et sollicita l'aide matérielle disponible dans son entourage immédiat. Via son père, il fit imprimer les premiers cahiers par *L'Écho de la Bourse*, dans lequel ils furent encartés. Diffusé de cette manière, *Le Disque Vert* touchait un maximum de personnes susceptibles de s'y abonner, probablement plus par sympathie pour une « revue de jeunes » que par intérêt littéraire.

Les revues « brochées » tentent donc de toucher le « grand public virtuel » en partant de la base que constitue leur « grand public de proximité » : c'est le réseau de relations interpersonnelles qui est sollicité dans ce but. Au contraire, les revues à format « journal » (comme *La Drogue*, *Haro*, *L'Art libre*), tentent de réduire la distance entre « public virtuel » et « public réel » en poussant jusqu'au bout la logique du pari fait sur la foule. Elles adoptent un format qui les assimilent à la presse, production lue par le grand public, au

²⁹ Voir par exemple : « The phrase “Family, Friends and Fools” comes from the world of entrepreneurship and describes those people you approach first when you’re starting a business and need to raise capital. “Family, Friends and Fools” therefore, are people you trust, people who will take some time to do what you ask them, will be serious in completing the task even if they laugh about it later, and will enjoy a beer and pizza when it’s done and everybody gathers to discuss their experiences. (www.imediacnection.com/content/7721.asp)

Une variante associe les initiateurs du projet à ce groupe, d'où les « 4 F's » (« Founders, Family, Friends and Foolhardy strangers ») : « Informal investors put up more money for startups and growing businesses than professional venture-capital firms. Indeed, informal investors are the lifeblood of U.S. entrepreneurship. If informal investors – whom I call the 4Fs – founders, family, friends, and foolhardy strangers – dried up, entrepreneurship in the U.S. would wither. » (www.businessweek.com/smallbiz/content/sep2004/sb20040939929_sb014.htm)

contraire de la littérature. Le journal, à large diffusion, à moindre coût, est *matériellement* plus proche du « grand public » et donc lui est plus accessible. Dans ce cas, le « grand public de proximité » englobe tous ceux susceptibles d'acheter le « journal » pour y trouver des nouvelles concernant la réalité locale. C'est pour ce public (personnellement ou géographiquement « proche », mais ne témoignant pas spécifiquement un intérêt pour la chose littéraire) que les petites revues prennent aussi position dans des débats culturels, sociaux ou politiques d'intérêt strictement local. *La Drogue* fait référence à des questions anversoises, *Haro* prend la défense d'inconnus et commente la situation bruxelloise, etc.

Pour concilier les deux versants de l'objet « revue » (celui de la presse et celui de l'œuvre), les acteurs de revues jouent donc un double jeu. Du côté du public de proximité, les revues se rapprochent de la presse, avec ses exigences de rentabilité, son besoin d'attirer l'acheteur plus que le lecteur. Là se traitent les questions de financement, de stratégie publicitaire, de succès commercial à court terme. Du côté du public des pairs, les revues se rapprochent des « œuvres littéraires », inscrites dans une temporalité autre et déployant une éthique du désintéressement, voire du suicide programmé. Là se posent les questions de cautions intellectuelles, de ligne à suivre, de prises de position au sein de l' « espace des revues» qui se constitue peu à peu³⁰. Nous nous attacherons ici à explorer principalement le type de liens entretenus par les revues avec leur « grand public de proximité ».

Grand public de proximité : plutôt « acheteur » que « lecteur »

Même si, comme nous l'avons vu, une revue fonctionne essentiellement sur fonds propres, le public est d'abord nécessaire comme bailleur de fonds. La solution la plus rentable et la plus encourageante pour une revue est la souscription des lecteurs potentiels à un abonnement. À l'adresse de ses lecteurs, *Ça Ira* affiche sans détour l'intérêt qu'elle y trouve : « Pour permettre à chacun de *nous aider dans notre œuvre* nous avions décidé de fixer le prix de l'abonnement ordinaire à [...] frs. 15 [...] édition de luxe : frs. 50 » (nous soulignons). *Lumière* multiplie aussi les appels aux abonnés. Elle va jusqu'à offrir en « prime », « à toute personne qui [lui] procurera trois abonnés³¹ », une gravure sur bois à choisir parmi un lot de travaux des xylographes de la rédaction. À chaque échéance d'abonnement, elle encourage les lecteurs à renouveler celui-ci. La souscription correspond bien à un « mécénat collectif³² », liant la rédaction à un public qui n'est pas encore tout à fait anonyme. Leur rapport conserve certains traits de caractère personnel. Dans les cas de *Lumière* et de *Ça Ira*, il faut cependant souligner qu'une grande partie du public des premiers

³⁰ Pour l'approche du « public restreint des aînés et des pairs », voir notre mémoire de DEA. (Marneffe 2004 : 77–87)

³¹ En quatrième de couverture, parmi d'autres annonces publicitaires, au dos de *Lumière*, année 2, n°8 (Bruxelles, BR, cote B1. 375 LP, magasin réserve précieuse). Seul cet exemplaire original de la collection complète de la revue permet de consulter les couvertures, qui contiennent les annonces publicitaires et le catalogue des éditions.

³² L'expression est de A. Hauser (*Sozialgeschichte des Kunst und Literatur*, Munich, 1953, t. II, p. 53), cité par Pascal Durand dans « Qu'est-ce qu'un éditeur ? Naissance de la fonction éditoriale », 2003, p. 28.

souscripteurs ne souscrit que parce qu'il méconnaît la ligne éditoriale de la revue, que l'on a soigneusement évité de lui préciser. Quel est en effet le profil type du public cible local ? La (jeune) bourgeoisie libérale francophone aux idées larges, ainsi que l'entourage immédiat des collaborateurs. Vis-à-vis de ce dernier, il importe de conserver le plus longtemps possible un certain flou quant au contenu exact de la revue, afin de ne pas effaroucher les bonnes volontés. Ce « public de proximité », parents, amis, voisins, sollicité avant le lancement de la revue, est invité à souscrire à un abonnement. Dans *L'Aventure de Lumière*, Avermaete donne quelques détails sur cette procédure visant à approvisionner une caisse de départ.

Donc, nous fondâmes une revue et elle fut baptisée « Lumière ». Au départ, nous étions sept [...]. Nous n'avions pas un sous en caisse, sans être découragés pour autant. Le recrutement des abonnés devait nous assurer, nous n'en doutions pas, les moyens financiers nécessaires. Pour soutenir l'émulation parmi les membres du groupe, ils recevaient chaque jour, glissé dans leur boîte aux lettres, un état de la situation. J'en ai retrouvé deux : le 22 juillet, les sept recruteurs avaient recueilli 72 abonnements (soit respectivement 20, 18 et 11 pour les trois champions de la compétition), ce chiffre se trouvait porté le 1^{er} août à 116 (avec 34, 22 et 22 à l'actif de ces chefs de file). [...] L'urgence de faire entendre notre voix nous parut si évidente que nous n'hésitâmes pas à faire sortir notre premier numéro au mois d'août ! [...] Les fondateurs avaient dû remplir à peu près seuls le premier numéro. Seuls deux noms étrangers y figuraient : Charles Plisnier et Charles Conrardy. Du premier, nous publiâmes un poème, « Siècle du poing levé », écrit en vers libres dans le plus pur style verhaerenien et suffisamment révolutionnaire pour ameuter les bourgeois contre nous. La couverture en couleur, due à Jan Cockx et d'aspect nettement informel, faisait le reste. D'emblée nous avions tout le monde à dos, j'entends tous ces braves gens qui avaient souscrit un abonnement avec l'idée généreuse d'aider à l'amusement inoffensif de quelques jeunes et qui découvraient ce nid de vipères. (Avermaete 1969 : 24)

Ce premier public, plus fictif que réel, plus payeur que lecteur, offre une base de départ, mais qui s'émousse sur le long terme. Les mécontents n'hésitent pas à se désabonner :

Nous [le groupe *Lumière*] avions beau recruter de nouveaux abonnés, nous en perdions régulièrement tout autant. [...] À aucun moment nous n'avons fait nos frais. C'est un miracle d'avoir tenu si longtemps. (Avermaete 1969 : 159)

Ce numéro « Dada » [le seizième de *Ça Ira*] fut notre perte, car si nos rangs grossissaient, nous souffrions d'une sordide pénurie

d'abonnés. Au point que Willy Koninckx proposait d'insérer dans chaque numéro un bulletin de désabonnement pour la facilité de nos lecteurs. (Neuhuys 1996 : 88)

Dans ces deux exemples, on voit que *Lumière* et *Ça Ira* ne parviennent pas facilement à conserver l'appui de ce public peu enclin à accueillir leurs audaces les plus radicales. Dans le cas de *Ça Ira*, la parution du numéro « Dada » traduit un choix décisif pour l'avenir de la revue. Si d'un point de vue immédiat il cause sa perte, à plus long terme il lui assure l'entrée dans l'histoire littéraire (marginale) du mouvement Dada. Comme les revues « modernistes », les revues d'« avant-garde » doivent tenir compte des impératifs matériels, ne fût-ce que pour se donner la possibilité de paraître. Elles doivent aussi ruser et se laisser aller à certaines « compromissions ». Ce qui les distingue des premières, c'est qu'elles franchissent le pas, lorsque l'occasion se présente, vers « trop » de radicalité. Elles font le choix de la rupture, se coupant du public qui leur permet de survivre, pour atteindre un autre type de reconnaissance, celle « des pairs ». On peut avancer l'hypothèse que plus le rapport aux questions matérielles est dénié, plus la revue se positionne du côté de l'avant-garde.

Le « (grand) public de proximité » est aussi le public cible de la publicité, quand il y en a. L'absence de publicité dans *Au Volant*, *Demain littéraire et social* et *Le Geste* témoigne dans une certaine mesure de la fragilité éditoriale de ces revues. Dans d'autres cas, les rédacteurs ont bien pris en compte cette source de financement, comme dans *La Drogue*, où toute la sixième page du journal est occupée par des encarts publicitaires, négociés par l'imprimeur Jos Van den Eynde avec les commerçants anversois des environs : Horloger-bijoutier-sertisseur Fr. van Kerkhoven, Chapellerie Centrale, Lunetterie Roothaert, Biscuiterie Belge, Banque du Crédit populaire et Pharmacie Populaire (ventant les mérites des « Pilules Opulines » du Dr Wilson, pour avoir une « poitrine opulente en deux mois »). Un petit encart, à la cinquième page, est payé par le « Palais des bas. Bas et chaussettes, Arthur De Clopper ». Ces commerçants, qui visaient un public bourgeois, furent horriфиés par le contenu du journal, dès la parution du premier numéro : « [...] notre genre de littérature dut faire une impression épouvantable sur les annonceurs qui signifièrent incontinent à l'imprimeur qu'ils ne le paieraient pas³³. » La page publicitaire sera reproduite telle quelle dans les six numéros, parfois accompagnée d'un encouragement rédigé par Maurice Van Essche, en gros caractères, sur la cinquième page : « Publiez vos annonces dans *La Drogue*. La publicité des hebdomadaires est la plus efficace. » Rien n'y fait, privé de ce financement, l'imprimeur est au bord de la faillite et *La Drogue* cesse de paraître à la fin du mois d'août. Comme le conclut Henri-Floris Jespers, « l'expérience avait été dure, surtout pour l'imprimeur » (Jespers 1997 : 43). Celui-ci se réengagera pourtant dans l'aventure de *Ça Ira*. Dans cette dernière, les publicités commerciales « non littéraires » sont beaucoup moins nombreuses.

³³ W. Koninckx, « Maurice Van Essche et l'existence éphémère de *La Drogue* », in *La Renaissance d'Occident*, janvier 1929, p. 78. (cité par Jespers 1997 : 38)

Pour autant que l'on puisse en juger³⁴, les encarts mentionnent principalement des actualités littéraires ou artistiques : revues, parutions récentes, nouvelles collections, éditions, initiatives comme le projet d'action d'art du groupe OMNI (réunissant Jean Karol, Willy Koninckx et Jan Van Neervoord). Quelques encarts « auto-promotionnels » concernent les formules d'abonnement, les sommaires, les parutions récentes et le catalogue de Ça Ira, ainsi que l'Imprimerie-Lithographie Jos. Van den Eynde. À l'intersection des domaines du littéraire et du commercial, les publicités pour l'« Auxiliaire de la presse » et la Librairie Générale ‘T Kersouwen³⁵, à Anvers (qui proposait Ça Ira à ses clients). Il est probable que c'est par sympathie que les « Tapis des Flandres » de Jan Cockx (voisin de Van Essche, rue des Babillardes) sont cités. La seule publicité vraiment « commerciale », par ailleurs récurrente, est celle de L. Geenrits, agent immobilier proposant à vendre de « belles maisons de commerce » dans les artères les plus fréquentées de la ville, dans le prolongement de la gare centrale (rue Leys, Place de Meir, avenue de Keyser) et des « maisons de maître » sur les boulevards les plus prisés, aux alentours de l'Opéra (Avenue de France, Avenue Britannique), ainsi que dans les verdoyants Parc Roi Albert et Nouveau Parc. Ce type d'annonce vise un public bourgeois, voire grand bourgeois. Dans *Lumière*, ce sont aussi les annonces à caractère « artistique » ou « littéraire » qui prédominent. Maisons d'éditions, imprimeurs et galeries d'art partenaires, « courrier de presse », revues — principalement françaises — (*Le Progrès civique*, la *Revue de l'Époque*, les *Cahiers idéalistes*, l'*Esprit Nouveau*, *Choses de Théâtre*, etc.), ou encarts auto-promotionnels (nouvelles parutions, concours de *Lumière*, catalogue des éditions) sont plus nombreux que les publicités à caractère commercial. Parmi celles-ci — concentrée dans les premiers numéros de la revue —, une école des langues vivantes, un institut d'études par correspondance et un photographe d'art anversois, qui concernent donc un public petit bourgeois et bourgeois, plutôt intellectuel ou « artiste ».

L'importance de ce « grand public » de proximité se mesure aussi dans le cadre des activités médiatiques menées par les revues, notamment les expositions artistiques et les conférences. Si Avermaete présente la conférence comme un « moyen d'agir sur le public » (Avermaete 1969 : 113), il n'en est pas moins vrai que lorsqu'il s'agit d'en organiser concrètement une, à l'occasion du passage de Georges Duhamel en Belgique, trois paramètres sont problématiques : honorer le cachet du conférencier (300 francs), trouver une salle adéquate et constituer un auditoire (de deux cents personnes, selon les conditions fixées par Paul Colin). À cette fin, les membres du groupe sont chargés de vendre un maximum de cartes d'entrée. Le soir, alors qu'il se dirige vers la salle Fortunia (bourse de diamantaires) en compagnie de Georges Duhamel et de Paul Colin, Avermaete est pris soudain d'une peur panique :

Et si la salle était vide ? Je connaissais mes gaillards, fort capables

³⁴ Les encarts publicitaires, placés sur la couverture ou sur un feuillet inséré dans la revue, n'ont pas été reproduits dans la version reprint de Jacques Antoine, en 1973. Il faut consulter les livraisons originales pour en prendre connaissance (AML, ML 00759, les n°4, 5, 6, 11, 12, 16, 17, 18 sont manquants).

³⁵ Cette librairie était tenue par la femme de l'anarchiste Edward Joris, un ancien activiste. Elle disparaît en 1935. (Voir *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* 1998 : 1592–1593).

de vendre des cartes à leurs parents et à leurs amis, à l'épicier et au boucher, bref à des gens sûrement allergiques à la conférence. Vaines alarmes. Je fus accueillis pas des sourires triomphants. La salle était pleine. Frans Buyle trônait à la caisse et Bob Claessens vendait avec assurance de vieux numéros de *Lumière*, où les acheteurs pensèrent trouver sans doute des détails sur le conférencier et son œuvre. Le reste est sans histoire. (Avermaete 1969 : 117–118)

L'extrait illustre à nouveau le profil du « public de proximité » qui n'est pas sollicité pour ses préoccupations culturelles, mais comme « payeur ». Cette réalité importe peu dans le cas des abonnements : que l'acheteur lise ou non la revue, n'a pas d'impact sur les finances de celles-ci, ni sur l'impression que s'en font les collaborateurs étrangers. Dans le cadre d'une activité « médiatique » mettant un conférencier en contact direct avec un public, le problème est un peu plus délicat. Il importe dans ce cas que l'« acheteur » joue aussi son rôle d'« auditeur ». Par respect pour le conférencier, il est préférable de rassembler un public nombreux.

Par le biais de leurs « activités annexes », les revues souhaitent atteindre effectivement un public plus large, pour deux raisons parfaitement conciliables. D'une part, conformément à leurs déclarations initiales, leur but est d'« éduquer » le (grand) public, de susciter un regain d'intérêt pour les arts et pour les mouvements pacifistes de leur époque ; d'autre part, il s'agit de renflouer les caisses de la revue. Comme nous l'avons vu, c'est en effet à leur caractère rentable (et même bénéficiaire dans certains cas) que certaines de ces activités doivent d'être développées dans la durée.

Revue et échange « différé »

Du côté des lecteurs, il semble que l'on puisse dégager deux groupes : le lectorat touché localement — dans le cas de *Lumière* et *Ça Ira*, essentiellement de jeunes anversois ouverts aux idées « progressistes » — et le lectorat plus international, rassemblant les aînés et les pairs, intellectuels, animateurs de revues, artistes et écrivains. De ces lecteurs, les revues attendent intérêt et reconnaissance symbolique et souvent les échanges transcendent les questions financières :

Quand, au bout de quelques mois, le prix de vente du numéro de la revue dut être porté de 1 franc 25 à 1 franc 50, plusieurs camarades élevèrent des avertissements pathétiques, car la mesure, imposée par les factures gonflantes de l'imprimeur, risquait, selon ces Cassandre, de provoquer des défections nombreuses. *Nos lecteurs, il est vrai, étaient surtout des jeunes, pour la plupart aussi désargentés que nous.* C'est pourquoi chaque décision devait être mûrement pesée, et les frais réduits au minimum. (Avermaete 1969 : 122, nous soulignons)

Nous avions beau recruter de nouveaux abonnés, nous en perdions régulièrement tout autant. Certes, il y en avait aux quatre coins du monde, mais *ces amis lointains et débordants d'enthousiasme oubliaient volontiers de nous adresser leur modique contribution.* À aucun moment nous n'avons fait nos frais. C'est un miracle d'avoir tenu si longtemps [38 mois]. Le rendement de plusieurs manifestations fournit un appoint non négligeable et, quand la caisse était vide, il fallait aussi y aller de sa poche. Je ne fus pas le seul à le faire. (Avermaete 1969 : 159, nous soulignons)

La revue hésite à exiger une contribution financière trop importante de la part des jeunes lecteurs qui achètent la revue au numéro. Pour les abonnés comme pour ceux qui demandent l'envoi d'un « spécimen », la distance peut rendre les réclamations pécuniaires vaines et inefficaces. Les dossiers de correspondances fourmillent de preuves que cette comptabilité au jour le jour est extrêmement fastidieuse et peu souvent payante. Comme nous l'avons vu plus haut, c'est au moins autant la rédaction que le lectorat qui supporte les coûts de production et de diffusion de ses livraisons. Les efforts sont supportés par le groupe, qui se débrouille, économise par un travail artisanal et collectif, cotise dans les moments les plus difficiles.

Les revues visent donc à « éduquer » le « grand public », entité un peu fantasmée et hors d'atteinte, sauf à travers la portion du « grand public de proximité ». Pour ce faire, les moyens sont nombreux : articles sur des sujets politiques, sociaux ou artistiques, organisation de diverses manifestations artistiques ou plus largement culturelles. Ce premier public est à la fois pourvoyeur de fonds (par souscription à un abonnement ou en soutenant les activités de la revue) et contingent de spectateurs mobilisables de manière ponctuelle, pour des conférences, des spectacles, des expositions. L'autre public de la revue, celui des « pairs », est visé pour des raisons différentes. Il n'est pas amené à jouer un rôle de « public financeur » comme le précédent, si ce n'est comme pourvoyeur de crédit symbolique. On retrouve ici les deux aspects d'une attitude ambivalente vis-à-vis des questions matérielles : d'une part elles sont explicites dans les relations avec le « grand public de proximité » (il n'y a pas moyen de faire autrement si l'on veut se maintenir), d'autre part elles sont laissées de côté, voire déniées, dans les relations avec les « pairs ».

En conclusion, on peut insister sur les potentialités de la revue en tant qu'objet « médiatique », quel que soit le public visé. Cette dimension se décline sous deux aspects. Tout d'abord, les revues investissent par toutes sortes de moyens l'espace médiatique local. À une époque où la radio, la télévision, les nouveaux médias n'étaient pas encore développés, les expositions, les récitals, les conférences, mais aussi les publications périodiques étaient des moyens courants de propagande ou de diffusion.

Ensuite, il faut bien noter la spécificité de la revue en tant que « média » à double face : l'intense activité politique et / ou artistique (côté « performance ») est relayée dans les

colonnes de la revue (côté « textuel »). Les petites revues littéraires offrent ainsi l'avantage de permettre un échange « différé », dans le temps et dans l'espace, doublant avantageusement les pratiques de sociabilités et d'échanges « directs », pratiqués dans les lieux où se réunissent artistes et écrivains, et parfois le « grand public » (des cénacles aux cafés littéraires, en passant par les « centres d'art », les expositions, les conférences etc.). Lieu de publication à l'hétérogénéité féconde, double « textuel » des lieux et pratiques de sociabilité existants, la revue moderne se présente ainsi comme une forme médiatique témoignant de l'appropriation par la sphère littéraire des techniques de la presse en pleine expansion. Publication périodique, plus aisée à produire et à diffuser que les livres, la revue littéraire permet de se faire (re)connaître par les pairs, de multiplier les échanges internationaux, mais aussi de viser un public plus large, notamment quand des projets politiques s'adjoignent aux visées artistiques et littéraires.

11.3 Un exemple pour terminer.

7 Arts ou l'explicitation de ces questions pratiques

L'ambiguïté du statut de la revue littéraire est perceptible à tous les niveaux : formellement et symboliquement, elle oscille entre presse et littérature ; du point de vue de la production et la diffusion des œuvres, elle apparaît comme étant à l'intersection des différentes instances de production ; enfin son « public cible » est hétérogène et rassemble un « public de pairs » et ce que nous avons nommé un « grand public de proximité ». La gestion de tous ces aspects passe par des choix très concrets pour les revues : concilier « création » et « partie critique » ou se profiler comme « organe d'information et de critique » ? Paraître sous le format de « journal » ou de « brochure » ? Selon quelle périodicité ? Où et comment trouver des sources de financement ? etc. Ces questions fondamentales ont un impact non seulement sur la présentation de la revue, sur sa capacité à durer, mais aussi sur son contenu. Nous avons vu, à travers l'exemple de *Lumière*, que le développement de la gravure sur bois n'est pas le fruit du hasard : il répondait à la base à un désir d'illustrer la revue et de faire connaître, à moindre frais, la production des artistes qui en étaient membres. Toutes ces problématiques, qui relèvent de la gestion interne de la revue, sont généralement occultées, déniées, par les revues d'avant-garde. Dans les pages même des revues — quand on a accès à des originaux ou des reprints complets —, tout au plus trouve-t-on des appels au lecteur (concernant le renouvellement des abonnements par exemple) et, dans certains cas, des encarts publicitaires. Il est peu question d'argent ou de problèmes financiers, dans des revues qui s'attachent à se profiler comme « désintéressées », ouvertes sur les courants nouveaux et prêtes à tous les sacrifices pour défendre l'art et la littérature (idéaux forcément dégagés des contingences matérielles). Il faut bénéficier des souvenirs d'un animateur « bavard » comme Avermaete (dans *L'Aventure de Lumière*, 1969) pour prendre la mesure de toutes ces questions et leur impact déterminant sur la vie de la revue.

La revue *7 Arts* tranche par rapport à ce constat. Le numéro-manifeste est lancé par

Pierre et Victor Bourgeois, Pierre-Louis Flouquet, Karel Maes et Georges Monnier (soit un poète, un architecte, deux peintres et un compositeur), au début de l'été 1922. Ses animateurs ne sont pas inexpérimentés en la matière, ayant déjà à leur actif les éphémères *Au Volant* et *Le Geste* en 1919 et 1920, et la brève aventure du « Centre d'Art » (cf. 12.1.4.). Avec *7 Arts*, il est indéniable que l'on passe à autre chose. Ses promoteurs ont affiné leur projet et surtout pris en compte les aspects matériels liés à la publication d'une revue. Ils sont à ce point conscients de l'impact de ces aspects concrets sur la revue qu'ils abordent explicitement ces questions en première page du premier numéro. On a rarement vu une entrée en matière aussi peu « poétique » et à ce point décomplexée par rapport aux questions financières : à la place d'un « manifeste » ou d'une « déclaration » affirmant (comme chez tant d'autres) l'ouverture et la volonté de fraternisation de la rédaction, le lecteur trouve sous le titre on ne peut plus clair de « Périodicité, prix, durée » une objectivation du projet, dont tous les aspects matériels sont explicités. « Nous croyons qu'à la vie artistique bruxelloise manque un hebdomadaire de prix minime » affirment d'entrée les rédacteurs. Ils précisent qu'ils ont choisi d'adapter la périodicité à l'« abondance et la brièveté des événements artistiques », qu'une revue mensuelle est incapable de prendre en charge. Face à des expositions ouvertes une semaine au maximum, un programme cinématographique renouvelé tous les vendredis, une périodicité plus serrée est de mise. « Parutions espacées, parutions stériles ; parutions rapprochées, parutions efficaces. Parutions économiques, au surplus ». La modicité du prix de vente (40 centimes le numéro) permet le développement du tirage. Ce souci de « coller » à l'actualité culturelle explique aussi que *7 Arts* paraîtra uniquement pendant la « saison » où la vie artistique est la plus intense et non en été, où elle est en veilleuse. Vingt-cinq numéros d'une « gazette hebdomadaire » sont donc annoncés, de novembre à avril.

Un second article est intitulé « Objet, principe, tactique ». Il est frappant de constater que les aspects proprement matériels sont pris en compte et intimement liés dans la conceptualisation du projet artistique et esthétique :

Notre objet est vaste. *7 Arts* : tous les arts. Et par eux, la pénétration en toute la vie individuelle ou collective. En effet, un problème artistique, tel un microcosme, est complexe et complet ; aux curieux et aux esthètes, il présente de multiples aspects. L'aspect lyrique ou d'inspiration, l'aspect technique ou d'exécution. L'aspect social ou d'expansion.

Pour faire convenablement son métier, une revue doit examiner toutes ces questions sentimentales, scientifiques, professionnelles et commerciales. Elle obtiendra ainsi non seulement la variété mais aussi l'utilité. N'est-il point aussi nécessaire de fixer la position technique d'un problème que de disserter sur la valeur culturelle d'une esthétique ? Les deux se complètent et souvent se confondent. Cette compréhension générale de l'activité esthétique suffit à déterminer les principes directeurs que nous nous sommes

fixés.

Le balancement entre aspects esthétiques et matériels est constant dans ce passage : à « aspect lyrique », « inspiration », « questions sentimentales », « valeur culturelle d'une esthétique » répondent « aspect technique », « exécution », « questions scientifiques, professionnelles et commerciales », « utilité », « nécessité de fixer la position technique d'un problème ». Il est bien précisé que les deux se confondent, se rejoignent dans la dimension « sociale » du projet : « pénétration en toute vie individuelle », « aspect social ou d'expansion ». Le but d'une revue (« pour faire convenablement son métier ») est de traiter simultanément de toutes ces questions.

L'inscription sociale de l'art est réaffirmée dans un passage précisant les rapports entre l'art et la civilisation, « situés sur le même plan et [qui] réagissent simultanément l'un sur l'autre » :

Définie non par l'état politique ou l'organisation sociale, mais par la puissance de l'homme et le développement de ses besoins moraux et matériels, la civilisation pose des problèmes à l'art, lequel, par ses solutions mêmes, suggère à la civilisation de nouvelles expériences. *Ainsi l'art est une expression « active » de la civilisation.* À cause de l'élan de ses ingénieurs, de ses économistes et de ses politiques, la civilisation est-elle innovatrice et organisatrice, l'art doit être audacieux et constructif. Voilà pourquoi, en ce siècle émouvant, plein d'initiatives et soucieux de méthodes, la découverte et la sagesse, c'est à dire *la révolution artistique et l'ordre artistique* sont indissolublement *unis*. La civilisation, cela consiste à oser et à innover. L'art n'est ni une fumisterie ni un culte : *l'art est une invention organisée.* (les auteurs soulignent)

Conciliant « révolution artistique » et « ordre », en tenant compte de l'aspect matériel des problèmes esthétiques, c'est peut-être ce qui définit le mieux le « modernisme ». Contre l'« éclectisme anarchique » qui « cherchait son expression dans la vie barbare » [notamment dans les « arts nègres »], *7 Arts* propose aux artistes de revenir à la « civilisation » de référence, celle dans laquelle ils inscrivent leur recherche d'une esthétique nouvelle. Il faut « oser » et « innover », mais *en contexte*, en s'inscrivant dans cette « civilisation moderne » qui est la leur : « notre prodigieuse vie urbaine, industrielle et passionnée ». L'art ayant « quitté la vie », « il faut l'y ramener ». Les moyens pour le faire relèvent de l'art *appliqué* : l'architecture moderne et le cinéma.

La nouveauté du cinéma et la crise du logement permettent aux artistes modernes d'agir puissamment sur la sensibilité contemporaine ; d'autre part, les éléments techniques de ces deux arts imposent spontanément une discipline sévère et une habileté hardie. Comment s'y signaler en imitant ?

On le voit, la dimension technique, prépondérante tant en architecture qu'en art cinématographique, impose le respect d'une certaine « discipline » bénéfique aux artistes modernes.

Par ces biais-là, ils peuvent agir utilement sur la « sensibilité contemporaine ». Parmi les « sept arts », outre l’architecture et le cinéma, la peinture, la musique et la littérature retiendront principalement l’intérêt de la rédaction.

Enfin, dans ce numéro-programme de *7 Arts*, une importante « Revue des Revues » est annoncée. La formulation employée pour ce faire constitue en soi une objectivation de la rubrique : « pour le lecteur, un résumé précis des controverses artistiques. Pour les revues, une précieuse publicité ».

