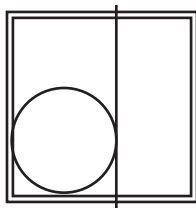


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LITTÉRATURE FRANCOPHONE
DE BELGIQUE : LANGUE,
IDENTITÉ, HISTOIRE.

À PARTIR DES TRAVAUX DE
MARC QUAGHEBEUR



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2020 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 2^e trimestre 2020

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-86-7

PDF 978-2-920949-88-1

EPUB 978-2-920949-87-4

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LITTÉRATURE FRANCOPHONE DE BELGIQUE : LANGUE, IDENTITÉ, HISTOIRE.

À PARTIR DES TRAVAUX DE MARC QUAGHEBEUR

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
CHRISTIANE KÈGLE ET JEAN DE DIEU ITSIEKI PUTU BASEY

PRÉSENTATION 7

Études

MARC QUAGHEBEUR
Langue, histoire et littérature en Belgique francophone, des origines
à la belgitude 17

SORIN C. STAN
Du discours sur l'Histoire à la remise en Histoire. La figure du Gueux
et *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster 45

STÉPHANIE CRÊTEUR
Maurice Maeterlinck : du théâtre de la perte au théâtre de la délivrance 63

VALENTINA BIANCHI
Paul Nougé : une interrogation radicale de la question de l'objet
et du langage 77

JEAN DE DIEU ITSIEKI PUTU BASEY
Le miroir de la raison : déconstruction des mythes, assomption
de l'humain, nouvel imaginaire du corps et du social dans le théâtre
de Michel de Ghelderode 93

EMILIA SURMONTE
Dualité épistémologique de la figure de l'« homme noir » dans l'œuvre
d'Henry Bauchau 115

MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE	
Des ombres ambivalentes pour une histoire de la Seconde Guerre mondiale en mode mineur	135
DOMINIQUE NINANNE	
Mystères du réel dans l'œuvre de Marie Gevers. Motif de l'enchantement arborescent et processus d'écriture poétique	151
CHRISTIANE KÈGLE	
Du réalisme magique à la figuration d'un impensable : <i>Le Pays noyé</i> de Paul Willems	169
SARAH YIGIT	
Fragmentation identitaire et énonciative dans <i>Octobre long dimanche</i> de Guy Vaes	181
CARMEN CRISTEA	
Épiphanie du visage et transcendance de l'œuvre : d'Emmanuel Levinas à Marc Quaghebeur	199
PIERRE VAUCHER	
La littérature belge sur le Rwanda : récits et relations à l'Histoire	211
BERNADETTE DESORBAY	
Le Congo des romanciers francophones de Belgique : pour une histoire poétique de la modernité congolaise	227

Bibliographie

MARC QUAGHEBEUR	
La Belgique littéraire et culturelle à partir de 1980. Publications réalisées en totalité ou en partie par des chercheurs non belges, en dehors des livres ou revues monographiques consacrés à un auteur	247

Entretien

CHRISTIANE KÈGLE	
Entretien avec Marc Quaghebeur. Henry Bauchau : trois décennies d'amitié	259

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / Abstracts



Présentation

CHRISTIANE KÈGLE ET JEAN DE DIEU ITSIEKI PUTU BASEY

Éprouvés d'une manière ou d'une autre par l'Histoire et désireux de s'inventer hors de/contre cette Histoire, les imaginaires francophones trouvent dans les jeux de la *poièsis* une herméneutique et une heuristique. Celles-ci mettent en relief les postulations d'une « écologie du réel¹ », les mots de l'art qui peuvent, sinon guérir les maux du monde, au moins aider à survivre aux blessures de l'Histoire ; le pouvoir de la fiction qui réinvente le réel ou les rationalités irrationnelles. Au sein des Francophonies, les pratiques esthétiques visent donc des enjeux de liberté et de libération des épistémès aliénantes ; elles proposent ainsi à l'imaginaire tant individuel que collectif les voies possibles d'une nouvelle genèse. Puisqu'elle leur est consubstantielle, cette quête commune exige que s'intensifie le dialogue entre les Francophonies et que se partagent davantage les savoirs que construisent leurs littératures.

Afin de contribuer à ce dialogue, la revue *Études littéraires* publie ce dossier sur la « Littérature francophone de Belgique ». À bien des égards, celle-ci est la première d'entre les littératures écrites en français hors de la France à explorer les possibilités artistiques et les avenues métaphysiques de la création littéraire dans des contextes sociohistoriques et politiques singuliers, en montrant particulièrement les diverses manières par lesquelles le travail de/sur la langue exprime et sert les enjeux d'une identité et d'une Histoire. Et ce, même dans les œuvres qui pratiquent le déni de ces éléments. En effet, on constate non sans ravissement que, depuis *La Légende d'Ulenspiegel* (1867) de Charles De Coster, les territoires artistiques construits par les auteurs belges et leur appropriation de l'outil linguistique – écrire en français mais hors de canons imposés par Paris – font école aujourd'hui. On peut même dire qu'ils constituent la marque de fabrique des littératures francophones, le gage de leur modernité. L'illustrent, notamment, les œuvres dont le français épouse la syntaxe des langues locales, celles qui trouvent leur esthétique dans l'hybridation linguistique – l'interlangue français-arabe au Maghreb ou français-créole aux Antilles. Expériences de domestication de la langue qui, en Afrique subsaharienne, produisent le « roman-trottoir » engagé à traquer l'imaginaire dans la rumeur publique, à en témoigner par le langage de la rue et autres parlers populaires. Ainsi que l'indique Ibrahim H. Badr, « dans leur désir de se libérer des contraintes internes et externes,

1 Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2005.

ressenties ou imposées, les romanciers francophones ont aussi libéré le français, langue et culture, tout en enrichissant ce que l'on pourrait désigner désormais comme cultures et littératures francophones² ».

Sur un autre plan, celui du discours critique, on a qualifié la Belgique littéraire d'« étrange », ses écrivains d'« iconoclastes », et leur poét(h)ique de baroque et/ou de barbare. Or, justement, ces notions théoriques et leurs corollaires formels – diglossie, carnavalesque, burlesque, fantastique, insolite, notamment – sont ceux-là mêmes qui, aujourd'hui, servent à analyser et à cerner les formes aussi bien que les enjeux de la création littéraire dans tous les espaces francophones. Ce dont témoignent, par exemple, les études colligées dans *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque*³ et « Francophonies barbares⁴ », ou le très original *Abécédaire insolite des francophonies*⁵. Le constat de Jean Cléo Godin, selon lequel la « perle irrégulière⁶ » du baroque se retrouve dans toutes les littératures francophones, consonne avec cette autre remarque de Nicolas Hossard : « [L]a “francophonie littéraire” [...] a été surdéterminée par la discursivité barbare, autant dans la production littéraire “francophone” que dans le regard critique porté sur ces littératures⁷. » À la lumière de telles pratiques, il est permis d'avancer que les Francophonies littéraires gagneraient à être appréhendées selon des approches mettant davantage en relief leurs transversalités.

Pour toutes ces raisons, et surtout pour le plaisir du rire, du jeu et de l'aventure – car dans la belge, comme dans toutes les littératures, les œuvres dessinent un espace ludique, tremplin grâce auquel elles déportent les lecteurs dans l'univers étrange des possibles de l'imaginaire –, la littérature belge francophone mérite d'être davantage lue et étudiée par les francophones. On ne saurait nier qu'elle fasse l'objet d'un intérêt hors de son territoire. La bibliographie de travaux réalisés par des chercheurs non belges présentée à la fin de ce volume indique à quel point la fortune des lettres francophones de Belgique va grandissant. Au Québec, particulièrement, depuis la fin des années 1970, outre le dossier publié par la revue *Études littéraires*⁸, des articles ou recensions paraissent sporadiquement dans des revues telles que *Québec français* (1979), *Études littéraires* (2011, 2013), *Tangence* (1993, 2006), *Études françaises* (2010), *Captures* (2019). Cette littérature a aussi été abordée sous d'autres angles dans des revues dédiées aux sciences humaines et

2 Ibrahim H. Badr, « Introduction », dans Ibrahim H. Badr (dir.), *La Francophonie. Esthétique et dynamique de libération*, New York, Peter Lang Publishing (Francophone Cultures & Literatures), 2007, p. 3.

3 Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

4 Nicolas Hossard (dir.), « Francophonies barbares », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 70 (printemps 2016).

5 Christiane Chaulet Achour et Brigitte Riera (dir.), *Abécédaire insolite des francophonies*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

6 Jean Cléo Godin, *Nouvelles écritures francophones*, op. cit., p. 9.

7 Nicolas Hossard, « Penser la francophonie par la barbarie ? », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 70 (printemps 2016), p. 3.

8 Marcel Voisin (dir.), « L'essai en Belgique romane » [en ligne], *Études littéraires*, vol. 21, n° 2 (automne 1988) [<https://id.erudit.org/iderudit/500864ar>].

sociales : *Sociologie et sociétés* (1989), *Recherches féministes* (2011), *Documentation et bibliothèques* (2011). Mais, dans l'ensemble, il faut reconnaître que ces lectures ne sont pas encore proportionnelles à la richesse, la densité et la grande diversité de la production littéraire de la Belgique francophone⁹. Aussi le dossier « Littérature francophone de Belgique : Langue, Identité, Histoire » souhaite-t-il, un tant soit peu, contribuer à sa visibilité et, bien sûr, à sa lisibilité.

À partir des notions « Langue, Identité, Histoire » – la majuscule signale la fonction de pierre d'angle de ces éléments ; chacun d'eux constitue un point de cristallisation des œuvres –, on veut souligner par leur mise en relation (qui fait paradigme) et leur tressage une configuration thématique majeure et une quête permanente de sens. En effet, que leur posture par rapport à la norme française soit de stricte obédience, d'écart affirmé ou d'« irrégularisation » larvée, les écrivains belges de toutes les époques engagent un ingénieux travail sur la langue. De leur « motière » (voir l'article de Bernadette Desorbay dans ce volume) sort une mosaïque de formes qui, entre dérision et fantasmagorie, ont pour mission d'affirmer une identité complexe et de dire une histoire singulière. S'y voit donc à l'œuvre une *poièsis* qui brasse les données d'une recherche langagière avec celles d'une création identitaire, et les résurgences ou rémanences d'une histoire individuelle, collective, populaire, ou monumentale. Au cœur de ce travail immense, un enjeu majeur : la mémoire dont l'Histoire constitue l'objet par excellence, alors que l'identité en est le dépôt, en quelque sorte, et la langue, le moyen d'expression, de transmission et de pérennisation.

La quête mémorielle qui innerve la littérature belge francophone est mise en relief dans les travaux de Marc Quaghebeur dont l'ensemble se lit comme une archéologie de la mémoire. Aussi, avons-nous choisi pour sous-titre de ce dossier « À partir des travaux de Marc Quaghebeur », façon pour nous de souligner l'apport de ce grand exégète à la compréhension (interprétation et théorisation) de la littérature belge, ainsi que sa contribution significative au rayonnement international de cette littérature. La problématique de la mémoire révèle la portée épistémologique et le potentiel heuristique de ses recherches. Par des efforts constants de configurations discursives dans la diachronie et la synchronie des œuvres, l'essayiste fait ressortir comment la littérature belge francophone touche à des strates profondes de la mémoire, soit à des éléments de la conscience collective inassimilables pour certains en tant que tels. À ce propos, il est intéressant de remarquer que, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*¹⁰, Paul Ricœur établit une typologie mémorielle comprenant trois niveaux d'interprétation : la « mémoire empêchée », la « mémoire manipulée » et la « mémoire obligée¹¹ ». À partir des avenues de recherche induites par ces trois formes de mémoire, il semble pertinent de recourir à la notion de « devoir de

9 Le constat est tout aussi valable pour les littératures québécoise et suisse romande, foisonnantes et riches par les recherches esthétiques qu'elles engagent autant que par leurs questionnements épistémologiques, lesquels peuvent revêtir un intérêt certain pour les autres francophonies.

10 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

11 Paul Ricœur, « La mémoire exercée : us et abus », *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 67-111.

mémoire » – dans son acception ricœurienne de « devoir de ne pas oublier », ce qui implique l'obligation de témoigner, d'archiver et de transmettre –, pour qualifier l'exégèse quaghebeurienne. Cette injonction de ne pas oublier s'oppose aux formes de « mémoire empêchée » par un réel insoutenable ; toutefois, cet impensable, cet inconcevable objet de refoulement, Quaghebeur en cerne les contours tout au long de son travail d'interprétation, répondant ainsi à la nécessité de lutter contre des discours déceptifs, empreints de dénégation, cherchant à neutraliser en cela les modes d'oubli (« mémoire empêchée ») productrices de formes de « mémoire manipulée ». Les analyses de ce dernier montrent pertinemment que la perte du sens de l'histoire (la « déshistoire »), la « mémoire perdue », le manque identitaire, le refus du pays natal, ainsi que la « dérélition » de l'*homo belgicus* procèdent du refoulé freudien, de la stase pulsionnelle créatrice, de la dénégation, de l'oubli structurel et structurant des valeurs rattachées à la métaphore paternelle. Aussi, construisant une herméneutique à l'encontre de l'anhistorique, de l'amémoriel, de la dissolution identitaire ou de la forclusion symbolique, il identifie des éléments menant vers le surgissement dans le réel d'une littérature qui promeut l'assomption de l'imaginaire et la fonction (re)créatrice de nouvelles esthétiques.

L'exégèse quaghebeurienne appréhende aussi les œuvres littéraires et artistiques à partir d'une approche à la fois sociologique et historique. De même, elle emprunte à d'autres champs du savoir : Lukács, Goldmann, Kristeva, Freud, Lacan, *et al.* Ou, pour le dire différemment, au structuralisme, à la psychanalyse, à la sociocritique ainsi qu'à la mythocritique. Riches et innovants, ses travaux proposent une grille de lecture originale qui non seulement permet de lire à nouveaux frais la littérature belge, mais aussi de renouveler la lecture et l'analyse des autres littératures francophones. Leur impulsion – signalée dans notre sous-titre par la locution conjonctive « à partir de » – se mesure notamment au fait que, dans la diversité de leur formation et de leur attachement institutionnel, les contributeurs de ce dossier y font référence.

Comme on le remarquera, en plus de chercheurs chevronnés, voire émérites, nous avons voulu prêter la voix aux discours émergents de jeunes docteurs et de doctorants. Façon aussi, pour nous, d'exhausser un des enjeux que la littérature belge poursuit avec ses sœurs francophones : la transmission et le passage. Prometteuses, ces plumes s'affermiront assurément si l'on continue à leur offrir l'espace et l'audience nécessaires. Pour l'histoire des Francophonies, elles exploreront davantage les pistes de recherche tracées par les pionniers.

