

Art et littérature chez Camille Lemonnier



Marie Dehout

Université Jagellonne, Pologne
mariedehout@gmail.com

Reçu le 16-04-2013/ Évalué le 09-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Camille Lemonnier est reconnu aussi bien en tant qu'écrivain naturaliste que comme critique d'art. Cet article, après avoir présenté le contexte général de la critique d'art à la fin du XIX^e siècle, regarde ces deux écritures. Il s'interroge sur les thèses que Lemonnier a exprimées en tant que critique (la Flandre picturale) et sur les conséquences que ce positionnement a pu avoir sur ses écrits fictionnels.

Mots-clés : Camille Lemonnier, critique, mythe, identité, style, littérature, peinture.

Art in Camille Lemonnier's writing

Abstract

Camille Lemonnier is both a naturalist writer and a renowned art critic. As a first step this article examines the general content of the critique from the end of the nineteenth century. It then looks at the content of the two types of Lemonnier's writing. It analyses Lemonnier's views as a critic (including the myth of the pictorial Flanders) and the consequences this positioning had on his fictions.

Keywords: Camille Lemonnier, art critic, myth, identity, style, literature, painting.

Camille Lemonnier se situe à la fin du XIX^e siècle, une période bouillonnante en littérature belge. C'est à la fois un écrivain naturaliste, adoué « Maréchal des Lettres belges », et un critique d'art aux connaissances reconnues, qui rédigea, en 1881, le tome III de *Cinquante ans de liberté*, « Histoire des Beaux-Arts en Belgique ».

Dans nombre d'articles et d'anthologies (Quaghebeur, 2008 : 81), ses textes de fiction sont mis en rapport, dans les images qu'ils dégagent et dans la préciosité de la langue, la précision du trait, avec les peintres qui lui étaient contemporains ou antérieurs. Il semble dès lors intéressant d'interroger plus concrètement les liens qui unissent les deux écritures que Lemonnier a pu avoir, la fiction et la critique, des liens qui, comme cet article cherche à le montrer, vont bien au-delà de simples points de jonction.

1. Les écrivains et la critique d'art au XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, la critique est un moyen répandu pour se lancer dans le milieu littéraire et s'y faire (re)connaître. C'est assez rentable : c'est un emploi rémunéré, où on peut montrer son tempérament et sa palette d'écriture, pour reprendre ensuite à son compte les qualités qu'on a repérées et décrites, quand l'artiste critiqué accède à la reconnaissance.

Beaucoup d'auteurs ont eu cette double production, nombre d'écrivains ont joué au critique d'art - Lemonnier, bien sûr, mais aussi Baudelaire ou Diderot, pour ne citer qu'eux. Selon Claudette Sarlet (1992 :11), ce positionnement fait de ces auteurs non seulement des écrivains et des critiques d'art, mais aussi des écrivains d'art, à savoir des écrivains « *dont la production sur l'art constitue une partie de l'œuvre littéraire, au même titre que les poèmes, les romans, les essais* » - c'est-à-dire des écrivains qui synthétisent leurs deux carrières. Il s'agit bien ici d'une considération stylistique par rapport aux textes critiques qui peuvent être produits : pour Sarlet, les écrits d'art prennent une qualité, une intention littéraire, une marque poétique qu'on ne voit pas chez les critiques d'art purs à l'écriture simplement journalistique, car « *il s'agit de transcrire la perception visuelle, de donner à voir par les mots, d'analyser le geste pictural dans un acte d'écriture, de transmettre verbalement l'émotion suscitée par la contemplation d'un tableau* ». Au-delà de cet aspect stylistique, bien étudié, nous aimerions voir les propos tenus dans ces textes.

Les critiques de l'époque, dont on imagine mal aujourd'hui l'agressivité et la violence¹, ont des positions très tranchées. Lemonnier ne dépare pas : il adore ou il déteste, dans des termes parfois disproportionnés ou même contradictoires². Il rejette le conservatisme académique, le romantisme, l'école de David, la peinture d'histoire - ce qui ne l'empêche toutefois pas d'avoir l'honnêteté intellectuelle de reconnaître et d'admirer la qualité du travail fourni, décrivant le peintre romantique Navez comme un bon travailleur qui a simplement mal choisi son camp artistique (1991 [1908] : livre 1, chap. 1), ou, en 1878, regrettant l'absence des impressionnistes qui sont une part de l'expression artistique de l'époque et qui ont leur place dans une exposition universelle - même s'il ne les apprécie pas tous (Sarlet, 1992 : 72).