Au moment du « bilan » de la « saison » écoulée (fin avril 1923, après 25 numéros), la rédaction pourra souligner qu’elle a bien rempli son rôle d’ « hebdomadaire d’information et de critique », présentant chaque fois les manifestations culturelles de la semaine à Bruxelles (programme cinématographique qui se renouvelle tous les vendredis, conférences, expositions, concerts). Des articles ont traité d’architecture, de musique, d’art industriel, de peinture (principalement des « constructeurs » Flouquet et Maes). Dans la partie « critique littéraire », il aura été question d’ouvrages de Léon Chenoy, Roger Avermaete, Paul Dermée, René Purnal, Clément Pansaers et André Baillon. Le passage en revue de la presse ne s’est pas fait de manière extensive ; à chaque fois, un ou plusieurs articles ou numéros de revues (maximum trois) ont été longuement commentés. À parcourir les titres, on constate que *7 Arts* s’inscrit dans un réseau large (et pas spécifiquement « d’avant-garde ») et international : sont commentés le premier numéro de *La Revue sincère* (n°2, 9 nov), *L’Indépendance belge* (n°3), *Le Prisme* (n°4), *La Cité* (n°5), *Le Futurisme* (Milan) (n°6), *Le Crapouillot* (n°7), *Le Peuple et Écrits du Nord* (n°8), *Montparnasse* (n°9), *Les Nouvelles littéraires*, *Ter Waarheid, Créer* (n°10), *Montparnasse, Le Soir, La Revue de l’Époque* (n°12), *Clarté, Mon Ciné* (n°14), *L’Humanité, De Standaard* (n°15), *Les Nouvelles littéraires, Écrits du Nord* (n°19), *Europe* (n°21), *La Nervie* (n°22), *Het Overzicht* (n°24).

Pour assurer financièrement leur entreprise, les initiateurs de *7 Arts* se dotent d’une structure éditoriale plus solide, afin de ne plus dépendre d’un mécène ou d’hypothétiques souscripteurs. Ils transposent dans le monde littéraire un mode de fonctionnement qui a déjà fait ses preuves dans d’autres champs de la vie sociale : ils adoptent le modèle de la société coopérative pour les éditions « L’Équerre », fondées fin 1921 par les frères Bourgeois et l’écrivain Georges Rens. Cette société éditera *7 Arts* ainsi que des monographies des membres du groupe (*cf.* 12.4.1.). Les principes de fonctionnement de cette « Société coopérative d’édition et de propagande intellectuelle » sont exposés aux lecteurs, dès le 4 janvier 1923 (n°10 de *7 Arts*), par la publication de certains articles des statuts.

art. 4 : « La société a pour objet principal la publication d’œuvres personnelles ou collectives dues à ses membres effectifs et ce, pour un but de haute propagande intellectuelle. La société se fixe aussi un objectif de solidarité, d’entr’aide [sic] et de diffusion artistique. Toute visée mercantile est incompatible avec les statuts »

On le voit, il ne s’agit pas d’une entreprise commerciale. Les sociétés coopératives se définissent par une application de l’idéologie socialisante à tous niveaux : mise en commun

de fonds de départ et mise en commun du « travail », qui assure d'une part la solidité financière de l'entreprise, d'autre part la solidarité entre ses membres effectifs. Au contraire d'une société anonyme, dans laquelle chacun dispose d'un nombre de voix à l'Assemblée générale proportionnel aux actions qu'il détient, chaque coopérateur a ici la même voix à l'Assemblée générale. L'objet principal de cette « société coopérative d'édition » est bien la publication d'œuvres de ses membres effectifs, qu'elles soient « personnelles » (monographies) ou « collectives » (hebdomadaire *7 Arts*). Les autres objectifs poursuivis, « haute propagande intellectuelle », « diffusion artistique » mais aussi « solidarité et entraide » découlent en partie de la structure même. Comme dans toutes les sociétés coopératives, certaines règles définissent la manière de devenir coopérateur. Les modalités pour devenir « membre effectif » sont publiées :

art. 9 :« Chaque part sociale est de 200 francs ; la libération peut s'effectuer en quatre versements trimestriels. Le droit de participation, fixé à 50 francs et valable pour cinq ans, se paie à l'admission »

Au contraire d'autres sociétés coopératives qui imposent à leurs membres la cession d'une partie de leur salaire pendant un certain nombre de mois, ici l'adhésion se marque par le payement d'une somme fixe. Il est aussi possible d'obtenir un statut intermédiaire (celui de « membre participant »), probablement créé pour augmenter le nombre de souscripteurs :

art. 25 « les adhérents se répartissent donc en deux catégories :

- les membres effectifs, ayant souscrit au moins une part
- les membres participants, ayant acquitté un droit de participation

La première catégorie a voix délibérative et droit à un exemplaire de tout ouvrage édité par les soins du groupe. La seconde catégorie est ouverte à quiconque désire bénéficier en partie, et pour un temps, des avantages matériels ou moraux de l'organisme ; les participants ont droit à une réduction de 50% du prix de vente de tout ouvrage édité par le groupe. »

Tous les membres partagent donc la possibilité d'être édités par la société coopérative. Ce sera le cas de Pierre Bourgeois, Léon Chenoy, Georges Rens et d'Henry van de Velde (*Les formules de la beauté architectonique moderne*, nouvelle version, avec préface de Victor Bourgeois, 1923), plus tard de Maurice Casteels, Max Deauville, Camille Poupeye, Géo Charles.

Pour conclure, ce qui est frappant dans l'exposé du « programme » de *7 Arts*, c'est que la présentation des objectifs que se fixe la revue est accompagnée immédiatement d'un exposé des moyens matériels pour les réaliser. Il nous semble que par ce biais, *7 Arts* tranche par rapport à l'hésitation entre « tentation de l'avant-garde » et « modernisme ». Les petites revues dont nous avons parlé jusqu'ici se situaient entre les deux pôles du « modernisme »

et de l'« avant-garde » : désir d'être à l'avant-garde en matière de reconstruction, par la défense d'une certaine *vision du monde* prônant le renouvellement de la société sous tous ces aspects, par des engagements politiques radicaux ; mais en même temps aspirations à renouveler la société *pour un public*, à faire pénétrer les idées nouvelles *dans la société*, bref, souhait de concilier la radicalité de leur programme avec les aspects pratiques qui le rendent *recevable*. Ici, les hésitations sont levées : les expériences précédentes ont bien montré qu'à peine a-t-on le temps d'énoncer l'utopie, que la revue qui se propose de la défendre disparaît faute de moyens. Avec *7 Arts*, les choses sont abordées sous leur angle pratique. Il nous semble que c'est cela qui caractérise en premier chef le modernisme des frères Bourgeois. Comme nous l'avions vue en partie II, à travers l'exemple des débats entourant la reconstruction du pays, les frères Bourgeois apportent des réponses aux aspects concrets de la question : c'est la reconstruction architecturale et les problèmes urbanistiques qui retiennent leur attention. Leurs propositions sont pétries de réalisme et de sens pratique, pour une action qui se veut efficace et utile, comme dans l'exemple de la Cité Moderne de Berchem-Sainte-Agathe, réponse concrète au problème de la crise du logement à bon marché. Sur le plan des éditions et de la publication de leur revue, même constat : les questions pratiques sont mises en avant, une structure adéquate est fondée, toute l'action peut se développer sur des bases solides. La « propagande » est ainsi assurée dans un hebdomadaire, en seconde ligne par des éditions. En s'associant à la tribune de « La Lanterne sourde » et en relançant la « Section d'Art » du POB, les frères Bourgeois investissent par ailleurs des instances « médiatiques » ouvertes vers un public large, ces tribunes accueillant non seulement un public bourgeois cultivé, mais aussi des étudiants et des ouvriers.

La différence entre « modernisme » et « avant-garde » se marque ici au niveau de la posture adoptée vis-à-vis des questions matérielles. Le « modernisme » les prend explicitement en charge, il est plus enclin à accepter la dimension « technique » voire « commerciale » de ses projets. D'ailleurs, leur programme esthétique est indissociable d'une inscription dans la société. Tant l'architecture que l'art appliqué se trouvent à la croisée entre visées artistiques et visées « pratiques ». Le but est de réaliser à la fois du « beau » et de l'« utile ». Le lien avec le public, l'impact dans la société sont valorisés. Au contraire l'« avant-garde » entretient un rapport de dénégation avec les questions matérielles. Même si elles sont très présentes dans les dossiers d'intendance de la revue ou dans la correspondance privée, elles ne sont jamais explicitées en tant que telles. Cela s'explique en partie par le fait que l'avant-garde n'a pas le souci de « durer ». On ne connaît pas d'exemple de « vieilles » avant-gardes : leur positionnement même implique un renouvellement constant et la « porte de sortie » est souvent l'autodissolution³⁶.

Le modèle du « réseau des revues », où l'on a pu mettre en évidence les liens entre revues de degrés de radicalité différents (inscription des unes et des autres dans un *continuum*), permet d'illustrer le mécanisme de « suppléance » entre revues « modernistes » et

³⁶ Voir René Lourau 1980 (« Autodissolution des avant-gardes »), qui étudia des mouvements esthétiques et politiques d'avant-garde et la manière dont ils mettent eux-mêmes un point final à l'aventure.

« d'avant-garde ». Les factions « modernistes », qui concilient ouverture aux tendances nouvelles et prise en compte des impératifs matériels leur permettant de durer, ne dédaignent pas de servir de « tribune » pour des auteurs ou des mouvements plus radicaux. On citera les exemples de *Ça Ira* qui accueille le numéro « Dada » de Pansaers, ou plus tard de *Variétés* qui fait de même pour les surréalistes (numéro spécial « Le surréalisme en 1929 »). L'avant-garde se trouve ainsi relayée par des « modernistes ». L'impact dépend de la capacité de la tribune d'accueil à assumer l'effet de rupture produit, mais dans tous les cas, le gain symbolique n'est pas négligeable. Dans le cas de *Ça Ira*, elle « en meurt », mais cela lui permet d'effectuer *a posteriori* une relecture de son parcours et d'y voir une « autodissolution » (comme le fait Neuhuys dans sa préface à la réédition de *Ça Ira* en 1971), donc de se hausser elle-même au niveau de l'avant-garde. La reconnaissance des pairs supplée alors, sur le long terme, à la désaffection, dans l'immédiat, du soutien du « public ».

Chapitre 12

Lieux d'édition et d'action d'art

Nous souhaitons inventorier ici les différents types de « lieux » à travers lesquels les revues concrétisent leur désir de participer au renouvellement de l'art, de la littérature, de la société. Le but est de brosser un tableau d'ensemble, toutes revues confondues, non de suivre précisément les réalisations de l'une ou l'autre. Il s'agit de voir comment se structure l'espace littéraire — ou plutôt l'espace culturel — dans cette période où les instances officielles ne sont pas encore mises en place (l'Académie, on le sait, est créée en 1921, le Palais des Beaux-Arts à la fin des années 1920). L'étude approfondie de ces lieux relève pour certains de l'histoire de l'art, pour d'autres de l'histoire du livre ou de l'édition, pour d'autres enfin de l'exploration du champ médiatique. Nous n'avons pas la prétention de réaliser tout cela en même temps ici, mais plutôt d'établir un premier balisage du terrain, dans une perspective rassemblant des objets généralement pris en charge, de manière isolée, par des disciplines particulières, une contextualisation générale faisant souvent défaut. Dans les parties précédentes, nous avons examiné en quoi les revues constituent des lieux de prise de parole dans les débats politiques de l'immédiat après-guerre (*cf.* chapitre 8) et des milieux relativement peu homogènes (*cf.* chapitre 10) entre lesquels se tisse un réseau à la fois intertextuel et interpersonnel. Nous avons ensuite interrogé le statut hybride de la revue littéraire, entre presse et littérature, à l'intersection des différentes instances de production, enfin instance « médiatique » à part entière. Les questions matérielles (financement, diffusion, public) qui ont retenu notre attention sont tout aussi déterminantes ici. Les différents types de « lieux » à travers lesquels se déploie l'action des revues posent évidemment la question du public, de l'inscription dans la société : centres d'art, galeries, « tribunes » pour des conférences et des expositions et maisons d'éditions ne se développent pas en vase clos, mais dans un certain rapport au « public de proximité » et au « grand public ».

12.1 Les « centres d'art »

Un premier type de lieu est celui de l'espace multifonctionnel dédié à l'art, sous ses différentes facettes. Nous avons déjà vu l'exemple anversois du « Club Artès », ouvert à un

public à la fois délimité (seuls les membres y avaient accès) et relativement large (aucun critère objectif ne faisant obstacle à une adhésion). Ce lieu de rencontre et de sociabilité a été mis à la disposition des groupes anversois pour accueillir régulièrement diverses manifestations d'art (expositions, conférences, récitals). Il répondait à un besoin précis (la disponibilité d'un local gratuit) des animateurs culturels expérimentés, les revues *Lumière* et *Ça Ira* existant depuis plusieurs années avant sa création, vers 1922. Ajoutons qu'il a permis à *Lumière* de développer une activité expérimentale de « théâtre de marionnettes ».

12.1.1 Des lieux d'expérimentation : le théâtre de marionnettes de *Lumière*

Nous avons vu qu'une part importante de l'activité culturelle et artistique « moderniste » anversoise des années vingt est animée par les groupes des revues *Lumière* et *Ça Ira*. Collectives et menées sur tous les fronts, ces activités sont caractéristiques des projets d'avant-garde : il s'agit de réconcilier l'art et la vie, de rendre à l'art le mouvement de la vie, de surprendre le public, de libérer les pratiques. Dans ces activités se mêlent deux dimensions de la revue, qui apparaît à la fois comme un lieu privilégié d'expression personnelle pour les membres de sa rédaction et comme une tribune soutenant les initiatives d'artistes et d'intellectuels extérieurs à elle. Dans les expositions, les artistes du groupe se mêlent à d'autres artistes anversois, belges ou étrangers. Pour les conférences, les rédacteurs complètent un programme essentiellement composé d'orateurs invités. Il n'y a que pour les activités vraiment innovantes — comme le théâtre de marionnettes de *Lumière* — que la rédaction fournit le gros du contingent de la troupe. Ce théâtre de marionnettes est un bel exemple d'« œuvre collective » qui illustre aussi le désir de pratiquer et défendre un « art total ». Le théâtre de marionnettes est un art modeste, de moindre légitimité que le théâtre (comme la gravure l'est à la peinture) mais plus propice à des expérimentations n'impliquant pas pour autant une rupture avec le (grand) public. À travers les marionnettes, *Lumière* peut concilier une volonté moderniste d'innovation (notamment dans les décors, les costumes) et la réalisation d'un art qui garde une connotation populaire. Il est un bel exemple d'habile négociation entre impératifs matériels, lien avec le public et volonté de renouveler l'art et la vie. En 1922–1923, *Lumière* crée plusieurs pièces de théâtre, les huit membres du groupe assumant la mise en scène (Avermaete), la fabrication de l'architecture du théâtre (Frans Buyle), la création du décor et des marionnettes — en bois, plates, peintes, avec bras mobiles — (Henri Van Straten), le rôle de récitants (Armand Henneuse, Bob Claessens, avec l'aide de quelques amies) et de manipulateurs pour le déplacement des marionnettes et leur mise en mouvement, dans le but de « servir le texte ». Le groupe ne met pas en scène ses propres textes, mais fait connaître des pièces de « théâtre poétique », comme *Intérieur* de Maeterlinck, *La jeune fille nue* de Francis Jammes, *Les uns et les autres* de Verlaine, et *Philippe II* de Verhaeren. Ils reprennent aussi quelques chansons, comme « Malbrouck s'en va-t-en guerre » (avec des marionnettes de Jos Albert). Malgré le succès des quatre représentations effectuées au Club Artès (Anvers) et au Cabinet Maldoror (Bruxelles, 17 février 1924), à l'invitation de Geert Van Bruaene, l'entreprise ne peut se perpétuer. La raison est

double : son caractère non rentable (coût énorme de production et importance des frais de déplacement) et le départ de ses participants les plus actifs (Frans Buyle pour Bruxelles et Armand Henneuse pour Tournai). En conséquence, *Lumière* ne peut répondre à l'intérêt qu'elle a suscité, tant en Belgique qu'à l'étranger, notamment en Hollande et en Italie (où elle a attiré l'attention de Marinetti¹) (Voir Avermaete 1969 : 143–158)².

12.1.2 La version « folklorique » de Ghelderode

Comme on le sait, le théâtre de marionnettes attira aussi Michel de Ghelderode. Roland Beyen rapporte dans *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque* que Ghelderode utilisa cette technique lors d'une conférence donnée le 17 octobre 1924, dans le cadre du cycle de conférences qu'il organisait en tant que président du « Cercle de la Renaissance d'Occident ». Pendant une heure, il anima une douzaines de marionnettes représentant des amis, dont il dit autant de bien que de mal, avant de lire des extraits de chacun d'eux : Paul-Gustave Van Hecke, Albert Lepage, Jean Milo, Paul Werrie, René Verboom, Paul Vanderborght, Paul Avort, René Baert, Horace Van Offel, Armand Barigand, Maurice Gauchez, Philostène Costenoble — poète croque-mort, double inavoué de lui-même — et Pierre Fontaine (voir Beyen 1980 : 166–168). Pendant la même saison 1924–1925, Ghelderode imagine de créer un Théâtre de Marionnettes pour *La Renaissance d'Occident*. Il fait fabriquer un castelet et rédige plusieurs pièces qu'il présentera comme « reconstituées d'après le spectacle des marionnettes bruxelloises » : *Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ*, *La Tentation de Saint-Antoine*, *Le Massacre des Innocents* — toutes trois publiées dans *La Renaissance d'Occident* (entre novembre 1924 et juin 1925) —, *Duvelor* (publié dans *Le Rouge et le Noir* du 27 mai 1931) et enfin *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* (publiée en néerlandais l'été 1925, co-signée par Jef Vervaecke). Cette mystification avait probablement pour but de se profiler comme « folkloriste » (voir Beyen 1980 : 178–183). Aucune de ces pièces ne fut finalement donnée, les lourdes marionnettes « folkloriques » intéressent moins les peintres et les artistes du groupe que les marionnettes modernes, plus expérimentales. Ghelderode fut finalement évincé par Pierre Fontaine à la présidence du « Cercle de la Renaissance d'Occident » et le castelet revendu (Beyen 1980 : 184). Les expérimentations des uns inspirent les autres : Roland Beyen note que c'est peut-être suite à la représentation de *Lumière* au « Cabinet Maldoror », que Ghelderode a eu l'idée de creuser cette voie, dans une direction plus folklorique qui apparaît en définitive comme beaucoup moins « moderne » (Beyen 1980 : 82).

Un autre exemple de « centre d'art », bien antérieur au « Club Artès » ou au « Cabinet Maldoror » retiendra notre attention. Il s'agit du « Centre d'Art » animé par la direction

¹ Lettre de F.T. Marinetti à Roger Avermaete relative à une pièce susceptible d'être jouée par le groupe *Lumière*, s. d. (n° 113 du catalogue de l'exposition organisée par la BR du 22 novembre au 24 décembre 1969, *Le groupe Lumière*, Bruxelles, 1969, p. 16)

² Voir aussi Avermaete, *Les Marionnettes de « Lumière »*, Lyon, Éditions Henneuse, 1954.

de la revue *Le Geste* — Aimé Declercq, Léon Chenoy, Pierre et Victor Bourgeois — au Coudenberg à Bruxelles, en 1920. La configuration du problème est toute différente : dans un contexte de « désert culturel » (Bruxelles en 1920), les jeunes animateurs vont tenter de donner une impulsion à la vie culturelle par la création de ce centre. *Le Geste*, nous l'avons vu, est né de la fusion entre *Demain littéraire et social* d'Aimé Declercq et Léon Chenoy et *Au Volant* des frères Bourgeois. La « Déclaration³ » en tête de son premier numéro (décembre 1919) insiste sur la possibilité et la nécessité, pour les artistes, de participer au renouvellement de la société d'après-guerre. À travers *Le Geste*, le pôle « moderniste » bruxellois (unissant littérateurs, artistes plasticiens et architectes) va concrétiser son idéal de reconstruction. L'exemple du « Centre d'art » du Coudenberg est intéressant parce qu'il représente le passage d'une utopie (celle des « cités d'art » d'Aimé Declercq) à une première réalisation concrète. Quelle que soit la brièveté de son existence — ce centre tient environ trois mois —, il est très révélateur de la volonté des artistes d'assurer leur propre possibilité d'existence. Comme nous allons le voir, ce projet tient compte, d'abord et avant tout, du problème du financement et de la protection des artistes.

12.1.3 L'utopie de la « Cité d'art » d'Aimé Declercq

Dans un court article intitulé « La Cité d'Art⁴ », Aimé Declercq dresse un bilan de la situation des artistes, fragilisés par la guerre qui a interrompu les relations internationales et suite à laquelle les priorités sont matérielles. Pour que « l'esprit » puisse « retrouver quelque moyen d'action », il lui paraît indispensable qu'il accepte de « subir l'entrave d'une organisation ». Declercq fait remarquer que, parmi tous les corps de métiers, seuls les artistes et les penseurs ne sont pas syndiqués :

Aucune organisation ne protège l'artiste, rien ne lui permet de tirer profit de son labeur. Il est la proie facile de l'éditeur, de l'organisateur d'exposition et du marchand, et si les rares entreprises qui essayèrent de le libérer échouèrent toutes, c'est parce qu'elles n'avaient point d'assises commerciales et ne rassemblaient l'argent nécessaire à leur activité que par les dévouements et les subsides. Seule une organisation puissante disposant d'argent, trouvant ses ressources dans ses propres bases commerciales et comprenant dans une vaste corporation tous ceux qui s'occupent d'art, serait capable dans nos cités modernes de sauver l'art de la vénalité et de la mort.

Le problème du financement est posé ici de front. Aimé Declercq propose de substituer aux moyens traditionnellement sollicités à l'extérieur (« dévouements » et « subsides ») un principe de financement interne : il s'agit de développer une base commerciale propre.

³ Reproduite en annexe B.1.

⁴ Aimé Declercq, « La Cité d'Art », *Le Geste*, n°1, décembre 1919, pp. 2–3. Reproduit en annexe B.1.

L'artiste serait alors comparable à n'importe quel travailleur, qui peut « tirer profit de son labeur ». Il ne s'agit pas de faire de toute œuvre d'art une œuvre commercialisable, mais de trouver un équilibre entre le besoin de pouvoir créer en toute liberté et le besoin de pouvoir vivre de son art. Aimé Declercq esquisse déjà ici le projet d'une « vaste corporation [entre] tous ceux qui s'occupent d'art », projet qui sera repris pendant la crise des années trente, par Henri Kerels et Maurice Casteels, initiateurs de l'« Association des artistes professionnels de Belgique ». Les statuts de cette asbl ont paru dans le *Moniteur belge* du 9 janvier 1932⁵. Ils stipulent que l'association a pour objet l'étude des moyens

- a) de nature à défendre ou favoriser les intérêts matériels et moraux de ses membres
- b) de nature à créer des liens plus étroits de confraternité, de solidarité et d'entr'aide [sic] entre les membres
- c) pouvant assurer à tous les travailleurs d'art une collaboration active et les possibilités d'existence auxquelles ont droit tous les hommes.

Ces buts sont donc d'une part le développement d'un vaste réseau d'entraide et de confraternité entre tous les artistes et d'autre part la recherche de moyens matériels aptes à assurer des conditions d'existence dignes aux artistes. Dans ce but, l'AAPB envisage « l'organisation de réunions, conférences, congrès, publications et tous autres moyens analogues » (p. 2 des statuts). Parmi les membres du premier conseil d'administration, on trouve un petit noyau des « Amis du Téléphone » et de la revue *Le Geste* : Henri Kerels (président), Dolf Ledel (vice-président), Maurice Casteels (secrétaire-trésorier). Les premiers membres sont les peintres Philibert Cockx, Georges Latinis et Edgard Tytgat ainsi que le sculpteur Oscar Jespers (p. 10 des statuts). Virginie Devillez a étudié en quoi l'AAPB est une réponse des artistes à la crise économique, après la « débâcle de l'Art Vivant » et rappelé que l'idée a germé lors d'une séance de la Section d'Art du POB consacrée aux « Artistes et la crise », en novembre 1931. Elle replace la « tentation corporatiste » dans le contexte de fascination pour l'exemple de l'Italie fasciste (Devillez 2002 : 43 *et sq.* ; 53–58). Nous voyons ici que ce type de réalisation correspond à un projet déjà en germe immédiatement après la première guerre mondiale, où les conditions économiques sont difficiles (vie chère, lente reprise de l'activité industrielle, etc.). Les revues littéraires de l'entre-deux-guerres réalisent à leur échelle cet idéal de rassemblement dans la défense d'intérêts matériels communs. Structures fragiles, qui partent de rien dans un espace déserté, elles n'ont pas d'emblée pour objectif de permettre aux artistes de vivre de leur art. La première étape est de créer une ouverture, une possibilité d'existence, de travailler les conditions d'une réception. En conséquence, les revues littéraires se développent sur ce principe de conciliation entre liberté artistique et nécessité de trouver des fonds. S'organiser en une collectivité analogue à celle des travailleurs est peut-être aussi perçu comme un moyen de concilier respect des ambitions artistiques et lien avec le public large. Par le partage d'un même type de vie et l'insertion dans des structures analogues à celles des travailleurs, les artistes peuvent espérer voir leurs sensibilités

⁵ Ils sont consultables sur le site actuel de l'Association Royale des Artistes Professionnels de Belgique. (www.arapb.be)

se rapprocher. Nous avons vu que pour faire connaître et diffuser leurs artistes, mais aussi pour trouver des fonds, les revues mettent sur pied une « action d’art » et remplissent elles-mêmes les rôles « de l’éditeur, de l’organisateur d’exposition et du marchand » pointés par Aimé Declercq. Par leur organisation et leur mode de fonctionnement (groupes informels ou coopératives), les revues apparaissent comme un premier modèle d’organisation entre artistes dans le but de défendre leurs intérêts. Nous examinerons ci-dessous d’autres aspects de cette action d’art, qui louvoie entre public de pairs et grand public. Mentionnons déjà que même les entreprises les plus abouties au niveau commercial (maison Van Hecke) ne survivront pas à la crise des années trente. Il n’est pas étonnant dès lors que ce type de projet d’association entre artistes soit repris à un niveau plus large, plus global, de type AAPB.

Dans la seconde partie de son article, Aimé Declercq esquisse le projet de la « Cité d’art », conçue comme un vaste bâtiment au centre ville, comprenant magasins au rez-de-chaussée (librairie, vente de poteries et bibelots, bijouterie, ameublement, arts d’intérieur, mode, etc.), ateliers au sous-sol (imprimerie typographique, lithographique et d’eau-forte ; reliure), espaces de création et de réflexion à l’étage (bibliothèque, salle d’exposition et de lecture, ateliers libres de peinture et de sculpture, salles de cours de chants et de musique). Une salle de théâtre y est adjointe — pour des conférences et des auditions musicales en journée, et des « représentations choisies » en soirée —, ainsi qu’une salle de cinéma fonctionnant « de manière permanente », où le public serait assuré de voir des « films de choix », de « valeur artistique et éducative immense ». Aimé Declercq ne voit pas comment les pouvoirs publics pourraient se désintéresser d’un tel effort. L’entreprise lui paraît d’ailleurs parfaitement rentable. Enfin, il imagine que de pareilles cités d’art pourraient voir le jour dans différents pays, formant un réseau de « piliers de la civilisation mondiale et de la culture internationale », « forteresses inexpugnables de la paix et de la pensée » (p. 4). Ce type de projet utopique, qui allie centralisation des arts et de la connaissance, désir d’ouverture internationale et conception architecturale d’une « ville dans la ville » n’est pas rare à l’époque. Rappelons les initiatives de Paul Otlet (1868–1944), père de la classification décimale universelle, fondateur du *Mundaneum* et de différents organismes internationaux, qui défend ce type de conception depuis la fin du XIX^e siècle. Dans les années vingt et trente, plusieurs architectes (Victor Bourgeois, Louis Van der Swaelen, Le Corbusier) réalisent des plans pour le *Mundaneum* et pour différents projets de « Cité mondiale » (à Tervuren, à Genève, à Anvers) (voir *Dictionnaire de l’architecture en Belgique*, 2003, p. 441). À une toute autre échelle, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles est conçu par Victor Horta comme « une petite ville, un dédale de salles d’expositions et de concerts parcourus par un réseau de rues, de galeries et de ponts » (Strauven 2003 : 355).

12.1.4 Une première concrétisation de l’utopie :

le « Centre d’art » du Coudenberg (20 décembre 1919 – fin mars 1920)

Pour Aimé Declercq, il n’est pas question de laisser la « Cité d’art » à l’état d’utopie. Il présente le « Centre d’art » comme une « première pierre à l’édifice » et précise que

si « la réalisation est infime » par rapport au projet esquissé, elle prouve « que l'initiative peut partir des artistes eux-mêmes ». Il annonce l'ouverture du « Centre d'art » situé au Coudenberg (actuel Mont des Arts) à Bruxelles, qui comprend :

- une bibliothèque-librairie
- une exposition permanente et régulière de tableaux, sculptures, objets d'art décoratifs
- une maison d'édition
- une imprimerie
- une salle de réunion
- une bourse d'ex-libris.