Dans son déploiement, ce dossier s'ouvre sur un article de Marc Quaghebeur, qui pose les fondements axiologiques des œuvres, situe leur contexte socio-historique en soulignant, pour chaque époque, les dynamiques qui le transforment. Il présente les figures de proue et montre les jeux et enjeux des expérimentations formelles (travail de/sur la langue) ayant permis non seulement de se libérer de la tutelle de Paris et de se constituer en champ littéraire relativement autonome, mais surtout, en ce champ national, de nier la négation de l'Histoire qui y avait cours et d'affirmer une identité spécifique dans un pays rêvé, habitable et habité. Le spécialiste des lettres belges montre bien comment, dans la première des Francophonies, les « irréguliers du langage » s'approprient l'outil linguistique, osent le plier à la veine carnavalesque, au lyrisme et à l'imagerie caractéristiques du mythe du « pays de

cocagne ». Irriguant toutes les époques, les débats et les esthétiques contrastées sur la relation à la Langue, à l'Histoire et à la norme produisent des formes de surlittérarité qui indiquent à quel point le linguistique et l'historique peuvent se lier d'une façon singulière de manière à dire une identité complexe et des imaginaires féconds, à les inscrire dans des temporalités spécifiques. Ainsi, cet article constitue une belle mise en perspective du dossier.

Relisant *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster, Sorin C. Stan présente un cas de figure qui témoigne de la manière dont la triade Langue-Identité-Histoire innerve, dès ce récit fondateur, la production littéraire en Belgique francophone. S'interrogeant sur les composantes historiques de l'œuvre à la lumière de ses différentes éditions, il en fait ressortir les richesses énonciatives, connotatives, génériques ou narratives. Dans la perspective ricœurienne du *mythos* (mise en intrigue de l'histoire personnelle ou collective), il démontre qu'en créant un personnage légendaire typique de l'imaginaire belge, De Coster « met en exergue la tâche de liant identitaire » que devrait assumer toute littérature.

Les articles qui suivent abordent des œuvres qui problématisent la confrontation du sujet lyrique à la bête dévoreuse de l'Histoire. Stéphanie Crêteur analyse le théâtre de Maurice Maeterlinck à la lumière des concepts de mélancolie (Freud) et d'irréversible (Jankélévitch). Se penchant sur les drames de la seconde période, elle questionne la façon dont ils interrogent, entre tiraillements et paradoxes, le passé et l'avenir des personnages, en « jou[ant] sur les notions de fiction et de virtualité, lieux de la création ». La mélancolie n'y est plus l'unique clé de l'intrigue.

La confrontation du sujet artistique à une Histoire hostile se trouve aussi à l'œuvre chez Paul Nougé, ainsi que le montre Valentina Bianchi. Poète singulier, Nougé opère un subtil travail de déconstruction et de décalage afin de dire les différences par lesquelles se distinguent des surréalistes français. Partant du double constat de la dérobade du réel et des impasses du langage, il propose une prise de position discrète mais radicale permettant de dépasser l'état actuel des choses. Rendre les mots bouleversants en modifiant leur rapport au réel lui permet d'inventer un verbe incisif dont la force et la subtilité subversives dérangent les habitudes du lecteur, obligé d'appréhender autrement le monde, voire de transformer sa propre vie.

Un autre écrivain sulfureux toujours au bord du fantastique est Michel de Ghelderode, chez qui le fantastique épouse les formes du baroque et de la dérision grotesque. Jean de Dieu Itsieki Putu Basey revisite son théâtre pour montrer que les motifs récurrents de l'angoisse, du tragique et de la crise identitaire fonctionnent comme des espaces-limites, laboratoires de la pensée libre et critique. En ces seuils, questionnant aussi bien les passions fondamentales de l'humanité, les coulisses du social, ou les ressorts de l'Histoire, des figures typiques de la raison mettent en relief la nécessité de l'assomption de l'humain, d'un imaginaire du corps libéré et d'une nouvelle économie du social.

À la différence des œuvres surréalistes et/ou fantastiques qui inscrivent le questionnement de l'identité, du social et de l'historique dans la création formelle et l'invention langagière, des œuvres comme celle d'Henry Bauchau empruntent aussi les voies de la psychanalyse. Dans cette perspective, Emilia Surmonte analyse chez Bauchau les déclinaisons – interprétées comme des « fragmentations identitaires » –

de l'isotopie de l'« homme noir », force pulsionnelle inconsciente de l'individualité ou mal exercée de manière consciente, rationnelle dans la gestion politique et sociale. En partant de sa situation personnelle et de ses conflits intérieurs, l'écrivain suggère que la lutte contre le « noir », contre les pulsions profondes, est le lot de tous les humains. Mieux, il est possible d'inscrire cette force instinctive et brutale dans le sillon mythique d'une évolution du dionysiaque vers l'apollonien.

La question du mal dans la gestion politique et sociale intéresse également Marie Giraud-Claude-Lafontaine, qui en examine les manifestations dans la résurgence de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, précisément dans la mémoire de l'oppression nazie, à travers *Le Conservateur des ombres* (1998 [1984]) de Thierry Haumont et *Le Boulevard périphérique* (2008) d'Henry Bauchau. Ces romans disent l'histoire en mode mineur, par allusion et décentrage. Sous le motif prismatique de l'ombre et de la lumière, ils mettent en relief l'ambiguïté des comportements humains devant l'Histoire, la figure d'Hitler et l'idéologie nazie ayant suscité, entre fascination et résistance, opposition et collaboration, un *continuum* de positionnements équivoques.

Chez d'autres auteurs belges, le rapport à l'Histoire et la perception de la réalité sociale sont examinés à travers les voies du réalisme magique et autre fantastique réel. Abordant l'œuvre de Marie Gevers, Dominique Ninanne met en relief une « appréhension du réel, hors des chemins balisés par la raison ». Chez l'écrivaine de Missembourg, les mystères du réel sont représentés par le motif métaphorique de l'arbre dont le sujet créateur explore, telle une petite fourmi, les merveilles et l'émerveillement (la poésie), l'imagination ainsi libérée permettant d'accéder aux secrets de la vie humaine et de sa transformation. Ainsi l'ancrage et l'élévation de l'arbre figurent la possibilité d'habiter le monde et de s'en émanciper.

Commencé dans le registre du réalisme magique, le récit *Le Pays noyé* de Paul Willems évolue vers le mythe, alors que les arcanes du rêve voient le règne d'Éros basculer dans celui de Thanatos. Repérant les modalités « tensives » (Greimas) du récit et s'appuyant sur la structure ternaire réel-symbolique-imaginaire, Christiane Kègle analyse ce récit éminemment pessimiste, dans lequel plusieurs motifs semblent inférer un autre temps et un autre lieu. *Le Pays noyé* laisse ainsi advenir un impensable dans la symbolisation d'un univers complexe.

Proche de Paul Willems, Guy Vaes, chez qui les ressorts du réalisme magique – reconfiguration des catégories du perceptible dans/par le brassage des genres – donnent sa pleine mesure dans *Octobre long dimanche*. Sarah Yigit analyse dans ce roman la lente et irréductible dépossession du sujet au profit d'une identité imaginaire « face à un réel avec lequel l'identification n'est plus possible ». Un tel parcours narratif constitue selon elle une mise en abyme de l'identité belge problématique durant l'après-guerre. Accordant une attention toute particulière aux structures narratives et énonciatives, elle propose une interprétation novatrice de la composante énonciative.

Dans son processus d'autonomisation et au fil de son développement, la littérature belge francophone se nourrit du dialogue fécond des écrivains avec les artistes, particulièrement avec les peintres. C'est sur un des fruits heureux de cette rencontre, *Les Carmes du Saulchoir* de Marc Quaghebeur, que réfléchit Carmen

Cristea à la lumière des propositions thétiques de Lévinas sur l'éthique du visage et la valeur de la création littéraire. « Trace d'une trace », soutient-elle, cette écriture née du dialogue des créateurs interroge la complexité du rapport au monde, au temps ou à l'Histoire, et, par la transfiguration que rend possible la *poièsis*, permet de s'élever dans un lieu de non-appartenance, l'« u-topie » sublime qui s'impose comme l'eutopie, l'espace du bon.

On ne pouvait clore ce dossier sur la littérature francophone de Belgique sans prolonger et enrichir la réflexion de l'apport – substantiel, même si on tend à l'oublier – des œuvres portant sur ou inspirées par l'expérience vécue dans l'ex-empire colonial belge, tant avant qu'après le tournant des indépendances africaines. Dans cette perspective, Pierre Vaucher étudie un corpus de textes belges sur le Rwanda. S'écarter des épistémès dominantes, les récits qu'il analyse rendent compte de « l'expérience d'une différenciation, [...] reconfigurée au travers de formes narratives et de personnages au profil atypique » ; celle-ci permet de tisser une relation tout en nuance avec le monde, de porter un regard nouveau sur la connaissance (« renouveau épistémologique ») et sur l'Histoire. Non sans réfléchir sur l'avenir des sociétés africaines évoquées, ni questionner l'apport de la colonisation dans les conditions réelles de leur existence historique.

Bernadette Desorbay, pour sa part, examine des récits sur le Congo (ex-Zaïre) dans lesquels les écrivains francophones belges – parmi eux, Jean Bofane, d'origine belgo-congolaise – interprètent avec ludisme, dérision et raillerie la matière historique. Où, chacun à leur manière, les auteurs offrent la représentation, pertinente malgré ses impertinences, « d'une petite Belgique aux prises [...] avec la démesure d'un Congo réel et imaginaire échappant à la symbolisation ». Le roman « convulsiviste » *Mamiwata*, de Jean-Louis Lippert, conçu comme une « cathédrale de mots en Afrique », se veut une fiction monumentale sur le Congo.

Témoignage de l'intérêt grandissant de la littérature belge francophone dans les autres pays, la bibliographie proposée à la suite des articles de ce volume a été conçue comme un instrument de travail. Réalisée par Marc Quaghebeur, « La Belgique littéraire et culturelle à partir de 1980 » constitue une source additionnelle d'informations pour les chercheurs.

Enfin, pour clore ce numéro, Christiane Kègle propose un long entretien avec Marc Quaghebeur, qui fut aussi l'ami de plasticiens, de dramaturges et d'écrivains belges. Intitulé « Henry Bauchau : trois décennies d'amitié », cet entretien révèle un dialogue créateur et critique singulier, qui nous semble constituer à maints égards une découverte. Il explicite et explore l'œuvre de cet écrivain dont la vie couvre le siècle, et ce, avec des éclairages inédits sur la genèse, l'édition, la traduction ou l'approche critique à partir d'*Œdipe sur la route*. Marc Quaghebeur y joua souvent un rôle décisif¹².

12 Contre l'usage courant et le protocole typographique de la revue, en concertation avec les éditeurs, le comité éditorial d'*Études Littéraires* a accepté de marquer par la majuscule les notions de Langue, Identité et Francophonies pour le titre et le texte de présentation du numéro.

Références

- ACHOUR, Christiane Chaulet et Brigitte RIERA (dir.), *Abécédaire insolite des francophonies*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.
- BADR, Ibrahim H., « Introduction », dans Ibrahim H. BADR (dir.), *La Francophonie. Esthétique et dynamique de libération*, New York, Peter Lang Publishing (Francophone Cultures & Literatures), 2007.
- GODIN, Jean Cléo (dir.), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- HOSSARD, Nicolas (dir.), « Francophonies barbares », *Francofonía. Studi e ricerca sulle letterature di lingua francese*, n° 70 (printemps 2016).
- NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 2005.
- RICCEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- VOISIN, Marcel (dir.), « L'essai en Belgique romane » [en ligne], *Études littéraires*, vol. 21, n° 2 (automne 1988) [<https://id.erudit.org/iderudit/500864ar>].

ÉTUDES



Langue, histoire et littérature en Belgique francophone, des origines à la belgitude

MARC QUAGHEBEUR

Suivre Paris ou s'émanciper ?

Les années 1815-1835 débouchent assez rapidement en Belgique sur un mythe littéraire et identitaire complexe censé répondre notamment à l'absence de langue propre, et permettant de différencier le corpus littéraire en formation du corpus franco-français. Terre de van Eyck ou de Le Pasture, de Patenier ou de Brueghel, la Belgique du XIX^e siècle se dit et se vit comme un pays de peintres, perception qui est par ailleurs celle des romantiques français. Une sorte d'inquiétante étrangeté les saisit devant ce pays qui leur semble proche et étranger, la présence du français au travers d'une autre manière de le vivre et de l'intégrer à soi y contribuant massivement. Cela ne résolvait pour autant les questions d'autonomisation – ou non – des Belges à l'égard des usages patentés de la langue française comme aux normes littéraires dominantes de la capitale française.

Dès les années 1820-1830, ceux qui se revendiquent du droit à une littérature propre – à une littérature nationale, même – divergent sur les libertés qu'ils peuvent prendre à l'égard de la langue française, perçue par beaucoup comme un intangible. Cela joue par exemple dans les débats entre Théodore Weustenraad (1805-1849) ou Joseph Grandgagnage (1797-1877). Commentant, dans la *Revue belge, Voyages et aventures de Monsieur Alfred Nicolas au Royaume de Belgique* (1835) de ce dernier, dans lequel Justin (pseudonyme que prenait parfois Joseph Grandgagnage) s'en prend à la prononciation sans élision de certains mots comme il en va dans l'alexandrin, Théodore Weustenraad affirme son désaccord sur le fait d'engager « les Belges à parler tout bonnement le français de Belgique et [d']y mêler sans façon, comme la Grèce a fait ses dialectes, les expressions de leurs patois¹ ». Et d'ajouter significativement, lui qui est originaire de Maastricht, qu'il conçoit « les dialectes dans

1 Théodore Weustenraad, « “Voyages et aventures de Monsieur Alfred Nicolas au royaume de Belgique”, par Justin [Joseph Grandgagnage] », *Revue belge*, t. 1 (1835), p. 352-372 et t. 2 (1835-1836), p. 35-68 ; cité dans Stefan Gross et Johannes Thomas, *Les Concepts nationaux de la littérature. L'exemple de la Belgique francophone. Une documentation en deux tomes*, Aachen, Alano Verlag, 1989, t. 1, p. 61.

les langues teutoniques » parce qu'elles ne sont « pas assujéties [*sic*] à des formes invariables » alors que le français, langue de la « clarté et [de] la régularité », y est contraint sous peine de la « rendre obscure et inintelligible ».