Un exemple de cette plume définitive se voit dans l'ouverture du *Salon de Bruxelles* (1866), face à la présence importante d'Ingres, peintre octogénaire figure du classicisme. Le propos est concis mais incisif : « *Ingres est là, avec quatre envois. Ingres !* » (Sarlet, 1992 : 46).

Son opposition au symbolisme³ le pousse à écrire, à propos de Puvis de Chavannes dans son *Salon de 1870* (Paris), un autre commentaire dont le ton, plein d'ironie et d'incompréhension volontaire et moqueuse, est un régal (Sarler, 1992 : 59) : « *Allez à*

l'école du vrai, peintres mignards (...) Allez-y surtout, M. Puvis de Chavannes et excusez le conseil. Je ne vous en veux pas et vous estime comme il convient. Vous avez de la conscience, de la persévérance et la tête un peu dure peut-être. (...) Pas de couleur, c'est entendu : mais de l'idée. J'ai cherché longuement sans la trouver celle qui avait présidé à la Décollation de Saint-Jean-Baptiste et à la Madeleine au désert (...). Il y a probablement là des convictions, mais je ne les saisis pas. Ulenspiegel appelle un jour la cour de l'électeur dans la galerie qu'il avait mission de décorer. 'Messieurs, dit-il, vous voyez tous ce que j'ai voulu faire.' On s'aveugla à ne rien voir. (...) Qu'y a-t-il au fond de ce système qui écarte les magies du coloris, la vraisemblance de la composition, que dis-je, la composition elle-même, et reculant jusqu'aux premiers âges, prétend représenter une forêt par un arbre, une foule par une tête, un rocher par un caillou et le ciel par des moutons blancs frisottant dans le bleu ? »

Bien entendu, si un commentaire positif sur un artiste peut entraîner de la part de ce dernier un remerciement sous forme d'un portrait agréable (Lemonnier sera peint par Émile Claus, Isidore Verheyden), une critique agressive peut entraîner un tableau plus acide, comme *Les cuisiniers dangereux* de James Ensor⁴.

2. La critique d'art chez Lemonnier

Lemonnier ne va pas se limiter à dire ce qu'il aime ou non, à donner sa vision de l'art et de l'esthétique, il va aussi employer son rôle de critique d'art pour émettre une théorie cohérente de l'art. En 1869, au début de sa carrière, Lemonnier publie un recueil d'essais, *Les Flamands*, consacré à l'art et aux mœurs de Belgique. Ce livre commence par une devise impérative : « *La pire annexion n'est pas celle d'un coin de terre : c'est celle des esprits. Nous-mêmes ou périr* » (Sarlet, 1992 : 52). Lemonnier va donc revendiquer dans ce texte, et ce, quelques années avant *La Jeune Belgique*, la nécessité d'une identité belge indépendante.

Cette revendication identitaire va trouver une forme d'expression concrète bien particulière : en lien profond, comme l'indique le titre, avec la Flandre, c'est-à-dire avec la mise en avant de l'héritage pictural flamand des XVI^e et XVII^e siècles. Ce choix est fait pour deux raisons. Tout d'abord, pour l'auteur, toute identité est issue d'une tradition (cf. Lemonnier, 1991 [1906] : livre 1, chapitre 6).

Ensuite, le choix des peintres flamands est lié au contexte de l'époque. En effet, si la Belgique de 1869 a encore peu de grands noms littéraires à afficher, elle a, par contre, une tradition picturale prestigieuse et reconnue, notamment auprès du public français, puisque plusieurs de ces toiles sont présentes au Louvre, étudiées entre autres par Hippolyte Taine, qui demeure persuadé que cette Belgique, si douée en peinture

(grâce à son climat), si riche en « coloristes », n'a rien à dire en littérature (1869, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, cf. Aron, 1997). La peinture des grands flamands (Rubens, Jordaens, Teniers, etc.⁵) va donner contenu et légitimité à cette identité à part (Brogniez, 2003 ; Aron, 1990).