Le « Centre d'art » est présenté de plusieurs manières⁶ dans le second numéro de *Le Geste* (vraisemblablement prévu en janvier, date indiquée en couverture, mais finalement paru en mars 1920). Il faut souligner qu'il a pour but d'aider les artistes dans toutes les étapes de la fabrication et de la diffusion de leurs œuvres. Pour les œuvres littéraires, on remarque que toutes les instances qui participent à leur fabrication et leur diffusion sont réunies : l'imprimerie, la maison d'édition et la librairie. Le groupe « Quand-même », présenté comme « groupe de diffusion littéraire », peut en assurer la publicité. Quant aux œuvres d'art, elles peuvent être exposées et mises en vente dans les salles prévues à cet effet. Une grande attention est accordée aux objets d'art décoratifs, produits typiques d'une tentative de conciliation entre réalisation artistique libre et nécessité commerciale. Cependant, ils ne sont pas conçus comme le résultat d'une « compromission », d'une adaptation aux goûts du public, mais plutôt comme une manière de faire entrer la modernité dans la vie quotidienne : « d'expression moderne », les objets d'art décoratifs sont valorisés en tant que « propres à mener [le grand public] vers une esthétique nouvelle ». La prise en compte d'un public féminin est à souligner : une des sections du Centre d'Art s'intitule « Les Arts de la femme » (objets d'art décoratifs, bibelots, etc.). Les arts décoratifs sont par ailleurs perçus comme le lien d'une « union et unité des arts plastiques », ce qui renvoie à la « synthèse des arts » qui sera mise en évidence dans *7 Arts*. De manière générale, par son ambiguïté, l'objet décoratif ou l'art appliqué est tantôt soutenu, tantôt raillé par les représentants de l'avant-garde. Par exemple, le travail de potier, décorateur et tisserand du peintre abstrait Jan Cockx est présenté dans le dernier numéro de *Ça Ira*. Plusieurs reproductions de ses tapis à motifs abstraits et géométriques sont accompagnées d'un commentaire de Maurice Van Essche, qui met l'accent sur le rôle du décorateur qui « entreprend la tâche rebutante d'introduire par la voie de l'art appliqué, l'esthétique moderne dans la vie de tous les jours⁷ ». Mais *Lumière* s'en moquera dans son dernier numéro (petite note dans le n°40, 28 février 1923). À une époque où les ensembliers sont en vogue, de très nombreux artistes plasticiens ont trouvé un gagne-pain dans la réalisation d'objets décoratifs ou d'ameublement. Citons par exemple Jozef Peeters (1895–1960), figure de proue de la Plastique Pure et de l'art communautaire,

⁶ Les éléments qui suivent sont repris dans les publicités en deuxième et troisième de couverture du n°2 de *Le Geste*. Voir en annexe B.1, les documents sur le « Centre d'art »

⁷ Maurice Van Essche, « Tapis », dans *Ça Ira*, n°20, janvier 1923, p. 210–213 (éd. Jacques Antoine, 1973).

qui créait des meubles fonctionnels et s'intéressait à la décoration intérieure. Il exposa dans le stand de « L'Équerre », au Salon de la Lanterne sourde consacré aux « Arts belges d'esprit nouveau » (1923). Plusieurs de ses réalisations furent présentées dans *7 Arts*. Il en est de même pour Marcel Baugniet, Victor Sevrancx et Karel Maes, qui créèrent des meubles en 1925⁸. Le dernier devint directeur d'une usine de fabrication de mobilier. René Magritte et Victor Sevrancx ont travaillé pour des firmes de papier peint. Magritte et Flouquet ont par ailleurs réalisé des affiches publicitaires⁹.

En ce qui concerne plus spécifiquement les revues littéraires, il faut mentionner la création d'une « Maison des revues » qui vise à promouvoir l'échange international de publications. *Le Geste* porte en quatrième de couverture la mention « Des presses de la Maison des revues – 6, Coudenberg, Bruxelles ». Nous n'avons malheureusement pas d'autres traces de l'action ou de l'impact de cette tentative d'institutionnalisation des revues. Mais l'initiative témoigne du fait que les animateurs du « Centre d'art » sont conscients du rôle des périodiques dans la diffusion et l'échange d'informations. Comme on le sait, *7 Arts* réalisera cette insertion dans un réseau international de revues, entretenant des contacts avec des mouvements d'avant-garde d'Allemagne, des Pays-Bas, mais aussi des Pays de l'Est.

L'ouverture du Centre d'art a été bien accueillie et répondait à un besoin, comme le montre un extrait de *L'Aurore artistique et littéraire*, revue plutôt traditionnelle, où J. de Mar souligne la difficulté de se faire éditer et l'urgence de remédier à ce manque structurel :

[...] Un grand pas a déjà été accompli du fait de la création de nombreuses revues, que quelques-uns peuvent faire vivre en unissant leurs talents et surtout ... leurs porte-monnaie. Mais ce n'est là qu'un palliatif. Ce qu'il faut, c'est répandre parmi le public des œuvres complètes. Combien de chefs-d'œuvre ont été perdus à cause de ce manque d'argent !

Un remède radical s'impose, et il ne peut être obtenu que par l'union des jeunes littérateurs en vue de former une sorte de Société coopérative d'édition. Je ne sais si le *Centre d'art* (6, rue Coudenberg, Bruxelles) qui s'est ouvert le 20 décembre 1919 a cela dans son programme. Si oui, nous ne pouvons que formuler nos meilleurs vœux de réussite. (J. de Mar, « Un pas à franchir », *L'Aurore*, première série, n°4, janvier 1920, p. 29).

Comme on l'a vu, le modèle de la société coopérative d'édition sera adopté par les frères Bourgeois en 1921, lors de la fondation de « L'Équerre ». Pour l'heure, l'investissement des animateurs du « Centre d'art » dans l'édition est plus fragile. En janvier 1920, *Quand le ciel s'attrista* de Léon Chenoy, sort des presses de « L'Édition ». Des trois plaquettes encore en

⁸ Leurs réalisations sont publiées dans *7 Arts*. Pour un aperçu de la production de ces différents artistes, voir Goyens de Heusch 1976 : 95–115.

⁹ Pour un aperçu plus complet de tous les biais par lesquels l'art « moderne » entre dans la vie quotidienne, voir Norbert Poulain 1981. (« Luxe et simplicité dans les arts appliqués », dans *Les années folles en Belgique. 1920–1930* : 117–161)

projet à « L'Édition » en mars 1920, deux ne parurent pas¹⁰, la dernière publication étant *Des poèmes d'amour* d'Aimé Declercq. Celui-ci continuera seul à animer « L'Édition » pendant quelques années, après la fermeture du Centre d'Art (cf. 12.4.1.).

Actif pendant trois mois seulement, le « Centre d'art » a cependant donné une certaine impulsion aux mouvements modernistes et d'avant-garde de 1920. Outre ses éditions, il organisa plusieurs expositions, en décembre 1919 (ensemble éclectique), janvier 1920 (Flouquet – Magritte), février 1920 (le peintre anversois Jan Cockx) et mars 1920 (Maurice Flament et Dolf Ledel)¹¹. Mais l'événement le plus souvent cité (à partir de Goyens de Heusch, 1976 : 24–28) reste la conférence de l'architecte, peintre et théoricien Théo van Doesburg (1883–1931), organisée par le Centre d'Art en février 1920 et « premier contact du Néo-Plasticisme avec la Belgique ». Selon les dires de Pierre Bourgeois, il y avait une quinzaine d'auditeurs, dont les animateurs du Centre d'Art (vraisemblablement Pierre et Victor Bourgeois, Aimé Declercq, Maurice Casteels, peut-être Léon Chenoy), ainsi que René Magritte, Pierre-Louis Flouquet, Victor Sevrancx, Georges Vantongerloo¹² et War Van Overstraeten. Cette conférence, qui marqua profondément les jeunes auditeurs, est un exemple de manifestation qui passe outre la barrière des langues. Van Doesburg, qui s'exprimait en néerlandais, devait être traduit par War Van Overstraeten, mais mécontent des choix terminologiques de sa traduction, préféra continuer lui-même dans un français approximatif. Maurice Casteels, qui avait lu *Drie voordrachten over de nieuwe Beeldende Kunst* de van Doesburg, en avait fait un compte rendu enthousiaste en décembre 1919 dans *Le Geste* :

[...] Ce livre peut être considéré comme l'ouvrage le plus complet et le plus attrayant traitant de l'évolution actuelle des arts plastiques. Ce petit volume définit et situe exactement la place que doit occuper un art rénové dans la société de demain. Et il m'est agréable de constater que les idées émises par Théo van Doesburg avec une précision aussi synthétique, affirment d'une façon troublante les mêmes principes que plusieurs d'entre nous exprimaient déjà depuis 1912. (Maurice Casteels, « L'Art Vivant », *Le Geste*, n°1, décembre 1919, p. 22)

Maurice Casteels fait probablement référence aux réflexions sur l'art moderne et le renouvellement de la société que les rédacteurs de *La Foi nouvelle* appelaient de leurs vœux. Dans ce même article, Maurice Casteels souligne qu'« en Belgique, les artistes qui suivent délibérément les tendances nouvelles sont presque exclusivement flamands » et note qu'ils exercent une influence à l'étranger (p. 23). Il cite les exemples des graveurs gantois Frans Masereel (établissement à Genève, illustrateur de Romain Rolland et Verhaeren) et Jozef Cantré (fondateur du groupe de Blaricum en Hollande, collaborateur du journal révolutionnaire *De*

¹⁰ *Banalités* de Maurice Casteels est publié en 1921, aux Éditions du Pot d'Étain (Bruxelles), avec cinq linos de Daenens. *Sous la peau du lépreux* d'Albert Lepage est probablement resté à l'état de projet. (Beyen1991 : 395)

¹¹ Pour les détails, voir en annexe B.1, le compte rendu sous le titre « Notre vitalité ».

¹² Notons que Vantongerloo avait déjà rencontré Mondrian et van Doesburg en Hollande, en 1917.

Roode Jeugd (Gand), publié par *Haro*). Au pays, il mentionne les foyers de Gand et d'Anvers, et cite Paul Joostens, les frères Oscar et Floris Jespers, Jan Cockx, Mortelmans (découvert par la revue *Lumière*) et Prosper De Troyer (à Malines). Pour Bruxelles, il parle de Jef de Cupere, Albert Daenens et Félix De Boeck (p. 23). Plusieurs de ces artistes¹³ avaient participé pendant l'été 1918 à une exposition organisée par le cercle artistique bruxellois « Doe Stil Voort », placé sous le patronage du « Conseil de Flandre » depuis avril 1917. Bilingue (au moins passivement¹⁴), Maurice Casteels est à l'intersection entre différents réseaux. Le cas de l'influence de van Doesburg et de la réception de la plastique pure en Belgique offre un bel exemple de réseau « bilingue » de revues. Van Doesburg effectua en effet plusieurs conférences à Anvers en 1920, à l'invitation de Jozef Peeters, secrétaire du « Kring Moderne Kunst » (fondé en septembre 1918) et organisateur de plusieurs Congrès d'Art Moderne à Anvers (octobre 1920 et janvier 1922). Suite à la découverte des principes du *Stijl*, en octobre 1921, F. Berckelaers (alias Michel Seuphor) ouvrit *Het Overzicht* à l'art abstrait et invita Peeters à y collaborer. Ce dernier en devint co-directeur en novembre 1922. Le constructivisme sera défendu en parallèle dans *7 Arts* (1922–1927) et dans *Het Overzicht* (15 juin 1921 – février 1925), suivi de *De Driehoek* (avril 1925 – février 1926), qui s'inscrivent dans un réseau international de revues d'avant-garde¹⁵.

Goyens de Heusch explique la fondation de *7 Arts* par la conjonction de deux événements marquants pour les jeunes modernistes. Le premier est la découverte des principes hollandais du *Stijl* (lors de la conférence de van Doesburg en février 1920 au « Centre d'art » à Bruxelles), qui déboucha notamment sur des contacts avec les défenseurs de l'abstraction côté flamand du pays. Le second est le « Congrès Interstellaire » organisé par Pierre Bourgeois du 17 au 20 avril 1922, qui rassemblait des « intellectuels indépendants dans un esprit de vaste fraternisation humaine ». Parmi les conférenciers, le pacifiste et « anarchiste-individualiste » Han Ryner (collaborateur de *Ça Ira*) et Riccioto Canudo, auteur d'une théorie esthétique des « sept arts », selon laquelle le cinéma est le résultat de la fusion parfaite de tous les arts (voir Goyens de Heusch, 1976 : 27–28). Comme nous l'avons vu, le premier numéro de *7 Arts* (mai ou juin 1922) témoigne d'une nouvelle attitude face aux questions matérielles, abordées de front lors de l'annonce du lancement de la revue. Hebdomadaire attaché à rendre compte de l'ensemble des mouvements modernistes, *7 Arts* défendra notamment la plastique pure et une conception synthétique de tous les arts.

¹³ Jan Cockx, Félix De Boeck, Albert Daenens, Prosper De Troyer. Parmi les autres exposants, citons Jos Leonard, Jozef Peeters, Victor Sevrancx et Edmond Van Dooren, qui feront partie de l'avant-garde artistique. (voir Frederik Leen 1992 : 25)

¹⁴ Nous formulons une réserve sur l'affirmation de Virginie Devillez, qui présente Maurice Casteels comme « parfait bilingue [...] signant des articles autant dans *Het Overzicht* et *De Driehoek* que dans *Savoir et Beauté*, *Sélection*, *La Renaissance d'Occident*, *Clarté* [etc.] » (Notice dans la *Biographie nationale*, tome 5, 1999 : 40–42) : pour les deux articles qu'il signe dans *Het Overzicht*, le nom d'un traducteur est à chaque fois précisé. Maurice Casteels était probablement bilingue, mais sans maîtriser (ou pas parfaitement) le néerlandais écrit.

¹⁵ Voir Huysseune 1991, « Le constructivisme » (p. 317) ainsi que le chapitre de la thèse de Nathalie Toussaint (UCL, 2000) consacré à l'explicitation de ce réseau international (p. 293 *et sq.*).

Le « Centre d'art » du Coudenberg apparaît donc comme une première concrétisation de l'utopie des « cités d'art » d'Aimé Declercq. Lieu ouvert aux artistes mais aussi tourné vers un public plus large — apparemment sans succès —, il a abrité une courte période plusieurs expositions et une rencontre internationale (avec van Doesburg) dont l'impact sera déterminant sur une partie du mouvement « moderniste ». La prise en compte des questions matérielles (sécurités financières et statut des artistes) dont témoigne déjà le projet d'Aimé Declercq connaîtra des prolongements concrets dans les initiatives des frères Bourgeois (*cf.* la société coopérative d'éditions « L'Équerre ») et, bien plus tard, dans la création de l'AAPB, dans le contexte difficile de la crise économique des années trente.

12.2 Galeries et lieux d'exposition

Les revues littéraires que nous avons étudiées témoignent toutes d'un intérêt pour les arts plastiques, principalement la peinture, la gravure (principale technique d'illustration des revues) et l'architecture. La présentation de ces artistes dans leurs colonnes ne suffit pas : souvent, les revues déploient aussi une activité « de propagande » dans des lieux où ces artistes sont susceptibles d'entrer en contact direct avec un public plus large. Outre les « centres d'art » et les espaces plus institutionnels mais accueillants pour les tendances nouvelles (comme le « Cercle artistique » anversois), des lieux spécifiques d'exposition sont créés, qui sont aussi des lieux de vente. Rares sont les galeries bien implantées, comme la « Galerie Giroux » (qui date d'avant la guerre 1914). De nombreuses galeries d'art ont vu le jour au début des années vingt, souvent pour une période éphémère. À Bruxelles, citons par exemple la galerie « Manteau », « Le petit Centaure » de Walter Schwarzenberg (1921–1926) puis « Le Centaure » (1926–1929), société anonyme, Schwarzenberg étant associé à Blanche Charlet, « L'Epoque » ouverte par Van Hecke pour E.L.T Mesens (en 1928), la galerie « Le Prismé » (dirigée par Jean Milo en 1933), l'atelier « La Grosse Tour » (de Jean Milo, dans les années trente) ; à Ostende, *L'Océan* (dirigée en 1927 par Jean Milo et Pierre Fontaine), etc.

12.2.1 Un cas limite : les galeries et estaminets de Gérard Van Bruaene

Gérard Van Bruaene (1891–1964) n'étant pas spécifiquement lié à des revues littéraires ou artistiques, il s'écarte de notre corpus. Nous souhaitons cependant aborder brièvement les initiatives (qui sont autant d'échecs répétés) de ce passeur de l'avant-garde, ancien activiste (voir Bier 1991 : 290), auteur d'aphorismes, qui se jouait volontairement des règles du « commerce » d'art, lançait simultanément plusieurs galeries sans aucune ambition de rentabilité, vendait à l'occasion des faux, etc. Rik Sauwens les a recensées dans *Geert Van Bruaene, le petit homme du Rien* (1970), où il tente de cerner la personnalité de cet amateur atypique de la vie culturelle bruxelloise. Van Bruaene, après une brève expérience dans le monde du théâtre, fonde successivement la « Galerie du Parlement », ouverte en 1922 dans un quartier administratif, hors de tout passage ; le « Cabinet Maldoror » (hôtel

Ravenstein), ouvert en décembre 1923, actif jusqu'en 1925, complété en 1924 par un « Cabinet des Estampes » (rue de Ruysbroek) puis par « La Vierge Poupine » (ouverte de juin 1925 à mars 1926, rue de Namur, co-dirigée par Van Bruaene et Paul van Ostaijen). Toutes ces entreprises témoignent du « mépris du mercantilisme » de Van Bruaene, dont les galeries étaient rarement ouvertes (puisque il devait, seul, en gérer plusieurs en même temps) et qui laissait libre accès à ses amis pour toutes les manifestations qu'il organisait. En conséquence, les fiascos financiers se succédaient, du théâtre de marionnettes de *Lumière* à la brève expérience de « ciné-club » créé en collaboration avec le groupe de *Correspondance* (Voir Sauwens 1970 : 6—10).

Par la suite, Van Bruaene investit la formule de l'estaminet, qu'il conçoit comme un « prolongement de la salle d'exposition » : le premier qu'il ouvre à la fin des années vingt est « L'Image Nostre Dame », qui sera suivi de plusieurs autres. Le plus connu, créé après la seconde guerre mondiale, est « La Fleur en papier doré » (rue des Alexiens à Bruxelles), qui deviendra un des points de ralliement des surréalistes et où Van Bruaene vécut jusqu'à sa mort en 1964 (voir Sauwens 1970 : 10—12).

Il nous semble que Van Bruaene, par ce mouvement constant entre la création répétée de galeries et le sabotage systématique de toutes ses entreprises, par une dénégation totale des aspects matériels, illustre bien l'ambiguïté du rapport de l'avant-garde à ces questions pratiques (questions financières, rapport au public). Van Bruaene ne cesse pas d'entrer « dans le jeu » du commerce d'art, tout en n'en respectant aucune règle. Par ailleurs, ses estaminets sont à la fois des lieux de sociabilité pour les artistes et les écrivains et des lieux de rencontre potentielle avec un public très diversifié (et éventuellement indifférent aux questions artistiques). Par l'absurde, Van Bruaene explore ainsi les questions cruciales du rapport de l'art (et, en particulier, de l'art d'avant-garde) avec les différents types de public (du public de pairs au grand public, en passant par le « public de proximité » dont il néglige le rôle, pourtant fondamental, de « financeur »). Mais tous les galeristes n'avaient pas ce sens de l'autodérision et du ratage organisé. Nous examinerons quelques exemples d'« action d'art » mises sur pied par des groupements bien décidés à se faire entendre.

12.2.2 Le « char d'assaut » de l'expressionnisme : « Sélection » de P.-G. Van Hecke et A. De Ridder

Parmi les nombreuses galeries d'art de l'époque, « Sélection » occupe une place importante non par sa durée de vie (elle tient deux ans), mais par son rôle majeur dans la propagation de l'expressionnisme en Belgique. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'ensemble du dispositif entourant la revue *Sélection*, les différents lieux où se développent une activité à la fois artistique et commerciale, assez solide pour imposer l'expressionnisme flamand tant auprès du public que dans les instances de reconnaissance officielles.

À la croisée de tous les arts : P.-G. Van Hecke et A. De Ridder

Les animateurs de *Sélection* Paul-Gustave Van Hecke et André De Ridder ont déployé une intense activité dans les périodiques littéraires de langue flamande avant la première guerre mondiale et jusqu'au début des années vingt. André De Ridder (1888–1961) enseignera toute sa vie, tout en ayant une activité d'animateur de revues et de critique d'art, dans les deux langues française et flamande. Sorti d'une école supérieure de commerce, il enseigne dans le secondaire pendant la première guerre mondiale, tout en collaborant à des périodiques hollandais (membre du comité de rédaction du *Vlaamsche Stem* (dir. René De Clercq), de 1914 à 1915 et rédacteur de la rubrique « Van Vlaanderen » dans *De Amsterdammer* de 1915 à 1918). Avant la guerre, il a collaboré à *Vlaamsche Arbeid* (1906–1909) et fondé *De Boomgaard* (1909–1911), revue littéraire de haute tenue où Van Hecke publierá différentes œuvres d'un décadentisme fin de siècle. Tous deux fondent ensemble *Het Roode Zeil* (mars – octobre 1920) peu avant de lancer *Sélection*. Professeur en sciences financières et statistiques à l'Institut supérieur de commerce d'Anvers (1929–1921) puis à l'Université de Gand (1923–1959), De Ridder sera le trésorier de l'entreprise, tout en collaborant activement à la revue en tant que critique d'art (voir Hadermann 1991, « Les métamorphoses de *Sélection* » : 241). Comme nous l'apprend Paul Delsenne¹⁶, Van Hecke (1887–1967), issu d'une famille d'ouvriers tisserands gantois, travaille enfant dans une filature en bord de Lys. Après un passage dans l'enseignement professionnel, il est employé dans une usine expérimentant une structure industrielle socialiste (l'« Usine coopérative cotonnière »). À la suite de son père, il s'engage dans le mouvement d'émancipation ouvrière (fondateur de la Jeune garde socialiste des deux Flandres, animateur avec Henri de Man d'un cercle d'études marxistes, etc). C'est en autodidacte qu'il apprend les langues, la littérature, les arts, l'histoire et la sociologie. Avant la guerre, son activité littéraire et artistique est débor-dante, dans tous les domaines : collaborateur au mensuel socialiste *De Waarheid* en 1906, il fonde ensuite *Nieuwe Leven* (1907–1910), où il défend l'idée que la révolte des artistes modernes rejoint celle des prolétaires, tout en publiant un peu paradoxalement des poèmes de tendance décadente. À la demande d'André De Ridder, il participe au lancement de *De Boomgaard* (Anvers, 1909–1911), après avoir partagé quelques mois la vie de Constant Permeke, Frits Van den Berghe, Gustave et Léon De Smet, réunis à Laethem-Saint-Martin. Ses expériences dans le domaine théâtral sont aussi diverses : acteur, secrétaire du cercle dramatique du « Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel – en Voordrachtkunst », auteur de deux pièces de théâtre. À Anvers, il travaille comme journaliste à *La Métropole* (1911) puis *De Nieuwe Gazet* (1912–1913), passant sans peine d'une langue à l'autre. Il émigre à Bruxelles au début de la guerre, où il assume la direction du théâtre de la Bonbonnière (rue Fossé-aux-Loups). Ayant rencontré Honorine Maria De Schrijver (dite Norine, 1887–1977), jeune couturière d'origine gantoise, il lance avec elle la première maison de haute couture à se faire un nom en Belgique, « Couture Norine », qui draine la clientèle de la Belgique occupée, privée de Paris. Cette entreprise, située avenue Louise à Bruxelles, sera florissante

¹⁶ Notice biographique sur Paul-Gustave Van Hecke dans la *Biographie nationale* (1994, tome 3 : 331–334)

jusqu'à la fin des années vingt et assurera un certain train de vie au couple Norine-Van Hecke, qui se feront généreux mécènes, jusqu'à la crise des années trente. Norine créait elle-même ses modèles (toutes les autres maisons de couture de l'époque les importaient de Paris) et exécutait parfois des robes sur commande. Magritte réalise plusieurs publicités pour sa maison et illustre ses catalogues¹⁷. Socialiste, poète « décadent », homme de théâtre, homme de revues¹⁸, actif dans le domaine de la mode vestimentaire, Paul-Gustave Van Hecke investit le champ artistique de la peinture après la première guerre mondiale, dans le but de faire connaître ses amis et les tendances nouvelles qu'ils représentent.

Les trois séries de *Sélection* et autres revues littéraires

La revue *Sélection*, « Bulletin de la vie artistique » est lancée en août 1920 parallèlement à l'ouverture d'un « Atelier d'art contemporain », rue des colonies à Bruxelles. Ses directeurs, Paul-Gustave Van Hecke, André de Ridder et Gustave De Smet ont pour but de faire connaître l'expressionnisme et principalement les artistes flamands en exil, Permeke et Léon De Smet en Angleterre, Gustave De Smet et Frits Van den Berghe aux Pays-Bas. Frits Van den Berghe s'y était réfugié par peur de représailles pour son passé activiste — il était Chef de bureau au Ministère flamand de l'enseignement des arts et des sciences, à Bruxelles, en 1917 —, rejoignant Jozef Cantré à Blaricum, et travaillant en étroite collaboration avec Gustave De Smet. Après une première période d'expérimentations communes, ils trouvent leur voie dans l'expressionnisme¹⁹. André de Ridder et Paul-Gustave Van Hecke, qui avaient aussi établi de bons contacts avec les cubistes français, ont proposé à Gustave de Smet de lancer ensemble un mouvement pour faire connaître leur art en Belgique. La revue *Sélection* apparaît d'emblée comme un bulletin de propagande artistique soutenant l'activité de la galerie du même nom. Le programme²⁰ de l'« Atelier d'art contemporain » annonce des « expositions collectives et personnelles des peintres et sculpteurs représentant les grandes tendances modernes » mais aussi, du côté de l'art appliqué, la « création d'intérieurs modernes » et offre des meubles, tentures, objets, tapis, papiers peints, céramiques, etc. Les expositions présenteront les expressionnistes flamands et des artistes contemporains établis à Paris, tels Foujita, Marie Laurencin, Raoul Dufy, Utrillo, Pierre Modigliani, Juan Gris, Fernand Léger, Zadkine, Valentine Prax (Toussaint 2000 : 110). Le catalogue des expositions est publié dans la revue.

Paul Hadermann a retracé dans « Les métamorphoses de *Sélection* et la propagation

¹⁷ Pour un aperçu plus général sur la mode à l'époque, consulter Norbert Poulaing, 1981 : 129 *et sq.*

¹⁸ Pour plus de détails sur le parcours littéraire de Paul-Gustave Van Hecke, consulter le mémoire de licence de Lieve Van Gijseghem (KULeuven, 1974), qui analyse les productions et les prises de positions de Van Hecke tant dans sa « période flamande » (1907–1921) que dans sa « période francophone » (1920–1962). Noter que dans *Het Roode Zeil*, Van Hecke publia (sous le pseudonyme de Johan Meylander) un long article consacré à « Dada » (juin 1920, n°5) et fut par là le premier à commenter le mouvement en Flandre.

¹⁹ Sur les artistes belges en exil pendant la première guerre mondiale, et spécialement la période de vie commune de Frits Van den Berghe et Gustave De Smet aux Pays-Bas (entre 1916 et 1925), consulter la thèse de doctorat de Nathalie Toussaint (UCL, 2000 : 70–110).

²⁰ Voir annexe B.2.

de l'expressionnisme en Belgique » les principales étapes de la vie de la revue, qui connaît trois séries (1920–1922, 1923–1927, 1928–1933). On se reportera à son étude pour apprécier le détail de l'action de *Sélection* en faveur du cubisme et de l'expressionnisme figuratif. Notons la collaboration d'André Salmon, qui tient à partir du troisième numéro une chronique sur les arts à Paris, pour laquelle Paul Fierens prendra la relève à partir de la deuxième année (août 1921). Le cubisme est surtout commenté par des collaborateurs français occasionnels (Hadermann 1991 : 245). En moins de six mois, les rédacteurs imposent l'étiquette d'« École de Laethem Saint-Martin » pour désigner les artistes qu'ils défendent mais aussi leurs prédecesseurs, à mi chemin entre l'impressionnisme et le symbolisme (Hadermann 1991 : 249). La seconde année, De Ridder et Van Hecke intensifient leur « propagande » par la publication de « tracts » (Van Hecke consacre *Pour réparer le retard et le malen-tendu* à Gustave De Smet et Constant Permeke ; André Salmon traite de *La Révélation de Seurat*).

Van Hecke n'a pas pour autant abandonné le terrain « littéraire ». En 1920, il fonde la maison d'édition « La Voile Rouge », qui n'aura qu'un seul ouvrage à son catalogue, *Mélusine* de Franz Hellens (1920). Le lancement de *Signaux de France et de Belgique* (mai 1921 – mars–juin 1922) est un autre signe de son désir de garder pied en littérature. Le comité de rédaction est formé d'André De Ridder, Paul-Gustave Van Hecke, Franz Hellens (direction pour la Belgique) et André Salmon (direction pour la France). Au sommaire, collaborateurs belges et français, dont plusieurs se retrouveront dans les autres moutures du futur *Disque Vert*. Cette période de diversification est aussi celle des premières difficultés financières, dont *Sélection* porte la marque : de novembre 1921 à décembre 1922, cinq numéros paraissent (au lieu de dix), sous une couverture assagie, la couleur et la variété laissant place au retour systématique de la gravure de Gustave De Smet présentant un arlequin. Ces cinq « numéros doubles » préfigurent l'évolution de la revue vers des « cahiers » thématiques, qui sera la formule adoptée pour la dernière série de la revue (1928–1933). Ils contiennent en effet chacun une synthèse sur un sujet particulier : l'art africain (n°2–3), la gravure sur bois (n°4–5–6) – présentant l'œuvre d'artistes belges, français, hollandais, espagnols, russes –, l'art hollandais (7–8), l'expressionnisme allemand (n°9–10). La galerie « Sélection » ferme ses portes en août 1922. Il semble que ce soit pour laisser la place à un « commerce d'art » du même nom, de 1922 à 1927, dans le cadre de la Société *Van Hecke and Co* (voir la thèse de Nathalie Toussaint, 2000 : 109).

La propension de Paul-Gustave Van Hecke à occuper tous les terrains trouve à s'institutionnaliser dans une seconde revue, *Variétés*, « revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain » (15 mai 1928 – 15 avril 1930), revue cosmopolite explorant la « modernité » sous tous ses aspects, qui traitera tant de cinéma, de photographie, de jazz, de haute couture que d'art ou de littérature (voir Delsemme 1990). Comme on le sait, cette revue « moderniste » servira notamment de tribune pour l'avant-garde surréaliste, dont la publication *La révolution surréaliste* ne paraissait plus pour cause de difficultés financières : ce sera le numéro hors série de juin 1929, « Le surréalisme en 1929 ».