Le débat est d'autant plus intéressant que Weustenraad sait gré à son confrère d'offrir une alternative à « l'engouement de nos jeunes écrivains pour les productions de la France nouvelle » alors qu'il entend les exhorter à étudier les « mœurs, [l']histoire [et les] institutions » de la Belgique – bref, de « puiser à ces sources virginales les sujets de leurs travaux futurs »². Weustenraad esquisse ainsi l'horizon du premier demi-siècle de littérature francophone de Belgique : sujets nationaux mais scrupuleux respect des usages de la langue française estampillés par Paris. Que rêver de mieux pour séparer forme et fond, et pour maintenir une production littéraire dans une situation mineure ? La discussion atteste l'ampleur du défi et l'immensité de l'obstacle qu'eurent à affronter les Belges, intériorisé comme une évidence non discutable. Le contrepoint avancé par Grandgagnage pour la défense de son propos était pourtant fort prudent puisqu'il parlait de la prononciation et de sa singularité dans la diction de l'alexandrin, mais clôturait sa prosopopée par « ouvrons-nous une bonne et large route dans la forêt vierge encore de l'Hélicon belge »³.

Dès l'aube de cette littérature se dessinent deux des trois tendances qui vont caractériser l'attitude des écrivains belges à l'égard de la langue et de la littérature françaises – la troisième prenant corps à la fin du siècle. Ces trois types d'attitude cohabiteront au fil des décennies – l'une ou l'autre devenant plus ou moins prépondérante selon l'époque sans qu'aucune des deux autres ne disparaisse pour autant. Si d'aucuns, tel Weustenraad, considèrent que l'Histoire propre peut et doit être dite, il ne saurait être question pour autant de toucher aux codes du français classique ou de ne pas couler ses contenus propres dans les formes littéraires qui font la tradition française. D'autres, en revanche, considèrent que cette langue leur appartient tout autant qu'aux Français, dont une bonne part de la population n'est d'ailleurs arrivée que tardivement à la pratique de cette langue. Pour eux, il s'agit de se l'approprier/réapproprier.

Ces écrivains estiment avoir le droit d'utiliser sans complexe des mots disparus en France ou produits par des réalités belges ; de ne pas se conformer d'office au moule narratif classique ou au « bon goût » français, mais d'oser le recours au carnavalesque ou à la phrase lyrique et imagée – toutes choses qui consonnent par ailleurs avec le mythe du « pays de cocagne » développé par l'imaginaire national belge.

Une troisième attitude voit le jour dès lors que la littérature belge de langue française s'est imposée comme singulière avec *La Légende d'Ulenspiegel* (1867). Chez certains, la question du rapport à la langue prend alors une tournure plus subtile ou plus surnoise que celle de la dérision et de l'irrégularisation manifestes. Parallèlement aux audaces lexicales d'un Lemonnier ou d'un Eekhoud, des écrivains choisissent de ne pas toucher à la perfection classique de la langue mais de la

2 *Ibid.*, p. 62.

3 *Ibid.*, p. 61.

miner en paraissant la servir ou s'y soumettre ; en la vidant en fait des contenus ou évidences qui sont habituellement les siens. Et cela, pour lui faire dire autre chose, voire le contraire de ce qu'elle est censée dire. L'affaire n'advient pas par hasard dans le sillage du symbolisme et du romantisme allemands, à une époque où Sigmund Freud explore l'inconscient et déstabilise les représentations rassurantes du langage.

Un fil rouge qui transcende les époques

Ces trois types d'attitude vont se trouver synthétisés chez le plus célèbre bédéiste belge, Hergé, à travers la trinité composée par les personnages de Tintin, du capitaine Haddock et du professeur Tournesol⁴.

À trois cents kilomètres de Paris, dans un pays considéré comme une « périphérie » littéraire⁵ par la vision centraliste française alors qu'il s'agit de celui où prend corps, en force, la première littérature francophone⁶, se produisent ainsi des débats et des esthétiques contrastés à travers la question du rapport à la langue, à l'Histoire et à la norme. Ils vont transcender les époques tout en portant la marque des accentuations ou minorisations dues à ces diverses temporalités. Les libertés de langue et de forme que naturalistes et symbolistes se sont données à la fin du XIX^e siècle connaissent ainsi un recul après 1918. Nombre d'écrivains paraissent alors souscrire aux préceptes d'un Valère Gille (1867-1950), dernier directeur de *La Jeune Belgique*, qui estimait que l'originalité de ses pairs pourrait « se transforme[r] facilement en extravagance » ; et que la langue « de nos écrivains, abandonnée à la fantaisie de chacun, deviendrait bientôt incompréhensible »⁷. Gille plaidait donc pour l'abandon de « l'âpreté » et de la « sauvagerie »⁸. Il défendait une forme de « sociabilité » qui ne pouvait s'acquérir que dans le respect des codes de la langue française façonnée par l'Académie et la vie des salons parisiens. Gille avait en outre cru nécessaire de parler des difficultés éprouvées par les Belges d'origine germanique avec les « règles essentielles » du français, « qui sont la clarté et la simplicité »⁹. Façon comme une autre de minoriser les géants.

4 Je me permets de renvoyer au chapitre « Un diptyque qui en dit long sur la question belge. *Le Secret de La Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge* de Hergé » de mon deuxième tome d'*Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. L'ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017, p. 335-348.

5 Édifiante à cet égard, la place ridicule réservée à la Belgique francophone dans les volumes de la Pléiade consacrés aux littératures mondiales. Voir Joseph Hanse, « Charles De Coster exclu de la littérature française », *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1992, p. 69-78. La lecture boudeusienne de la littérature conforte, à sa façon, ce stéréotype impérial.

6 Et comme une aire latérale par les linguistes alors qu'il est l'un des plus vieux territoires d'invention de la langue française.

7 Valère Gille, « L'Académie et la littérature » [Tiré-à-part], *Belgique artistique et littéraire*, n° 11 (août 1906), p. 14.

8 *Ibid.*, p. 15.

9 Valère Gille, *art. cit.*, p. 14.

Une affirmation et une autonomisation en deux temps

Reconnue très rapidement en Europe comme en France (grâce à Stéphane Mallarmé, notamment), la génération fin de siècle franchit le pas de la forme propre et d'une sorte de liberté dans la langue à travers une écriture picturale et un imaginaire consonnant avec les mondes nordiques, et passé outre le faix de normes linguistiques françaises jugées trop « corsetantes ». Dans les premières éditions de ses recueils, Verhaeren (1855-1916) recourt à un usage abondant de l'adjectif et des métaphores – ce que la critique hexagonale reprochera par exemple à sa pièce *Le Cloître* (1900). Il multiplie les néologismes (« tombalement », « s'indéfinient », « peréternel ») ou les archaïsmes (« arde carcasse », « les tant pauvres par les plaines »). Ce processus, Camille Lemonnier (1844-1913) l'exacerbe dans son roman *La Fin des bourgeois* (1892). On y trouve ainsi : « acroiser », « adoniser », « blanchoyer », « bombancer », « caracouler », « charnalité ». Les déliquescentes symbolistes de Maeterlinck (1862-1949) donneront lieu, quant à elles, à divers pastiches, dont ceux d'Alphonse Allais « Poème morne traduit du belge ». On peut y lire : « Sa bouche apâlie arborerait infréquemment le sourire navrant de ses désabus¹⁰. »

Un tel type d'écriture renouvelée avait trouvé l'emblème de sa singularisation dans le roman que Charles De Coster (1827-1879), l'ami d'un plasticien sulfureux, Félicien Rops (1833-1898), publie en 1867. Premier roman francophone *stricto sensu* de l'histoire de la langue française, *La Légende d'Ulenspiegel* rompt en effet de façon avérée avec les codes linguistiques et narratifs estampillés par le Centre parisien, les mêle de façon carnavalesque et s'en réfère à Rabelais plutôt qu'au Grand Siècle.

L'édition définitive du livre de Charles De Coster porte un titre plus complexe : *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Un tel choix, courant au XVI^e siècle, se fait à une époque d'industrialisation du livre. L'on peut donc s'étonner d'une option aussi peu commerciale, aussi peu immédiatement décodable, au beau milieu du XIX^e siècle. Or il s'agit bel et bien d'une volonté d'auteur – De Coster ayant tout d'abord fait choix de la version brève du titre. Sa conscience créatrice est attestée par la préface parodique du livre, laquelle précise que celui-ci répond aux défis d'un roman francophone. De Coster n'utilise pas ce vocable, qui sera inventé peu après par Onésime Reclus, mais en esquisse les potentialités esthétiques à venir. L'écrivain « provincial », auquel il s'assimile, refuse l'usage normé de la langue française, comme le positionnement latéral de la Belgique par rapport à Paris. Le préfacier, qui se dissimule sous le pseudonyme « glossolalique » et carnavalesque de Bubulus Bubb, estime en outre qu'il faut désamidonner la langue française, en revenir à la richesse et à l'inventivité de celle de Rabelais, et prendre ses distances avec la vulgate fondée sur le français forgé par le XVII^e siècle mais qui n'est pas pour autant tout à fait celui-là. S'éloigner d'une conception de l'Histoire à la française, autocentrée et dénégatrice de celle d'autrui, mais donnée comme universelle par la

10 Alphonse Allais, « Poème morne traduit du belge », *Œuvres anthumes*, Paris, La Table ronde, 1964, p. 399 ; fragment du poème parodique dédié à Maurice Maeterlinck.

tradition nationale des voisins de la Belgique, constitue son objectif. Il ne peut se réaliser en dehors d'une réhabilitation de la forme, comme de la langue.

Autre fait notoire, dans les segments qui structurent son titre (genre, personnages, espace), l'écrivain n'arrive à la désignation du réel qu'au travers des « et », disjonctifs et conjonctifs à la fois. Ceux-ci constituent le contraire de « l'Un » à la française. De Coster atteint par ailleurs à la forme originale à travers un mélange des genres (ésotérique et fantastique ; épopée et conte ; picaresque et carnavalesque ; historique et légendaire) qui bouscule le « bon goût » classique comme les hiérarchies à la française. Immergé de part en part dans l'histoire des Pays-Bas du XVI^e siècle, le roman passe en outre au légendaire. Il ne met point au centre du récit un héros historique réel, comme le font alors les romans historiques nationaux, mais un personnage venu des lointaines traditions populaires saxonnes rebrassées par la littérature de colportage des anciens Pays-Bas. Il en fait un être qui échappe au temps tout autant qu'un espiègle, ce qui justifie ses impertinences linguistiques ou facétieuses. De Coster joue ainsi avec la langue française qu'il truffe d'archaïsmes ou de flandricismes. Dans l'unique séquence où il est question du petit bâtard du héros, conçu dans les terres allemandes où prit naissance le personnage d'Ulenspiegel, on lit ainsi : « Le *dikzak* qui jouait du *rommel-pot* alla au *baes* [...] »¹¹ – exemple extrême, certes.

Ainsi l'auteur ose-t-il une langue et une forme atypiques qui font de son livre un emblème du roman francophone¹². L'originalité du texte n'échappe d'ailleurs à personne mais apparaît à tous comme l'inqualifiable ; comme l'inacceptable transgression à l'égard de la déité française. Le jury belge chargé d'octroyer le prix quinquennal de littérature le lui refuse, en raison précisément de ses audaces linguistiques et formelles comme de la vulgarité de son imaginaire. Ce jury n'est pourtant pas composé de cuistres. Ainsi Eugène van Bommel (1824-1880) qui donne en 1875, avec *Dom Placide*, un fort beau récit d'amour dans l'abbaye de Villers-la-Ville, à l'heure de la Révolution française. De Coster écrit ensuite un roman réaliste à la française, *Le Voyage de noces* (1872), que rien ne singularise de ceux qui s'écrivent Outre-Quévrain. Il ne peut prétendre, avec ce livre, qu'à un statut d'écrivain mineur.

La Légende d'Ulenspiegel est en revanche le livre qui avait dûment réussi à mettre en cause le canon réaliste, et à inventer un roman polyphonique au phrasé revisité. Le livre avait réuni toutes les composantes du mythe belge du XVI^e siècle dans une forme esthétique et une image globale qui donnaient une figuration crédible de leur Histoire aux compatriotes de l'écrivain – celle d'un vieux pays récent qui ne se moulera jamais dans le dogme des États-nations.

11 Charles De Coster, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, édition établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966, p. 111. Jean-Marie Klinkenberg a donné en 2017, dans la collection Espace Nord, une nouvelle édition critique du roman.

12 Un siècle plus tard, avec *Nedjma* (1956), l'écrivain algérien Kateb Yacine effectuera une opération comparable, mais dans un contexte de guerre coloniale.

Incarner la Belgique à travers la Flandre littéraire et picturale

Emmenée par Camille Lemonnier, la génération qui suit celle de De Coster considéra *La Légende d'Ulenspiegel* comme un livre « patrial ». Elle ne le qualifia donc pas de « national », ce qui est significatif d'une Histoire et d'une mentalité. Elle se reconnut ensuite dans l'œuvre de Georges Eekhoud (1854-1927), prenant distance avec ce qu'Edmond Picard (1836-1924), le mentor de cette génération artistique, appelait une « éducation littéraire extatique » – i.e. franco-française.

Dans ses *Impressions*, Verhaeren s'en prend à la technique dramatique de la Comédie française, processus qui lui paraît à l'opposé de la vie mais conforme à la triste morosité des jardins à la française ; ou à l'« esprit » qui « n'a pas inévitablement pour qualificatif français »¹³, et que l'on ne retrouve ni chez Rabelais ni chez Hugo, figures tutélaires de la réappropriation corporalisante. Dans ses *Confessions de poète*, Verhaeren revendique également une « bien plus buissonnière fantaisie » que de « choisir [...] entre l'alexandrin, le vers de huit pieds ou le vers de quatre [...] »¹⁴.

Les réflexions de Maeterlinck dans *Le Cahier bleu* (1888) vont plus loin encore, comparant l'état de la littérature française à celui d'« une famille royale dont le sang n'a jamais été renouvelé [sic] »¹⁵ et en attribuant la cause à l'influence pernicieuse des Salons sur la langue et les mots. La langue devient semblable à « une ombre froide et éternelle entre les choses et l'âme de la plupart »¹⁶. Pour lui, « le Français n'est pas en famille avec les mots de sa langue et agit avec eux comme envers des étrangers [...] »¹⁷. C'est de cette langue fermée que part le futur Prix Nobel pour inventer la troisième attitude des écrivains belges avec la langue française. Il la ranime subrepticement à travers les redites de ses réparties, chaque fois décalées, ou les formules de ses Chansons qui confinent à la vieille langue (« Dites-lui qu'on l'attendit / Jusqu'à s'en mourir... »¹⁸). Max Elskamp (1862-1931) va dans un sens comparable à travers le recours à la musicalité de la chanson française médiévale, dans des ruptures syntaxiques ou l'usage en poésie des « or » et des « car », ou des « lors », comme entame des poèmes (« Or c'est ma vie rêver ainsi, [...] Mais lors le ciel, la mer aussi, [...] Car c'est son lot s'aller ainsi »¹⁹).