Au début de sa carrière, dans ses premiers *Salons*, Lemonnier exprimait déjà, vis-à-vis des peintres belges, une déception, car ces neveux des grands peintres flamands semblaient les avoir oubliés. Ainsi, sur un ton lyrique, dans son *Salon de Bruxelles* (1866) : « Ô grands Flamands, la belle muse de sang et de vie s'est endormie en vos œuvres, et immortelle, sommeille en vos pourpres et vos velours. Elle n'est pas morte pourtant. Est-ce que l'âme meurt au sein de la patrie ? » (Brogniez, 2003 : 119). Il va, dans *Nos Flamands*, adresser le même reproche aux écrivains qui ont négligé l'esprit flamand, « seul capable de susciter une véritable littérature belge remplie de sève et de sang » (Berg, 2000 : 394).

Il va donc encourager ses contemporains à aller vers un art national, vers un renouveau qui mettrait en exergue le patrimoine dont ils sont issus : cette tradition picturale audacieuse, riche en couleurs grasses, en formes généreuses (ce sont des corps musclés, charnus), pleine de vie (kermesses, ripailles), de paysages ponctués de jeux sur la lumière ; une peinture qui définit le « génie de la race » qu'il faut retrouver. Il y a donc une « lecture 'ethnique' de la forme et des couleurs » (Brogniez, 2003 : 119) : associer une « race »⁶ et un art.

En mettant en avant les tableaux flamands, Lemonnier veut aussi ressusciter l'image d'une Flandre mythique, saine, triomphante - contrairement à un Paris contemporain et dégénéré... toutefois, cette « Flandre », qui s'exprime en français (comme tout au long du XIX^e siècle), ne verrait pas d'un mauvais œil la reconnaissance parisienne de ses productions artistiques.

Cet ouvrage sera bien reçu et créera des vocations à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il sera écouté, comme voulu, par les écrivains : Verhaeren publiera son recueil de poésie *Les Flamandes*, où il met en mots ces Flamandes picturales, sans parler de Demolder, d'Elskamp, etc. Comme prévu, une telle littérature s'exportera bien, car la France aime lire les kermesses breughéliennes débridées, les grandes scènes de repas, les flamandes charnues aux joues rouges, etc.

Vocation qui peut paraître surprenante, Lemonnier convaincra même son avocat, Edmond Picard, lors de son procès⁷ parisien. À la fin des années 1880, il fait appel à la faconde légendaire de ce dernier car il est accusé de pornographie pour sa nouvelle « L'enfant au crapaud ». Le passage incriminé est celui où Marcelle, tenancière d'un café, invite les ouvriers-acteurs d'une grève qui a échoué à une orgie collective sur sa propre personne, dont sera issu l'enfant du peuple qui régènera la société. Picard

défendra son client en plaidant le fait que ce dernier ne fait que respecter les mœurs traditionnelles de sa « race » : « *‘Le luxe, l’éclat, la splendeur sensuelle, toutes les hardiesses de la chair dans l’opulence du coloris, voilà sinon l’art flamand tout entier, au moins une de ses expressions les plus hautes et les plus populaires’* » (Brogniez, 2003 : 121 ; cite Picard, 1888, *Le procès de L’enfant au crapaud. Affaire Camille Lemonnier. Réquisitoire, plaidoiries, jugement, documents*). Autrement dit : Lemonnier n’a pas le choix, c’est son héritage artistique flamand et la volonté de le défendre et de continuer à l’illustrer qui le poussent à écrire des scènes crues... mais cette défense, qui était en réalité plus un plaidoyer en faveur des spécificités de l’art belge, ne convaincra pas : Lemonnier sera condamné à 1000FF d’amende.