Une constante : la prise en compte des questions matérielles

Dans le domaine artistique, mentionnons encore l'initiative de Paul-Gustave Van Hecke d'appliquer le système des contrats entre artistes et galerie d'art. Courant en France, ce type de contrat ne se pratiquait pas en Belgique avant que Van Hecke ne s'associe au directeur de la galerie « Le Centaure », Walter Schwarzenberg, pour en faire bénéficier ses amis Gustave de Smet, Frits Van den Berghe, mais aussi Floris Jespers, Edgard Tytgat, Magritte²¹ ou encore Auguste Mambour. Jean Milo en rappelle le principe dans *Vie et survie du Centaure* : en échange d'une mensualité régulière, l'artiste accorde au marchant le premier choix de sa production et lui garantit un certain nombre de tableaux (ou de « points », en fonction de la taille des œuvres réalisées). Ce système, qui assure sécurité matérielle aux artistes, n'a semble-t-il pas convenu à tous les tempéraments, certains artistes se pressant de remplir leurs obligations, au détriment de la qualité (voir Milo 1980 : 60–70). Quoi qu'il en soit, l'introduction de ce système témoigne de la prise en compte, par Van Hecke, des problèmes matériels liés à la création artistique.

En 1923, *Sélection* se constitue en société coopérative d'éditions (voir Devillez 2003 : 166), forme plus solide financièrement, qui lui permettra de tenir encore dix ans. Franz Helens menant sa barque de son côté avec les différentes versions du *Disque Vert*, Van Hecke et De Ridder élargissent le champ d'intérêt de la seconde série de *Sélection* (1923–1927) pour englober à nouveau la littérature, ainsi que les arts, l'architecture, le cinéma. Sous-titrée « chronique de la vie artistique et littéraire », *Sélection* voit son comité de rédaction renforcé par l'arrivée de Georges Marlier et Paul Neuhuys (de *Ça Ira*) et de plusieurs collaborateurs de *Créer* (dont Gilles Anthelme et Georges Thialet).

En conclusion, il faut constater que si Van Hecke a cherché à occuper tous les terrains (théâtre, littérature, critique d'art, mode, etc.) il a aussi, une fois fortune faite (via la « Maison Norine »), développé une stratégie efficace de promotion des artistes qu'il aimait (principalement les expressionnistes flamands Gustave De Smet, Frits Van den Berghe, Permeke) en multipliant les moyens d'action : une galerie d'art, un bulletin de propagande qui évolue en revue littéraire, des tracts, un système de contrats, etc. Son rapport à l'art n'est pas dénué de préoccupations matérielles et il accorde de l'importance à ce qui relève de l'« art appliqué » (ensembliers et décoration d'intérieur proposés par l'« Atelier d'art contemporain Sélection », maison de couture Norine). La prise en compte des nécessités matérielles se remarque aussi dans le système de contrat qu'il pratique pour assurer une sécurité financière aux artistes. Cette volonté de faire entrer concrètement l'art dans la vie se marque dans le quotidien de Van Hecke et de Norine, sur tous les plans : leur maison, leur intérieur, leurs préoccupations de mécènes, leur façon de s'habiller, leur style de vie traduisent cette passion de l'art et de la modernité, non dénuée d'aspects mondains. Toutes les facettes de l'art sont d'ailleurs concernées : mode, peinture, architecture d'intérieur, littérature, théâtre

²¹ À une époque où il ne se vendait pas. Lors de la liquidation du « Centaure » pour faillite, en 1932, 150 toiles « invendables » s'étaient accumulées, qui risquaient de partir pour rien en vente publique. E.L.T Mesens racheta le lot pour 5000 francs. (voir Jean Milo 1980 : 67).

et même, un peu plus tard dans le parcours de Van Hecke, cinéma. Il sera critique cinématographique, animateur du Festival Mondial du Cinéma (Bruxelles 1947) et finira sa carrière à la direction générale des Cinémas Pathé (voir Norbert Poulain 1981 : 130). Il faut remarquer que par son hétérogénéité et sa souplesse, la forme « revue » s'adapte à ce type de parcours. *Sélection* était artistique tant que *Signaux de France et de Belgique* assumait le versant « littéraire » ; par la suite « Sélection » se réoriente pour traiter ces deux aspects simultanément. Dans sa troisième série, de nouveaux choix éditoriaux aboutissent à la production d'une série de « cahiers » monographiques consacrés à un artiste contemporain.

Si on hésite à classer « Sélection » parmi les revues d'avant-garde, c'est d'une part à cause de son éclectisme, d'autre part à cause de cette collusion d'intérêts commerciaux et artistiques, enfin parce que l'on pense parfois que « Sélection » a bataillé pour des artistes déjà reconnus, ce qui n'est vrai que dans le cas des français qu'elle expose (le cubisme n'est déjà plus une avant-garde en 1920). Il faut noter que les expressionnistes flamands ont rapidement franchi l'étape de la reconnaissance officielle en Belgique, grâce à la présence à l'administration des Beaux-Arts, les années de leur émergence sur le marché belge, d'esthètes flamands qui leur étaient favorables, notamment l'anversois Arthur Cornette et le gantois Firmin Van Hecke²². Sous leur impulsion, un tiers des œuvres acquises par les Beaux-Arts en 1922 sont d'expressionnistes flamands des deux générations de Laethem Saint-Martin : De Saedeleer, Gustave De Smet, Jules De Bruycker, Edgart Tytgat, Van de Woestijne, Léon De Smet, Albert Sevraes et surtout Constant Permeke (voir Devillez 2003 : 20 et 24).

12.2.3 D'autres initiatives plus disparates

Face à la propagande massive de *Sélection* en faveur des expressionnistes, les autres tendances contemporaines ont plus de difficultés à se faire entendre. Comme nous l'avons vu (*cf.* 12.2.2.), *Lumière* a relancé la gravure sur linoléum, bois et pierre, en poussant les artistes du groupe et leurs proches à acquérir ou à développer une technique permettant d'offrir des illustrations inédites à moindre frais. Plusieurs d'entre eux ont donc laissé provisoirement leurs pinceaux pour s'initier à la lino / xylo ou lithogravure et intégrer leurs codes esthétiques respectifs²³. Les illustrations graphiques se sont multipliées dans les publications de *Lumière* et l'ampleur du mouvement est telle que *Lumière* peut bientôt imaginer exposer ses graveurs (Jan-Frans Cantré, Jozef Cantré, Frans Masereel, Henri Van Straten et Joris Minne). Comme *Haro*, les revues anversoises associent étroitement création littéraire et artistique. *Lumière* a ses graveurs expressionnistes, *Ça Ira* défend la plastique pure de l'école

²² Avant la guerre, ce dernier participa avec Paul-Gustave Van Hecke au programme du « Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel – en Voordrachtkunst » ainsi qu'aux revues littéraires *Nieuwe Leven* et *De Boomgaard*. En 1920 il est de l'aventure de *Het Roode Zeil*.

²³ Pour un aperçu complet de la matière, consulter Avermaete, *La Gravure sur bois moderne de l'Occident*, 1928.

anversoise. Ce lien entre « littérateurs » et artistes (certains combinant les deux activités, tel Paul Joostens par exemple) rappelle les avant-gardes allemande (*Der Sturm*) et hollandaise (*De Stijl*), dont l'influence exacte sur les groupes anversois est encore à étudier (voir Sauwens 1969 : 198–199). La dimension interdisciplinaire du groupement se traduit dans les publications, généralement illustrées. Les revues contiennent de nombreuses illustrations : en couverture, insérées en hors-texte, ou en bandeaux agrémentant les en-têtes de rubriques (c'est le cas dans *Lumière* dès septembre 1920). Toutes les éditions au catalogue de *Lumière* sont par ailleurs illustrées.

Des relais pour la plastique pure

Si les artistes de *Lumière* (graveurs expressionnistes) bénéficient d'un certain relais dans *Sélection* (cf. le numéro triple sur la gravure sur bois, juin 1922), ce n'est pas le cas de ceux de *Ça Ira* (Floris Jespers, Paul Joostens, Pierre-Louis Flouquet, Karel Maes, Jozef Peeters). Mais les « constructeurs » (Flouquet, Maes, Peeters et par certains aspects Joostens) qui collaborent à *Ça Ira* seront défendus à partir de novembre 1922 par le réseau de revues favorables à la « plastique pure ». En novembre 1922 coïncident en effet la parution du premier numéro de *7 Arts* (qui diversifie peu à peu ses moyens d'actions via la coopérative d'édition « L'Équerre », les tribunes de « La Lanterne sourde » et de la « Section d'Art » du POB, le groupe « L'Assaut », etc.) et la nouvelle orientation de *Het Overzicht*, suite à l'arrivée de Jozef Peeters comme co-directeur.

Ça Ira et *Lumière* organisent elles-mêmes des expositions pour faire connaître leurs artistes. Elles jouent ainsi, de manière ponctuelle, le rôle de « marchands de gravures », à défaut d'être « marchands de tableaux » comme les groupes de *L'Art libre – Galerie Giroux* ou de *Sélection*, plus puissants et mieux implantés sur le marché de l'art. Pour ce qu'il a été possible de reconstituer²⁴, *Ça Ira* a organisé deux « Salons de peinture et gravure », à Anvers, au Cercle artistique, en novembre 1922 et avril – mai 1923. Parmi les exposants du deuxième salon, de très nombreux Allemands (dont Willy Baumeister, Alexandre Bortnik, L. Moholy Nagy, A. Rodchenko, Peter Röhl) — certains renseignés par Théo van Doesburg —, plusieurs Flamands de tendance abstraite, illustrateurs de la revue (Paul Joostens, Jan Cockx, Jan Cantré, Jozef Cantré, Jozef Peeters), un Suisse, un Moscovite, un Autrichien et un Bruxellois (Magritte). Le catalogue a une particularité : il est bilingue²⁵. Deux ans auparavant, *Lumière* n'avait pas pris cette précaution. Par ailleurs, un projet de « Salon d'art décoratif », prévu pour avril 1923, était en bonne voie d'avancement, la participation de Jozef Peeters, Pierre-Louis Flouquet, Prosper de Troyer, Paul Joostens, Théo van Doesburg, Pierre Bourgeois étant acquise. Nous ne savons pas s'il a eu lieu. Le groupe de *Ça Ira* a donc été actif pour mettre sur pied des expositions internationales, rassemblant surtout des grandes personnalités de l'esthétique abstraite. Sur le plan éditorial, les tentatives sont

²⁴ Par le dépouillement exhaustif du contenu du dossier d'administration de *Ça Ira* (AML, ML 3904–3905) et le croisement des renseignements recueillis dans les correspondances et les notes manuscrites.

²⁵ Voir la reproduction du catalogue en annexe B.3.

plus timides. Au catalogue des « Éditions Ça Ira », il n'y a que deux ouvrages artistiques : la publication de *9 linos* de Pierre Flouquet (1922) et une plaquette de Georges Marlier introduisant à *L'œuvre plastique de Paul Joostens* (1923), abondamment illustrée. Il faut mentionner toutefois que Magritte et Sevrancckx avaient co-signé un texte dédié à E.L.T Mesens, *L'Art pur. Défense de l'Esthétique*, qui devait paraître aux « Éditions Ça Ira » en 1922 mais demeura manuscrit²⁶.

Faire connaître les graveurs de *Lumière*

L'« action d'art » de *Lumière* est plus impressionnante, tant par son étendue que par les effets produits. Dans ses souvenirs sur *L'Aventure de Lumière*, Roger Avermaete dresse un bilan qui mentionne l'organisation de huit expositions (à Anvers, Amsterdam, Rotterdam) et la participation du groupe à sept autres (à Amsterdam, Paris, Berlin, La Haye, Remscheid) (Avermaete 1969 : 164)²⁷. Il est difficile d'établir une correspondance exacte entre les expositions réalisées et ce bilan chiffré, les informations précises (dates, lieux, noms des participants) faisant souvent défaut. Quoi qu'il en soit, le groupe *Lumière* a mis sur pied trois expositions de gravure sur bois à Anvers (en 1921²⁸, 1922 et ?) et deux expositions de peintures (en 1922 et 1925). Elle a organisé un salon d'art décoratif en 1924 — soit un an avant qu'une initiative similaire soit lancée à Paris — et un « Salon Blanc et Noir » (dessins, gravures, estampes, etc.) en 1925. Par l'intermédiaire de Fokko Mees, elle a fourni le matériel nécessaire pour une exposition itinérante de gravures en Hollande, qui s'arrêta après Rotterdam et Amsterdam, vu le coût de l'opération. Les graveurs de son groupe ont participé à diverses expositions en 1923 (Bruxelles) et 1925 (Paris, Bruges, La Haye) et certains d'entre eux se sont vus personnellement invités à Berlin, à Amsterdam et à La Haye. Dans l'ensemble, ces expositions présentaient les graveurs flamands, mais aussi des peintres ou des graveurs étrangers, principalement allemands et français. Dans certains cas, ces expositions se transformaient en mini évènements, avec banquet et conférences d'Avermaete ou d'Henri Van Straten sur la gravure sur bois. Le caractère répétitif et le rayonnement international de ces expositions eurent pour effet d'imposer l'étiquette du « groupe des cinq » graveurs de *Lumière* (les frères Jan et Jozef Cantré, Frans Masereel, Joris Minne et Henri Van Straten), qui semblaient travailler en équipe sous l'influence de Masereel, alors qu'ils ne se fréquentaient pas en réalité, Jozef Cantré habitant Blaricum (en Hollande), son frère Jan-Frans à Gand, Masereel d'abord à Genève, puis à Paris ; seuls Joris Minne et Van Straten habitaient Anvers (voir Avermaete 1969 : 131–132). Par ailleurs, au niveau éditorial, les ouvrages artistiques constituent un tiers du catalogue de *Lumière* à la fin de la parution de la revue (9 albums graphiques sur un total de 26 ouvrages). Des « cinq graveurs », seul Jozef Cantré ne s'y retrouve pas : de Jan-Frans Cantré, *Cinq chansons païennes* (1921), de Masereel, *Visions* (1921), de Joris Minne, *Sabbat* (1920) et *Cornemuse*

²⁶ Voir Phil Mertens 1972 : 7 (« Introduction » au catalogue *Vers une plastique pure*).

²⁷ Voir aussi le chapitre « Les expositions » dans *L'Aventure de Lumière* (Avermaete 1969 : 127–141).

²⁸ Le catalogue est reproduit en annexe B.3.

(1921), de Henri Van Straten, *L'après-midi d'un faune* (1920), *La dormeuse* et *La tentation de Saint-Antoine* (1921). Ces graveurs illustrent par ailleurs la plupart des autres ouvrages du catalogue²⁹. Les deux derniers albums sont *Figures contemporaines* de Le Fauconnier (1923) et *Jours pieux* de Félix Timmermans (1923).

Au total, les petites revues anversoises ont donc été très concrètement actives dans la défense et la promotion des mouvements artistiques expressionnistes et abstraits, non seulement par les articles critiques dans leurs colonnes ou par leurs éditions d'études artistiques et d'ouvrages graphiques, mais aussi par la prise en charge de l'organisation, souvent fastidieuse, d'expositions de plus ou moins grande envergure. La « plastique pure anversoise » a souffert d'une absence de relais critique et historiographique. Georges Marlier rejoint l'équipe de *Sélection* en 1923 et promeut les expressionnistes jusqu'en 1929 (*La querelle de l'art vivant*), avant de désavouer les mouvements qu'il a longtemps défendus. En 1936 il publie en effet *La peinture dans le monde d'aujourd'hui*, synthèse de réflexions développées dans les colonnes de *La Revue réactionnaire* sur « un art intégré dans un État fort », où il fait sien le mot de Robert Poulet, proclamant que « la révolution est à droite » (voir Devillez 2003 : 168). Quant à Michel Seuphor, historien de l'art abstrait à partir des années trente, il déçoit toutes les attentes par la publication d'*Un Renouveau de la peinture en Belgique flamande* (1932), « règlement de compte parfois pénible dont la perfidie n'égale que l'adresse », qui nie tout l'apport de la « plastique pure anversoise » et lui vaudra une « haine tenace » de son ami Paul Joostens (Jespers 2002, « L'Archipel Seuphor » : 29).

12.3 Tribunes médiatiques.

L'exemple de *La Lanterne sourde* (1921–1931)

Les revues modernistes et d'avant-garde, nous l'avons vu, ont souvent déployé une activité « médiatique » parallèle à leur publication. *Lumière*, *Ça Ira*, *Le Geste*, etc. ont organisé des conférences et des expositions. L'utilisation de ce type de « média » en direction d'un public plus ou moins choisi n'est pas l'apanage des revues modernistes. Il est très fréquent que les périodiques littéraires se doublent ainsi d'une série d'activités visant à resserrer et entretenir les liens entre les pairs, mais aussi dans une certaine mesure à « éduquer » un public plus large. *La Renaissance d'Occident* était doublée de « cercles » où s'organisaient conférences, banquets, etc. Mais il est souvent difficile de reconstituer cette activité : en l'absence de dossiers de rédaction bien tenus et bien conservés, il faut repérer les annonces de conférences, les comptes rendus, etc. On se penchera ici sur un exemple de « tribune » dont l'activité a été recensée avec complétude et précision par des témoins de l'époque, en conséquence de quoi cette revue est tout particulièrement représentative de ce type de manifestations : il s'agit de *La Lanterne sourde*.

²⁹ Voir le catalogue des éditions « Lumière » en annexe B.5.

12.3.1 Une « tribune » internationale et ouverte sur tous les arts

« La Lanterne sourde », cercle étudiantin de l'ULB fondé le 24 novembre 1921 par Paul Vanderborght (1891–1971), est bientôt suivi d'un périodique du même nom. Quatre numéros paraissent de Noël 1921 à l'été 1922, s'attachant à faire connaître le patrimoine littéraire de l'ULB au public étudiant et à mettre les jeunes auteurs en contact avec les « anciens ». Morceaux d'histoire du mouvement littéraire d'avant-guerre et présentation de « jeunes poètes » alternent en effet dans les colonnes de la revue³⁰. Sous l'angle des « réseaux littéraires », *La Lanterne sourde* apparaît aussi comme un point de rencontre entre les différents milieux de Bruxelles et d'Anvers. Le critère commun entre « ses » auteurs étant leur appartenance, même brève, à l'ULB, s'y croisent Pierre Bourgeois, Robert Goffin, Augustin Habaru, Bob Claessens (de *Lumière*), Charles Plisnier, tous (anciens) étudiants. Mais ce que l'on a surtout retenu, c'est le « rayonnement » du groupement de « La Lanterne sourde », dont la « propagande littéraire et artistique » toucha un public de plus en plus large. Sortant du contexte étudiant, elle devint un organe indépendant et rallia écrivains, artistes, et plus globalement le public cultivé, qui se pressaient à ses « conférences, banquets, expositions, concerts et autres réunions amicales³¹ ». L'inventaire de *La Nervie* mentionne une soixantaine d'étudiants lors de la séance inaugurale du 24 novembre 1921 et, « un an plus tard, un millier de personnes » pour la conférence de Duhamel » (p. 3). Le « public de proximité », constitué par le public universitaire, s'élargit donc en direction du « grand public (cultivé) », mais il est impossible d'évaluer l'impact exact des manifestations de « La Lanterne sourde » sur celui-ci.

Plusieurs études — récemment deux mémoires de licence³² — ont été consacrées à l'activité de ce mouvement et à son extension internationale. Dès les premières années, « La Lanterne sourde » développe les relations entre la Belgique et la France, invitant fréquemment les écrivains et intellectuels français à conférencier à sa tribune. En septembre 1925, son directeur Paul Vanderborght part enseigner au Caire et y fonde une nouvelle section de « La Lanterne sourde » ainsi que « Les amitiés belgo-égyptiennes », favorisant les échanges intellectuels entre artistes égyptiens et européens. Pierre Bourgeois, qui épaulait Vanderborght depuis quelques années, prend la direction du groupement et intensifie les actions en faveur de l'architecture moderne. « La Lanterne sourde » tisse des liens d'amitié avec la Russie (création du « Faisceau Amical Belgique et Russie »), puis s'internationalise en direction de l'Amérique, de l'Europe et de l'Orient dans le cadre de la fondation du « Comité Rupert Brooke » qui concrétisa son action en avril 1931 par l'érection d'un monument

³⁰ Pour une analyse détaillée de la revue et du contenu des quatre numéros, voir le mémoire de Mélanie Alfano (ULg, 2001), p. 21–33.

³¹ Numéro spécial de *La Nervie* consacré à « L'Activité de la Lanterne sourde », numéro double II–III, 1932, p. 2. (présentation de « La Lanterne sourde »). Ce numéro contient un inventaire détaillé des activités organisées par « La Lanterne sourde » pendant ses dix ans d'existence, ainsi que des avis et témoignages, quelques poèmes de Paul Vanderborght et de Pierre Bourgeois, un dossier relatif à la section de « La Lanterne sourde » au Caire ainsi qu'un reportage sur les « fêtes de la poésie à Skyros » sous les auspices du « Comité Rupert Brooke ».

³² Voir Anne Carre (ULB, 1995) et Mélanie Alfano (ULg, 2001).

au poète britannique Rupert Brooke (1887–1915) sur son lieu de décès, l'île de Skyros, en mer Égée, en l'honneur de « la Poésie immortelle » (voir Alfano 2001 : 53-59). En fin de parcours, Paul Vanderborght lance un nouveau groupement d'« amitiés hispano-belgo-américaines ». Il ne s'agit pas de réécrire ici l'histoire de « La Lanterne sourde », dont on trouvera un bel aperçu dans l'article que lui a consacré Robert Frickx (« L'aventure littéraire de « La Lanterne sourde », dans *La Revue générale*, février 1980). Notre but est plutôt de replacer son action dans le contexte général des revues littéraires de la période afin d'évaluer son impact.

12.3.2 Une revue littéraire moderniste dans son micro-réseau

Le schéma en figure 12.1 place la revue *La Lanterne sourde* dans son « micro-réseau ». Après l'épisode de *Signaux de France et de Belgique*, fondés à l'initiative de

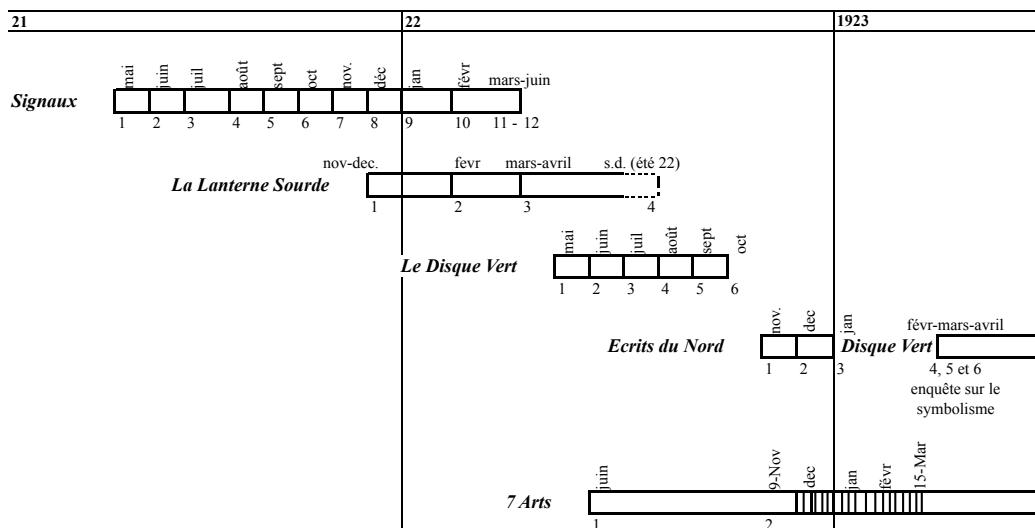


FIG. 12.1 — *La Lanterne sourde* dans son micro-réseau

Paul-Gustave van Hecke et d'André De Ridder, co-dirigés par Franz Hellens et André Salmon, Hellens lance *Le Disque Vert* (mai-octobre 1922) avec l'aide matérielle de Mélot du Dy. André Salmon et Jean Paulhan font partie du comité de rédaction pour la France. *La Lanterne sourde* (Noël 1921 – été 1922) fusionne avec *Le Disque Vert* en novembre 1922, pour donner *Ecrits du Nord* (novembre 1922 – janvier 1923). Dans l'histoire du *Disque Vert*, il s'agit d'un moment d'« inflexion nordique » : le titre de la revue inquiète Jean Paulhan qui s'en ouvre à Franz Hellens (Voir Gorceix 1990 : 119). Par ailleurs, *La Lanterne sourde* semble avoir disparu dans cette « fusion ». Du point de vue du format, de la typographie, *Ecrits du Nord* ressemble à s'y méprendre au premier *Disque Vert* et même si Paul Vanderborght et Franz Hellens sont tous deux présentés en couverture comme « directeurs », *Ecrits du Nord* apparaît plutôt comme la revue d'Hellens (voir Frickx 1980 : 57). Pour cette raison, ou pour un désaccord concernant la publication d'un texte de Michaux (voir la préface de

Mélot du Dy, *Au Disque vert*, 1934), *Écrits du Nord* ne tient que le temps de trois numéros (de novembre à janvier 1923). Dès février 1923 Hellens continue seul à la tête de ce qui redevient *Le Disque Vert*, qui exploite la matière de l'enquête lancée en finale d'*Écrits du Nord* (« Le symbolisme a-t-il dit son dernier mot ? »), publant les réponses dans un numéro triple (février, mars, avril 1923)³³. Par la suite, *Le Disque Vert* évolue vers des numéros spéciaux (sur Max Jacob, Charlot, Freud et la psychanalyse).

12.3.3 Un lieu de rassemblement autour d'événements culturels

Abandonnant le média « revue », Paul Vanderborght pousse le groupement de « La Lanterne sourde » vers d'autres types d'actions : il en fait une tribune pour des conférenciers (notamment les collaborateurs français du *Disque Vert*), organise des concerts et des expositions (*cf.* tableau ci-dessous). Sur le plan littéraire, Paul Vanderborght a encore à son actif la publication, en 1924, d'une *Anthologie des poètes belges d'Esprit Nouveau*. Robert Frickx souligne le « talent de découvreur » de Vanderborght qui y rassemble les principaux « modernistes » de l'époque (non seulement de Bruxelles, mais aussi de Liège ou d'Anvers), « dont bien peu ont sombré dans l'oubli ». Ces jeunes poètes n'avaient, pour la plupart, pas encore produit de volume (Frickx 1980 : 58)³⁴.

Le lancement d'*Écrits du Nord* (« revue mensuelle de littérature »), en novembre 1922, correspond par ailleurs à celui de *7 Arts* (« hebdomadaire d'information et de critique »). Dès janvier 1923, *7 Arts* sert de relais pour « La lanterne sourde » dans la presse périodique et annonce ses manifestations. Lorsque l'on tient compte du fait que Pierre Bourgeois participe à l'animation du groupement avant d'en prendre la direction pendant l'absence de Vanderborght (septembre 1925 – 1929), y associant un temps Paul van Ostaijen et René Verboom, on prend la mesure du « rassemblement des forces » qui s'effectue dans ce lieu qui se spécialise dans l'organisation d'événements culturels. Le tableau en figure 12.2 propose une vision schématique des manifestations culturelles organisées les trois premières années (1921–1924). Il est tiré de l'inventaire publié dans le numéro spécial *La Nervie* (1932)³⁵.

³³ Sur le positionnement du *Disque Vert* en littérature, consulter Benoît Denis 2001 (« Entre symbolisme et avant-garde : le modernisme de Franz Hellens dans la première série du *Disque vert* (1921–1925) », in *Textyles*, n°20)

³⁴ Voir aussi l'analyse de Mélanie Alfano 2001 : 97—106.

³⁵ Auquel on se reportera pour un aperçu de la suite des activités de « La lanterne sourde ». L'inventaire de *La Nervie* pour les années 1921–1931 est reproduit en annexe B.4.

ÉVÉNEMENTS CULTURELS	MUSIQUE	PEINTURE / ARCHITECTURE	LITTÉRATURE FRANÇAISE	THÉÂTRE (ITALIEN)
4 séances culturelles : 4 soirées (conférence + récital de musique + récital de poésie), dont la séance inaugurale de "La Lanterne Sourde" (24 nov 1921)	4 concerts : Dont 1 de Darius Milhaud avec le quatuor "Pro Arte"	2 expositions de peintres : Frans Gailliard et PA Masui-Castricque puis Jakob Smits	7 conférences françaises : Jules Romains (2 x), Blaise Cendrars, Maurice Martin du Gard, Georges Duhamel, Georges Chennevière, Paul Valéry (en co-organisation avec le Disque Vert),	1 conférence (co-org. par les "amitiés italiennes") : Mme Junia Letty (sur l'œuvre de Pirandello)
5 réceptions et banquets : pour Jules Romains, Paul Fort, Georges Duhamel, Maurice Martin du Gard, Edmond Jaloux	3 conférences musicales : Georges Auric + concert ; Darius Milhaud + concert ; Erik Satie (15 mars 1924)	1 Salon (1923) : "Arts belges d'esprit nouveau" (peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs, librairie ; stand de l'"Equerre")	3e cycle de conférence (co-org. P. Bourgeois) : Georges Eekhoud (hommage à Emile Verhaeren), Thomas Braun (hommage à Max Eiskamp)	2 représentations théâtrales : Six personnages en quête d'auteur de Pirandello donné au "Théâtre du Marais" (avril 1924)
les "jeudis de la Lanterne sourde" (inaug. 3 avril 1924) lectures publiques (devant une centaine de personnes), poésie, prose, musique		1 conférence sur l'architecture : Henri Van de Velde sur l'architecture contemporaine (29 janvier 1923)	2 prix littéraires : 1 prix à René Purnal; 1 souscription de soutien à A. Baillon hospitalisé	1 anthologie : "Poètes belges d'esprit nouveau"

FIG. 12.2 — Manifestations culturelles de *La Lanterne sourde* (1921–1924)

« La Lanterne sourde » joua pour les mouvements modernistes (surtout bruxellois) des années vingt le rôle de « tribune », de lieu de contact direct avec le public, à travers des conférences ou des expositions. Elle complète ainsi utilement les publications périodiques, qu'elles se centrent sur des débats littéraires (comme *Le Disque vert*) ou architecturaux et plastiques (comme *7 Arts*). À côté d'événements culturels qui relèvent soit de l'animation culturelle au sens large (cas des soirées initiales, composées d'une conférence, un récital, des lectures), soit de la sociabilité littéraire (banquets en l'honneur de conférenciers français, réunions d'artistes et d'un public choisi les « jeudis »), « La Lanterne sourde » investit les différents champs littéraires et artistiques : principalement la littérature, la musique, l'architecture et la peinture, accessoirement le théâtre. Dans tous les cas, le moyen d'action principal est la conférence (18 répertoriées). Même si les conférenciers français sont majoritaires, il faut souligner que l'esprit de « La Lanterne sourde » est plus cosmopolite qu'attaché à la France. Les initiatives ultérieures de Vanderborght et les liens qu'il tissa avec des écrivains et des intellectuels du monde entier (notamment dans le cadre du comité Rupert Brooke) donnent au mouvement une inflexion plus internationale que franco-belge (voir aussi les conclusions de Mélanie Alfano 2001 : 95–96, 105). Parmi les expositions, il faut surtout retenir le « Salon d'Arts belges d'Esprit nouveau » (1923), organisé sous l'impulsion de Pierre Bourgeois et où exposèrent des avant-gardistes comme Victor Sevrancx, Pierre-Louis Flouquet, Karel Maes, René Magritte. Le stand de la société coopérative « L'Équerre » rassemblait les représentants de *7 Arts* dans un espace mariant architecture, peinture, sculpture, décoration d'intérieur et vente d'ouvrages. La conférence d'Henri Van de Velde a été organisée en collaboration avec la « Section d'Art » du POB (voir Alfano 2001 : 19).