13 Émile Verhaeren, « Le Théâtre en liberté », *Impressions. Deuxième série*, Paris, Mercure de France, 1927, p. 129.

14 Émile Verhaeren, « Confession de poète », *Impressions*, Paris, Mercure de France, 1926, p. 15. Un appel de note placé à la suite du sous-titre « Confession de poète » dans l'édition du Mercure de France renvoie à la note suivante : « Réponse de Verhaeren à trois questions posées par Edmond Picard, dans l'*Art moderne* [du 9 mars 1890], à "trois poètes belges d'exception, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Émile Verhaeren". »

15 Maurice Maeterlinck, *Le Cahier bleu* [1888], dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 1976, t. 22, p. 138.

16 *Ibid.*, p. 139.

17 *Ibid.*, p. 143.

18 Maurice Maeterlinck, « Et s'il revenait un jour », *Poésies complètes : Serres chaudes, Quinze chansons, Neuf chansons de la trentaine, Treize chansons de l'âge mûr*, édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965, p. 181.

19 Max Elskamp, « Or c'est ma vie rêver ainsi », *Œuvres complètes*, Paris, Seghers, 1967, p. 112.

Le renvoi au caractère flamand – entendu au sens à la fois ancien des XV^e-XVI^e siècles, et contemporain comme équivalent de la Belgique en essor²⁰ – est comme l’affichage et l’alibi d’attitudes qui ont directement trait avec le rapport au français de l’époque et de son enseignement tout autant qu’à l’affirmation identitaire. Que Lemonnier ait recours dans *Un mâle* (1881) à un braconnier nommé Cachaprès (i. e. en wallon : cherche-le, trouve-le) farouchement décidé à mener une vie foisonnante et libre est comme la métaphore de l’attitude générationnelle de ces bourgeois dotés, voire de ces très grands bourgeois. Cette vitalité sauvageonne mais communicative imprègne également la lyrique d’Émile Verhaeren, qui recourt à des audaces stylistiques, lesquelles sont tout sauf l’indice de maladresses mais d’une volonté de faire belge dans la langue française. Lemonnier et Eekhoud, eux, n’hésitent pas à exacerber et métamorphoser les réalités chères aux naturalistes à travers un style « artiste » truffé de néologismes, de régionalismes ou d’archaïsmes lexicaux, mais aussi « macaque flamboyant » dont se gaussait Albert Giraud²¹.

C’est presque toujours – mais pas uniquement – à travers la question du rapport à la norme française que se situent enjeux et pratiques littéraires en Belgique, dès lors même qu’une prise en charge des grands courants européens s’y profile par ailleurs. C’est donc au cœur des courants naturalistes et symbolistes, dont on trouve maintes traces dans l’Europe de la fin du XIX^e siècle, que l’on retrouve les écrivains francophones novateurs de la Belgique. Les uns comme les autres sont convaincus de participer de la sorte à une modernité qui leur est plus consubstantielle que le décadentisme ; et de l’inventer de concert, en jetant par-dessus bord préceptes ou précautions de ceux qui estiment intangible le rapport des Français et des francophones à la langue et à la norme ; d’affirmer un pays, en outre.

À ce titre, l’apport du symbolisme belge est particulièrement remarquable puisqu’il donne en français les chefs-d’œuvre de cette école dans les genres théâtral (Maeterlinck) et romanesque (Rodenbach), et en poésie expressionniste avec Verhaeren, lequel vénère et célèbre Stéphane Mallarmé. Le poète belge se réjouit notamment de la difficulté des textes du poète français qui lui évite « les profanations de l’extrait et de la citation docte²² ». Preuve entre cent que c’est au français univoquement normatif qu’il s’en prend. Il célèbre ensuite un « total lumineux et logique²³ » à travers quoi Mallarmé s’affirme comme « le plus grand génie classique qu’on ait encore en France²⁴ ».

Identité rime aussi avec cette liberté

Ces convictions vont de pair avec un refus radical de l’écriture réaliste qui n’est pas forcément le refus de la réalité mais bien celui de l’appréhender selon certaines normes narratives. Pierre de touche, pour nombre de Belges, de ce qu’il

20 Acception bien différente du sens contemporain.

21 Albert Giraud, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, t. 11, n° 9 (septembre 1892), p. 414.

22 Émile Verhaeren, « Stéphane Mallarmé », *Impressions. Troisième série*, Paris, Mercure de France, 1928, p. 79.

23 *Ibid.*, p. 80.

24 *Ibid.*, p. 81.

ne faut pas faire en littérature, la récusation du réalisme occupe une place singulière et paradoxale dans ce champ littéraire puisque le cliché national qui caractérise les Belges au sein des peuples européens est précisément celui du réalisme et du pragmatisme. Dès 1924, dans sa « Lettre de Belgique », Henri Michaux ne manque pas de pointer le fait que « [l]e Belge a peur de la prétention, la phobie de la prétention, surtout de la prétention des mots dits ou écrits²⁵ », ce qui expliquerait son accent (il en est toutefois plusieurs) comme une « façon de parler le français » : une façon d'« empâte[r] et [d']étouffe[r] » les mots censés être prétentieux pour les rendre « inoffensifs » ou « bon enfant »²⁶.

On pourrait nuancer ces propos qui ont le mérite, en revanche, de faire entrevoir ce qui se joue en littérature francophone de Belgique. Notamment, les différentes formes de surlittérarité qui caractérisent ce corpus, comme le refus dominant du réalisme. Peu surprenant dès lors que Frantz Fonson (1870-1924) et Fernand Wicheler (1874-1935) réussissent à écrire en huit jours *Le Mariage de Mlle Beulemans* en 1910, chef-d'œuvre qui inspira la *Trilogie marseillaise* de Marcel Pagnol, fonctionnant elle aussi sur les contrastes entre registres du langage.

Léopold Courouble (1861-1937) avait pour sa part publié en 1898 un ouvrage ironique, *Notre langue*. Il y recommandait des mesures utiles pour « le déblaiement de la langue²⁷ ». Soit la publication d'immenses affiches imprimant mots ou « expressions prohibées » afin de former tout un peuple voué à les « réciter par cœur devant un jury sévère, armé de férules, hérissé de pensums et d'amendes »²⁸. Et, dans la logique zwanzesque²⁹ nationale, de choisir comme forme élégante celle que proscriit le bon usage français : « J'ai mangé quelque chose de contraire », au lieu de « qui ne passe pas ». Ou encore : « [E]lle a triboulé en bas de tous ses escaliers » en lieu et place de « elle est tombée dans les escaliers »³⁰. La zwanze s'en prend aussi aux patronymes, comme on le verra plus tard chez Hergé.

Les Mystères du Congo (1887), livre qui recourt à une écriture largement carnavalesque, bien dans la tradition d'autodérision conquérante emblématisée vingt ans plus tôt par la figure de l'Ulenspiegel de De Coster, met ainsi en scène

25 Henry Michaux, « Lettre de Belgique », *The Transatlantic Review*, vol. II, n^o 6 (décembre 1924), p. 670. Il est à noter que l'auteur signe son texte du prénom Henry, avec un « y », ce qui ne sera plus le cas par la suite.

26 *Id.*

27 Léopold Courouble, *Notre langue*, Bruxelles, Lacomblez, 1898, p. 14.

28 *Id.*

29 Ce type d'humour propre à la Belgique, particulièrement vivace à Bruxelles, et qui se différencie nettement de l'esprit français porté à l'autosatisfaction au détriment d'autrui. La zwanze, elle, s'enracine dans l'autodérision de soi et des normes. Louis Ghémar (1820-1873), photographe belge célèbre pour ses photographies exposées au Salon de Bruxelles de 1845, décide d'organiser à Bruxelles, en 1870, une exposition d'art parodique. Il y expose ainsi un tableau blanc superbement encadré de dorure, ayant pour titre « Peinture du jour. Commande du Gouvernement ». Dans son deuxième tome de *Choses et gens de chez nous*, Michel de Ghelderode consacre un des derniers chapitres de son livre à cette forme de rire et de sourire, qui déplut tellement à Charles Baudelaire (Michel de Ghelderode, « De la zwanze », *Choses et gens de chez nous*, Liège, Maréchal, 1943, t. 2, p. 251-256).

30 Léopold Courouble, *op. cit.*, p. 17.

un conquérant/exploreur du futur empire colonial de la Belgique, né un jour de carnaval, qui se voit pourvu d'un patronyme dont l'étymologie fantaisiste est plus révélatrice d'une mentalité que bien des discours. Albéric de Spiegel descend en effet en ligne directe de Pied d'Aigle, seul Gaulois n'ayant jamais plié le genou devant Jules César. Au fil du temps, le nom devient L'Espiègle avant de prendre sa formule flamande, De Spiegel. Le héros se voit couronné empereur d'Afrique sous le nom de Ketje I, l'équivalent bruxellois de Gavroche.

La Première Guerre mondiale³¹ modifie la donne

Loin de voir s'imposer l'emprise du réalisme à la suite du déchaînement de violence de l'envahisseur et occupant allemand comme des années de stagnation de l'armée dans la boue des tranchées de l'Yser, la présence visible du réel dans les lettres belges de langue française se voit métabolisée par une belle part de ce champ littéraire – particulièrement chez les écrivains qui entendent s'approcher du modernisme et se servir d'une langue française classique. La question de la langue prend en effet, à l'époque, de nouveaux contours. L'exaltation d'une conscience nationale à son apogée – du fait du NON adressé à l'envahisseur allemand et de la résistance de la petite armée belge – va de pair avec une profonde fêlure de la conscience des francophones confrontés à la reconnaissance constitutionnelle du bilinguisme constitutif du pays. C'est que les élites du Royaume avaient jusqu'alors partagé le français ; et inventé, dans cette langue, la différence permettant de faire émerger la première littérature francophone consciente d'elle-même. Cette différence, elles l'avaient mise en œuvre en exaltant le fait de produire en français une littérature foncièrement européenne en raison de son brassage des éléments germaniques et latins qui avaient fait l'Europe occidentale. Elle l'actualisait en se donnant le loisir de faire vivre la langue autrement que dans le strict respect de sa *doxa* normative.

Or la déclaration de guerre allemande du 2 août 1914 détruit en un jour des décennies d'idéalisation de la culture allemande – et donc germanique. Cet effondrement de l'élément culturel germanique dans l'imaginaire national pose non seulement problème au plan littéraire mais aussi dans les faits puisque le suffrage universel instauré en 1919 amène à une représentation nationale et à un état de société dans lequel le français ne joue(ra) plus le même rôle qu'auparavant – la composante flamande du Royaume va donc de plus en plus apparaître, et dans sa langue, et dans ses mœurs, et dans sa masse. Tout cela a peu à voir avec le mythe de la Flandre littéraire et picturale cher aux francophones qui refusent d'accepter le bilinguisme administratif dans la gestion du Royaume. L'emprise des écrivains francophones de Flandre sur l'originalité du champ littéraire francophone belge ne disparaît pas mais s'amenuise progressivement. La volonté de maîtrise sur le champ littéraire d'écrivains hantés par l'attitude de révérence obligée à la norme franco-française se renforce.

31 Pour prendre mesure de ces années, voir le livre de Sophie de Schaepdrijver, *La Belgique et la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2004.

L'on se trouve alors dans une situation où le linguistique et l'historique se lient d'une façon singulière qui débouchera sur ce qu'on appellera en Belgique « la question linguistique ». Celle-ci tient autant aux revendications flamandes justifiées qu'à leur exacerbation à la suite, notamment, du refus des francophones de renoncer à la Belgique française qu'ils avaient cru construire, et à l'idéalisation d'une France éternelle et de sa culture considérée comme universelle. Les propos de Charles Plisnier (1896-1952), lauréat du prix Goncourt 1937, lors du Congrès wallon de 1945, permettent d'en prendre la mesure, non seulement à travers les perspectives politiques de rattachisme mais à travers sa lyrique à propos de la langue commune aux deux pays. À la France, il s'écrit : « Tu ne parais pas te souvenir que, comme toi, le français est notre langue maternelle, la langue que l'on parle chez nous depuis mille ans³² » ; et que, dès lors, « notre âme fait partie de [t]on âme, mais aussi que notre corps fait partie de [t]on corps ! »

Ce type de vision fusionnelle hypostasiant et autonomisant la langue comme le seul fait permettant de décrire les histoires propres donne lieu, en 1937, à un manifeste cosigné par Charles Plisnier et connu sous le nom de *Manifeste du lundi*. Ses principes formateront une belle part des décennies à venir de la vie littéraire en Belgique. Prenant le contrepied de la position selon laquelle la communauté de langue ne définirait qu'une part des relations entre Belges et Français, les signataires du *Manifeste* affirment que les caractéristiques historiques, sociales et nationales de la Belgique ne constituent qu'un fait de « localisation³³ », mais que « la communauté de la langue³⁴ » crée entre les deux littératures des rapports essentiels de « ressemblance » renforcés par le « caractère éminemment universel et attractif de la culture française »³⁵, qui réduisent les différences à des « nuances de la sensibilité³⁶ ». De là à nier l'Histoire propre et à en remettre sur le strict respect des normes françaises, il n'y a qu'un pas, que franchira encore Charles Bertin (1919-2002), le neveu de Charles Plisnier, dans un article publié en 1991 dans *La Revue des Deux Mondes*, « Je suis un écrivain français ». L'auteur y compare non seulement cette inclusion ou cette vassalisation à la contemplation du soleil mais considère les provinces romanes de la Belgique comme un « réduit picard et wallon des marches du Nord dont les habitants » seraient séparés de la France par des « hasards de Waterloo et de naissance »³⁷. Bertin récuse dès lors aux Belges le droit et la capacité de modifier le moindre iota d'un parler intangible. Chez lui, le linguistique occulte de façon presque totalitaire l'Histoire. Bertin va jusqu'à dénier à la réalité belge « le pouvoir de transformer les êtres » et de « bouleverser les fondements de leur nature³⁸ ». Celle-ci est et ne peut donc être que française. Charles Bertin vouera

32 Charles Plisnier, [« Discours de Charles Plisnier au Congrès wallon de 1945 »], dans Jean Louvet, *Le Coup de semonce*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1995, p. 80.

33 Groupe du lundi, *Manifeste*, Bruxelles, Imprimerie Van Doorslaer, 1^{er} mars 1937, p. 2.

34 *Ibid.*, p. 1.