Si nous revenons aux impacts qu’a eus *Nos Flamands*, Lemonnier a, bien entendu et surtout, stimulé la corporation des critiques. Cette théorie qu’il leur propose va les séduire et devenir une grille de lecture critique de la littérature belge. V. Jago-Antoine et L. Brogniez (2000 : 7) citent une série de critiques ou d’analyses (dont F. de Nion, 1892, *Figaro* ; O. Hauser, 1902, *Die belgische Lyrik von 1880-1900* ; Cl. Sarlet, 1992) qui décrivent une Belgique prodigue en écrivains dotés d’un sens plastique particulier, d’une « *prédestination d’être peintres* » (F. de Nion). Au point que V. Jago-Antoine (2000 : 627) parlera de cette « *réputation tenace* » de la Belgique ; puis, avec L. Brogniez (2000 : 7), de « *lieu commun des lettres belges* ». Si on se penche sur les textes, l’on constatera qu’en effet, il y a énormément de pictural dans la littérature belge, qu’encore au XX^e siècle, de nombreux auteurs reprendront cette position d’écrivain-peintre, d’écrivain pictural, dépeignant des scènes de ripaille, la luminosité des paysages, etc. Rien ne dément cette évidence, sauf que ce mythe de la race, hautement chanté par Lemonnier (1991 [1906] : 54 « *idiosyncrasies raciques* » ; 106 « *prédestination merveilleuse* ») et ce, jusqu’à la fin de ses jours, n’a en réalité aucun fondement, qu’il est inventé de toutes pièces, comme la plupart des mythes.

Lemonnier, écrivain reconnu, mais qui ne restera qu’un peintre par procuration⁸, n’en est pas moins, comme l’écrit très justement L. Brogniez, « *le styliste qui, par ses moyens propres, contribua à imposer sur la scène internationale l’image d’une Belgique revue et corrigée par un art ‘où souffle le vent de Flandre, où verdissent les grands pâturages, où tournent les moulins, où passent les bateaux comme du rêve’. Un rêve qui, à force de persévérance, réinventa la réalité.* » (Brogniez, 2003 : 125 ; cite Lemonnier, 1991 [1906] : 283). Un rêve qui réinventa la réalité, et avant tout, sa réalité à lui et celle de ses écrits fictionnels - qu’il est temps d’examiner.

3. L'art dans les fictions de Lemonnier

L'idée d'un « Lemonnier-peintre » ou « Lemonnier pictural » dans ses écrits fictionnels va être employée par Lemonnier lui-même : outre le fait de défendre cette position pour tous les écrivains belges, il va s'auto-qualifier de cette manière dans une autofiction s'inspirant du procès de 1902 qu'il a subi à Bruges, avec Eekoud et Mirbeau : *Les deux consciences*, 1902 (Denis, 2007). Lemonnier y présente son alter ego, l'écrivain Wildman, dont il va décrire l'existence et l'écriture. Sans surprise, les mots de 1869 vont ressurgir : Wildman est « *l'homme sauvage de sa race* », « *un instinctif furieux et sensible* », descendant des « *vieux hommes de Flandre* ». Son style n'est autre que pictural : « *Son art, d'une couleur sensuelle, violente et riche, évoquait Breughel et Jordaens. C'étaient les maîtres savoureux en qui naturellement se prolongeaient ses fibres flamandes. Il semblait s'en être assimilé la bonhomie narquoise et la truculence. Le tranquille et scrupuleux émail de cette peinture équivalait pour lui à un bouquet de sensations fécondes et toniques. Wildman se spécialisait par une tendance à penser optiquement : sa modalité cérébrale s'exprimait en mosaïques verbales, rutilantes et fleuries comme l'art des peintres.* » (Denis, 2007 : 65 ; cite la p.8 de Lemonnier, *Les deux consciences*, Paris, Olendorff, 1902)

Une expression en « mosaïques verbales, rutilantes et fleuries » : on ne peut penser qu'à l'écriture détaillée, coruscante de Lemonnier, remarquée par tous, décrite par certains (on a parlé de « macaque flamboyant ») et qui a pour conséquence, aujourd'hui, d'exiger la publication de glossaires en annexe de ses textes qu'on réédite.