12.3.4 Des relais historiographiques : une tribune et une revue « de deuxième ligne »

Lorsque ses animateurs décidèrent de mettre un terme aux activités de « La Lanterne sourde », lors d'un grand banquet célébrant le dixième anniversaire du groupement (15 novembre 1931), *Le Rouge et le Noir* et *La Nervie* lui rendirent hommage, le premier par un banquet en l'honneur de ses deux animateurs, la seconde par un numéro spécial consacré à son activité, jouant la carte de l'exotisme en mettant l'accent sur le versant « égyptien » (pp. 11–13) et surtout « grec » (pp. 29–42) de l'aventure.

« *Le Rouge et le Noir* », fondée par Pierre Fontaine en 1927, offre un autre exemple de tribune qui fut célèbre pour ses débats contradictoires, à la fin des années vingt. En 1930, Pierre Fontaine crée ensuite un hebdomadaire du même nom, qui tiendra jusqu'en 1938. D'abord essentiellement culturel, son périodique est peu à peu gagné par les débats politiques, pour devenir un organe pacifiste pluraliste, penchant à gauche (voir Fuëg 1989, « André Baillon et *Le Rouge et le Noir* »).

La Nervie, « revue mensuelle d'art et de littérature », paraît entre 1920 et 1933³⁶, sous la direction d'Émile Lecomte (1870–1935). Revue culturelle d'intérêt général, en direction d'un public large, elle accorde beaucoup d'attention aux mouvements modernistes et d'avant-garde, auxquels elle consacrera plusieurs numéros spéciaux. Au catalogue des « Éditions de la Nervie », on trouve une série impressionnante de numéros spéciaux, qui offrent un panorama assez complet de la vie littéraire et artistique des années vingt, toutes tendances confondues. Citons par exemple les numéros spéciaux consacrés en 1923 à Blanche Rousseau, Georges Rodenbach, Jules Delacre et le théâtre du « Marais », en 1924 à Canudo, Arthur Toisoul, « Art et Action », Charles Van Lerberghe, « La Pléiade », George Minne, Émile Verhaeren, Lugné-Poe et le Théâtre de l' « Œuvre », en 1925 à « La Jeune Architecture belge » (articles de Pierre Bourgeois, Marcel-Louis Baugniet, Victor Sevrancx ; notes biographiques et reproductions d'œuvres de plus de trente architectes et plasticiens), La Jeune Peinture belge (principalement expressionisme), en 1926 à l'Art nègre, en 1927 à l'Art russe, en 1928 à la Gravure originale en Belgique, au peintre Pierre Flouquet, en 1930 à Pierre Broodcoorens, en 1931 à James Ensor, Dolf Ledel, Max Deauville, en 1932 au poète Paul Prist, à l'activité de « La Lanterne sourde », Pierre Daye, Marie Gevers, Franz Hellens, Michel de Ghelderode.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le travail documentaire effectué par *La Nervie* concernant l'actualité même de son époque. Ses numéros spéciaux « institutionnalisent » un auteur, un artiste ou une thématique en proposant des indications bio-bibliographiques, une revue de la presse, des témoignages de contemporains, des illustrations, quelques fragments, etc. À chaque fois, cela constitue une somme de renseignements précieux, généralement perdus pour le chercheur. Il faut souligner que le numéro spécial de *La Nervie* a probablement été une des conditions de possibilité de l'enregistrement de « La Lanterne sourde » dans l'histoire littéraire. Dans une courte introduction, la rédaction explique qu'elle a voulu « dresser une liste exacte des manifestations belges et internationales » du groupement et a puisé, dans ce but, dans les « documents épars » de Paul Vanderborght et la « collections à peu près complète des cartes d'invitation à “La Lanterne sourde” » de Pierre Bourgeois (numéro spécial 1932, p. 1). Pour les trois premières années, les dates sont parfois manquantes. Si ce bilan n'avait pas été réalisé de la sorte, immédiatement après la dissolution du groupement, il y a fort à parier qu'il n'aurait plus été possible de le faire par la suite. L'ampleur de l'activité de « La Lanterne sourde » aurait échappé à l'histoire littéraire, comme c'est probablement le cas de beaucoup d'autres revues ou groupements de la période, dont on peine à reconstituer l'activité, par manque de sources. Le rôle des revues « de deuxième ligne » (telles *La Nervie*, *La Renaissance d'Occident*, *La Flandre littéraire*), plus traditionnelles, plus solides et qui s'intéressent aux mouvements modernistes et d'avant-garde est essentiel dans le processus historiographique.

³⁶ Mentionnons que la première série de *La Nervie* paraît vingt-sept ans auparavant (mai 1893 – juin 1894), sous la direction d'Émile Lecomte, à Braine-le-Comte.

12.4 Maisons d'édition

Situées dans un entre-deux entre presse et littérature, les revues sont parfois tentées, on l'a vu, de se rapprocher d'œuvres littéraires à part entière. Certaines revues évoluent de telle manière que les livraisons sont remplacées par des cahiers monographiques ou des éditions à part entière. On citera pour exemple la dernière série de *Sélection*, composée à partir de 1927 de cahiers monographiques consacrés à un artiste, abondamment illustrés. Ces cahiers sont très proches d'« œuvres » littéraires collectives, plusieurs auteurs et critiques d'art contribuant à la rédaction de chacun d'eux. *Le Disque Vert* et *La Nervie* adoptent le même principe dans leurs numéros spéciaux. Quant à *La Flandre littéraire*³⁷, elle évolue dans sa quatrième année (1926), sous la forme de numéros tout entiers consacrés à un texte intégral, ou à un recueil de poèmes ou d'articles. Elle édite ainsi Jules Rocourt, Henri Vandepitte, James Ensor, ses directeurs Firmin Cuypers et Michel de Ghelderode, Max Deauville, Maurice Gauchez. Dans ces cas-là, la publication perd toutes ses caractéristiques de « périodique » et ressemble à s'y méprendre à une œuvre littéraire telle qu'on en trouve dans les catalogues d'éditeurs. Si nous replaçons la revue entre les pôles de la « presse » et de la « littérature », il apparaît qu'elle se rapproche ici très nettement du pôle littéraire : seule subsiste la périodicité comme caractéristique relevant du pôle de la « presse ». Par ailleurs, on a déjà vu en quoi la rédaction joue le rôle d'éditeur dans la confection de la revue. À côté de cet aspect, certaines revues réinvestissent leur expérience éditoriale dans le développement d'une activité spécifique d'édition, qui leur survit parfois longtemps.

Le tableau en figure 12.3 propose un aperçu global des catalogues d'édition des revues bruxelloises et anversoises, entre 1920 et 1923.

³⁷ *La Flandre littéraire* (Ostende – Bruges, 1922–1927), fondée par William Coolen, dirigée par Firmin Cuypers (puis Cuypers et Ghelderode), est une des dernières revues littéraires flamandes de langue française de la période.

	1920	1921	1922	1923
Soupente Bruxelles	André Baillon, <i>Moi quelque part...</i> Georges Eekhoud, <i>Dernières Kermesses</i>	Maurice Kunel, <i>Douze petits contes d'après l'auteur</i> Pierre Broodcoorens, <i>Le carillonneur des esprits</i>	Michel de Ghelderode, <i>La Halle catholique</i>	Michel de Ghelderode, <i>L'Homme sous l'uniforme</i> Charles Conrady, <i>Le Prêche de l'heure</i> Aimé Declercq, <i>Chèques barrés. Tels poèmes nus</i> Max Deauville, <i>Prières d'un incroyant</i>
L'Édition Bruxelles	Léon Chenoy, <i>Quand le ciel s'attrista</i> Léon Chenoy, <i>Poèmes vers une clarté</i> Aimé Declercq, <i>Des poèmes d'amour</i>	Charles Plinquier, <i>Réformisme ou révolution l'enthousiasme</i> Clément Pansaers, <i>L'Apologie de la paresse</i> Paul Neuhyus, <i>Le Canari ou la cerise</i> Léon Chenoy, <i>L'Appel du Conquistador</i> Han Ryner, <i>les Artisans de l'avenir/conférence</i>	Paul Neuhyus, <i>Poètes d'aujourd'hui</i> Marcel Sauvage, <i>Le Chirurgien des roses</i> Pierre Flouquet, <i>9 lirios</i> Marcel Lecomte, <i>Démonstrations</i> Paul Joosten, <i>Salopes</i> Léon Chenoy, <i>Les Fusées noires</i>	Maurice Castel, <i>Blanc et Noir</i> Céline Arnaud, <i>Guépier de diamants</i> Georges Marlier, <i>L'œuvre plastique de Paul Joosten</i> Henry Michaux, <i>Les Rêves et la jambe</i> Paul Neuhyus, <i>Le Zèbre handicapé</i>
Éditions Ga Ira Anvers	André Verhaeghe, <i>Le mal à l'œuvre</i> Albert De Clercq, <i>Le mal à l'œuvre</i>	Edmund Dulac, <i>Le mal à l'œuvre</i> Maurice Van Esschete, <i>Bruyères</i>	Roger Avermaete, <i>La Conjuration des Chats</i> Bob Claessens, <i>Vibrance</i> Joris Minne, <i>Sabbat</i> René Vaeys, <i>Nuances</i> Frank van den Wijngaert, <i>De derde nacht</i> Frank van den Wijngaert, <i>Blijdenis</i> Henri van Straten, <i>L'après-midi d'un faune</i>	Avermaete, <i>Quand les enfants se battent</i> L. Charles-Baudouin, <i>Le Miracle de vivre</i> Elie Richard, <i>Les guerriers clandestins</i> Romain Rolland, <i>Les Vaincus</i> Marcel Millet, <i>L'Histoire de Rémy</i> Joris Minne, <i>Corneuse</i> Paul Pee, <i>D'anciens baisers</i> Henri van Straten, <i>La dormeuse</i> Henri van Straten, <i>La tentation de Saint-Antoine</i>
Éditions Lumière Anvers	Edmund Dulac, <i>Le mal à l'œuvre</i>	Edmund Dulac, <i>Le mal à l'œuvre</i>	Paul Bay, <i>Histoires au gros sel</i>	Constant Burniaux, <i>Le Film en flammes</i>
La Voile Rouge Paris-Bxl	François Hellens, <i>Mélusine</i>			Omer Saintes, <i>Le Parfum du soir</i>
Editions du Bourg Anvers				Marcel De Corte, <i>Le ire du faune</i>

FIG. 12.3 — Aperçu général des éditions anversoises et bruxelloises (1920-1923)

Au total, douze à seize ouvrages paraissent chaque année, entre 1920 et 1923. Après avoir commenté ce tableau, nous examinerons deux types de prolongements de ces éditions : les cas de reprises individuelles et les entreprises de consolidation.

12.4.1 À Bruxelles : « La Soupente », « L'Édition », « La Voile Rouge »

Nous avons déjà abordé l'essentiel de ce qui concerne les éditions de « La Soupente », fondées à l'initiative de Raoul Ruttens par des habitués des réunions du vendredi autour de Georges Eekhoud (Henri Kerels, Louis De Muyser, Marcel Porto et Ruttens), à savoir qu'elles ont lancé André Baillon avec *Moi, quelque part* qui sera repris au catalogue de Rieder sous le titre d'*En Sabots* (1922). Deux projets non aboutis sont à signaler. Le dernier ouvrage prévu au catalogue était *La Foi du Doute* de Pierre Bourgeois, qui paraîtra finalement à la société coopérative d'édition « L'Équerre ». Par ailleurs, dans le bulletin bibliographique de « La Soupente » qui accompagnait les formulaires de souscription (AML, ML 2968/5), il est fait mention de *Jean Clarembaux, Maître d'école*, par Jean Tousseul, auteur de *La Petite Blanche*, pour la suite de la série « Prose ». Une triple inflexion se dégage de l'ensemble (catalogue des ouvrages parus et projets). Tout d'abord, un pied dans le XIX^e siècle, non seulement à travers la célébration de Georges Eekhoud (présenté comme le « survivant glorieux de l'illustre phalange des *Jeunes Belgique* »), mais aussi par la mobilisation du mythe nordique : « l'esprit flamand de nos vieux maîtres » revit dans les *Douze petits contes d'après Maître Breughel* du Wallon Maurice Kunel ; *Le Carillonneur des esprits* est qualifié de « clamour de foi et d'espoir jaillie du terroir de Flandre ». Par ailleurs, « La Soupente » semble le refuge éditorial pour les auteurs « mis en cause » pour leur attitude pendant l'occupation, Eekhoud et Broodcoorens ayant été publiés en traduction allemande, Jean Tousseul étant poursuivi pour ses activités pacifistes. Enfin, une ouverture vers les tendances nouvelles, littérature populiste ou prolétarienne d'une part (Baillon, Tousseul), modernisme d'autre part (Pierre Bourgeois), qui émergeaient, nous l'avons vu, sous le patronage bienveillant d'Eekhoud, dans ce milieu hétérogène, en 1920.

Face à « La Soupente » qui apparaît comme une entreprise de « transition » entre générations, ceux du « Quand-même » (revue clandestine *Les Jeunes* en 1916, *Demain littéraire et social* en 1919) fondent « L'Édition », d'abord pour se publier eux-mêmes : Léon Chenoy et Aimé Declercq sont les directeurs des revues précitées. Après la fermeture du « Centre d'art » (1920), Aimé Declercq continue seul et édite des modernistes « modérés » (Conrardy, Casteels, Deauville et lui-même), ainsi que Michel de Ghelderode.

En 1920, paraît aussi *Mélusine* de Franz Hellens, seule à figurer au catalogue de « La Voile Rouge » de Van Hecke (transposition en français du titre de *Het Roode Zeil*, revue « de transition entre *Van Nu en Stracks* et les tendances nouvelles³⁸ » fondée avec De Ridder), roman qui explore le domaine du rêve (avant la vague surréaliste) et qui forcera l'admiration d'Henri Michaux.

³⁸ Adriaens-Pannier 1992 : 170 et 174.

Prolongement dans la société coopérative d'édition « L'Équerre »

Du côté bruxellois, la société coopérative d'édition « L'Équerre » prend le relais des petites maisons fragiles comme « La Soupente » mais aussi, à en croire une lettre de Pierre Bourgeois, des anciennes initiatives de Paul Colin (*Les Cahiers indépendants*)³⁹. En avril 1923, un premier bilan⁴⁰ de l'édition est dressé, où les auteurs se félicitent de l'éclectisme du catalogue : outre les vingt-cinq numéros de *7 Arts*, les poèmes de *La Foi du doute* de Pierre Bourgeois sont parus avec une introduction de Pierre Broodcoorens (1922) ainsi qu'un roman de Georges Rens⁴¹, *Madame Chardoé* (1923). La critique architecturale n'est pas en reste : *Les écrits esthétiques* d'Henri Van de Velde (volume illustré), reprenant les *Formules d'une esthétique moderne* paraissent aussi en 1923, avec une préface de Victor Bourgeois.

Pour ce qu'il a été possible de reconstituer, « L'Équerre » a encore publié, jusqu'en 1930, des recueils de poèmes de Pierre Bourgeois (*80 compositions lyriques* en 1923, *Romantisme à toi* en 1927 et *Nouvelles Compositions lyriques* en 1930), Léon Chenoy (*Le Feu sur la banquise*, 1925), Paul Werrie (*D'Occident*, 1927, illustré par Flouquet) et Géo Charles (*VIII^e Olympiade (1924–1928)*, 1928) ; des romans de Maurice Casteels (*Sander Meykamp*, 1924), Max Deauville (*Rien qu'un homme*, 1928, avec illustrations d'Hélio Gomez) et Georges Rens (*La Cluse*, 1926) et un ouvrage critique de Camille Poupeye (*La mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, 1927, avec 20 gravures sur lino de Flouquet). La totalité des œuvres poétiques de Pierre Bourgeois paraissent donc à l'Équerre ou dans *7 Arts*, où deux numéros lui sont entièrement consacrés (12 juin 1924 (n°29) et 21 février 1926 (n°19)).

12.4.2 À Anvers, du côté de l'avant-garde, les « Éditions Ça Ira »

Du côté anversois, le catalogue⁴² de *Ça Ira* a des accents plus radicaux. Sur le plan politique, le pamphlet de Charles Plisnier, *Réformisme ou révolution*, dont le propos rejoint le discours des petites revues que nous avons étudié (*cf.* 8.2.) : le renouvellement de la société ne peut se faire que par la voie la plus radicale, celle de la révolution (ici, communiste), non par des solutions de compromis (réformisme) qui mènent à la « collaboration

³⁹ « [...] Quant à « L'Équerre », sa situation [vénale ?] est excellente. Je viens encore de recevoir une lettre très sympathique de Paul Colin, promettant l'appui de *L'Art libre*. En résumé, « L'Équerre » sera à la fois la continuation de *La Soupente* et des *Cahiers indépendants*. [...] Un grand merci pour ton dévouement. ta propagande, tes librairies — Epatant ! Epatant. [...] » (Lettre de Pierre Bourgeois à Pierre Flouquet, alors à Paris, s.l.n.d [1921 ?], ML 7508/17/132)

⁴⁰ « Édition et coopération », in *7 Arts*, n°25, 19 avril 1923.

⁴¹ L'écrivain était co-fondateur avec les frères Bourgeois de la coopérative de locataires de Berchem-Saint-Agathe. Il y vivait, tout comme Henri Kerels, qui évoque le souvenir de son voisin dans une de ses « Chroniques de Beaux-Arts. Un coup de bêche dans mes souvenirs » (VII) (Extrait de « La Lanterne », 5.9.1952)

⁴² Le catalogue complet (1920 à 1984) est reproduit dans Neuhuys, *Mémoires à dada*, Bruxelles, Le Cri Édition, 1996, pp. 289–294 (d'après R. Fayt, « Essai de catalogue des éditions Ça Ira », in *Le Livre et l'estampe*, XXX, n°117–118, 1984, pp. 17–41). Voir annexe B.5.

de classe », à la participation au pouvoir et à l'union sacrée⁴³. Autre réflexion, dans un tout autre sens, celle du philosophe pacifiste et anarchiste individualiste Han Ryner (Henri Ner, 1861–1938) dans sa conférence *Les Artisans de l'avenir*, co-éditée avec « Les amis de Han Ryner » et tirée à 1150 exemplaires⁴⁴. Des représentants de l'avant-garde littéraire (Clément Pansaers, Henri Michaux, Paul Joostens, Marcel Lecomte) et plastique (des linos de Pierre Flouquet, une étude de Marlier sur Paul Joostens) voisinent avec des poètes « d'esprit nouveau » belges (Léon Chenoy, Paul Neuhyus) et français (Marcel Sauvage, Céline Arnauld). Sur le plan de la critique littéraire, l'étude de Paul Neuhyus consacrée aux *Poètes d'aujourd'hui* (1922), déjà parue en fragments dans plusieurs livraisons de *Ça Ira*.

À côté des « Éditions Ça Ira », Van Essche crée une maison d'édition parallèle, dans le but de publier à compte d'auteur (pratique courante en Belgique) les ouvrages qui ne trouvent pas place dans le « programme surchargé » des éditions de la revue. Ce fut aussi un moyen de publier des œuvres considérées comme « indignes » de porter le label « Ça Ira », comme celle de Paul Bay, du futur académicien Constant Burniaux (1892-1975), d'un certain Omer Saintes dont on ne sait rien et de Marcel De Corte (1905-1994), futur professeur de philosophie de l'Université de Liège, au parcours intellectuel fort marqué à droite⁴⁵. On voit ici, au niveau des éditions, les liens entretenus volontairement par une revue « d'avant-garde » avec des fractions plus conservatrices du champ intellectuel.

Reprise personnelle des « Éditions Ça Ira » par Paul Neuhyus (1932–1984)

En 1931, Paul Neuhyus décide de relancer les « Éditions Ça Ira » avec l'aide de Willy Koninckx. Maurice Van Essche, mis au courant, donna son approbation, tout en précisant qu'il n'était pas très content d'être tenu à l'écart de l'entreprise. Les amis sollicités furent lent à se manifester, mais finalement tous les anciens de *Ça Ira* souscriront à la première série, Van Essche le premier, ce qui rendait l'entreprise « à peu près viable »⁴⁶.

Parmi les 98 ouvrages des « Éditions Ça Ira » (dont 82 sont parus entre 1932 et 1984), un quart (26) ont pour auteur des membres de la rédaction de *Ça Ira* : quatre sont de Georges Marlier, trois de Willy Koninckx et dix-neuf de Paul Neuhyus, qui s'est donc beaucoup édité lui-même. Le catalogue contient seize ouvrages collectifs (dont les douze livraisons de *Soirées d'Anvers*, 1961–1965), parmi lesquels un intéressant panorama de la littérature féminine (1933). Par ailleurs presque un huitième du catalogue (douze ouvrages) est signé par des femmes : Raïna⁴⁷ (4), Madeleine Dejean-Haller (3), Mado Millot — la femme de

⁴³ Voir la préface de Charles Rappoport (1865–1941), reproduite et commentée par Jespers, décembre 2005 : 4–8

⁴⁴ Voir Jespers, décembre 2005 : 9–13.

⁴⁵ Sur le « Circuit parallèle : les éditions du Bourg », voir Jespers, décembre 2005 : 13–16.

⁴⁶ Lettre de Paul Neuhyus à Maurice Van Essche, 16 janvier 1933 (AMVC 147287/16), citée par Jespers, décembre 2005 : 24. Sur la reprise des éditions « Ça Ira » par Paul Neuhyus et les échanges avec Van Essche, consulter Jespers, décembre 2005 : 22–27.

⁴⁷ Rédactrice au quotidien *Le Matin* d'Anvers, elleaida Paul Neuhyus à « trouver un débouché suffisant » pour reprendre les éditions de *Ça Ira*, au début des années 1930. (Voir Neuhyus 1996 : 102).

Paul Joostens — (2), Céline Arnauld (1), Emma Lambotte (1), Sophia Dupray (1). Sous la direction de Neuhyuys, quelques figures importantes de l'avant-garde belges (Ghelderode, Norge) s'ajoutent à celles inscrites au catalogue entre 1920 et 1923 (Pansaers, Joostens (2) et Michaux). Aux poètes « d'esprit nouveau » déjà cités (Léon Chenoy, Paul Neuhyuys, Céline Arnauld, Marcel Sauvage) s'ajoutent d'autres « modernistes » (Max Deauville, Paul Dewalhens, Henri Vandeputte) et des surréalistes (Marcel Mariën, Fernand Dumont). Toutes les éditions sont en français, sauf deux. *Aubin Pasque* de Remi De Knodder est publié à la fois en français et en néerlandais, en 1952. Trois ans plus tard, Neuhyuys (pour le texte français) et Remi De Knodder (pour le texte néerlandais) signent ensemble *Willy Kreitz*, édition bilingue préfacée par l'avocat libéral Albert Lilar. Mis à part Paul Neuhyuys, les plus publiés sont Georges Marlier, Paul Dewalhens et Raïna (quatre ouvrages), puis Willy Koninckx, Jean Teugels, Léon Chenoy et Madeleine Dejean-Haller (trois ouvrages). Ce catalogue est donc globalement plus moderniste, que celui des éditions précédemment examinées. La proportion d'ouvrages signés par des membres de la rédaction est moindre, ce qui s'explique en partie par la longévité de l'entreprise (plus de cinquante ans), mais la présence de Paul Neuhyuys (presque un cinquième du catalogue à lui tout seul) y est très massive.

Lorsqu'il reprend à son compte les « Éditions Ça Ira » en 1932, Neuhyuys publie donc des modernistes et des surréalistes et se publie aussi beaucoup lui-même (dans sa bibliographie, 70% de ses ouvrages sont édités par « Ça Ira »). Ce n'est pourtant pas cela qui a été enregistré par l'histoire littéraire. En effet, l'utilisation du label « Ça Ira » — avec tout le poids symbolique qui y est lié à la revue d'avant-garde, à ses expositions⁴⁸, à ses premières éditions — permet de creuser fictivement la distance entre les différentes instances co-créatrices de l'œuvre que sont l'auteur et l'éditeur. Comme si ce n'était pas Neuhyuys qui publie Neuhyuys, mais *Ça Ira* qui édite Neuhyuys. Par ailleurs, le fait que l'on doive à Neuhyuys la permanence de ce label (pendant cinquante ans, jusqu'en 1984) a paradoxalement un effet rétroactif : l'historiographie identifie Neuhyuys aux « Éditions Ça Ira » et lui attribue l'ensemble du catalogue (dont les découvertes d'auteurs d'avant-garde, entre 1920 et 1923, antérieures à la reprise des éditions par Neuhyuys). Il y a donc un « gain » symbolique sur tous les plans pour Paul Neuhyuys.

12.4.3 À Anvers, du côté « graphique », les éditions de *Lumière*

Le catalogue de *Lumière* est plus graphique. Comme nous l'avons déjà souligné, il est constitué pour un tiers d'albums des graveurs du groupe (un de Jan-Frans Cantré, un de Frans Masereel, deux de Joris Minne et trois d'Henri Van Straten), de Le Fauconnier et de Félix Timmermans. *Lumière* a aussi édité des recueils de vers et des petits textes en prose, généralement illustrés, dont un grand nombre sont produits par les membres de la rédaction — certains auteurs n'étant intégrés à l'équipe qu'après avoir été publiés par *Lumière* : Avermaete (2) — dont une pièce de théâtre, *Quand les enfants se battent*, préfacé par Henri

⁴⁸ Entre 1921 et 1923, « Ça Ira » a développé une « action d'art » importante pour faire connaître la « plastique pure » anversoise (Paul Joostens, Oscar et Floris Jespers, Jan Cockx).

Barbusse —, Bob Claessens (2), René Vaes (2), Armand Henneuse (1) et, en néerlandais, Frank Van den Wijngaert (2). Plusieurs ont pour auteur des « représentants régionaux » de la revue (Louis Charles-Baudouin, Marcel Millet) ou des amis animateurs, tel Joseph Billet, responsable d'une galerie d'art parisienne portant son nom. Romain Rolland a confié à *Lumière* une pièce inédite, *Les Vaincus*, seul ouvrage non illustré du catalogue, qui paraît en 1922.

Les « Éditions Lumière » connaissent deux types de prolongement : d'une part sous la forme d'une société coopérative d'éditions, d'autre part à travers l'initiative personnelle d'Armand Henneuse (« Les Écrivains réunis »).

Prolongement dans la société coopérative d'édition « Lumière »

Dans *Roger Avermaete, le non-conformiste*, Désiré Denuit explique qu'à l'initiative du poète flamand Frans Smits, les « Éditions Lumière » se poursuivent jusqu'au milieu des années trente, sous la forme d'une société coopérative d'éditions qui eut sa propre imprimerie d'art et se spécialisa dans les ouvrages à caractères bibliophiliques. Constituée avec un capital de 15.000 francs, l'entreprise fut solide, réalisa des bénéfices et distribua même des dividendes à ses actionnaires (voir Denuit 1979 : 100). Il semble que l'entreprise périsse par la suite. Au total, le catalogue des « Éditions Lumière », tel qu'il a été établi par C. Lemaire en 1969, contient soixante-cinq publications⁴⁹, parues entre 1920 et 1934. On croise quelques figures internationales reconnues (Léon Tolstoï, J.R. Bloch, R. Rolland) et quelques figures flamandes (Charles De Coster, Félix Timmermans, Franz Hellens, Marie Gevers), ainsi qu'un petit nombre de jeunes auteurs belges (Jean Tousseul, André Baillon, Paul Neuhuys). La proportion d'album graphique reste importante (un quart du catalogue), notamment signés par Joris Minne (4), Henri Van Straten (4), Jan Cantré (2), Frans Mase-reel (1), Fokko Mees (1), etc.. Au total, plus d'un tiers des publications sont d'un membre de la rédaction de *Lumière*. Un sixième de la production est en néerlandais. On trouve aussi plusieurs traductions : Bob Claessens traduit *Jack l'Eventreur* (de Paul Althaus), en 1927, depuis l'allemand ; Roger Avermaete édite dans les deux langues française et flamande son *Ernest Wynants* (s.d.) et traduit en français *Dix vieilles chansons du beau pays de Flandre* (1928) ; René Guiette traduit le poème *Béatrix* du moyen néerlandais en 1930. Le catalogue des « Éditions Lumière » contient donc principalement des œuvres des membres de sa rédaction et des albums graphiques. Presque tous ses ouvrages sont illustrés et une partie d'entre eux sont rédigés en néerlandais. « Lumière » offre par ailleurs quelques traductions françaises, sorte de prolongement de l'entreprise de Bob Claessens et Frank Van den

⁴⁹ Dans *L'Aventure de Lumière* (1969) Avermaete reste imprécis à ce propos. On y apprend que « privé[e] du concours de [son] représentant à Bruxelles, un excellent vendeur », *Lumière* mit ses activités éditoriales « en sourdine » et que « quand éclata la seconde guerre mondiale, *Lumière* n'était plus qu'une veilleuse » (p. 182). En 1944, son stock d'éditions est repris par les éditions Manteau (Bruxelles), la mise de 15.000 francs est sauvee dans l'opération. (voir Denuit 1979 : 100)

⁵⁰ Catalogue établi par Lemaire, 1969 : 8–15. (*Le Groupe « Lumière »*, Bruxelles, Bibliothèque royale), reproduit en annexe B.5.