35 *Ibid.*, p. 2 ; c'est moi qui souligne.

36 *Ibid.*, p. 2-3.

37 Charles Bertin, « Je suis un écrivain français », *La Revue des Deux Mondes*, n° 11 (novembre 1991), p. 195.

38 *Ibid.*, p. 201 ; c'est moi qui souligne.

donc aux gémonies la belgitude, vocable qui revendique, au sein de la plus noble langue qui soit, une intolérable forme de bâtardise.

La question de la et des langues traverse, massivement ou sournoisement, l'entre-deux-guerres en littérature. À côté d'une forme de flamingantisme de certains écrivains francophones des Flandres, tels Paul Neuhuys (1897-1984), Clément Pansaers (1885-1922) ou Michel Seuphor (1901-1999), les réactions – ainsi du Prix Nobel 1911, Maurice Maeterlinck – contre la flamandisation de divers rouages de l'État, dont l'Université de Gand, sont violentes et paraissent, rétrospectivement, aveugles. Diverses formes de conscience ou de militantisme wallons qui mettront un demi-siècle avant de trouver, dans le fédéralisme, de vrais leviers politiques voient également le jour. Elles vont l'amble avec la crispation, rarement commentée, de la France sur sa volonté de maintenir sur la langue française, et sa littérature, un *imperium* plus ébranlé qu'il n'y parût, du fait du soulagement de la victoire de 1918. Conforme au rôle central que leur avait dévolu la construction de son identité nationale proférée en outre dans les drapés de l'universel abstrait, cette idéologie se sentait confortée par l'assimilation du premier conflit mondial au combat de la civilisation contre la barbarie. Les notions de littérature française de Belgique, du Canada ou de Suisse prennent alors leur essor. Cela revient non seulement à périphériser et minimiser les littératures écrites en français hors de France mais à leur dénier tout droit à une singularité foncière. Au même moment, un processus inverse est en cours dans les pays anglophones, hispanophones ou lusophones non européens.

En Belgique, les faits ne se réduisent pas aux prémices de l'académisme. La Première Guerre mondiale a en effet déstabilisé, voire décrédibilisé, d'autres évidences idéologiques, sociales, culturelles ou linguistiques qui avaient constitué les mondes du XIX^e siècle. L'on se demande alors si les mots ont trahi ou fait défaut. Une part de la génération de jeunes écrivains ne va donc pas faire allégeance à la langue normée, voire figée, mais remettre en cause et en mouvement le langage. Chez André Baillon (1875-1932) déjà, par exemple, le premier récit de *Délires* (1927) – *Des mots* – voit le narrateur prendre les métaphores à la lettre et se laisser envahir par les mots au point d'en arriver à les tuer ; ou de pouvoir tuer quelqu'un avec les mots.

Cette autonomisation des mots, jusqu'à la folie, est tout aussi présente dans l'œuvre paroxystique de Fernand Crommelynck (1886-1970). *Le Cocu magnifique*, pièce écrite pour une large part dans l'appartement parisien des Verhaeren, mise en scène à Paris en 1920 par Lugné-Poe et à Moscou, en 1922, par Meyerhold, tourne autour d'un écrivain public, Bruno, qui se laisse manger le cerveau par les mots, notamment les mots galants qu'il écrit pour les analphabètes du village, dont le bouvier épris de sa femme Stella. Ce dernier se gausse de se voir lui déclarer sa flamme « [a]vec des mots. Avec les mots de Bruno !³⁹ ». Ce dernier, lui, murmure à sa belle son amour au travers de dérivations langagières post-symbolistes auxquelles les

39 Fernand Crommelynck, *Le Cocu magnifique : farce en trois actes*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921, p. 21.

hommes de l'après 1918 ne peuvent plus croire : « O Colombie ! trois fois Amérique ! la nouve découverte ! déborde dans le cœur de lui, Toute-enchantée, Scanavige ! La Dame-l'Ame dans l'aurore boréale ! Je boire la fraîche avec des lents chalumeaux, par l'infini, et dire merci autant que d'herbes⁴⁰ ! »

Survalorisation de la langue, minorisation du réel, décalages créatifs

Au sortir des quatre années qui ont vu la face atroce du réel s'affirmer en force, au terme d'un conflit qui a précipité aux enfers la culture allemande et provoqué en Russie une révolution qui paraissait remettre en cause toutes les valeurs sur lesquelles s'était construite ou avait cru vivre l'Europe, alors qu'une grande part du monde littéraire francophone belge semble vouloir fuir l'Histoire et croire plus que jamais à une autonomie du littéraire comme du linguistique, d'autres s'attaquent aux dérèglements du langage. Ils entendent aller au tréfonds de l'avvers de la surlittérarité, perçue par nombre de leurs pairs comme le seul moyen de faire Littérature – voire de se faire passer pour plus Français que les Français eux-mêmes. À l'exaltation anhistorique de la langue française et au déni de l'Histoire propre répondent ainsi des formes nouvelles qui balaient la prétention marmoréenne de la langue et la dénégation de tout ancrage fictionnel dans son propre pays. L'œuvre bédéistique d'Hergé (1907-1983) en constitue un exemple. Elle ne se verra pas considérée fortuitement comme une œuvre à part entière par Michel Serres dans son discours de réception à l'Académie française. Au-delà des péripéties du petit reporter sans peur et sans reproche, qui n'est pas sans relayer et métamorphoser une image d'eux-mêmes inventée par les Belges au XIX^e siècle – image confortée par la résistance de 1914-1918 –, il convient de rappeler que la question du rapport à la langue⁴¹ se trouve au cœur des attitudes des protagonistes de la trinité hergéeenne (Tintin, le capitaine Haddock et le professeur Tournesol), et que cette trinité prend réellement figure, dans cette dimension-là, au cœur de la Seconde Guerre mondiale.

Ce type de décalage, révélateur de la hantise belge du langage et de sa dérision par rapport aux représentations à la française, transparaît non seulement dans les inventions lexicales du capitaine Haddock, descendant d'un bâtard de Louis XIV, mais aussi dans les patronymes hergéeens. Tintin n'est pas un nom propre. Haddock signifie hareng en néerlandais ; et Tournesol, une fleur dont le cœur bouge au gré des mouvements solaires. Le nom du souverain syldave du *Sceptre d'Otokar* (1938-1939) prête à chausse-trappe puisqu'il renvoie à autocar tout en se référant au nom de certains souverains d'Europe centrale ; et son prénom, Muskar, à de forts parfums. Nombre de propos indiens de *L'Oreille cassée* (1935-1937) sont la transcription subtile de termes du parler bruxellois, mélange de français et de néerlandais. La langue des Bibaros constitue ainsi une sorte de transposition : « Blin khstín » renvoie ainsi à *blinquer*, qui signifie briller dans cet idiome.

40 *Ibid.*, p. 26.

41 Elles sont proches de celles d'Ensor repérées par Pierre Alechinsky (« Ensorilèges », dans Pierre Sojcher [dir.], « La Belgique malgré tout », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n^{os} 1-4 [1980], p. 1) : « Terministe engourdi », « Arc-boutiste stalagmitaire » ou « Flandrophyliseur intempestif ».

René Magritte (1898-1967) était, pour sa part, hanté par les rapports entre les mots et les images, lui qui écrit que « [d]ans un tableau, les mots sont de la même substance que les images » mais que l'« [o]n voit autrement les images et les mots dans un tableau ». Ou encore : « Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité » ; mais que parfois « [u]n objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive » alors « que l'image et le nom de cet objet se rencontrent »⁴².

Les préoccupations des véritables inventeurs de cette génération tournent autour des questions du réel, de la langue et de l'image, et ceci quels que soient leurs rapports ou leurs convictions politiques. Cela se trouve au cœur même de la démarche du groupe surréaliste de Bruxelles, qui adopte en la matière une attitude différente de celle de ses amis français. Cette attitude et ces pratiques divergentes touchent précisément aux rapports avec la langue et la littérature telles que les conçoit et les profère l'institution littéraire en France. Adversaires de l'automatisme psychique, qui équivaut pour les Belges à une confiance aveugle dans le langage alors qu'il s'agit de le piéger, rétifs à toutes les formes de système littéraire patenté, les surréalistes belges emmenés par Paul Nougé écrivent une langue plus tenue encore que celle d'un Valéry ou d'un Paulhan en France mais la détournent pour bousculer la perception des lecteurs. De la même façon que les tableaux de René Magritte piègent les modes de la représentation picturale – *Ceci n'est pas une pipe* en constituant un des exemples les plus célèbres.

À côté de poèmes personnels souvent admirables, Nougé s'ingénie à mille et une opérations de détournements au sein de la langue, et à partir de sa *doxa*. En 1927, il utilise ainsi les exemples d'une grammaire française normative, celle de M^{lle} Clarisse Juranville, pour en faire des poèmes ouverts et subtilement surnois, bien différents de l'usage et de l'impact qu'en escomptait cette inspectrice de l'enseignement. En 1953, il récidive avec *Un miroir exemplaire de Guy de Maupassant* construit à partir des seuls extraits du romancier français, choisis par M^{me} K. A. Gantchina pour une grammaire soviétique d'apprentissage du français, publiée à Moscou en 1939⁴³.

La hantise du langage peut également prendre les formes de l'expressionnisme théâtral chez plusieurs dramaturges belges de l'entre-deux-guerres, dont certains ont connu les faveurs de Paris dans les années qui suivirent l'armistice de 1918, ou la Libération de 1944. Brèves faveurs pour ces baroquismes linguistiques et formels, étrangers aux processus de grande maîtrise ou de déraison extrême (cf. Artaud) propres à la France. François Mauriac (1885-1970) siffle très vite la fin de la récréation des « farces » de Fernand Crommelynck au milieu des années 1920. Le théâtre de l'absurde remplace la ghelderodite aiguë de l'après 1945.

Chez Michel de Ghelderode, le langage s'autonomise d'une autre manière que chez Crommelynck : le théâtre dans le théâtre, et l'exacerbation du songe qui dépasse

42 René Magritte, *Les Mots et les Images*, reproduit dans *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p. 60-61.

43 On se reportera, à cet égard, au travail de Geneviève Michel, *Paul Nougé : la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2011.

le réel, fût-il relié au Siècle d'or des anciens Pays-Bas. À travers la mentalité d'occupé qui est celle de cet écrivain, prend ainsi corps une mémoire hallucinée du pays dont témoignera le titre *La Flandre est un songe* (1953). Le fantastique s'enchevêtre au baroque et à des formes de dérision grotesque qui passent par le langage. En digne héritier des traditions carnavalesques et du théâtre de marionnettes, le dramaturge use des registres les plus dissonants. Il ne manque pas, par exemple, dans *Mademoiselle Jaire* (1935), de mêler les litanies religieuses à des mélodies qui ressemblent à du flamand. Les déconnexions du réel linguistique usuel, qui ne sont pas sans liens avec les faits sociaux d'une société ébranlée par le premier conflit mondial, plongent ainsi dans les traditions carnavalesques et populaires qui se sont maintenues en Belgique plus qu'en France, et dont Mikhaïl Bakhtine a montré la puissance innervante. Elles ont tout autant à voir aussi avec le positionnement falsifié de nombre d'acteurs du jeu littéraire de l'époque par rapport au langage qu'avec la situation d'un pays dont l'apparente homogénéité au XIX^e siècle a fait long feu.

L'emprise du fantastique et du fantastique réel – puis, après 1945, du réalisme magique – sur les lettres belges de langue française provient elle aussi de cette rupture mais chercha à l'inscrire au travers d'irrégularisations ou de failles événementielles dans la narration réaliste plus que dans la belle langue française. Il est vrai que l'étrange dans la langue⁴⁴ elle-même demandait quelque audace à l'heure de l'exacerbation abstraite du français qui prend corps après 1918, et fait notamment suite à la déstabilisation du mythe belge. Les esthétiques de l'étrange s'écrivent donc prioritairement en dehors de la porosité et de la liberté dans la langue auxquelles d'autres, tels les surréalistes, ont recours au même moment. Et cela, même si les œuvres d'un Willems, voire d'un Owen – après 1945 –, amèneront à nuancer le constat.

Reste que deux des maîtres du fantastique réel de l'entre-deux-guerres, Franz Hellens (1881-1972) et Robert Poulet (1893-1989), ne furent pas fortuitement les concepteurs et défenseurs des principes du *Manifeste du lundi* selon lesquels la langue française transcende absolument l'histoire des peuples qui parlent ou écrivent cette langue – sauf les Français bien évidemment. Ces écrivains, comme leurs compatriotes, sont dès lors voués à communier et lévir magiquement dans cette transcendance censée leur assurer éternité et universalité. À quoi ils atteignent rarement, à la différence d'un Georges Simenon (1903-1989) qui s'inscrit très tôt en marge du système littéraire patenté, tout en s'y entant.

Les effets de la Seconde Guerre mondiale renforcent les tendances qui s'étaient mises en place durant les deux décennies précédentes. Elles voient se cliver, autour de la langue notamment, Belgique académique et Belgique sauvage ; formes traditionnelles et formes novatrices. L'une s'accroche à la *doxa* en l'accroissant ; l'autre la mine, voire la ridiculise, à travers le ludisme ou le renversement des perspectives. Du côté des avant-gardes, on retiendra la figure exceptionnelle de Christian Dotremont (1922-1979). Celui qui parle « [d]es sources, [d]es racines, [d]es

44 Thomas Owen s'y essaie parfois après 1945, comme le montre Fernando Funari dans sa contribution au numéro « Thomas Owen, prince du fantastique » mis sur pied par la revue *Les Amis de l'Ardenne* (2019).

commencements, [d]es entrées et [d]es sorties en matière⁴⁵ » les concrétisera en inscrivant notamment des signes sur des boues, ou en consacrant un recueil, *Fagnes*, à un territoire géologique très ancien de la Belgique qui devient la métaphore du travail de l'écriture. Dotremont deviendra par la suite le visiteur régulier de l'infini lapon sur lequel les noirs poteaux du télégraphe lui paraissent équivaloir aux tracés de l'encre sur la page blanche. Âme littéraire du mouvement Cobra (acronyme de Copenhague-Bruxelles-Amsterdam – soit les capitales de trois petits pays, à l'opposé de la Ville Lumière), Christian Dotremont ne considère-t-il pas que la graphie de chacun constitue son adhésion profonde à sa langue ? Cette conception réduit à quelque chose d'abstrait le français normé universel tout autant que sa graphie typographique.