Enfin, Lemonnier est pictural par les images qu'il emploie - pas seulement parce qu'elles sont esthétiquement présentées, mais surtout par les choix qu'il fait, les réalités qu'il décide de représenter, l'imaginaire qu'il décrit. Dans la majorité de ses textes⁹, les allusions sont implicites et Lemonnier compte sur le bagage culturel de son lecteur (Aron, 1990) pour qu'il perçoive l'inter-textualité avec les tableaux des grands flamands, ou des contemporains qui respectent cet héritage. Une fois ce bagage culturel en poche, on repère dans ses textes des personnages masculins à la musculature puissante, des formes féminines opulentes, des comportements sociaux pleins de vie (nourriture, vitalité de la boisson, fête), un grand travail sur la mise en mot des paysages et de leur lumière.

Le livre emblématique qui reflète les goûts de Lemonnier est *Un mâle*, le livre qui va l'installer dans le monde littéraire. Si on se concentre tout d'abord sur celle qu'on peut considérer comme le personnage principal du livre, la Nature, chacune de ses occurrences relève d'un tableau impressionniste ou luministe, digne du pinceau, par exemple, de ses amis Guillaume Vogels ou É. Claus. On sent, dans le texte - et dans « l'image » -, cette vie de la nature, cette sève qui se répand, ces arbres qui respirent,

au petit matin par exemple, pour reprendre *l'incipit d'Un mâle*, où nous assistons au lever du jour et à l'éveil de Cachaprès, le braconnier. La respiration du jour s'élève au même rythme que celle de l'homme endormi dans une clairière, la lumière se diffuse, se répand, s'immisce petit à petit dans les interstices des feuillages, pour venir « lutiner » la pupille de l'homme assoupi qui ne tardera pas à s'éveiller en accord avec la nature. La nature « palpite », comme dans les tableaux de Henri de Brakeleer ou de Liévin de Winne que Lemonnier a pu apprécier et commenter (1991 [1906] : 108, 116). Elle est comme il la décrivait dans les tableaux de son *Salon de Bruxelles* (1863) :

« *Les paysages de nos peintres ont de l'air et de la profondeur ; c'est une nature, poissée de sève, qui participe à toutes les joies et à toutes les souffrances de la vie. [...] Au contraire, ces printemps sont pleins de l'enivrement du matin ; la lumière ruisselle à flots d'or dans le ciel ; la couleur a cette légèreté transparente de la verdure que n'a pas encore mordue un soleil torréfiant ; les arbres ondulent mollement leurs cimes au souffle des zéphirs et joignent leurs branches feuillues dans d'amoureuses étreintes.* » (Sarlet, 1992 : 44-5).

Si on se penche sur ce et ceux qui occupent ces paysages, on retrouve, à la moitié du roman, la scène traditionnelle de la kermesse où l'on mange à pleines dents, boit à plein gosier, danse à n'en plus pouvoir. Enfin, les personnages principaux, Cachaprès et Germaine, sont continuellement décrits dans leur force, leur puissance, leur beauté, comme le montrent les deux extraits suivants, presque choisis au hasard :

« *Germaine, en effet, était faite pour la caresse et l'enfantement ; son large cou tournait avec fermeté sur ses épaules ; elle avait les reins développés, la poitrine saillante, les chevilles fortes (...)* » (Lemonnier, 2005 [1881] : 54)

« *C'était un vrai fils de la terre. Comme l'écorce des arbres, sa peau rude s'était durcie au soleil et au gel ; il tenait du chêne par la solidité de ses membres, l'ampleur épanouie de son torse, la large base de ses pieds fortement attachés au sol ; et sa vie au grand air avait fini par composer en lui un être indestructible qui ne connaissait ni la lassitude ni la maladie.* » (*ib.* : 31)

On reconnaît là toute la vitalité, toute la vigueur, toute la santé mises en avant dans *Nos Flamands*.