Wijngaert qui, dans les colonnes de la revue, s'efforçaient de faire connaître aux lecteurs francophones quelques morceaux choisis de la littérature flamande de l'époque (traductions d'extraits de *Pallieter* de Félix Timmermans, ou des *Cel Brieven* de Wies Moens).

« Les Écrivains réunis » d'Armand Henneuse (Paris–Lyon)

Du groupe « Lumière », il faut aussi citer Armand Henneuse, qui fonde une maison d'édition « Les Écrivains réunis », à Paris en 1925. Celle-ci se poursuit à Lyon après la seconde guerre mondiale (à partir de 1947). En 1971, à l'occasion d'une exposition au Musée de la Littérature sur *Les écrivains réunis ou la poésie des années folles à nos jours*, Martine Gilmont a dressé l'inventaire des ouvrages parus jusqu'à cette date. En 1926, Armand Henneuse définissait son programme d'édition :

Notre tactique est simple : une partie de notre programme (éditions de luxe d'œuvres de valeur sûre, commerciale et littéraire, afin de « tenir ») nous assure l'attention des librairies ; l'autre partie (œuvres d'avant-garde, poèmes, etc.) en bénéficie⁵¹.

Les deux accents seront maintenus tout au long des éditions, qui publient des auteurs connus (Baillon, Hellens, Aragon) mais aussi de jeunes poètes (Paul Palgen, Robert Droguet, Jean Perol). Henneuse cultivera le goût du livre « artisanal » à travers la « Collection disparate », lancée en 1953, à prix modeste et rentabilité nulle. D'abord poétique, elle accueille bientôt d'autres textes, comme un petit document de Roger Avermaete sur *Les Marionnettes de « Lumière »* (voir Gilmont 1971 : 47–49).

Quand on examine la liste des premières publications, par exemple sur la page publicitaire parue dans *La Flandre littéraire* en juin 1925⁵², il apparaît clairement qu'Armand Henneuse prolonge des contacts établis du temps de *Lumière* et de *Ça Ira* : Céline Arnauld, Paul Dermée, Joseph Billet (Galerie à Paris), Henri Van Straten sont au catalogue. Plus tard on trouve aussi les noms de Roger Avermaete, Marcel Lecomte, André Salmon. Par ailleurs, son intérêt pour les arts plastiques se concrétise dans la collection « Les artistes contemporains », où paraissent une quinzaine de petits volumes illustrés, entre 1925 et 1928 (sur Frans Masereel, James Ensor, Georges Grosz, Marcel Baugniet, etc.). Dans l'ensemble du catalogue, les auteurs belges sont très présents : outre ceux déjà cité, on trouve Marcel Lecomte, Paul Vanderborght, Paul Fierens, Robert Vivier, Firmin Cuypers (directeur de *La Flandre littéraire*) et beaucoup d'anversois, tels Robert Guiette, Norge, Max Elskamp, Paul Neuhuys, Théodore Koenig.

Des représentants de deux autres « milieux » qu'a bien connus Henneuse sont repris au catalogue des « Écrivains réunis » : ceux de l'hebdomadaire communiste *Monde* de Henri Barbusse (Frans Masereel, Max Linger (Leipzig 1888 – Berlin 1959), le poète français Géo

⁵¹ Lettre d'Armand Henneuse à Camille Poupeye, Chois-le-Roi, 18 septembre [1926], n°123 du catalogue, p. 32.

⁵² *La Flandre littéraire*, 3^e année, n°9, 15 mai – 15 juin 1925, p. 144.

Charles) et ceux de la résistance pendant la seconde guerre mondiale (Francis Ponge, Paul Éluard, Louis Aragon).

À travers l'entreprise personnelle d'Armand Henneuse, le réseau des petites revues littéraires belges trouve donc un certain débouché dans l'édition française, à Paris avant la seconde guerre mondiale, à Lyon par la suite.

12.4.4 Un rôle discret mais essentiel en contexte de carence éditoriale

Nous avons vu ici plusieurs exemples de prolongement « spécialisant » de l'activité de la revue. Sortant de l'ambivalence presse / littérature et dépassant la dimension du « creuset », du « laboratoire des idées », la revue (son comité ou un des ses animateurs principaux) se spécialise dans un domaine où elle peut déployer son rôle de « co-créateur » de l'œuvre, déjà en germe dans l'activité éditoriale de ses livraisons (comme tribune pour des jeunes auteurs) et dans son rôle de critique littéraire ou artistique. Le groupe revue s'implante alors dans le domaine éditorial, et un véritable « label » se dégage, avec des spécificités propres : le catalogue de « Éditions Ça Ira » affiche des auteurs plus radicaux, la société coopérative « Lumière » (lancée par Frans Smits) entretient l'idée de la possibilité d'une littérature bilingue. Ces éditions conservent cependant une dimension artisanale, dans la mesure où elles fonctionnent avec peu de moyens, parfois à compte d'auteur. *Lumière* va jusqu'à développer ses propres presses (imprimerie Loki) afin de s'autonomiser par rapport aux imprimeurs.

Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, et vu l'état déplorable de l'infrastructure éditoriale en Belgique, il faut souligner le rôle discret mais essentiel des maisons d'éditions issues des revues dans la mise au jour de textes de jeunes auteurs dont plusieurs trouveront par la suite un éditeur en France. Dans sa *Petite fresque des Arts et des Lettres dans la Belgique d'aujourd'hui* (1929), Roger Avermaete dresse un panorama des éditeurs des lettres françaises (pp. 208–213) et néerlandaises (pp. 246–249)⁵³. Après avoir souligné la carence de l'édition en Belgique et la pratique généralisée de l'édition à compte d'auteur, qui a pour résultat dommageable de mettre sur le marché des œuvres sans aucune valeur littéraire, Avermaete fait le tour des éditeurs « professionnels », définis comme assumant les risques des ouvrages qu'ils lancent, que leur pratique d'éditeur soit occasionnelle ou non. Il cite « La Renaissance du Livre », de Bruxelles, animée par Maurice Wilmotte ainsi que « Van Oest », maison spécialisée dans le livre d'art, dont le siège a été déplacé, depuis la première guerre, de Bruxelles à Paris. Les éditeurs occasionnels sont plus nombreux : « L'Office de Publicité, L'Eglantine [spécialisé en travaux de sociologie], Lamertin, Dewit et Larcier [spécialisé en droit administratif] touchent parfois à la littérature. L.J. Kryns a essayé le lancement de plusieurs collections artistiques, à prix modiques » (Avermaete 1929 : 211). Enfin, plusieurs revues font de l'édition, avec beaucoup de bonne volonté mais un certain amateurisme :

⁵³ Pour ce qui concerne la situation de l'édition en langue flamande, voir notre mémoire de DEA (*Approche sociologique de la revue littéraire. Étude des revues anversoises modernistes et d'avant-garde Lumière (1919–1923) et Ça Ira (1920–1923)*, ULg, 2004, pp. 107–108).

« La Renaissance d’Occident ». Un catalogue très abondant, dans lequel le bon voisine avec l’exécrable, une absence totale d’organisation. « L’Équerre », raison sociale, qui appuie l’action de « 7 Arts » ; « Anthologie » ; « Sélection » ; « Le Disque Vert » publient des livres, qui témoignent d’une discipline dans le choix et d’une volonté dans la présentation, mais ces revues ne possèdent pas la force d’expansion nécessaire pour faire connaître leur effort. « La Revue sincère », grâce à une solide substructure d’abonnés, se défend mieux. Son système de cahiers, qui s’ajoutent automatiquement aux fascicules de la revue, est une bonne formule qui assure à chaque œuvre un public de base qui n’est pas négligeable. Parmi les tentatives défuntes, signalons « Les Cahiers indépendants », « La Soupente », qui lança le premier Baillon, les Éditions de « La Vie intellectuelle », « Ça Ira » et Kempen. Ce dernier essaya de lancer une collection populaire d’auteurs belges, mais échoua au bout d’une quinzaine de volumes. [...] Il reste à citer les petites plaquettes de « La Vache Rose » (Bruxelles) et les éditions « Lumière » à Anvers, lesquelles ont sans doute fait le plus pour les illustrateurs xylographes, aquafortistes et lithographes belges d’esprit moderne. (Avermaete 1929 : 211–213)

On remarque que les revues d’avant-garde les plus importantes (de Bruxelles, Anvers et Liège) sont toutes citées, mais que leur effort reste peu connu, par manque de structure adéquate d’expansion. Seule *La Revue sincère* de Léon Debatty, plus commerciale, a développé un système viable, les abonnés servant une fois de plus de premier public assurant les conditions matérielles d’existence de la revue et, ici, de ses éditions. *Ça Ira* est présentée comme défunte parce qu’elle cessa de publier en 1923. Paul Neuhuys ne relance ses éditions qu’en 1932. Avermaete souligne surtout l’importance des éditions graphiques de *Lumière*, passant sous silence le reste de son catalogue, qui manque de relief.

Dans un article traitant d’ « Un lieu de rencontre entre auteurs, critiques et éditeurs : l’activité des petites revues littéraires belges du début des années vingt », nous avons tenté d’évaluer l’importance relative de l’activité éditoriale des revues, examinant quelle proportion des auteurs des années vingt repris dans l’*Anthologie Espace Nord* (Bruxelles, Labor, 1994) ont été publiés une ou plusieurs fois par des éditions liées à des revues. C’est le cas de 83% d’entre eux (quinze sur dix-huit). Dans quatre cas (22%) et non des moindres, il s’agit d’entrée en littérature — au sens classique du terme — : André Baillon (avec *En sabots*, édité par « La Soupente » en 1920, réédité à Paris chez Rieder sous le titre *Histoire d’une Marie*), Marcel Lecomte (entré en littérature avec *Démonstrations*, publié en 1922 chez « Éditions Ça Ira »), Henri Michaux (*Les Rêves et la Jambe*, « Ça Ira », 1923 et *Fables des origines*, « Éditions du Disque Vert », Paris-Bruxelles, 1923), et Maurice Carême (qui débute avec *63 illustrations pour un jeu de l’oie* publié à Bruxelles par « La Revue sincère » en

1925). Dans tous les autres cas, les ouvrages édités par des revues constituent une part non négligeable de leur bibliographie respective, telle qu'elle était disponible dans la base de données du projet CIEL⁵⁴. En conclusion, les revues ont largement contribué à « faire exister » les jeunes auteurs (et aussi quelques artistes) — principalement de leur sérail — dans le champ littéraire du début des années vingt. Cependant, il est difficile d'évaluer « pour quel public » : éditions fragiles, réalisées par souscription, à compte d'auteur, ou via une structure de société coopérative, ces éditions rencontraient des difficultés au niveau de la diffusion. C'est surtout le « public des pairs » (et le « public de proximité », sollicité lors des souscriptions), qui est touché. Dans plusieurs cas, cela permet cependant aux écrivains de se faire connaître de relais potentiels (ainsi d'André Baillon, Franz Hellens, Henri Michaux, etc.) capables d'ouvrir la voie vers Paris et, à terme, vers une reconnaissance plus unanime.

12.5 Bilan sur l'action d'art et d'édition

Dans ce chapitre consacré aux lieux d'édition et d'action en faveur de l'art « moderne », les questions matérielles sont apparues comme essentielles. La question du statut professionnel des artistes et de leur sécurité financière est posée dès 1919 par Aimé Declercq dans le cadre de ses réflexions sur les « Cités d'art » et d'une première concrétisation (« Centre d'Art » du Coudenberg). Le mécène Paul-Gustave Van Hecke y répond à sa façon (système des contrats, développement de galeries commerciales). Moins dotées, les petites revues contribuent plus humblement à faire connaître les écrivains et les artistes en combinant différentes types d'action : publication périodique et autres médias (conférences, expositions), animation de lieux spécifiquement ou temporairement dédiés à l'art et la littérature. Dans ces différents lieux, les revues modulent leur rapport au public. L'action va dans deux sens complémentaires : il s'agit d'une part d'offrir des relais « médiatiques » pour les productions des pairs, en mettant à leur disposition des lieux de conférence, d'exposition, des « centres d'art » ayant pour vocation d'encadrer complètement la production artistique, etc. D'autre part, le but est aussi de proposer un type d'activité permettant de développer un certain lien avec un public plus large que le « public de proximité », que ce soit dans le but d'« éduquer » ses goûts (conférences, concerts de « La Lanterne sourde » par exemple) ou dans un but plus directement commercial (l'exemple le plus abouti étant celui de la galerie « Sélection »). Souvent, les deux dimensions sont à concilier, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux questions de financement (*cf.* 11.2.2.). Par exemple les expositions de graveurs de *Lumière* visent à la fois à faire connaître ces artistes, à moindre frais, et à renflouer les caisses de la revue.

L'effort des revues se déploie donc dans différentes directions, par une série de moyens adaptés aux arts à défendre (expositions, salons, galeries pour les arts plastiques, concerts pour la musique, éditions pour la littérature et la critique), le *medium* par excellence étant la conférence, utilisée dans tous les cas (parfois en complément d'autres manifesta-

⁵⁴ Pour le détail, voir notre article reproduit en annexe.

tions). Les lieux qui accueillent ces manifestations sont plus ou moins institutionnalisés, affichent plus ou moins explicitement leur préoccupations commerciales : du « Cabinet Maldoror » de Van Bruaene où cette dimension est à ce point déniée que les partenaires modernistes s'en plaignent, à la galerie « Sélection », dont la « propagande » en faveur des expressionnistes (et plus tard des surréalistes) est parfois dénoncée comme spéculation... Mais l'institutionnalisation des mouvements est aussi une question d'enregistrement historiographique. Le rôle des « tribunes – relais » est sur ce point très important, comme nous l'avons vu dans l'exemple de « La Lanterne sourde », dont l'activité a fait l'objet d'un numéro spécial de *La Nervie*.

Dans l'incapacité de faire le bilan pour chaque discipline (peinture, architecture, mais aussi musique), nous avons surtout évalué l'activité des revues en tant qu'instances éditoriales. À ce niveau, les revues sont nombreuses à se spécialiser dans une activité éditoriale à part entière (édition), parallèlement à leurs publications périodiques (relevant de la presse). Structures souvent fragiles, les petites maisons d'édition liées aux revues jouent un rôle important dans un contexte de carence éditoriale, mais leurs capacités de diffusion sont réduites. En conséquence, c'est surtout le public des pairs qui est concerné (les souscriptions mutuelles aux projets des uns et des autres sont fréquentes), ainsi que le « public de proximité », à nouveau sollicité comme financeur. Notons qu'un autre type de public est aussi visé par ces éditions artisanales, à faible tirage et à présentation souvent soignée : celui des bibliophiles. L'investissement dans une maison d'édition est cependant rentable sur le plan symbolique, ce qui explique que le « label » d'une édition liée à une revue connaisse parfois des prolongements, soit dans une structure plus solide financièrement (exemple de la société coopérative d'éditions « Lumière »), soit par une reprise personnelle (exemple de Neuhuys relançant les « Éditions Ça Ira » en 1932).

Chapitre 13

Bilan

Le fait que l'on conçoive généralement l'avant-garde comme un espace de production restreinte, fonctionnant en vase clos, dans des « cénacles¹ » où ne se rencontrent que les pairs, provient probablement du modèle romantique. Il est cependant utile de souligner que cette première avant-garde est aussi la seule à ne pas avoir utilisé le média « revue littéraire ». Après le romantisme, tous les mouvements développeront, parallèlement à des pratiques de sociabilité directe (entre pairs, des cénacles aux cafés littéraires), un média qui offre la possibilité d'une communication « en différé » et « à distance », permettant l'internationalisation des échanges mais aussi une plus grande plasticité dans le rapport au public². Cet élargissement de la diffusion, par le biais d'une publication périodique, impose évidemment son lot de contraintes matérielles. Pour une approche correctement informée de l'objet « revue », il nous paraissait nécessaire d'aborder ces questions concrètes du statut hybride de la revue, de l'importance du support matériel, du financement, du public. C'est pour cette raison que nous avons intercalé entre un premier chapitre — consacré à reprendre sous l'angle des « milieux » la matière exposée en première partie — et un troisième consacré à l'inventaire des différents « lieux », un deuxième chapitre consacré à un « intermède pragmatique ».

13.1 Un public diversifié : les pairs, le public « de proximité », le grand public

Employer le terme de « public » et non celui de « lectorat » est une manière d'insister sur la dimension « médiatique » de l'objet revue, qui ne doit pas être restreint à sa dimension

¹ Voir la définition qu'en donnent Anthony Glinoer et Vincent Laisney dans le *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (« Cénacle/Literary circle »). [www.ditl.info.](http://www.ditl.info/), article publié le 15 sept. 2006.

² Sur ces questions, voir en annexe notre article « Les petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : modèle d'une collaboration réticulaire », à paraître dans un collectif dirigé par Seth Widden (*Travail d'équipe : models of collaboration in Nineteenth-Century French Literature*).

« textuelle ». Les revues ne cherchent pas seulement des lecteurs mais aussi un « public » qui assiste, contre rémunération, aux manifestations culturelles qu'elles organisent. Nous avons distingué trois types de public.

Tout d'abord, le « public restreint des aînés et des pairs », au sein duquel des liens d'échange sont mis en place (notamment via la pratique de l'échange régulier de publications, relayé au niveau textuel dans les « revues des revues »), la *collaboration* étant recherchée par les revues d'avant-garde auprès des plus radicaux, plus aptes à augmenter leur capital symbolique. Le réseau des revues s'affirme ici dans une double dimension intertextuelle et interpersonnelle. La logique de solidarité qui régit ce réseau se traduit dans les éditions liées aux revues, mais aussi dans les différentes manifestations organisées en collaboration (conférences, salons, expositions).

Ensuite, à l'autre extrême, le « grand public », abstraitemenvisé par la revue en tant qu'organe de presse (surtout dans les cas des revues de format « journal »), qui tente de proposer une autre *vision du monde* et plus spécifiquement, immédiatement après la guerre, une autre conception de la reconstruction du pays. Infléchir le cours de l'*opinion publique* en matière politique mais aussi en matière d'art et de littérature est un des objectifs de ces revues. L'indifférence et parfois l'hostilité du public est une des causes du découragement perceptible dès 1921, mais qui sort tous ses effets à la fin des années vingt. En 1930 par exemple, la plupart des « constructeurs » ont abandonné la « plastique pure » et les recherches dans la voie de l'abstraction, qui ne resurgira qu'après la seconde guerre mondiale.

Entre ces deux publics, se place un troisième type, très difficile à circonscrire, mais qu'on a identifié en tant que « (grand) public de proximité ». Ce public, premier soutien sollicité, rassemble les proches, les voisins, les amis, les relations mondaines aptes à endosser le statut de « payeur ». L'étude des différents milieux et des ancrages des protagonistes permet de se faire une idée plus précise des différentes composantes du « grand public de proximité ». D'une part, on comprend aisément que les ancrages dans des milieux plus conservateurs soient sollicités au lancement d'une revue, ces milieux étant aptes à contribuer à la réussite matérielle de la revue, soit par un apport financier, soit par le recrutement d'abonnés (ainsi *Ça Ira* sollicitant Gauchez, Gevers, *Le Matin*, etc.). D'autre part, il est frappant que le milieu de base d'où émergent les projets de revues soit souvent des milieux étudiantins. Le premier public, l'entourage immédiat, est dans plusieurs cas constitué d'étudiants. C'est assez révélateur du profil du personnel de ces revues littéraires : tous sont relativement bien formés et, même s'ils n'ont pas toujours effectué d'études supérieures (beaucoup ayant complété leur formation en autodidactes), appartiennent à une petite ou moyenne bourgeoisie intellectuelle. *Lumière* et *Ça Ira* émergeaient des milieux de l'Athénée d'Anvers, la camaraderie scolaire se prolongeant pour une partie des acteurs dans le milieu des fonctionnaires d'administration. *Au Volant* est produit par des étudiants des Beaux-Arts, *La Lanterne sourde* par des étudiants de l'ULB. *La Source*, on l'a vu, s'intéressait aux mouvements d'éducation populaire, tout comme Van Essche et les frères Bourgeois. Plusieurs animateurs de revues étaient enseignants (Gauchez, Vanderborght, Linze)

ou ont enseigné parallèlement à d'autres activités (Avermaete, Victor Bourgeois).

13.2 Recherche d'autonomie et d'indépendance : fragilité du statut de l'intellectuel et de l'artiste en Belgique

Prenant appui sur ces milieux, les revues développent cependant des modes de fonctionnement et de positionnement qui traduisent une recherche d'autonomie et d'indépendance. Du point de vue strictement matériel, un appui concret (trouvé dans ces milieux mieux dotés) est nécessaire pour assurer les conditions d'existence d'un organe qui refuse de se plier aux exigences commerciales et au « goût du public ». Sa liberté de parole et de ton est à ce prix. Mais le soutien spontané du « grand public de proximité » n'a qu'un temps. Quand l'effet de provocation est trop net, cette base se dérobe, l'échec pouvant être retraduit, au niveau symbolique, en rupture héroïque (cas de *Ça Ira*).

Du point de vue de la posture, les revues adoptent des positionnements qui permettent de concilier indépendance et ouverture. Tant le rollandisme (indépendance de l'esprit, position au-dessus de la mêlée, esprit de fraternisation universelle) que la libre pensée (refus du dogme, libre examen et tolérance) ou la tendance « anarchiste-individualiste » (respect des convictions personnelles et pacifisme) permettent de gérer la double dimension de la revendication de l'autonomie et de l'inscription (nécessaire) dans un réseau large. Ainsi, les revues se profilent notamment en décalage par rapport à la « pilarisation » de la société belge. Échapper à la logique de « pilarisation », c'est à la fois affirmer son autonomie (vis-à-vis du pouvoir et vis-à-vis des idéologies) et faire preuve d'ouverture d'esprit. Et cela n'empêche pas d'entretenir les liens utiles (exemple des frères Bourgeois et de leur implication dans la « Section d'Art » du POB). Cependant, les différents parcours de ceux qui ont échappé à la logique de pilarisation pour rechercher leur propre voie et faire leurs propres expériences témoignent de la fragilité du statut de l'« intellectuel indépendant » en Belgique. Hors de la logique des « piliers », c'est non seulement la marginalisation assurée, mais, dans de nombreux cas, la dérive vers des idéologies totalitaires. Le ralliement à une politique est bien souvent le moyen de pallier l'absence de cadrage traditionnellement offert par les piliers. C'est aussi une façon pour l'artiste ou l'intellectuel de donner à ses réflexions des débouchés concrets, de prolonger son engagement dans des actions précises. Hors des piliers (catholique, libéral, socialiste), les engagements prennent des accents divers et évoluent parfois d'un extrême à l'autre. Parmi ceux qui ont choisi le « rejet du dogme » (des catholiques mais aussi des communistes) et la « révolution », ils sont nombreux à se retrouver dans le camp de la collaboration intellectuelle pendant la seconde occupation.

Un autre aspect qui accentue la fragilité de l'intellectuel ou de l'artiste est son insécurité financière. L'absence de professionnalisation et l'absence de structure de soutien pousse les écrivains à chercher des modes de subsistance du côté de l'enseignement ou du travail journalistique. Quant aux artistes, ils investissent l'art appliqué ou cherchent à obtenir le soutien de mécènes comme Van Hecke. Comme nous l'avons vu, le modernisme

gère ces problématiques avec beaucoup moins de réticence que l'avant-garde et parvient à intégrer cette dimension dans son « programme » même de propagande artistique.

13.3 Prolongements médiatiques en direction du grand public

Les appuis « logistiques et matériels » trouvés dans les milieux plus établis permettent aux revues de déployer une « action d'art », par tous les moyens éditoriaux et médiatiques disponibles à l'époque : publication périodique (parfois doublée de tracts), édition d'ouvrages et de critiques, activités culturelles de tous types (conférences, expositions, concerts, etc). La revue apparaît donc dans sa double dimension d'objet « littéraire » et d'objet « médiatique ». Le but de cette « action d'art » est de pénétrer dans la vie quotidienne, d'où l'importance accordée à l'art appliqué, dont l'architecture est le parangon, mais aussi, plus modestement, les arts décoratifs (défendus par *Ça Ira*, par *7 Arts*, etc. et, avec d'autres accents, par *La Source*) ou même la mode vestimentaire (maison de couture Norine). L'autre manière de rentrer dans le quotidien d'un « grand public », on l'a dit, est l'investissement dans la presse périodique (idée de « faire l'opinion »), dans laquelle se spécialiseront certains acteurs, comme Frédéric Denis par exemple, mais aussi Van Hecke, rédacteur en chef du *Vooruit* après la crise des années trente. C'est aussi vers la presse et la fonction informative que retournent certaines revues en fin de vie, comme *7 Arts* qui se transforme en page hebdomadaire dans le quotidien *l'Aurore*, en 1928.

Il faut enfin souligner que l'hétérogénéité et la plasticité intrinsèque de la forme revue permettent une exploration successive ou simultanée de différents champs, et une réorientation en fonction de l'évolution de l'« espace des possibles » qui se dessine (comme dans les différentes séries de *Sélection*). Sur le plan des trajectoires des acteurs, on constate à la fois un mouvement de spécialisation et des prolongements dans le domaine médiatique. Après la période foisonnante du modernisme et de l'avant-garde, les acteurs sont nombreux à se spécialiser, à investir une ou deux voies en priorité : Victor Bourgeois l'aménagement du territoire, Pierre Bourgeois le cinéma et la poésie, Pierre-Louis Flouquet la poésie ; Armand Henneuse et Paul Neuhuys l'édition (le dernier, parallèlement à la poursuite de son activité poétique) ; Aimé Declercq, Émile Schwartz et Michel de Ghelderode le théâtre (chacun dans des voies très différentes) ; Van Hecke, en fin de parcours, le cinéma. Dans plusieurs cas, ils renouent avec le « grand public » via des grandes manifestations culturelles à caractère mondain et international, comme les fêtes de la poésie à Skyros (Vanderborght en 1930), la réalisation de la « Gare modèle » pour l'exposition universelle de Bruxelles 1935 puis du pavillon Germinal et de la tour Éternit de l'Expo 1958 (Victor Bourgeois), la présidence du Festival Mondial de Cinéma à Bruxelles (Van Hecke en 1947), ou l'organisation des « Rencontres internationales de la Poésie » puis des « Biennales de la Poésie » à Knokke (Flouquet en 1951 et 1952).

QUATRIÈME PARTIE

PROLONGEMENTS ET CONCLUSION

Avant de conclure ce travail, nous voudrions proposer quelques réflexions sur certains aspects du modèle des revues littéraires et dégager quelques perspectives qui mériteraient d'être creusées. Dans la partie théorique de notre travail (*cf.* 2.2), nous avions défini le réseau de revues en fonction de quatre caractéristiques : un espace sans clôture, hétérogène, régi par une logique de solidarité et déployé dans la durée. Nous reviendrons ici sur l'hétérogénéité des revues (*cf.* 14.2, Du rapport de la littérature avec les autres champs) et sur le caractère trans-linguistique et trans-national du réseau (*cf.* 14.3, Inscription du réseau dans un espace à extension variable), mais nous voudrions d'abord interroger le déploiement du réseau dans la durée, à travers l'examen de deux questions : celle des filiations établies entre les revues et celle du travail historiographique.

Chapitre 14

Retour sur le modèle réticulaire

14.1 Inscription du réseau dans la durée

Les nombreux schémas que nous avons proposés nous paraissent des compléments utiles aux répertoires et aux notices historiques habituellement consacrés aux revues. Ils permettent en effet d'avoir une vision à la fois globale et précise de l'objet, saisi dans son rapport particulier au temps. La double temporalité des revues — celle du calendrier et celle de la numérotation de la revue — étant « mise à plat », est directement appréhendable visuellement. Dans un autre type de schématisation, celle des ensembles visant à expliciter les intersections entre les « groupes », la dimension temporelle est moins aisée à prendre en compte. Sauf dans un cas limite comme celui de *Haro* (*cf.* 10.1) — dont les trois séries rassemblent des comités à ce point différents qu'on peut les représenter comme trois revues distinctes, à l'intersection desquelles se trouvent Daenens et Devaldes —, il est nécessaire d'« écraser» la dimension temporelle. La grande plasticité des revues et leur évolution dans le temps (à tous niveaux : composition du comité, ligne suivie, format, etc.) est toujours un peu trahie par les tentatives de représentations. Nous voudrions revenir ici sur la question des « filiations » établies entre les revues.

14.1.1 La question des filiations

Nous avons évoqué à plusieurs reprises des « filiations » entre revues, que l'on visualise bien sur le schéma général en annexe. Celles-ci n'ont pourtant pas toutes le même statut. Il faut distinguer trois cas de figure :

- la revendication de ce lien dans les propos liminaires des revues elles-mêmes,
- l'enregistrement de ce lien dans l'histoire littéraire (même marginale)
- ou une déduction personnelle par recoupement.