L'invention, au début des années 1960, du logogramme, tracé délié et dansé (à l'encre de Chine) d'un poème transcrit (traduit) au crayon, en constitue la parfaite illustration. « Moins que parfait parce qu'encore vif⁴⁶ », affirme-t-il ; « frôlis luxurieux⁴⁷ », écrit-il dans *Logbook*, livre qui s'ouvre par « en écriture dans le texte⁴⁸ ».

Le logogramme de Dotremont se différencie des œuvres plastiques d'Henri Michaux (1899-1984), lequel n'a cessé lui aussi d'aller voir ce qui se passait et se jouait sous la langue. Ces phénomènes transparaissent, selon lui, dans les expériences des mystiques, des aliénés ou des drogués auxquelles il s'intéresse. Son écriture, l'une des plus belges qui soient, pour qui sait ou veut bien lire (Michaux fut notamment scolarisé en néerlandais durant quatre ans), il l'impose à Paris, cherchant à en camoufler l'origine. Pour singulier qu'il soit, ce comportement révèle bien des aspects de la problématique littéraire belge après 1918. Il frappe toutefois chez un écrivain aussi déconstructeur de la langue française figée qui écrit par exemple :

Et glo
et glu
et déglutit sa bru
gli et glo
et déglutit son pied
glu et gli
et s'englugligloler⁴⁹.

Dotremont, en revanche, comme tous les ressortissants des avant-gardes, n'éprouva aucun problème majeur de reconnaissance de cette appartenance belge, qui taraudait tellement ses pairs académiques. Il ne la fétichisa pas pour autant.

45 Christian Dotremont, fragment de logogramme, reproduit dans *Christian Dotremont*, Bruxelles, Centre d'art contemporain, 1984, p. 30-31.

46 Logogramme de 1978 (collection privée) reproduit sur la page couverture du volume *Traces de Christian Dotremont*, publié en 1980 aux Éditions Jacques Antoine.

47 Christian Dotremont, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974, p. 139.

48 *Ibid.*, p. 6.

49 Henri Michaux, « Glu et Gli », *Qui je fus*, Paris, Éditions de la NRF, 1967, p. 60.

Un après-guerre foncièrement dual

À côté de ces expériences boudées par les mondes académiques ou scolaires, le « Surmoi » français contribue à la mise en place d'une *doxa* française sur la langue et la littérature qui s'affirme au détriment de tout ancrage national même s'il procède d'institutions qui le sont.

Le Bon usage de Maurice Grevisse, dont la première édition remonte à 1936, ou le *Dictionnaire des difficultés de la langue française* de Joseph Hanse, qui voit le jour en 1949, en ont ouvert la voie – avec toutes les nuances qui caractérisent ces deux ouvrages. Des décennies de chasse aux belgicisms iront de pair avec le souci d'imposer un français normé et abstrait, dépourvu de toute empreinte spécifique. Un tel système éducatif de police de la langue dans un vieux pays de langue française créa pour d'aucuns une sorte d'étrangeté dans leur langue maternelle qui reléguait au loin les desseins d'un Louis Delattre (1870-1938) s'efforçant, en 1912, de montrer la porosité qui ne cessa, selon lui, de s'exercer entre les deux grandes langues nationales. À l'époque, Delattre s'attachait, sans état d'âme, à décrire des infiltrations du flamand dans le wallon, dressant même un lexique dans lequel l'auteur signalait que « le joli mot wallon gauffre [*sic*], est formé de “wauffe” qui se dit en flamand “wafel”⁵⁰ ». Significativement, le mouvement d'épuration linguistique va de pair après 1945 avec la disparition progressive de tout enseignement des auteurs belges de langue française – à la différence de ce qui se passait au même moment, dans le secondaire, pour les auteurs flamands ou néerlandais. Cela ne fut pas sans induire chez certains une sorte de complexe d'infériorité linguistique et culturelle. Ne seyait-il pas de prononcer et d'écrire le français en gommant toute marque régionale ?

Eussent-elles été rédigées par un écrivain qui devint un des piliers de la Collaboration intellectuelle (Robert Poulet), les assertions du *Manifeste du lundi* triomphent sur la scène officielle à un moment où la France s'enlise dans ses guerres coloniales ; et où la Belgique se recompose de plus en plus, en dehors du pouvoir que les francophones y exercèrent durant un bon siècle. Les moyens d'inscription des spécificités vont dès lors se retrouver assez massivement dans les marges du littéraire. Ainsi en va-t-il de la bande dessinée, de la littérature de jeunesse, du théâtre dialectal ou des écrits régionalistes d'Arthur Masson (1896-1970). Les œuvres venues de la Ville Lumière constituent, elles, le cœur des vitrines des libraires, le pivot des lectures nobles et le cheval de Troie de la « déshistoire ». Cette stratégie est loin de servir la réception des porteurs de l'idéologie de la pure langue française. À l'heure des indépendances africaines et de l'émergence des littératures francophones, ceux-ci iront jusqu'à tenter d'imposer l'appellation « Littérature française de Belgique », type de formule dont même la Suisse ou le Québec ne voulaient plus. « La Belgique sauvage » est donc absente de la *Carte littéraire de la Belgique* conçue par Paul Delvaux pour l'exposition universelle de

50 Louis Delattre, *Pour l'âme belge*, Paris / Bruxelles, Librairie générale des sciences, arts et lettres / Association des Écrivains belges, Dechenne et Cie, 1912, p. 25.

Bruxelles en 1958 comme de la monumentale *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* publiée, la même année, par Gustave Charlier et Joseph Hanse.

À côté d'Hergé, Jacques Brel (1929-1978), qui avait reçu les encouragements de Michel de Ghelderode, devient peu à peu le héraut de la Belgique – Belgique pathétique du *Plat Pays*, des *Flamandes*, des *Vieux*, de *Il neige sur Liège* ou de *Marieke*. Le chanteur-poète n'hésite pas à incarner la Flandre littéraire et picturale chère au XIX^e siècle au moment où le milieu littéraire bien-pensant tente soit de l'occulter, soit de la réduire au passé. Leur poétique ne se fonde-t-elle pas sur la conviction de l'universalité de la langue française – dût celle-ci commencer à régresser comme langue dominante ? Le « Grand Autre » équivaut ainsi, de plus en plus, à la perte de « Soi ». Il réduit la langue littéraire à un instrument de communication ornementé, ce qu'elle n'est pas ; et la langue maternelle, au tissu amidonné que dénonçait déjà Charles De Coster.

Ironie et ludisme irriguent pour leur part les initiatives de la Belgique sauvage : *Phantomas* à Bruxelles ou *Daily-Bul* à La Louvière. Achille Chavée (1906-1969), surréaliste du Hainaut qui fit la guerre d'Espagne, devient une sorte de totem de l'anticonformisme. N'est-ce pas lui qui écrit : « Un jour je n'entrerai pas à l'Académie » ? L'aphorisme devient un des vecteurs privilégiés de ces perturbateurs du bon ordre. Louis Scutenaire (1905-1987) en fera la matière de ses quatre tomes d'*Inscriptions*.

C'est à des opérations comparables que se livrent Paul Colinet (1898-1957) et son neveu, Robert Willems. Ainsi, dans un numéro de *Phantomas* intitulé *L'Humour vert* :

A lo lé, A lo lé, A lo lon lon lé,
A patoires de paraploues.
A paraploue de yodeleuse de quen-
ne, de quenue à mire, à mire au vent⁵¹.

Ces glossolalies significantes se retrouvent également chez Paul Willems (1912-1997), maître du réalisme magique et directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Dans *La Ville à voile*, un de ses chefs-d'œuvre dramatiques, Willems se laisse aller à une grande inventivité verbale :

Tout le long du dos, le long des jambes, le long des côtes, tout le long de le,
dès le. Delidela dodo. Hou ! Hou ! Vent, hublot, horizon bas, horizon haut et
nous horizontaux tout le long de notre tout, couché tout, toute, du cou au genou
hibou mon chou. Clouchés l'un clontle l'autle tout le temps, tout tout tout contle
toi contle moi⁵².

C'est l'époque où le poète Géo Norge (1898-1990) écrit que « la poésie se mange ». De telles contradictions peuvent se résumer à l'enseigne d'un aphorisme de Marcel Mariën : « Nous rions mais jamais en même temps que vous. »

51 Paul Colinet, « Le Ranz des vaches », *Phantomas*, n^{os} 31-34 (1962), p. 76.

52 Paul Willems, *La Ville à voile*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1989, p. 131.

Symptomatique, la couverture du numéro spécial du *Daily Bul* publié en 1964 (année où l'Académie entend imposer l'appellation « Littérature française de Belgique ») : *Essai d'analyse stéthoscopique du continent belge* ! Deux phrases encadrent une « carte politique » de la Belgique intégrant toutes les grandes métropoles européennes (Istanbul, Minsk et Lvov incluses) : « Victoire, dit-il, je suis inoffensif ! » ; « Sois Belge et tais-toi ».

Dans *La Langue verte*, Norge avait décrit la « Chute d'une déesse » trop éprise de feinteries et de semblants :

Paf ! l'a chu, la grande idolée.
L'était belle et tant cajolée ;
Paf ! l'a chu d'un' seul' tribolée⁵³.

Paul Willems, qui s'est créé un lexique adapté à la musique à trous qui lui est chère (« cachemoumou », « malcunable » ou « siruption »⁵⁴) écrit pour sa part :

Les mots que je ne trouvais pas dans la langue, j'ai dû les inventer. [...] Il ne s'agit pas ici de jeux de mots abstraits, d'inventions gratuites, ni d'à-peu-près, ni même de calembours. [...] Parfois aussi, je me sers de phrases entendues par hasard et qui, introduites dans un autre contexte, ont une grande force⁵⁵.

Bâtardise, quand tu nous tiens

Les années 1960 constituent un tournant. Il correspond aussi bien à l'évolution du Royaume qu'à la fin de la domination de l'esthétique néoclassique éprise d'une langue dépourvue de toute fantaisie – l'ultime raidissement de la Belgique française en train de disparaître. Significative à cet égard, l'évolution d'une Dominique Rolin (1913-2012). Après avoir habité dans ses premiers récits l'imaginaire germanique (et certaines façons de décrire propres à la matrice forgée par le XIX^e siècle littéraire belge), elle passe, dans les années 1950, à une phrase lisse, à la française, et tient à faire accroire qu'il n'y aurait pas de littérature belge. Elle entame ensuite le long parcours de ses romans majeurs dans lesquels elle réintègre dialectiquement son imaginaire originaire au travers d'un phrasé syncopé et moderne, qui n'est plus celui de la phrase classique, mais ne se conforme pas pour autant aux préceptes du Nouveau Roman. Elle écrit d'ailleurs dans *L'Infini chez soi* qu'elle se doit de donner à son récit « un corps au sens concret du terme⁵⁶ ».

Dominées par de fortes propensions dénégatrices de « Soi » et par un souci d'hypercorrectisme, les années 1950 avaient toutefois vu surgir un chef-d'œuvre classique sous la plume d'un des rares écrivains à avoir osé assumer en France sa nationalité, Francis Walder (1906-1997) – au point de se faire agonir par Béatrix

53 Norge, « La Langue verte », *Remuer ciel et terre*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 186.

54 Cf. Paul Willems, « Petit lexique à l'usage des willemsiens néologisants », dans Paul Emond, Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove (éd.), *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1984, p. 244-245.

55 *Ibid.*, p. 241-242.

56 Dominique Rolin, *L'Infini chez soi*, Paris, Denoël, 1980, p. 195.

Beck, la romancière de *Léon Morin, prêtre*. Le Prix Goncourt 1958 écrit toutefois, dans *Saint-Germain ou la négociation*, des considérations assez différentes de celles des néoclassiques :

Les mots sont frustes comme des blocs mal équarris de pensée. La plupart des nuances leur échappent, ainsi que toute continuité. Ces personnages fleuris, débordants, brûlants de vie et possédés de mouvement que j'ai vus, qu'en saisissez-vous à travers les quelques traits immobiles que j'en laisse ? Et ces instants, ces impressions ressenties, comment vous les transmettrais-je ? c'est peut-être la millième partie que j'en ai reproduit. Le reste mourra avec moi. Sans doute était-il incommunicable⁵⁷.

Hapax et défi subtil aux textes de ses contemporains, la langue de Walder apparaît comme un diamant bien étranger aux affirmations d'un Charles Bertin autopositionné dans le rôle de commandeur de la langue. Ce n'est donc pas un hasard si, pour s'opposer aux tenants de la belgitude du tournant des années 1970-1980, Bertin recourt à des qualifications telles que « métèques ».

Pour extrême qu'il soit, le point de vue de Charles Bertin est partagé par l'establishment académique. Jean Muno (1924-1988) en décrit les assises dans son *Histoire exécration d'un héros brabançon* (1982), satire de ses père et mère dans leurs rapports au paraître social et linguistique. Propos d'autant plus significatif que le géniteur du romancier est un académicien important, Constant Burniaux (1892-1975)⁵⁸. Dans ce roman drolatique, Muno s'en prend aux conformismes de tous ordres qui marquèrent son éducation, la langue française étant censée assurer la distinction de ses locuteurs les plus pointus. Muno s'en prend de même aux formes d'enseignement de la langue comme aux rituels académiques dont ses parents furent des acteurs significatifs. Bien-parler et mépris du parler belge trouvent place dans cette fiction aux plus beaux moments de l'occupation allemande :

Première colonne, *Ne dites pas* : « Il y a longtemps que je n'ai plus mangé de la tête pressée et des pralines », mais, comme le faisait Badenbacher à sa façon, après avoir tourné au moins sept fois votre langue dans votre bouche, non pour y retrouver des saveurs perdues mais pour y débusquer le propos correct, *Dites !* en regard : « Il y a longtemps que je n'ai plus mangé du fromage de tête et des crottes en chocolat »⁵⁹.

Nul doute que le roman de Muno n'eût pas été possible sans les coups de butoir de la belgitude. Tout aussi significatif, le fait qu'il retrouve la tradition carnavalesque qui colle au cliché du Belge, et que l'establishment littéraire jugeait « exécration ». D'autres secousses y ont contribué. Ainsi, celles de Marcel Moreau (1933-2020), dont

57 Francis Walder, *Saint-Germain ou la négociation*, Paris, Gallimard, 1958, p. 201.

58 Agnieszka Pantkowska lui a consacré un livre, *Entre l'autobiographie et l'autofiction. Sur la représentation du « moi » dans l'œuvre romanesque de Constant Burniaux (1892-1975)*, Bruxelles / Poznań, Archives et Musée de la littérature / Institut de Philologie romane Université Adam Mickiewicz, 1998.