4. Conclusion

Lemonnier, au début de sa carrière, aura employé, comme d'autres, la critique d'art pour parvenir à s'installer dans un milieu littéraire fermé. Cette position lui permettra également d'être le créateur, la cheville ouvrière et le chantre d'un mythe

qu'il défendra toute sa vie, la Flandre littéraire et picturale, et qui fixera un cadre dans lequel lui-même pourra s'illustrer tout au long de son existence, aussi bien en tant qu'observateur et critique d'art qu'en tant que créateur de fiction. Ces deux pans de son travail, se nourrissant du même imaginaire, ne furent jamais bien séparés l'un de l'autre. Lemonnier lui-même, à l'automne de sa carrière, dans sa *Vie d'écrivain*, explicitera tout ce que sa vision de l'art a apporté à son écriture, faisant le lien entre son personnage emblématique et les peintres contemporains :

« *Quand je le regarde s'avancer à larges enjambées dans la forêt neigeuse que peignit le beau peintre Verheyden et qui décore mon cabinet de travail, il me semble, en effet, que c'est là un visage rencontré aux différentes heures de ma vie. Il me regarde à son tour, et d'un geste semble vouloir se faire reconnaître de moi. Il m'était venu par le chemin des peintres : il avait dû être l'ami de Baron et de Boulenger avant de devenir mon Cachaprès.* » (Gorceix, 1997 : 399).

Bibliographie

Aron, P., 1990. « Quelques propositions pour mieux comprendre les rencontres entre peintres et écrivains en Belgique francophone ». *Ecriture*, n°36 (« Lettres belges d'expression française »), pp.83-91.

Aron, P., 1997. *La Belgique artistique & littéraire. Une anthologie de langue française. 1848-1914*, Bruxelles : Editions Complexe.

Berg C., 2000. La Belgique romane et sa Flandre. In : Berg C., Halen P. *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles : Le Cri Éditions.

Biron, M., 1998. « L'Artiste et la modernité littéraire en Belgique francophone ». *Textyles*, n°6 (« André Baillon. Le précurseur »), pp.163-170.

Biron M., 2003. 27 mai 1883. Un banquet de réparation est organisé en l'honneur de Camille Lemonnier. L'autonomie nouvelle de la littérature. In : Bertrand J.-P., Biron M., Denis B., Grutman R., Vrydaghs D. *Histoire de la littérature belge francophone. 1830-2000*, Paris : Fayard.

Brogniez, L., 2003. « 'Dévorer des yeux' : les écrivains belges dans les 'cuisines' de la peinture ». *Textyles*, n°23 (« Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture »), p. 20-32.

Brogniez L., 2003. 1869. Camille Lemonnier publie *Nos Flamands*, recueil d'essais sur la peinture flamande. Une 'race' de peintres. In : Bertrand J.-P., Biron M., Denis B., Grutman R., Vrydaghs D. *Histoire de la littérature belge francophone. 1830-2000*, Paris : Fayard.

Denis, B., 2007. « L'écrivain et ses doubles. *Les deux consciences* de Camille Lemonnier ». *Textyles*, n°31 (« Droit et littérature »), pp.61-73.

Gorceix, P., 1997. *La Belgique fin de siècle. Romans, nouvelles, théâtre. Eekhoud, Lemonnier, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren*, Bruxelles : Editions Complexe.

Lemonnier, C., 2005 [1881]. *Un mâle*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord ».

Lemonnier, C., 1991 [1906]. *L'école belge de peinture. 1830-1905. Essai*, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord », préface Jean-Patrick Duchesne, lecture Claudette Sarlet.

Jago-Antoine V., 2000. Littérature et arts plastiques. In : Berg C., Halen P., *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles : Le Cri Éditions.

Jago-Antoine, V., Brogniez, L., 2000. « Présentation ». *Textyles*, n°17-18 (« La peinture (d) écrite »), pp.7-13.

Quaghebeur, M. (dir.), Jago-Antoine V., Robaye, H., 2008. *La Belgique en toutes lettres*, 3 tomes, Bruxelles : Luc Pire, coll. « Espace Nord ».

Roy, P., 2003. « L'alimentation chez Camille Lemonnier ». *Textyles*, n°23 (« Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture »), p.33-43.

Sarlet, C., 1992. *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Bruxelles : Labor, coll. « Un livre, une œuvre ».

Sicotte, G., 2003. « Une petite histoire du motif du repas au XIXe siècle », *Textyles*, n°23 (« Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture »), p. 10-19.