Généralement, nous avons établi des filiations entre revues sur base d'une inscription textuelle de ce lien, d'une revendication explicite de ce type de relations. C'est le cas par

exemple dans *Le Geste*, dont le premier numéro contient une « Déclaration » signée des directions de *Demain littéraire et social* et d'*Au Volant*, mentionnant leur fusion. C'est le cas aussi dans la série de *Sélection* de 1923, qui s'ouvre sur un « Avant-propos » non signé mentionnant l'intégration des « principaux collaborateurs » des « anciennes revues » *Ça Ira*, *Créer* et *Signaux de France et de Belgique*. Nous y reviendrons. En tête des différentes moutures du *Disque Vert*, la filiation avec *Signaux de France et de Belgique* est systématiquement revendiquée, avec rappel du slogan (« Ouvert à tous, difficile pourtant à ouvrir »). Ces filiations sont aussi enregistrées comme telles et officialisées dans le reprint de Jacques Antoine (1970). On y ajoute une filiation partielle avec *La Lanterne sourde*, dont les directeurs renforcent d'une part l'équipe d'*Écrits du Nord* (Paul Vanderborght) et d'autre part celle de *7 Arts* (Pierre Bourgeois). De manière plus anecdotique, on peut encore citer des exemples de fusion comme celle des *Chants de l'Aube* et du *Thyrse*. Par contre, deuxième cas de figure, les liens entre *Ça Ira* et *Le Melon Bleu* (indirectement), ou entre *Ça Ira* et *La Drogue*, ne sont jamais mentionnés dans le texte de ces revues. Ils sont établis par divers témoignages enregistrés par l'histoire littéraire de *Ça Ira*. Il en est de même pour le lien entre les petites revues animées par les frères Bourgeois et *7 Arts*. Troisième cas de figure, il nous est aussi arrivé d'établir cette filiation par déduction, sur base de la permanence de certains rédacteurs et d'un même type d'engagement, comme dans le cas de *La Foi nouvelle* et de *Haro*, qui offrait un bel exemple d'adaptation du format de la revue à l'évolution des visées de la rédaction, plus combatives au fil du temps (passage d'une revue « brochée » à une revue « journal » et utilisation optimale de l'illustration).

Il faut préciser cependant que ces « filiations » sont parfois ténues, parfois contestées. Même dans le cas apparemment le plus évident (celui de la permanence du titre), le lien n'est parfois assuré que par une ou deux personnes. Nous avons vu l'exemple des trois séries de *Haro* : seuls Albert Daenens et Manuel Devaldes en sont des rédacteurs permanents. L'utilisation d'un même titre peut aussi amener des confusions, comme dans l'exemple des trois revues intitulées *L'Essor* (revue clandestine de 1917, revue censurée de 1918, revue belgo-londonienne d'Henri Fast), dont seule la troisième est à relier aux autres revues d'Henri Fast (*La Revue d'aujourd'hui* et *Aujourd'hui*), suivant la revendication explicite de l'avant-propos de *La Revue d'aujourd'hui*. Attardons-nous quelque peu sur le cas de *Sélection* (troisième série, 1923), qui offre un exemple intéressant de filiation revendiquée mais contestée par d'autres. L'« Avant-propos » qui ouvre le premier numéro de la troisième série de *Sélection* (novembre 1923) dresse le bilan de la vie des revues depuis l'armistice. *Sélection* se présente explicitement comme un lieu de rassemblement de forces :

Après l'action forcément dispersée et fragmentaire exercée par ces diverses tentatives individuelles, il est devenu urgent de grouper dans le cadre d'une organisation commune tous les éléments qui se sont montrés véritablement soucieux d'aider au développement d'un art et d'une littérature correspondant aux besoins de notre temps .

Par ce type de coopération, il devrait être possible d'éditer une revue « strictement moderne », mais plus assurée de durer grâce à son appui sur un « cercle plus vaste de lecteurs ». Ce rassemblement brasse large, tant sur le plan géographique que sur celui des intérêts englobés. Il est en effet affirmé :

Dès à présent la rédaction de la revue *Sélection* s'est adjointe les principaux rédacteurs et collaborateurs des anciennes revues *Ça Ira* [Anvers], *Créer* [Liège] et *Signaux de France et de Belgique* [Paris-Bruxelles]. Ce remaniement lui donnera le moyen d'élargir le champ de son activité et d'accroître le nombre et l'intérêt de ses rubriques. (p. 3)

On constatera, à voir la composition du comité de rédaction et à lire le sommaire, que cette « fusion » est effective. Le tableau en annexe B.2 permet de visualiser que d'importants collaborateurs des revues citées ont en effet été recrutés : les directeurs (André De Ridder et Paul-Gustave Van Hecke) étaient membres du comité de rédaction de *Signaux de France et de Belgique*, le secrétaire de rédaction (Georges Marlier) était celui de *Ça Ira*, d'où provient également Paul Neuhuys, qui rejoint le comité de rédaction de *Sélection*. Enfin, le secrétaire de rédaction de *Créer* (Gille Anthelme), son correspondant à Bruxelles (E.L.T Mesens) et deux de ses collaborateurs réguliers (Léon Duesberg et Georges Thialet) sont aussi du comité de *Sélection*. Robert Goffin et René Purnal proviennent de l'équipe du *Disque Vert* et d'*Écrits du Nord*. Au niveau des rubriques couvertes, on remarque que les « spécialistes » sollicités proviennent parfois d'autres revues, tels Léon Chenoy pour le cinéma (de *Demain littéraire et social*, *Ça Ira*, etc.) et Pierre Bourgeois pour l'architecture (de *7 Arts*). E.L.T Mesens s'occupe de la rubrique musicale, André De Ridder des expositions de Bruxelles, Georges Marlier de celles d'Anvers et Gille Anthelme de celles de Liège. Léon Duesberg, Georges Thialet (spécialistes du roman), Paul Neuhuys (de la poésie) et Georges Marlier (critique d'art) prennent en charge la rubrique « Les Livres ». *Sélection* ne cache pas la portée ambitieuse de son projet :

De cette façon, *Sélection* espère s'imposer définitivement comme la grande revue de critique générale qui fait si complètement défaut en Belgique, embrassant toutes les manifestations de l'esthétique contemporaine : arts plastiques, lettres, musique, cinéma, théâtre, architecture, urbanisme, etc. [...] Nous donnerons des portraits intimes, familiers d'écrivains et d'artistes, aussi bien que d'hommes de sport, d'acteurs de théâtres, de cirque et de music-hall. Nous photographierons une auto, un avion, un décor, une usine, une rue, une affiche, un meuble, au même titre qu'une œuvre d'art.[...] (p. 4)

Cet élargissement extrême de ses intérêts annonce déjà la grande revue éclectique *Variétés* (1928-1930), « revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain ». Pour le moment, *Sélection* se contente d'adapter son sous-titre pour y englober la matière littéraire :

de « Chronique de la vie artistique », elle devient « Chronique de la vie artistique et littéraire ». Une remise en contexte général (voir tableau en annexe) permet de constater que cette troisième série de *Sélection* prend place dans un espace où ne subsistent que *7 Arts* (sorte de « moniteur » du modernisme international, peu littéraire, et ne paraissant qu'en hiver, *Anthologie* (poursuivant son effort à Liège) et *Le Disque Vert* (qui a adopté la formule des numéros spéciaux) comme revues « modernistes », ainsi que d'autres revues littéraires importantes mais plus éclectiques dans leurs choix de collaborateurs, telles *La Nervie*, *La Renaissance d'Occident*, *La Flandre littéraire*. *Sélection* s'insère intelligemment entre les trois premières, qu'elle paraît compléter et dépasser à la fois. Surtout artistique et littéraire, elle s'adjoint cependant la collaboration de Pierre Bourgeois, qui donnera un écho des dernières tendances architecturales. Publiée à Anvers, elle se présente comme la continuation de *Ça Ira*, ce qui lui apporte le prestige d'un label identifié comme « d'avant-garde » depuis le numéro Dada (novembre 1921). Elle affirme sa dimension littéraire en même temps que son extension liégeoise et bruxelloise en recueillant d'une part les principaux collaborateurs de la revue liégeoise *Créer* et en rappelant d'autre part sa filiation avec *Signaux de France et de Belgique*, ancêtre commun au *Disque Vert*. Mais Maurice Van Essche protestera vigoureusement contre cet accaparement du nom de *Ça Ira*. Dans une série de lettres envoyées à André De Ridder entre le 26 octobre et le 25 novembre 1923, Van Essche dénie à quiconque d'autre que lui le droit d'utiliser la mention de *Ça Ira*. Il précise que les tendances artistiques de *Sélection* et de *Ça Ira* ne sont pas assimilables et que « ni le groupe, ni la revue, ni les éditions *Ça Ira* n'ont été modifiés. Seule la parution de la revue est momentanément suspendue¹ ». L'affaire se règle finalement à l'amiable, par l'intermédiaire de Georges Marlier et les parties conviennent que *Sélection* insérera en tête des « notes » de son deuxième numéro une rectification mentionnant un « malentendu ». Les « Notes, remarques et nouvelles » du numéro de décembre 1923 (n°2) contiennent en effet le petit encart suivant (pas placé en tête, mais parmi d'autres notules) :

Dont acte. Pour éviter tout malentendu, M. Maurice Van Essche,
directeur-administrateur de *Ça Ira* (Eeckeren-Anvers), nous prie
de faire savoir à nos lecteurs que le groupe *Ça Ira* n'est pas dis-
sous, que les Éditions *Ça Ira* continueront, comme par le passé,
à paraître, que la revue *Ça Ira* est momentanément suspendue.
(p. 236)

L'épisode révèle certains aspects des enjeux symboliques liés aux revues, généralement occultés par le fait qu'à force de manipuler les titres des revues, on oublie la complexité de ce qu'ils recouvrent. On voit bien ici qu'il est malvenu d'assimiler *Ça Ira* à quelques uns de ses collaborateurs : ce n'est pas parce que Georges Marlier et Paul Neuhuys ont rejoint *Sélection* que celle-ci peut se targuer d'avoir pris le relais de la revue. Notons au passage qu'en Marlier et Neuhuys, *Sélection* récupère deux critiques importants et un poète de talent, mais

¹ Lettre de Maurice Van Essche à André De Ridder, le 7 novembre 1923. (AMCV, *Ça Ira* C1, Brieven (A-G), n°122994)

qui sont probablement les figures les moins « révolutionnaires » de *Ça Ira*². Comme groupe humain, la revue est un ensemble hétérogène, évoluant dans le temps, et il est malaisé de l'assimiler à l'une ou l'autre figure « principale ». C'est au directeur que l'on conteste le moins le droit de s'approprier le titre de la revue. Pour les autres, c'est plus délicat. Le profil d'une revue et le poids de son « label » finit par acquérir une certaine indépendance, à se détacher du groupe et des initiatives qui l'ont peu à peu constitué. Par ailleurs, on retrouve ici la fonction que peut remplir une revue dans la trajectoire d'un auteur. Il est évident que pour Neuhuys comme pour Marlier, la fidélité à un groupe momentanément privé de tribune ne peut se traduire par une exclusive : le besoin de publier les pousse à se tourner vers d'autres organes, éventuellement moins radicaux, mais plus solides. Neuhuys et Koninckx par exemple collaboreront aussi à *La Renaissance d'Occident*. Le parcours de Marlier, comme on l'a vu, effectue une courbe rentrante nettement plus marquée : oubliant toutes les audaces et les abstractions défendues à l'époque de *Ça Ira* (qui soutenait la plastique pure anversoise, Joostens, Jespers, etc.), il défendra l'expressionnisme flamand dans *Sélection*, avant de devenir rédacteur en chef du *Centaure*, « chronique artistique illustrée de l'Art contemporain » (1926), rattaché à la galerie du même nom. Il lance ensuite les *Cahiers de Belgique* (1928) dans le cadre du tout nouveau Palais des Beaux-Arts, ce qui le réoriente vers un art plus national. Passé à la *Revue réactionnaire* (1933) de Robert Poulet puis à *Cassandra* de Paul Colin, il renie bientôt les positions qu'il défendait encore en 1929 dans son essai *La querelle de l'art vivant* (Éditions *Sélection*), pour saluer les efforts du III^e Reich dans la réconciliation entre l'art et le public (voir Devillez 2003 : 166-169). Marlier, qui fréquentait le « Groupe du Lundi », est aussi signataire du « Manifeste des treize » pour la neutralité (tout comme Neuhuys). Il continuera pendant la guerre à collaborer aux périodiques de Paul Colin (*Cassandra* et *Le Nouveau Journal*) et rejoindra l'équipe du *Soir volé*.

Mais il ne faudrait pas en venir à assimiler mécaniquement la création successive de différentes revues par un même animateur à une filiation entre ces revues. Il n'y a pas toujours de lien à établir, *du point de vue des revues*, entre ce qui n'apparaît que comme différentes étapes d'un parcours, *du point de vue de la trajectoire de l'auteur*. On le voit bien dans le cas d'acteurs bilingues. Il serait probablement abusif, par exemple, d'établir des filiations entre les petites revues de langue flamande animées par Van Hecke et De Ridder (comme *Het Roode Zeil*) et *Sélection* — bien qu'on pourrait être tenté de le faire : Van Hecke n'a-t-il pas fondé, parallèlement à *Sélection*, une maison d'édition (bien éphémère), sous le nom de « La Voile Rouge » (traduction de *Het Roode Zeil*) ? —. Un autre exemple : quels liens entre *Het Overzicht* de Ferdinand Berckelaers et *Cercle et Carré* de Seuphor ? Ceci nous renvoie aussi à la question de l'existence d'un éventuel réseau « bilingue », que nous n'avons pas étudiée ici.

² Sur le profil moins révolutionnaire de Paul Neuhuys par rapport au reste du groupe de *Ça Ira*, voir le mémoire de Pieter Fannes (KUL, 2005). Voir aussi le dossier d'Henri-Floris Jespers sur cette question. (Jespers 2006 : 18-35)

La revendication « textuelle » d'une filiation peut aussi être lue comme une question d'étiquette et de transfert symbolique de « label », une question d'enjeu historiographique. C'est assez clair dans les « préfaces tardives » qui accompagnent les éditions reprint. Cette question du travail historiographique appelle aussi quelques développements.

14.1.2 Un enjeu historiographique

Au niveau intertextuel, nous avons étudié comment les revues se font mutuellement écho. Cet intertexte pourrait être étudié à différents niveaux (reprises thématiques, esthétiques, etc.). Nous avons pour notre part pisté les citations les plus explicites, de l'ordre de l'hommage (ou, partant, de la critique), du « discours d'escorte », du souvenir, bref, de l'élaboration d'une histoire. Cette prise en compte de la dimension historiographique s'impose quand on constate que la plupart des « documents » relatifs aux revues sont tirés d'autres revues. Que leurs auteurs aient souvent été eux-mêmes engagés dans la vie des revues dont ils traitent est moins étonnant (dans la mesure où rares sont les « littérateurs » belges qui n'ont pas été liés, à un moment ou un autre de leur parcours, à l'une ou l'autre revue littéraire). En conséquence, le chercheur est très dépendant, dans l'étude de son objet, de l'objet même. Les revues constituent non seulement la matière première (les « sources primaires »), mais aussi une bonne partie des « sources secondaires ». Avec le temps, tout un discours s'élaborera en effet dans les revues – livraisons périodiques et / ou éditions attachées aux revues –, soit sur elles-mêmes (manifestes, numéros anniversaires, préfaces aux rééditions), soit sur d'autres revues (« revues des revues », critiques plus élaborées, chroniques de souvenirs et témoignages, hommages, numéros spéciaux, etc.). Telles qu'elles sont aujourd'hui consultables, à travers des collections originales lacunaires et quelques rééditions de collections complètes enrichies de préfaces, les revues présentent une somme de documents qui sont à la fois des sources primaires et des sources « critiques » au statut étrange³. Cette conjonction des deux explique qu'il est probable que des documents utiles nous aient échappé (le contenu des revues n'étant pas inventorié dans les moteurs de recherche des bibliothèques). Par ailleurs, le travail d'inscription dans l'histoire est un des enjeux interne à l'espace des revues. Pour l'illustrer, nous prendrons rapidement deux exemples opposés en tout : du côté de l'avant-garde, celui de Clément Pansaers (1885-1922) ; du côté « académique », celui des *Cahiers publiés au front* (La Panne, puis Liège en 1919, juin 1918 – juillet 1920).

Pendant la première guerre mondiale, Clément Pansaers a fondé et dirigé la revue pacifiste *Résurrection* (Namur, décembre 1917 – mai 1918), qui paraissait avec le soutien de l'administration allemande. Il n'en a plus fait mention par la suite, dans aucun des commentaires autobiographiques de sa période « Dada », au cours de laquelle il participe à différentes revues d'avant-garde (dont *Littérature*, *De Stijl*, *The little Review*) et compose le numéro spécial Dada de la revue anversoise *Ça Ira* (novembre 1921). Plusieurs de ses textes ont paru dans *Ça Ira*, ainsi que de courtes études de Paul Neuhuys le concernant. Sa mort

³ Dans la bibliographie, il nous a semblé nécessaire de distinguer parmi les sources « secondaires », les « documents » et les « articles et ouvrages critiques ».

(1922) est succinctement annoncée par *Littérature*, un hommage lui est rendu par Marcel Lecomte dans *7 Arts* en 1923 (n°20), par Babylas (alias Ghelderode) dans *Haro* quelques années plus tard (octobre 1927, n°1). On croise Pansaers dans les souvenirs de certains de ses contemporains (Paul Neuhaus, Marcel Lecomte, Robert Goffin, Pierre Bourgeois). L'héritage de *Ça Ira* est entretenu par Willy Koninckx dans *La Renaissance d'Occident* et par Paul Neuhaus qui en relance les éditions en 1932⁴. Pansaers est sorti de l'oubli en 1954 par Édouard Jaguer (*Phases*, n°1), puis par les revues *Phantômas* et surtout *Temps Mêlés* (1958, n°31-33, « Picabia, Dada, Pansaers » et n°81-82, 20 mai 1966). Une partie du travail de Marc Dachy sur Pansaers est aussi paru en revue (*Plein chant*, n°39-40, printemps 1988).

L'importance de ce « réseau » de revues, de cette inscription dans une filiation, est bien rendue par « L'arbre généalogique de la Belgique sauvage » (reproduit dans le « numéro post-ultime » de *Phantômas*, juin 2005) : au niveau des racines, *Résurrection*, puis *Ça Ira* et *Le Disque Vert*, à la base du tronc, *Correspondance*, puis *Marie* et *Œsophage*, *Variétés*, etc. Dans les frondaisons, *Phantômas* et *Temps-mêlés*, ainsi que d'autres titres (jusqu'à *Le Vocabif*, octobre 1972). Cette présentation d'une généalogie rappelle bien que les revues d'avant-garde cherchent à s'inscrire dans une filiation de ruptures plutôt qu'à cultiver la rupture elle-même. Ce faisant, elles entretiennent la mémoire de ce passé et le font peu à peu entrer dans l'histoire littéraire.

On constate que la configuration du réseau dans lequel s'insère Pansaers évolue au fil du temps. Un premier réseau, celui des contemporains immédiats, peine à prendre forme : très fragile à l'époque de *Résurrection* (on pourrait presque dire « inexistant »), ce réseau se consolide et s'internationalise dans la période dadaïste, même si Pansaers reste un « marginal » relativement solitaire. L'appui trouvé dans une revue comme *Ça Ira* permet un déploiement important, qui passe par des relais plus institutionnalisés. Le souvenir de *Ça Ira* sera cultivé dans *La Renaissance d'Occident*, dans les « Éditions *Ça Ira* » que Neuhaus anime de 1932 à 1984, dans sa revue *Soirées d'Anvers* et enfin, ces dix dernières années, dans le *Bulletin de la fondation* « *Ça Ira* », sorti du « champ » littéraire pour rejoindre celui des études historiques et critiques. Henri-Floris Jespers y publie d'intéressants articles érudits, relatifs à l'histoire de *Ça Ira* ou de ses collaborateurs. À côté de ce réseau, ça et là d'autres revues prennent le relais sur le long terme ; celles-ci ont des positions proches de celles que revendiquait Pansaers (soit, des positions « d'avant-garde »). On peut formuler l'hypothèse que si le réseau initial est très étendu (et moins spécifique), son déploiement diachronique implique un recentrement d'intérêt.

Ce mécanisme n'est pas spécifique à l'avant-garde. À l'autre extrême de l'espace littéraire, on constate le même phénomène. Pour étudier les *Cahiers*, revue littéraire fondée au front pendant la première guerre mondiale par Louis Boumal, Lucien Christophe et Marcel Paquot, on dispose d'une collection complète d'originaux reliés en volume, fort heureusement enregistrés à la KBR sous une même cote regroupant *Les Cahiers publiés au*

⁴ Le relais est long : jusqu'en 1984. Par la suite le *Bulletin de la fondation* « *Ça Ira* », animé par Henri-Floris Jespers (descendant d'un des frères Jespers) et Luc et Thierry Neuhaus (fils de Paul Neuhaus) prennent la relève (de 1999 à nos jours).

front et l'Illustration de la langue française en Belgique (La Panne, 1918) et *Les Cahiers fondés au Front pour la Défense et l'Illustration de la langue française en Belgique* (Liège, 1919-1920). Le titre prouve que ses fondateurs n'avaient aucun souci de bibliothéconomie, compliquant d'ailleurs la première version de celui-ci par l'insertion du mois de publication (il y a *Les Cahiers de septembre publiés au Front [...]*; *Les Cahiers d'octobre publiés au Front [...]*; etc.). Le titre changeant à chaque livraison, les rares exemplaires conservés aux AML sont enregistrés sous des cotes différentes, comme autant de revues différentes. Par ailleurs, un titre aussi long ne pouvait qu'être abrégé par les contemporains : on parla des *Cahiers du Front*, raccourci qui donne une idée tout à fait fausse de l'orientation de la revue. Comme nous l'avons vu, malgré qu'elle soit « publiée pendant la guerre », celle-ci était parfaitement jalouse de l'autonomie de la littérature et chacune de ses pages correspond à cette position assez rare pour être soulignée. Conséquence moins directe, mais plus amusante, la revue fait l'objet d'un double enregistrement (sous le titre de *Cahiers publiés au front* et sous celui de *Cahiers du front*) dans l'étude de F. Bertrand consacrée à *La presse francophone des tranchées au front belge 1914-1918* (1971). L'inventaire reprend non seulement les périodiques physiquement retrouvés, mais aussi les périodiques cités par des contemporains et dont il ne reste plus trace... Bel exemple, s'il en est, de la dépendance du chercheur par rapport à la parole des acteurs. Quant à l'histoire et la réception des *Cahiers* en leur temps, on peut l'étudier en consultant les « revues des revues » de l'époque, les témoignages de Lucien Christophe et Robert Vivier sollicités et publiés par *Le Thyrse*⁵, les études que Marcel Thiry leur a consacrées (dans *La Revue générale*⁶ et, semble-t-il, dans *Le Soir*) ainsi que son discours de réception de Lucien Christophe à l'Académie⁷. On constatera que toutes ces sources sont publiées dans ou par des revues. Si le réseau contemporain des *Cahiers* est éclectique, à nouveau il n'y a qu'une partie du réseau qui prend le relais de manière diachronique, celui de la littérature la plus institutionnalisée, la plus « académique », qu'elle soit de tendance catholique (*La Revue générale*) ou non (*Le Thyrse*, *Le Bulletin de l'ARLLF*). On pourrait multiplier les exemples, comme celui du *Disque Vert* : résurgence en 1934 avec *Au Disque Vert*, puis *Le Dernier Disque Vert* et enfin dans les éditions reprint par Jacques Antoine, en 1970. Pour *La Lanterne sourde*, nous avions vu de même que le numéro spécial de *La Nervie* (1932) est un relais essentiel dans l'enregistrement des données relatives à son action, permettant par la suite des études comme celle de Robert Frickx parue dans *La Revue générale* en 1980. Vu ce rôle de premier relais historiographique, on peut conclure que les revues sont véritablement à l'intersection de toutes les instances relatives à la « fabrication » d'un auteur : non seulement celles de la création, de la critique et de l'édition, mais encore celle de l'histoire littéraire.

⁵ L. Christophe et R. Vivier, *Les Cahiers publiés au Front*, « Collection de la revue Le Thyrse », 1962.

⁶ M. Thiry, « Les Cahiers du Front », in *La Revue générale belge*, mars 1959, pp. 61-72.

⁷ M. Thiry, « Discours de réception de M. Lucien Christophe à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française de Belgique », in *Bulletin de l'ARLLF*, tome XXV, n°3, décembre 1947, pp. 133-153.

14.2 Du rapport de la littérature avec les autres champs

Nous l'avons vu : les revues modernistes et d'avant-garde sont des lieux d'expérimentation « hors des piliers » mais aussi « entre les champs », leur plasticité permettant des réorientations constantes en fonction des enjeux — comme dans l'exemple de *Ça Ira*, dont le flamingantisme du premier numéro est mis en sourdine dès le numéro suivant suite à la réaction de Théo van Doesburg, ou dans celui de *Sélection*, élargissant ses intérêts au champ littéraire après la disparition de *Signaux de France et de Belgique* ou les restreignant au champ artistique en période plus difficile (adoption de la formule des « Cahiers » pour la troisième série). Les acteurs profitent de la souplesse de la forme revue pour explorer différentes voies simultanément, avant de se spécialiser dans l'une ou l'autre (sans toujours que ce soit rentable sur le plan symbolique). Au cours de leurs trajectoires, on l'a vu, des réorientations sont possibles au gré des circonstances, mais il s'agit souvent de « repartir à zéro ». L'exemple de Paul-Gustave Van Hecke, touche-à-tout, puis spécialisé dans la critique d'art, avant de reprendre le statut de journaliste professionnel, puis celui d'animateur dans les milieux du cinéma montre bien que la « capitalisation symbolique » dans un champ n'est pas, en soi, rentabilisable dans un autre. Il faudrait systématiser l'étude des processus de transfert, sur un acteur, du capital symbolique concentré dans un « label », comme nous l'avons fait pour Neuhuys par rapport à *Ça Ira*. Dans son cas, il faut souligner qu'il restait en quelque sorte seul en lice, le groupe s'étant épargillé et Van Essche ayant quitté le champ littéraire.

L'objet « revue » permet d'interroger par ailleurs les liens entretenus entre la littérature « et son dehors » quand on en souligne le caractère médiatique. À la fois « œuvre » (littéraire) et forme médiatique, la revue permet en effet de déployer une action à travers tous les champs culturels. Le média « textuel » n'est pas le seul sollicité (celui qui rapproche la revue du pôle de la « presse »), mais aussi toute la gamme des événements culturels à travers lesquels la revue entre concrètement en lien avec son public : conférences, expositions, concerts, etc. Cette stratégie d'occupation maximale de l'espace médiatique se déploie dans différents types de lieux que nous avons inventoriés. Les revues modernistes et d'avant-garde se profilent par ce biais non seulement comme des « animateurs culturels », mais aussi comme des passeurs entre les artistes les plus radicaux et le (grand) public. Il est en effet apparu nécessaire d'approcher les revues sous l'angle des questions concrètes (de format, de financement, de diffusion) qui déterminent leur possibilité matérielle d'existence. Le rôle du « public » est essentiel et on constate qu'entre impératifs matériels et positionnements radicaux, les revues louvoient entre grand public et public de pairs, trouvant des appuis matériels non négligeables dans un troisième type de « public » (le « grand public de proximité », plutôt indifférent aux débats culturels, mais prêt à assumer le rôle de « financier »). La manière dont les revues gèrent ce rapport à leurs différents publics et explicitent ou déniennent les questions matérielles permet de les positionner sur le continuum qui va du modernisme à l'avant-garde.

La notion d'« objet transactionnel » peut être utile ici pour désigner la revue litté-

raire comme lieu d'une articulation dynamique entre les champs. Dans « D'une rupture intégrante : avant-garde et transactions symboliques », Pascal Durand a utilisé cette notion dans l'étude du mécanisme suivant lequel les avant-gardes lèvent les barrières distinctives entre les deux sections de la production restreinte et de la production de masse, renégociant ainsi les rapports de domination. Il étudie des exemples de transactions internes⁸ à l'espace symbolique (détournement par la littérature de matériaux inhérents aux productions de masse), ainsi que des transactions d'« outre-clôture » (exemple du *ready-made*), par lesquelles les avant-gardes « font communiquer entre eux des champs qui fonctionnent, en principe, comme des espaces cloisonnés et homogènes » (Durand 1986 : 37). Les revues littéraires, par leur plasticité et par le fait qu'elles déplacent leur action en combinant différents moyens textuels et médiatiques, apparaissent comme un lieu privilégié de transactions. Nous ne les avons pas étudiées au niveau interne de l'espace symbolique, mais avons pu mettre en évidence des transactions entre les différentes sphères de production (abordées sous l'angle du rapport au public), entre la presse et la littérature et, plus globalement, entre les différents champs culturels, artistiques et sociaux. Dans les revues de notre corpus, la porosité relative des frontières entre les champs se marque par exemple autour de la question de la *reconstruction*, où tout le débat « architectural » est aussi une manière de parler de la littérature.

14.3 Inscription du réseau dans un espace à extension variable

Enfin, l'absence de clôture de l'espace des revues (à la fois translinguistique et trans-national) n'a pas été bien défendu dans ce travail. Pour des raisons pratiques, nous nous sommes concentrée sur la portion du réseau des revues qui se dessine « en Belgique » (plus exactement à Bruxelles et Anvers), en étudiant les revues de langue française. Il aurait été tout aussi pertinent de se centrer uniquement sur les revues anversoises par exemple, et d'étudier le corpus dans les deux langues. Ce n'est pas l'option qui a été choisie ici. Nous n'avons donc finalement pas creusé l'hypothèse d'un réseau « bilingue », formulée dans notre mémoire de DEA (2004). La question est complexe et demanderait de longs développements. Nous nous contenterons d'esquisser ici quelques pistes à ce propos.