59 Jean Muno, *Histoire exécration d'un héros brabançon*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1982, p. 153.

les livres comportent des titres programmatiques : *Quintes* (1962), *Bannière de bave* (1965), *La Pensée mongole* (1972) ou *L'Ivre Livre* (1974). Moreau réalise toutefois ces chevauchées libératrices en mettant de moins en moins en cause l'ordonnancement de la langue française. Reste que le magma fantasmatique de la langue empêtrée dans la morve et la gadoue de ses deux premiers livres résonna en Belgique comme une sonnerie de cor sauvage. Il constitua une des références de la nouvelle génération, notamment théâtrale, à travers un Frédéric Baal ou un Patrick Bonté.

Une interrogation forcenée des avers du langage

C'est à la scène, comme souvent en Belgique, que la génération nouvelle fit retentir tout d'abord les trompettes du changement. Avant même l'apparition en 1976 du vocable « belgitude » et la parution à Paris d'un numéro des *Nouvelles littéraires* intitulé *L'Autre Belgique*. Cette mutation théâtrale se produisit sans interférence avec l'écriture théâtrale contemporaine d'un Jean Louvet (1934-2015) ou d'un René Kalisky (1936-1981) mais avec la mémoire féconde de Ghelderode ou de Michaux, sur fond de pratique de Grotowski. Après *Real Reel* (1971) et *Chaman Hooligan* (1974), Baal écrit *I* (1977), son chef-d'œuvre où les mots se réduisent aux borborygmes. D'une sorte d'œuf-tonneau posé sur l'aire de jeu sort la tête de l'unique actrice, A, « [c]hantante, chevrotante » :

Bebebebebeuh !

(Le visage de A se tourne vers le haut et glisse tout au long de la fente du tonneau.)

J'êêêclatam !

J'êêêclatomic !

J'êêêclatacosme !

J'êêêclatamicmac !

J'êêêclatamilmiettes !

J'êêêclatamille-pattes⁶⁰ !

Pour fulgurante qu'ait été cette trajectoire parrainée par Pierre Alechinsky, coauteur en 1980 avec Pol Bury (1922-2005) du *Dérisoire absolu* dans lequel il dessine un « Analphabète en proie aux problèmes linguistiques », la trajectoire de Baal est loin d'être unique. Le souci de se réappropriier la langue française au point de s'en faire un corps propre, baroque et autodérisionnel, fait sens dans la génération de mai 1968, qui s'est frottée à la linguistique de Roman Jakobson comme aux séminaires de Jacques Lacan, et éprouve un violent besoin de sortir des limites. En témoignent *Le Pays où tout est permis* de Sophie Podolski (1953-1974), *Bannières de bave* de Marcel Moreau (1933-2020), *Mongolie, plaine sale* ou *L'Empire* d'Eugène Savitzkaya (1955-).

Monosperme. Est la jambe gauche du coureur, du garçon pur et rapide, sans taches sur sa robe et ses bras, sans taches sur la clinique, taches des pas d'ermite et de tronqué à l'abdomen enseveli, mis sur le pré, sur sa gaze rare, sur sa surface

où retombent les agrès, le fil unique et mince qui te coupe le pubien, te coupe le genou en deux parties contenant et séchant [...]»⁶¹.

La poésie constitue un vecteur privilégié de cette attitude. Sorti de ses dévotions initiales à René Char, Jean-Pierre Verheggen (1942-) est désormais convaincu que le chambardement de la langue équivaut à la Révolution. *Le Degré zorro de l'écriture* constitue un plaidoyer pour une littérature charnelle et une mise en scène carnavalesque de la « très très Sauvage Belgique⁶² ». L'écrivain n'entame-t-il pas son livre par « 23 titres cochons auxquels vous l'avez échappé belle⁶³ » en citant des titres à double entente sexuelle d'auteurs qui se voulaient de bon aloi et de langue châtiée ? Ainsi, *Les Sueurs de la joie* de Robert-Lucien Geeraert ou *Le Rosaire des mains seules* de Michel Joiret. Il s'approprie ensuite le parcours du turbulent et truculent Émile Verhaeren dans « VERHAEREN Yès ! VERHEGGEN No !⁶⁴ ».

La remise en cause du langage peut prendre aussi l'aspect du *Professeur de philosophie* (1976) de Jacques Sojcher qui répond fort peu à ce qu'un lecteur lambda attend d'un tel titre puisqu'il met en scène un professeur zézayant « Ba be bi bo bu disait-il. Puis les syllabes se rassemblèrent⁶⁵ ». L'instigateur de « La Belgique malgré tout » écrit en outre : « Les mots ne collent plus au réel. / Des sons reviennent / de loin, / entre musique et rien.⁶⁶ » Les textes de Sojcher témoignent de la blessure irréversible infligée à la langue et aux mots par l'infamie nazie, aussi bien que du rapport bancal des Belges au français hypernormé. Ce faix, conforté par les décennies de campagnes *Dites/Ne dites pas*, amène Paul Emond (1944-) à réussir ainsi, dans « Belges divers », l'exploit de composer un texte uniquement fait de mots et locutions proscrits par ce qui était censé être le « Bon Usage » français :

Le Belge qui fait de sa poire dans un café, moi ceci, moi cela, et avec tout ce qu'il a déjà enfilé il le crie bien haut, et moi encore patati, et moi tralala, à la fin un gars qui est en train de jouer au whist à la table d'à côté en a l'oreille cassée, et bien que ses partenaires lui conseillent de ne pas se retourner pour si peu il apostrophe le vantard, pas moyen de jouer une part convenablement avec un braillard de votre espèce, les voilà qui se mettent à s'engueuler, une fameuse margaille, le moment d'après les deux frères se tapent sur la gueule, la patronne comme de juste appelle la police, allez hop à l'amigo les deux frères, interrogatoire et tout le tremblement [...]»⁶⁷.

61 Eugène Savitzkaya, *L'Empire*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1976, s. p.

62 Jean-Pierre Verheggen, « O très très Sauvage Belgique », première partie de *Le Degré zorro de l'écriture*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1978, p. 9.

63 Jean-Pierre Verheggen, « 23 titres cochons auxquels vous l'avez échappé belle », dans « O très très Sauvage Belgique », *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 11.

64 Jean-Pierre Verheggen, « VERHAEREN Yès ! VERHEGGEN No ! », *Le Degré zorro de l'écriture*, op. cit., p. 12.

65 Jacques Sojcher, *Le Professeur de philosophie*, Montpellier, Fata Morgana, 1976, p. 15.

66 Jacques Sojcher, *C'est le sujet*, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 2014, p. 12.

67 Paul Emond, « Belges divers », dans Jacques Sojcher (dir.), « La Belgique malgré tout », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n°s 1-4 (1980), p. 151.

Belgitude, le mot qui dérange

Forgé en 1976 par Pierre Mertens et Claude Javeau, le concept de « belgitude » déclenche un séisme. Les tenants de la belgitude sont très vite tenus, par les uns comme par les autres, pour des métèques⁶⁸ et des empêcheurs de tourner en rond. N'osent-ils pas proférer un vocable qui renvoie à la Belgique mais aussi, à travers l'homologie avec la négritude, aux francophonies – et donc aux anciens colonisés ? En plaidant pour des formes de bâtardise et de métissage, ils clament, qui plus est, qu'ils n'ont que faire du purisme dont l'*establishment* avait fait son image de marque et son identité. Il y perdra, et la face, et ses positions. Les jeunes trublions finiront même par se voir suivis par les nouvelles instances politiques issues de la fédéralisation du pays. Sans disparaître pour autant, l'hypostase de la langue française comme la dénégation du fait belge rentrent progressivement, si pas dans les limbes, dans des marges certes toujours actives.

Cela modifie une bonne part des spécificités du champ littéraire francophone belge qui découlaient entre autres de ce qu'avait été la Belgique française comme de la mainmise académique du premier demi-siècle auxquels la belgitude met le holà. Et d'autant plus qu'aucun choix esthétique unique ou particulier ne rassemble ses hérauts. Ce que tous refusent, c'est la mise à l'écart de la modernité ; la mise au placard de l'Histoire ; la mise au rencart de tout ce qui a fait la Belgique, dans sa singularité, pour le meilleur comme pour le pire ; et la pétrification de la langue.

Celle-ci va dès lors reprendre progressivement un statut et une fluidité plus usuels ; et le roman, détrôner drame et poésie. Avec cette génération, qui est aussi celle de la revendication des droits des femmes et du surgissement de très belles écritures féminines, la quasi-nécessité du recours à diverses formes de surlittérarité n'est plus totalement de mise. L'accompagne une reprise en compte de l'Histoire propre, qui montre bien qu'occultation de l'Histoire et du « Soi » et hypostase de la langue française abstraite avaient partie liée en Belgique.

Vers l'acceptation de différentielles

Les effets de fond de ces mutations vont se manifester, à divers égards, après la parution de « La Belgique malgré tout » (1980). La nouvelle édition du *Dictionnaire des difficultés de la langue française* de Joseph Hanse (1902-1992) – il crève l'écran d'*Apostrophes*, l'émission de Bernard Pivot, en 1983 – manifeste un point de vue bien moins normatif qu'auparavant. Cette perspective sera plus encore celle de Daniel Blampain (1946-) qui reprend le Grand Œuvre à la mort du vieux maître (1992). Les « belgicisms » commencent également à sortir de l'ostracisme dans lequel ils avaient été tenus, des décennies durant. Sous la signature d'éminents linguistes (Willy Bal, Albert Doppagne, André Goosse et Joseph Hanse, Michèle Lenoble-Pinson, Jacques Pohl, Léon Warnant), voit le jour, en 1994, un volume au titre

68 L'affaire pourrait donner lieu à des développements historiques. La bâtardise revendiquée par les tenants de la belgitude n'a jamais été du goût des identitaires purs et durs. Jules Destrée (1863-1936) considérait les Bruxellois comme des métisses et en inférait que le génie propre des cultures wallonne et flamande disparaissait chez eux au profit des défauts respectifs des deux cultures ontologisées, lesquels se voyaient dès lors multipliés par quatre.

significatif de l'évolution en cours, *Belgicisms. Inventaire des particularités lexicales du français en Belgique*⁶⁹. On n'y parle plus de *Belgicisms de bon aloi*⁷⁰. Ce chemin de réappropriation de la langue maternelle se poursuit avec la publication d'une histoire du français de Belgique à partir du Haut Moyen Âge. Elle voit le jour en 1997, sous la houlette de Daniel Blampain, André Goosse, Jean-Marie Klinkenberg et Marc Wilmet : *Le Français en Belgique. Une langue, une communauté*⁷¹. En 2010, le *Dictionnaire des belgicisms*⁷² confirme cette évolution.

À cette évolution chez les linguistes correspondent d'autres mouvements dans le champ littéraire, qui sortent de la vision quasi théologique de la langue, comme de son ironisation. Nicole Malinconi (1946-) donne pour titre à un livre publié avec Jean-Pierre Lebrun, *L'Altérité est dans la langue*⁷³, qui eût fait bondir les défenseurs de l'évidence du français. Elle insiste donc sur la porosité des mots plus que sur leur éclat diamantin. Ce faisant, elle touche à l'impossible et au possible du réel dans les mots et avec eux. Elle confesse d'ailleurs que « "le parler paysan" de [s]a mère et le français étranger de [s]on père, leur manière singulière à tous deux de tordre la langue, se rejoignent dans [s]on écriture⁷⁴ ».

Nous deux, texte consacré à la mère wallonne de l'écrivaine, voit affleurer des tournures synthétiques et abruptes de la langue populaire :

Elle traite la perruque comme un chapeau. Elle se l'arrache parfois ; la flanque sur le meuble. Elle dit que tu ne sais pas ce que c'est, toi, de garder une affaire pareille tout le temps. Parfois, elle préfère encore rien à ça. Ce n'est que du faux⁷⁵.

Une sorte de chosification s'inscrit de la sorte, de même qu'un rapport à l'avoir, propre à ce type de langage. Rapport bien différent de celui de l'essentialisation et de l'abstraction qui hantent le parler des classes dominantes, et paraît coller au français classique :

Heureusement que je t'ai.
Heureusement qu'on s'a.
Si je ne t'avais plus.
Si je ne t'avais pas eue.
Quand je ne t'aurai plus.
Dans la vie, je n'ai que toi.
Quand je t'ai eue.

69 Willy Bal et al., *Belgicisms. Inventaire des particularités lexicales du français en Belgique*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 1994.

70 Albert Doppagne, *Belgicisms de bon aloi*, Bruxelles, Fondation Charles Plisnier / Office du bon langage, 1979.

71 Daniel Blampain, André Goosse, Jean-Marie Klinkenberg et Marc Wilmet, *Le Français en Belgique. Une langue, une communauté*, Louvain-la-Neuve, Duculot / Ministère de la Communauté française de Belgique (Service de la langue française), 1997.

72 Michel Francard, Geneviève Geron, Régine Wilmet et Aude Wirth, *Dictionnaire des belgicisms*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2010.

73 Jean-Pierre Lebrun et Nicole Malinconi, *L'Altérité est dans la langue*, Toulouse, Érès, 2015.

74 Nicole Malinconi, *Que dire de l'écriture ?*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014, p. 32.

75 Nicole Malinconi, *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1993, p. 17.

Quand tu ne m'auras plus.
 Si tu ne m'avais pas.
 Je n'aurai eu que toi.
 Je t'aurai.
 Tu m'as eue⁷⁶.

L'irrégularisation n'est pas une tare

Ces mouvements de fond, dont la belgitude constitue le point de focalisation le plus visible, se produisent à un moment où la Belgique unitaire (dominée par les francophones) appartient au passé, et où les francophones de Belgique dans leurs diverses composantes (Wallons, Bruxellois et francophones en Flandre) doivent regarder en face leur(s) destin(s), mais ne plus le faire en déniait héritage commun et héritages respectifs.

La *doxa* de la langue française, portée au pinacle par certaines élites durant des décennies et qui équivalait à faire de celle-ci un « transcendant absolu », s'effiloche. Elle ne laissait aucune place aux diversités littéraires francophones – particulièrement à la plus ancienne d'entre elles. La belgitude y met fin. Elle ouvre les portes à des rapports plus ductiles avec la langue ; mais aussi, en un sens, à une moins grande nécessité d'innover radicalement ou subtilement dans la forme et avec la langue. Le concept d'*Irréguliers du langage*⁷⁷, qui s'affirme à partir de 1989, synthétise et emblématise cette Histoire au sein de laquelle les écrivains n'ont cessé, de façon plus ou moins évidente, de jouer avec la langue française « amidonnée » dont parlait De Coster. Sans mettre foncièrement en cause cette langue, il convient de la préciser, mais afin de pouvoir y vivre. Avec l'autodérision propre aux Belges.