Notes

1. Et pourtant, les choses ont déjà changé : Lemonnier (1991 [1908] : 14-15) dit, parlant de l'agressivité à l'encontre de Wappers en 1830 : « Tant d'acharnement se conçoit difficilement aujourd'hui ».

2. Une de ses nombreuses contradictions : il désapprouve le travail de Courbet dans son *Salon de Bruxelles* (1866), avant de lui consacrer une monographie élogieuse : *Gustave Courbet et son œuvre* (1878).

3. On voit ici une autre contradiction : en 1906, il parlera positivement de Khnopff, mais en insistant sur son travail de la lumière (Lemonnier, 1991 [1906] : 193). Ce rejet du symbolisme est amusant car son écriture connaît des tendances vers une écriture décadente, voire symboliste. Pensons au personnage de Simone dans *La Fin des Bourgeois*, ou au fantastique morbide de *Le Mort*, qui n'est pas étranger à certaines toiles symbolistes.

4. Au *Salon des XX*, alors qu'Ensor reçoit beaucoup d'éloges, les promoteurs Octave Maus et Edmond Picard se détournent de son œuvre pour saluer le néo-impressionnisme français. Piqué au vif, Ensor peint cette toile où les dangereux cuisiniers sont Picard et Maus, occupés à préparer une drôle de cuisine : ils accommodent différents artistes des XX, dont Ensor. Au 2^{ème} plan, les convives attendent leurs plats : ce sont les critiques, dont Lemonnier, Verhaeren, qui vomit, et Théo Hannon qui, pris de diarrhée, court aux toilettes et reçoit le contenu d'un pot de chambre... (Brogniez, 2003). C'est un peu injuste pour Lemonnier qui défendra, toute sa vie durant, la peinture belge contemporaine.

5. Cet appel aux grands peintres flamands est assez large et s'élargira encore avec le temps : en 1906, Lemonnier (1991 [1906]) mentionne Breughel, Rubens, Jordaens, mais aussi Rembrandt, Vermeer, et encore Dürer, Holbein, Cranach, etc. Pour Aron (1990), Lemonnier reprend la confusion que font les critiques parisiens.

6. C. Sarlet s'attarde sur ce point dans sa « lecture » (Lemonnier, 1991 [1906] : 245), s'appuyant sur Cl. Lévy-Strauss (*Race et histoire*, 1975). Si l'idée de race, tellement présente chez Lemonnier, choque aujourd'hui, au XIX^e siècle, distinguer chez un peuple (une contrée, une ville) « un ensemble de traits qui caractérisent le type physique le plus fréquent et des habitudes de vie, des manières de manger, de parler et de marcher » est un exercice banal. Dans une société sortie de l'Ancien Régime, qui a laissé tomber les Etats, tous les hommes se valent... On les regroupe alors autrement, autour du concept de race.

7. Comme beaucoup d'auteurs réalistes et naturalistes, Lemonnier devra répondre de ses écrits plusieurs fois devant une cour de justice. Il aura aussi des problèmes de reconnaissance par l'Institut : le Banquet de 1883, où il est sacré « Maréchal des Lettres belges » par la génération de *La Jeune Belgique*, répond à la non-attribution du prix Quinquennal, ce qui le rapproche du Salon des Refusés français qui sacre Manet en 1863, en marge des salons officiels qui le dédaignent.

8. Lemonnier était un peintre du dimanche, pratiquant le plein-airisme, le paysage, etc. Il a participé, en 1908, à l'exposition *Les violons d'Ingres*, où les écrivains (Grégoire Leroy, Charles Van Lerberghe, Maurice Des Ombiaux, Fernand Séverin, Max Elskamp) prenaient la place des peintres, et où les vrais peintres (Fernand Khnopff, James Ensor) jouaient, parfois de façon corrosive, le rôle de critique.

9. Sauf dans *Les deux consciences*, et dans la nouvelle du recueil *Histoires de gras et de maigres* intitulée « Un bon tour » ou « Ce qui arriva à Jacob Huméus après avoir acheté la gravure des Gras et des Maigres de Pierre Breughel » (sous-titre éloquent ajouté lors de la parution du texte, en 1872, dans *L'art libre*) (P. Roy, 2003).