14.3.1 Sur l'hypothèse d'un réseau bilingue

La difficulté de la conceptualisation d'un réseau bilingue relève de la double inscription des revues dans un espace littéraire et politique. S'il est évident que la disposition de certains acteurs induit l'existence d'un réseau interpersonnel bilingue, il est plus délicat d'en conclure directement à l'existence d'un réseau intertextuel bilingue, même si

⁸ Des exemples de « transactions symboliques » entre deux types de production littéraire ou entre deux types de production discursive sont par ailleurs étudiés par Jacques Dubois et Pascal Durand dans « Champs littéraires et classes de textes » (Dubois et Durand 1988 : 19-22).

les revues littéraires de langue française se font l'écho des revues littéraires de langue flamande et inversement. En effet, poser l'existence d'un réseau intertextuel bilingue, dans le contexte politique belge de l'époque, c'est affirmer l'existence d'une littérature nationale « belge », qui ferait la synthèse entre littérature de langue flamande et littérature de langue française. La plupart des acteurs bilingues que nous avons croisés (milieu de *Lumière* autour d'Avermaete, animateurs de *Sélection*, anciens activistes comme Ferdinand Berckelaers, Albert Daenens, Gérard Van Bruaene, bruxellois bilingues comme Maurice Casteels, etc.) affichent des positions progressistes qui se constituent en opposition au nationalisme et au patriotisme d'immédiat après-guerre. L'avant-garde (Pansaers, Colin, van Ostaijen) est très explicitement « anti-belge ». Il n'est donc pas question pour eux de prétendre faire exister une « littérature belge » entre les langues. Il est d'ailleurs significatif que leur combat se déroule principalement sur un terrain artistique, indifférent à la question des langues. Ces intellectuels bilingues défendent les graveurs et les expressionnistes flamands, principalement dans des revues de langue française et, accessoirement, en néerlandais. Des liens importants sont tissés avec des représentants de l'avant-garde de langue flamande, dont Paul van Ostaijen par exemple. Cependant, conceptualiser ces relations à travers un « réseau bilingue de revues » n'est peut-être pas adéquat : le risque est grand de créer artificiellement un réseau « belge » qui ne corresponde pas du tout à la perception des acteurs. Ceux-ci s'inscrivent en effet d'emblée dans un réseau ni « belge », ni « bilingue » mais « international » et « multilingue ».

Cette internationalisation du réseau est peut-être une manière pour les acteurs bilingues qui prennent position sur la question flamande tout en étant attachés à la culture ou à la langue française d'échapper à une « belgicisation » des débats. Dans *Het Overzicht* par exemple, la liste des revues avec lesquelles se pratique l'échange des publications est précédée de la mention « Het Netwerk » (*Het Overzicht*, janvier 1924, n°20). Cette liste contient des publications de langue néerlandaise (provenant d'Anvers et d'Amsterdam), française (de Bruxelles, Paris, Lyon), anglaise (New-York), allemande (Berlin), portugais (Brésil), italienne (Rome), etc. *Ça Ira* avait pris la même précaution dans son premier numéro : elle se déclarait flamingante, tout en proposant une abondante « revue des revues » internationale, élargissant d'emblée les frontières de l'espace dans lequel elle entendait prendre position. En résumé, dans le réseau international des revues littéraires modernistes et d'avant-garde, le découpage d'une portion « bilingue » belge nous paraît totalement inadéquat. Il n'y a qu'au niveau strictement local (espace anversois par exemple) que cela pourrait se justifier, dans le but d'aborder des questions politiques d'intérêt strictement local, interne à la Belgique (par exemple la manière dont se traite la question flamande). Pour notre part, nous avons découpé dans le réseau international la portion des revues d'immédiat après-guerre « en Belgique » (espace national relevant pour les questions politiques) et étudié les revues « de langue française » (espace linguistique relevant pour les questions littéraires mais pas, nous l'avons montré, pour les questions artistiques).

14.3.2 Un réseau cosmopolite et international

De manière générale, les revues de notre corpus (même celles du corpus « franco-phone » bruxellois, comme *Le Disque Vert*, *La Lanterne sourde*) se placent dans un réseau international ou cosmopolite. Il nous semble que c'est peut-être une manière de résister à la force d'attraction du champ littéraire français. En effet, même quand elles entretiennent des liens privilégiés avec les auteurs et intellectuels français (exemple du *Disque Vert*), il faut s'interroger sur le profil de ceux-ci. Avec André Salmon (1881-1969) comme codirecteur pour la France, *Le Disque Vert* tisse des liens avec la portion la plus cosmopolite du champ littéraire français. Salmon, qui vécut à Saint-Pétersbourg pendant sa jeunesse et parlait le russe couramment, a été secrétaire de *Vers et Prose* de Paul Fort, puis collaborateur d'*Esprit Nouveau*. Il faisait partie de l'équipe d'*Action* (1920-1922), « cahiers individualistes de philosophie et d'art » de Florent Fels, revue anarchiste-individualiste et cosmopolite, qui prenait explicitement le parti de *Nord-Sud* et de *Sic* contre les « doctrinaires » franco-français, dont le groupe de Breton (voir Langlois 1999 : XVIII). Max Jacob, Blaise Cendrars, Paul Dermée, mais aussi Renée Dunan et Maurice Wullens (de *Les Humbles*) faisaient partie de ce réseau. Il faudrait étudier ces liens en profondeur, mais à première vue on constate que c'est systématiquement avec ces auteurs que les liens franco-belges sont tissés. Par exemple, quels sont les collaborateurs que Pansaers ramène de son séjour à Paris, pour son numéro « Dada » ? C'est Céline Arnauld, Pierre Albert Birot, Christian, Jean Crotti, Paul Éluard, Pierre de Massot, Benjamin Péret, Francis Picabia, Ezra Pound, Georges Ribemont-Dessaignes, Renée Dunan. Quelle est la première tête de pont pour *Sélection* de Paul-Gustave Van Hecke ou pour *Signaux de France et de Belgique* d'Hellens à Paris ? André Salmon. Du côté artistique, on a aussi souligné l'inscription de *7 Arts* dans un réseau international et les liens entretenus, via Flouquet, avec *l'Esprit Nouveau*.

Ce réseau cosmopolite et international connaît des prolongements tant au niveau moderniste qu'au niveau de l'avant-garde. Outre l'aventure de *La Lanterne sourde* qui permet de cultiver ces liens à travers une série de rencontres et de manifestations tout en élargissant encore le réseau en direction de la Russie, l'Espagne, l'Orient, il faut signaler la fondation du *Journal des Poètes*, en 1931, par une équipe rassemblant des poètes belges (Pierre Bourgeois, Maurice Carême, Henry Fagne, Pierre-Louis Flouquet, Georges Linze, Géo Norge, Henri Vandeputte, Edmond Vandercammen, René Verboom, Paul Werrie) et français (Céline Arnauld, Géo Charles, Paul Dermée, Claire et Ivan Goll, André Salmon). La liste des français recoupe très exactement celle des participants à *7 Arts*, au *Disque Vert* et à *Ça Ira*. Bibiane Fréché a bien étudié la stratégie internationaliste comme alternative à une confrontation directe avec le champ français dans « La création des Biennales de poésie de Knokke en 1952 ou l'ascension tranquille du *Journal des Poètes* sur la scène littéraire internationale » (voir Fréché 2006). Du côté de l'avant-garde, la posture internationaliste sera réactivée par E.L.T Mesens dans *Œsophage* (1925) puis *Marie* (1926-1927) et plus tard par Christian Dotremont dans le mouvement « Cobra ».

Sans pouvoir creuser plus avant cette hypothèse, on conclura provisoirement sur le fait que les revues « modernistes et d'avant-garde d'immédiat après-guerre » inves-

tissent massivement dans une stratégie d'ouverture internationale ou cosmopolite, manière d'échapper à la fois à la dimension « belgo-belge » des débats politiques, de répondre à l'impératif a-linguistique du champ artistique et de résister à la force d'attraction du champ littéraire français.

Chapitre 15

Conclusion générale

15.1 Le réseau des revues littéraires 1919-1922 : une période de transition

Après avoir explicité nos choix méthodologiques (partie I), nous avons étudié le corpus des petites revues littéraires anversoises et bruxelloises de l'immédiat après-guerre, d'une part à travers leurs discours, leurs prises de positions liminaires — plus politiques qu'esthétiques — (partie II), d'autre part sous l'angle de la sociabilité et des actions concrètes qu'elles ont déployées, dans une série de « lieux » et « milieux » (partie III).

En nous centrant sur cette période brève mais intense de l'immédiat après-guerre (1919-1922), nous avons tenté d'éclairer la progressive reconstitution de l'espace littéraire (et plus largement culturel) francophone, au début des années vingt. Notre but était de replacer ces revues dans leur contexte d'émergence, de suivre pas à pas l'évolution des débats dans lesquels elles s'insèrent. Pour bien saisir les données du problème, il nous a semblé nécessaire d'effectuer un détour par les années de guerre. La vie littéraire en Belgique pendant la première guerre mondiale est marquée par les circonstances de l'occupation, situation distincte de celle des pays voisins, soit neutres, soit en guerre, mais non occupés. En territoire occupé, la vie littéraire est extrêmement réduite, si pas inexistante. Nous avons repéré quelques groupes clandestins et quelques autres ne publient qu'une littérature parfaitement détachée des événements, ainsi qu'une seule occurrence de revue d'avant-garde, paraissant avec le soutien de l'occupant (*Résurrection*). D'emblée, l'avant-garde se présente comme liée à une radicalité politique (compromise). Par contraste avec cet espace « déserté », la vie littéraire au front est relativement importante (surtout après 1916) et c'est dans ce corpus que se retraduisent les différentes modalités du rapport au champ littéraire français : à une littérature nationale et patriotique « belge » s'oppose une littérature perçue comme d'abord « française » et autonome (*Les Cahiers*). Durant la première guerre mondiale, le champ littéraire belge se trouve ramassé sur la petite zone du front et de la Belgique libre, qui offre la configuration tout à fait particulière d'avoir Paris pour « arrière-pays » et non

plus la Belgique, occupée. Par rapport à l'isolement qu'a connu la Belgique sous le régime d'occupation pendant quatre ans, la zone du front est celle où le contact avec Paris est entretenu. Après-guerre, c'est dans ce vivier d'anciens combattants concevant une littérature autonome (parés de la légitimité de la guerre et de la légitimité littéraire) que se recruteront les représentants du pôle académique, dont Lucien Christophe présente l'exemple-type (comme futur haut fonctionnaire à l'administration des Beaux-Arts).

Tout de suite après l'Armistice, la question centrale est celle de la *reconstruction* du pays. En parallèle, il s'agit de gérer l'héritage de la guerre et notamment de régler le sort des individus « compromis » (les collaborateurs, notamment « activistes flamingants », mais aussi les pacifistes, suspects d'« emboîtement »). L'espace des revues se construit ainsi massivement sur des questions politiques. Face à un pôle conservateur qui se fait le champion de l'épuration et qui prépare la *restauration* de la Belgique d'avant-guerre, se constitue le pôle « moderniste et d'avant-garde », prônant le *renouvellement*, la *création à neuf* du pays sur tous les plans (social, politique, architectural, urbanistique, artistique, littéraire). Dans un climat de patriotisme exacerbé, le pôle progressiste adopte une position « rollandiste » : pacifisme et ouverture internationale. Cette position mesurée mais perçue comme contre-institutionnelle, permet aux revues « modernistes et d'avant-garde » de moduler leur défense de ceux qui ont été mis en cause pour leur attitude pendant la guerre. L'étude des discours des petites revues a permis de distinguer deux types d'éthos permettant d'effectuer un premier découpage entre « modernisme » et « avant-garde » : d'un côté, un éthos « rollandiste » dans la ligne de la « Déclaration de l'indépendance de l'esprit » (clarté, mesure, conciliation) ; de l'autre un éthos pamphlétaire, beaucoup plus combatif et agressif. Cette démarcation est aussi celle que l'on constate entre « revues brochées » (plus artistiques ou littéraires, telles *Le Geste* défendant Eekhoud ou *Lumière* sur la question flamande) et « revues de format journal » (plus politiques, telles *Haro* ou *L'Art libre* à la défense des activistes et des pacifistes). Faisant front contre un ennemi commun, les revues modernistes et d'avant-garde se rejoignent dans la promotion d'une *vision du monde* alternative à celle proposée par le pouvoir en place. Pour l'heure, elles n'ont pas encore défini de programme esthétique suffisamment précis pour s'opposer les unes aux autres sur ce point. Cette conjoncture particulière explique en partie l'importance de la logique de solidarité qui régit le « réseau des revues » : toutes ont intérêt à développer des échanges interpersonnels et de se faire écho mutuellement dans leurs colonnes afin de faire exister un espace de parole et de réception favorable à leurs idées.

Cette période où l'« effet de réseau » domine n'a qu'un temps. D'une part le mouvement s'essouffle, d'autre part des forces d'institutionnalisation se font sentir. Le travail historiographique, en particulier, débute presque immédiatement, les revues s'attachant d'emblée à poser les jalons de leur histoire. Ce foisonnement d'immédiat après-guerre se résorbe par un mouvement de rassemblement de forces, visible sur le schéma en annexe : en 1920, *Le Geste* naît de la fusion d'*Au Volant* et de *Demain littéraire et social* ; *Ça Ira* de *La Drogue* et de l'apport de quelques transfuges de *Lumière*. En janvier 1920 paraît aussi *La Renaissance d'Occident*, rassemblant anciens combattants et modernistes en quête d'une tribune,

enfin, en août, *Sélection*, dans un but défini de promotion de l'expressionnisme flamand. En 1921 se placent les petites revues qui initient la filiation du *Disque Vert*, très peu exploitées dans notre travail¹, mais qui ont déjà été bien étudiées par d'autres². Fin 1922, il ne reste que quelques « grandes revues » bien connues : les « modernistes » *Sélection* (nouvelle série), *7 Arts*, *Écrits du Nord* qui redevient bientôt *Le Disque Vert* et, à Liège, *Anthologie* (depuis mars 1921). D'autres revues, plus éclectiques, sont aussi ouvertes à l'avant-garde : *La Renaissance d'Occident*, *La Nervie* (depuis février 1920) et *La Flandre littéraire* (juillet 1922). Les revues d'avant-garde les plus combatives ont disparu. Paul Colin (de *L'Art libre*) est parti fonder Europe. *Haro* ne reparaît qu'en 1927, au même moment qu'une résurgence du réseau anversois (avec *Le Rat*). Du côté flamand, l'avant-garde ne publie plus qu'en langue flamande (*Het Overzicht*), même si les comités de *Lumière* et de *Ça Ira* sont encore actifs sur le plan culturel (via l'organisation d'expositions et de conférences, notamment au « Club Artès », jusqu'au milieu des années vingt) et éditorial. Il semble que la vie littéraire flamande de langue française se replie dans des « bastions » bilingues : *Sélection* à Bruxelles (puis, en 1923, à Anvers), *La Flandre littéraire* à Ostende, ville côtière très fréquentée par la bourgeoisie de l'époque. À partir du moment où se dessinent des lignes de force, les effets de champ resurgissent (qui étaient neutralisés par l'effet de réseau). On ne s'étonnera pas que les revues surréalistes se positionnent, à partir de 1924, par démarcation vis-à-vis des « modernistes » (comme *Correspondance* se moquant de *7 Arts*).

15.2 Réseau intertextuel et interpersonnel

Nous avons mené une exploration des multiples actualisations du « réseau » des revues, à travers des exemples concrets, sur les plans intertextuel et interpersonnel.

Sur le plan intertextuel, nous avons travaillé au niveau minimal des citations explicites de noms de revues, comme on en trouve dans une rubrique de type « revue des revues », dans les analyses des livres parus aux éditions des revues, dans les publicités ; plus rarement dans les textes de présentation du programme de la revue – comme dans l'exemple de *Le Geste*, mentionnant explicitement la filiation avec *Demain littéraire et social* et *Au Volant*. Le « réseau intertextuel » se déploie par ailleurs à un autre niveau, plus diffus, dans le type d'éthos partagé par ces revues « rollandistes ». Les mêmes termes reviennent dans leurs discours de présentation (reconstruire, renouveler, effort, énergie, clarté, ouverture, etc.). Face à cette relative homogénéité, les revues de combat présentent une variante plus

¹ Ces revues sont probablement les plus « littéraires » du corpus. Le fait qu'elles ont été peu abordées ici provoque peut-être un certain déséquilibre de l'objet, qu'il importe de signaler : nous avons surtout étudié le corpus anversois, dont le bilan final penche du côté artistique (graveurs expressionnistes, plastique pure) plus que littéraire (bien que *Ça Ira* ait propagé le mouvement Dada), ainsi que, dans le corpus bruxellois, les revues de la filiation *7 Arts*, mettant l'accent sur l'architecture et la plastique (nous avons peu parlé de leur dimension « poétique ») et les revues « de combat » (dont la radicalité politique ne débouche pas sur des concrétisations en art ou en littérature, faute de moyens).

² Voir Benoît Denis 2001, Cécile Marquet 2001, Paul Gorceix 1990.

agressive, à travers un éthos discursif pamphlétaire. Elles investissent une autre stratégie, celle de la rupture, de la provocation. Affirmant qu'un art renouvelé ne peut se concevoir qu'après le renversement de l'ordre social, elles font moins de concessions, sont moins disposées à ménager leur « public » et, corrélativement, moins enclines à se préoccuper de la réalisation concrète de leurs objectifs.

Sur le plan interpersonnel, le réseau se marque aussi à différents niveaux. Nous avons tenté de brosser, de manière schématique mais aussi nuancée que possible, le tableau des appartenances sociales et idéologiques des principaux rédacteurs des revues étudiées. Il s'agissait de « ramener sur terre » ces revues afin d'éviter de les idéaliser comme « d'avant-garde » (lieu des engagements radicaux), pour noter d'une part les compromissions politiques sur lesquelles débouchent parfois ces engagements (en lien notamment, avec l'ambiguïté du pacifisme, dès la première guerre mondiale, et du pacifisme et de la neutralité pendant la seconde) ; d'autre part pour repérer les ancrages par rapport auxquels les acteurs se situent, se démarquent, mais dont ils entretiennent intelligemment le lien pour pouvoir les solliciter si nécessaire. On pointe là la face cachée des besoins de financement, des relais utiles, des appuis durables, comme dans l'exemple des liens entretenus par *Ça Ira* avec les milieux libéraux anversois. De manière générale, ces liens ne sont pas explicitement revendiqués, restent de l'ordre du tacite, de la correspondance privée. Les quelques coups de sonde effectués dans cette correspondance ne visent pas à épuiser cette matière énorme et encore insuffisamment explorée, mais à illustrer les principes et les modalités selon lesquelles les revues négocient leur inscription dans ce réseau large. Dans les parcours personnels d'auteurs d'*« avant-garde »*, le gommage de tous ces appuis est une constante, étape nécessaire à la construction d'une image qui corresponde au mythe de l'auteur, génie créateur isolé, qui s'est fabriqué lui-même, un peu seul contre tous. Les techniques sont diverses : rupture et reniement en bloc de tout ce passé (exemple-type de Michaux, mais aussi dans une certaine mesure de Seuphor, qui abandonne le combat flamingant pour une carrière française et dont les premières histoires de l'art ne laissent aucune place à l'abstraction anversoise), grandes déclarations et dénigrement de tous les intermédiaires (cas exemplaire de Ghelderode, qui rompt systématiquement avec ceux qui l'ont soutenu ou édité, les Declercq, Gauchez, etc.) ou, de manière plus subtile, laisser se faire et se dire l'histoire littéraire, qui procède parfois par généralisations bien pratiques (cas de Neuhuys qui se gardera bien de dissiper la confusion entre son rôle à la tête des « Éditions Ça Ira » après 1932, et celui qu'on lui attribue à la tête de la revue et des éditions du même nom, dès 1920, tout profit symbolique à la clé).

15.3 Inscription des revues modernistes et d'avant-garde dans un *continuum* plus large

Nous avons vu que si la cohésion du réseau interpersonnel et intertextuel est forte au niveau des revues modernistes et d'avant-garde, les liens avec les portions plus conservatrices de l'espace littéraire ne sont pas inexistants. Tant au niveau des ancrages personnels

(côté libéral dans le corpus anversois, côté catholique pour certains acteurs bruxellois) qu'au niveau des relations interpersonnelles et intertextuelles, on remarque que le réseau moderniste et d'avant-garde doit être replacé dans un continuum plus large, celui du réseau global des revues de l'époque, toutes tendances confondues. Nous avons surtout mis en évidence le lien avec des revues « de seconde ligne », comme *La Renaissance d'Occident*, *La Nervie*, *La Flandre littéraire* dont l'éclectisme réservait bon accueil aux avant-gardes privées de tribunes propres dès la fin de la période étudiée (fin 1922). Par rapport à la logique de cloisonnement qu'impose la pilarisation de la société belges, les revues « modernistes et d'avant-garde » sont apparues comme des lieux d'intersection entre les différents milieux, des zones de débat, où peuvent se définir des positions intermédiaires. Les agents qui les occupent témoignent d'une recherche d'autonomie et d'indépendance, mais la fragilité de leur position se traduit dans un grand nombre de cas par l'adhésion à d'autres types de valeurs, menant parfois à la collaboration pendant la seconde guerre mondiale. Cette fragilité se perçoit aussi au niveau matériel, ces revues « progressistes », hors piliers, éprouvant toutes des difficultés très concrètes à se maintenir.

Les revues « de seconde ligne » ont un profil de revues plus durables. D'une part parce que leur éclectisme les met en lien avec un public plus large, éventuellement mondain, comme c'est le cas de *La Flandre littéraire*, organe francophone d'Ostende, dont les colonnes accueillent des modernistes comme des académiciens. D'autre part parce que certaines d'entre elles bénéficient de subsides publics. À cette occasion ressurgissent les effets de la pilarisation. Les *Annales parlementaires de la Chambre des représentants* (session ordinaire 1921-1922) contiennent la liste des revues littéraires subventionnées ou auxquelles furent souscrits des abonnements pendant les années 1921 et 1922. Outre les revues institutionnalisées relevant de l'un ou l'autre pilier (telle *La Revue Générale*, catholique ou *Le Thyrse*, libéral), on constate que plusieurs des « petites » revues littéraires « nées de la guerre » et qui se maintiennent sont subsidiées par l'administration de l'enseignement supérieur et des sciences et par l'administration des Beaux-Arts, des lettres et des bibliothèques publiques : côté catholique, *La Terre wallonne* et *La Jeunesse nouvelle*, côté libéral, *Le Flambeau* et *La Renaissance d'Occident*. Difficilement classables entre les deux, *La Bataille littéraire* et *La Nervie*³. L'intérêt matériel qu'elles y trouvent a pour corollaire une perte d'indépendance et une certaine soumission à la logique des piliers, comme en témoigne leur silence dans l'affaire Debatty⁴. Ces revues jouent un rôle important dans le processus historiographique.

Le « réseau » ne se résume donc pas à un ensemble de relations interpersonnelles ou de citations intertextuelles : celles-ci sont les indices d'un type de fonctionnement propre à cet espace des revues, régi par une logique de solidarité, dictée en partie par la conjonc-

³ *Annales parlementaires de la Chambre des représentants*, session ordinaire 1921-1922 et annexes (du 15 juin au 7 novembre 1922). Questions de Messieurs les sénateurs et représentants et réponses de Messieurs les ministres, 7 juin 1922, pp. 347-349.

⁴ Voir la « Lettre ouverte à M. Léon Debatty, critique littéraire » d'Avermaete, dans *Lumière*, 15 août 1922, 3^e année, n°11, pp. 4-5.

ture politique et matérielle de l'immédiat après-guerre. Dans le cadre d'un ouvrage collectif sur le « Travail d'équipe : models of collaboration in Nineteenth-Century French Literature », nous nous sommes interrogées sur la validité du modèle pour d'autres corpus⁵. Il nous semble que l'on trouve des actualisations de « réseaux de revues » dans d'autres contextes, le point commun étant la fragilité institutionnelle, l'absence de structures pré-existantes. Les revues apparaissent en effet comme des outils particulièrement efficaces dans ces situations où leurs membres se trouvent en marge de l'institution, pour des raisons linguistiques ou idéologiques (exemple des écrivains américains en exil à Paris dans les années 1920) ou parce qu'elles défendent une position contre-institutionnelle (cas des revues socialistes et pacifistes françaises des années 1910-1912 et, un peu plus tard, de la première guerre mondiale). Dans le cas qui nous occupe, outre que les revues revendiquent une position contre-institutionnelle (en se déclarant d'avant-garde, en s'opposant à la vision conservatrice de la reconstruction, etc.), l'absence de structures et d'institutions est patente. Comme dans toute situation d'immédiat après-guerre, la période est instable et la reconstruction des structures, sur tous les plans, est nécessaire. Mais dans le jeune espace culturel et littéraire belge, les institutions faisaient défaut à tous niveaux (pas d'Académie, pas de Palais des Beaux-Arts, pas de structures éditoriales puissantes, etc). On a vu comment les revues tentent de pallier à ces manques par des initiatives éditoriales et des actions médiatiques en faveur de l'art et de la littérature.

15.4 Les revues littéraires, entre modernisme et avant-garde

Pour finir, nous voudrions rassembler ici les différents traits qui permettent de caractériser les revues « modernistes » et d'*« avant-garde »*. Plutôt qu'une typologie figée, nous proposons quelques paramètres qui font pencher une revue plutôt d'un côté ou plutôt de l'autre. Il faut bien avoir à l'esprit qu'une revue évolue à travers le temps et peut donc se rapprocher d'un pôle ou d'un autre au cours de son histoire. Les revues jouent sur chacun des paramètres que nous allons citer, ce qui fait que les frontières sont mouvantes. De plus, le métadiscours apparaît comme aussi important que les faits mêmes : ce n'est pas seulement ce que vivent les revues qui compte, mais aussi la manière dont elles en parlent.

Un premier élément de définition se trouve dans les différentes conceptions du « moderne » établies par Michel Biron (*cf. introduction*). Les revues agissent en conséquence : on peut aussi évaluer leurs actions « médiatiques » concrètes en faveur de l'art et de la littérature « moderne ». Par ailleurs, sur le plan de l'étude du discours, on peut tenir compte des prises de positions explicites des revues et de leurs éthos discursifs (comme nous l'avons fait en partie II.8). Sur un plan plus pragmatique, la manière dont elles gèrent les aspects matériels de leur production et les liens qu'elles entretiennent avec leurs différents publics sont tout aussi révélateurs de leur positionnement entre « modernisme » et « avant-garde ».

⁵ Voir en annexe, reproduction de la version originale de notre article sur « Les petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920 : modèle d'une collaboration réticulaire ».

Les revues « modernistes » se caractérisent par une posture plus ouverte, explicitement plus éclectique et un éthos plus conciliant que les revues d'avant-garde. Celles-ci présentent une certaine radicalité (éventuellement politique), investissent dans une stratégie de rupture et adoptent volontiers un ton plus provocateur, voire agressif. En parallèle, les revues modernistes, qui assument explicitement les impératifs « matériels » liés à leurs actions, développent des stratégies pour y pourvoir et se consolider. Elles entretiennent le lien qu'elles tissent avec leur public : prenant appui sur un « public de proximité », elles s'attachent à réduire l'écart entre celui-ci et le grand public. Moins ambitieuses que l'avant-garde, plus «现实istes», elles développent concrètement des actions en direction de ce grand public (à travers l'art appliquée par exemple), ce qui fait que paradoxalement, elles peuvent apparaître comme concrètement plus engagées que l'avant-garde. Attentives aux questions matérielles, les revues modernistes sont souvent aussi plus durables. Dans certains cas, elles parviennent à concilier rentabilité financière et reconnaissance symbolique (comme par exemple l'architecte Victor Bourgeois). Enfin, elles recherchent plutôt la conciliation avec les pairs, polémiquant parfois, mais toujours de façon cordiale.

Au contraire, les revues d'avant-garde ont beaucoup plus de difficultés à gérer les questions matérielles, qui semblent compromettantes. Comme les modernistes, elles prennent appui au départ sur un public de proximité, mais quand l'occasion se présente d'accueillir une manifestation plus radicale, elles la saisissent, quitte à devoir rompre avec leur premier public. L'échec matériel ou commercial est réinterprété en terme de rupture héroïque et reconvertis en capital symbolique. L'autodissolution est perçue comme une fin valorisante. En conséquence, les revues d'avant-garde sont plus éphémères. Le cas échéant, les avant-gardes privilient donc le public des pairs (dont elles attendent la reconnaissance et l'enregistrement dans l'histoire littéraire) plutôt que le grand public ou leur « public de proximité ». Le premier reste fantasmé et hors d'atteinte, ce qui fait que l'engagement politique de ces revues reste plutôt de l'ordre de l'utopie.

L'examen des aspects matériels des revues permet d'ajouter un autre type de distinction, qui ne recoupe pas mécaniquement la polarisation entre « modernisme » et « avant-garde ». Il s'agit du choix du format, qui se ramène à une question de stratégie de présentation de soi et de moyen de diffusion plus ou moins large. Le format « journal » traduit une volonté d'apparaître comme plus politique et de se rapprocher de la presse (et donc du « grand public »). Le format « brochure » au contraire implique de se présenter d'emblée comme plus proche de la littérature et donc du public bourgeois cultivé. Le choix de l'un ou l'autre format ne permet pas de classer une revue comme « moderniste » ou d'<« avant-garde ». Par exemple, *7 Arts*, *L'Art libre* et *Haro* sont trois journaux. En fonction de leurs postures respectives et de la manière dont ils gèrent les impératifs matériels, le premier paraît plus « moderniste » et les deux autres plutôt d'<« avant-garde ». De même les brochures du *Disque Vert* et de *Lumière* penchent du côté du « modernisme », *Ça Ira* de l'<« avant-garde ».

Au terme de ce parcours, nous espérons avoir montré l'importance de replacer les revues dans leur histoire propre et dans leur contexte de parution. L'examen d'un nombre

assez important de revues et surtout la prise en compte des petites revues non enregistrées par l'histoire littéraire (telles *La Foi nouvelle* précédant *Haro*, *La Drogue* pour *Ça Ira*, etc.) a permis de jeter un regard neuf sur l'objet revue, forme médiatique dont l'impact est partiellement déterminé par des choix matériels. Dans une filiation, on constate des mouvements de va-et-vient entre format « journal » et format « brochure », soit entre presse et littérature. De même au cours d'une vie de revue, celle-ci évolue entre « modernisme » et « avant-garde » en fonction des audaces, des coups d'éclats, des réalisations concrètes. La sanction finale appartient à l'histoire littéraire : au niveau de leur fonctionnement propre (dans un réseau intertextuel et interpersonnel), rien ne distingue formellement une revue « moderniste et d'avant-garde » d'une revue plus éclectique. Les paramètres de classement sont nombreux et sans cesse susceptibles d'être renégociés par les revues au cours de leur existence. En finale, les « revues modernistes et d'avant-garde » sont celles qui sont parvenues à se faire enregistrer comme telles par l'histoire littéraire.