On voit même surgir un artiste ostendais, Arno (1949-), qui a longtemps mêlé dans ses disques le flamand, l'anglais et le français, comme le *blues* et la *New Wave*, et qui lance en 1995 un album, *À la française*, uniquement composé de chansons écrites en français. L'album comporte « Les Yeux de ma mère », qui va devenir immédiatement un énorme succès. La voix d'Arno donne au français une mélodique de gorge peu commune. Sa langue est dépourvue de fard : « L'amour je trouve ça toujours / Dans les yeux de ma mère. » Dans l'album précédent, *Water*, Arno avait célébré la mer du Nord à la façon de James Ensor, peintre majeur et écrivain francophone décapant. En 1994 encore, il s'en était pris à la langue asexuée et inaudible des hommes politiques belges. Il avait particulièrement taclé la classe politique flamande à travers une chanson, sciemment écrite dans un français sommaire et provocateur. Elle se terminait par une facétie inscrite dans la ligne du carnavalesque d'Ulenspiegel, « À eux je montre mon derrière ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷ Cf. Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen et Véronique Jago-Antoine (éd.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990. Voir également Ana González Salvador et Marc Quaghebeur (dir.), « El lenguaje en sus límites », *Correspondance*, n° 2 (décembre 1991) ou *Arlecchino senza mantello : fantasmi della belgité* publié à Rimini chez Panozzo Editore. Voir enfin Anna Soncini Fratta (dir.), *Jeux de langue, jeux d'écritures*, Bologna, Clueb (Beloeil), 1995.

Venu d'Anvers où il naquit d'un père flamand et d'une mère francophone, Werner Lambersy (1941-) a pour sa part produit une des œuvres poétiques les plus nourries des quarante dernières années. Chez lui, le chant n'a jamais cessé, ainsi qu'il l'écrit au début de son grand *opus Dernières nouvelles d'Ulysse. Avis de recherche* (2015), de « Port[er] vers l'infini / Ce qui fut / L'orgasme du chaos⁷⁸ ». C'est que :

Tu as souqué
avec l'équipage
de la chair des os des nerfs

Et même
encordé au mât de ta langue
tu cries encore

Pour couvrir la voix blanche
des marges⁷⁹.

La dualité linguistique de la Belgique, la fin de l'hypostase de la langue française, comme la persistance – certes relative – de l'action des sous-langues régionales, sont entrées, à travers la belgitude, dans des formes d'acceptation et non plus de dénégation ou d'exacerbation. Elles ouvrent partiellement à d'autres espaces littéraires que ceux des deux siècles écoulés dont cette approche panoramique a tenté de déployer la logique et la singularité.

78 Werner Lambersy, *Dernières nouvelles d'Ulysse. Avis de recherche*, Soligny-la-Trappe, Rougier V., 2015, p. 5.

79 *Ibid.*, p. 59.

Références

- ALECHINSKY, Pierre, « Ensorilèges », dans Jacques SOJCHER (dir.), « La Belgique malgré tout », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n^{os} 1-4 (1980), p. 1-7.
- ALLAIS, Alphonse, *Cœuvres anthumes*, Paris, La Table ronde, 1964.
- BAL, Willy et al., *Belgicismes. Inventaire des particularités lexicales du français en Belgique*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 1994.
- BERTIN, Charles, « Je suis un écrivain français », *La Revue des Deux Mondes*, n^o 11 (novembre 1991), p. 195-202.
- BLAMPAIN, Daniel, André GOOSSE, Jean-Marie KLINKENBERG et Marc WILMET, *Le Français en Belgique. Une langue, une communauté*, Louvain-la-Neuve, Duculot / Ministère de la Communauté française de Belgique (Service de la langue française), 1997.
- COLINET, Paul, « Le Ranz des vaches », *Phantomas*, n^{os} 31-34 (1962), p. 76.
- COUROUBLE, Léopold, *Notre langue*, Bruxelles, Lacomblez, 1898.
- CROMMELYNCK, Fernand, *Le Cocu magnifique : farce en trois actes*, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.
- DE COSTER, Charles, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, édition établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966.
- DELAITTE, Louis, *Pour l'âme belge*, Paris / Bruxelles, Librairie générale des sciences, arts et lettres / Association des Écrivains belges, Dechenne et Cie, 1912.
- DE SCHAEPELDRIJVER, Sophie, *La Belgique et la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2004.
- DOPPAGNE, Albert, *Belgicismes de bon aloi*, Bruxelles, Fondation Charles Plisnier / Office du bon langage, 1979.
- DOTREMONT, Christian, *Logbook*, Paris, Yves Rivière, 1974.
- ELSKAMP, Max, *Cœuvres complètes*, Paris, Seghers, 1967.
- EMOND, Paul, « Belges divers », dans Jacques SOJCHER (dir.), « La Belgique malgré tout », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n^{os} 1-4 (1980), p. 151-161.
- FRANCARD, Michel, Geneviève GERON, Régine WILMET et Aude WIRTH, *Dictionnaire des belgicismes*, Bruxelles, De Boeck / Duculot, 2010.
- FRATTA, Anna Soncini (dir.), *Jeux de langue, jeux d'écritures*, Bologna, Clueb (Beloeil), 1995.
- GHELDERODE, Michel de, « De la zwanze », *Choses et gens de chez nous*, Liège, Maréchal, 1943, t. 2, p. 251-256.
- GILLE, Valère, « L'Académie et la littérature » [Tiré-à-part], *Belgique artistique et littéraire*, n^o 11 (août 1906).
- GIRAUD, Albert, « Chronique littéraire », *La Jeune Belgique*, t. 11, n^o 9 (septembre 1892), p. 413-420.

- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana et Marc QUAGHEBEUR (dir.), « El lenguaje en sus límites », *Correspondance*, n° 2 (décembre 1991).
- GROSS, Stefan et Johannes THOMAS, *Les Concepts nationaux de la littérature. L'exemple de la Belgique francophone. Une documentation en deux tomes*, Aachen, Alano Verlag, 1989, t. 1.
- GROUPE DU LUNDI, *Manifeste*, Bruxelles, Imprimerie Van Doorslaer, 1^{er} mars 1937.
- HANSE, Joseph, « Charles De Coster exclu de la littérature française », *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1992, p. 69-78.
- LAMBERSY, Werner, *Dernières nouvelles d'Ulysse. Avis de recherche*, Soligny-la-Trappe, Rougier V., 2015.
- LEBRUN, Jean-Pierre et Nicole MALINCONI, *L'Altérité est dans la langue*, Toulouse, Érès, 2015.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Cahier bleu* [1888], dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 1976, t. 22.
- , *Poésies complètes : Serres chaudes, Quinze chansons, Neuf chansons de la trentaine, Treize chansons de l'âge mûr*, édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1965.
- MAGRITTE, René, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979.
- MALINCONI, Nicole, *Que dire de l'écriture ?*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014.
- , *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1993.
- MICHAUX, Henry [Henri], « Glu et Gli », *Qui je fus*, Paris, Éditions de la NRF, 1967, p. 60-62.
- , « Lettre de Belgique », *The Transatlantic Review*, vol. II, n° 6 (décembre 1924).
- MICHEL, Geneviève, *Paul Nougé : la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2011.
- MUNO, Jean, *Histoire exécrable d'un héros brabançon*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1982.
- NORGE, *Remuer ciel et terre*, Bruxelles, Labor, 1985.
- PANTKOWSKA, Agnieszka, *Entre l'autobiographie et l'autofiction. Sur la représentation du « moi » dans l'œuvre romanesque de Constant Burniaux (1892-1975)*, Bruxelles / Poznań, Archives et Musée de la littérature / Institut de Philologie romane Université Adam Mickiewicz, 1998.
- PLISNIER, Charles, [« Discours de Charles Plisnier au Congrès wallon de 1945 »], dans Jean LOUVET, *Le Coup de semonce*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1995, p. 80.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017, t. 2.
- QUAGHEBEUR, Marc, Jean-Pierre VERHEGGEN et Véronique JAGO-ANTOINE (éd.), *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990.
- ROLIN, Dominique, *L'Infini chez soi*, Paris, Denoël, 1980.
- SAVITZKAYA, Eugène, *L'Empire*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1976.
- SOJCHER, Jacques, *C'est le sujet*, Fontfroide le Haut, Fata Morgana, 2014.
- , *Le Professeur de philosophie*, Montpellier, Fata Morgana, 1976.
- VERHAEREN, Émile, *Impressions*, Paris, Mercure de France, 1926-1928, 1^{ère}, 2^e et 3^e séries.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre, *Le Degré zorro de l'écriture*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1978.
- WALDER, Francis, *Saint-Germain ou la négociation*, Paris, Gallimard, 1958.

WEUSTENRAAD, Théodore, « “Voyages et aventures de Monsieur Alfred Nicolas au royaume de Belgique”, par Justin [Joseph Grandgagnage] », *Revue belge*, t. 1 (1835), p. 352-372 et t. 2 (1835-1836), p. 35-68.

WILLEMS, Paul, *La Ville à voile*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1989.

———, « Petit lexique à l’usage des willemsiens néologisants », dans Paul EMOND, Henri RONSE et Fabrice VAN DE KERCKHOVE (éd.), *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1984, p. 244-245.



Du discours sur l'Histoire à la remise en Histoire. La figure du Gueux et *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster

SORIN C. STAN

La Légende d'Ulenspiegel paraît en décembre 1867, dans une édition luxueusement illustrée, chez l'éditeur bruxellois Albert Lacroix à qui le prévisible succès de ventes des *Misérables* (1862) a donné le loisir de s'établir à Paris et d'entreprendre des projets plus audacieux. Dans le même mouvement, il lancera, au fil du temps, Zola et les frères Goncourt. Une année après la parution de l'*Ulenspiegel*, un certain Isidore Ducasse en obtiendra, à compte d'auteur certes, la publication de la première partie d'un scandaleux ouvrage poétique, *Les Chants de Maldoror*, condamné à rester inconnu, malgré l'intérêt que lui témoignera dans les années 1880 la revue *La Jeune Belgique*, jusqu'à ce que les surréalistes français l'acclament comme leur précurseur.

Le chef-d'œuvre de Charles De Coster (1827-1879), qui se revendique de la légende, mais prend tour à tour l'habit du fabliau, de l'épopée, du récit fantastique et du roman historique, qui arbore une langue nouvelle et ancienne faite en égale mesure de néologismes et d'archaïsmes, ne rencontre la faveur des milieux littéraires qu'après la mort de son auteur. Le culte que lui vouent les « Jeune Belgique » aidant, ce seront surtout, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, les efforts de personnalités telles que Camille Lemonnier ou Francis Nautet qui apporteront à l'auteur, mort dans un quasi-dénuement, un tombeau et un monument dignes de son génie ; à l'œuvre, une réédition moins coûteuse et, à défaut d'un public conséquent, du moins la consécration officielle.

Dans le sillage du *mythos* ricœurrien (compris comme « mise en intrigue » du passé individuel ou collectif), cette étude se propose de montrer qu'à travers son roman, Charles De Coster œuvre pour une remise de la Belgique dans « la grande Histoire ». *La Légende d'Ulenspiegel* participe en effet d'un discours public sur l'histoire nationale reconnu comme légitime seulement à partir des années 1880 et se donnant pour objectif la revalorisation de celle-ci à travers la littérature. De Coster entend y parvenir notamment par l'hybridation épique de deux héros solidement ancrés dans l'imaginaire collectif belge : l'un légendaire – Ulenspiegel –, l'autre historique – le Gueux.

Un monument à la gloire...

Le « monument De Coster » sera inauguré avec faste le 22 juillet 1894. Il s'agit d'un bronze du sculpteur Charles Samuel représentant un Ulenspiegel mélancolique, une main posée sur ses armes, l'autre sur le genou de sa compagne, Nele, qui l'enveloppe tendrement de ses bras. Le couple est assis dans une niche néo-renaissance dont les colonnes soutiennent un fronton cintré. En granit et marbre, celle-ci est décorée d'éléments rappelant les intérieurs populaires traditionnels tels qu'on les voit dans les tableaux des vieux maîtres flamands : une crémaillère, un rouet, une quenouille, un chat et un chien. Les derniers mots prononcés par le héros dans *La Légende* président à la construction d'ensemble : « ... Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit / Nele, le cœur de la mère Flandre ... ». Ils indiquent la portée symbolique particulière du monument¹. Quant à Charles De Coster, seuls un médaillon en marbre arborant son portrait et une inscription où figurent son nom, ses dates de naissance et de décès, indiquent qu'il serait le point central de cette mise à l'honneur. Après l'inauguration officielle du monument, Henri Maubel, dans *La Jeune Belgique*, crie à la récupération politique². Dans la biographie qu'il a consacrée à l'écrivain, Raymond Trousson suggère un mouvement de récupération plus large encore, s'étendant à la sphère littéraire et culturelle³.

Conçue au départ comme événement ponctuel, la cérémonie prend en effet l'ampleur de moment phare d'une « seconde journée des fêtes nationales » puisqu'elle consacre en Belgique « le premier monument érigé sur son territoire en l'honneur d'un homme de lettres pour la seule gloire d'avoir fait des livres⁴ ». Le discours qu'y tient Lemonnier, distribué au public et reproduit quelques jours plus tard dans le journal à grand tirage *Le Soir*, jouira d'un grand retentissement. Le « Maréchal des lettres » belges⁵ y acclame *La Légende d'Ulenspiegel* comme « le livre patrial par

1 La romancière Neel Doff a posé pour le monument des Étangs d'Ixelles. Elle est alors compagne du socialiste Fernand Brouez, le directeur de *La Société nouvelle*, importante revue traitant aussi bien d'art et de littérature que des sciences et des questions sociales à l'ordre du jour. Plus tard, en puisant dans son expérience personnelle, Doff décrira la vie du peuple dans des récits bouleversants d'un réalisme cru, sans concessions.

2 Pour une vue d'ensemble sur la récupération politique de la figure d'Ulenspiegel à travers les âges, lire en néerlandais l'excellent ouvrage de Marnix Beyen, *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Ulenspiegel*, Antwerpen, Houtekiet, 1998. Pour une version synthétique en langue française : Marnix Beyen, « Le piège de l'essentialisme : Thyl Ulenspiegel entre littérature et propagande », *Témoigner*, n° 111 (décembre 2011), p. 85-98.

3 Raymond Trousson, *Charles De Coster ou la vie est un songe. Biographie*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990, p. 214-215.

4 « Au jour le jour. Échos de la ville », *L'Indépendance belge*, 20 juillet 1894, p. 1.

5 Ce titre fut attribué à Camille Lemonnier le 23 avril 1883 par Georges Rodenbach dans des circonstances non étrangères à l'histoire personnelle de Charles De Coster. Comme celui-ci lors de la parution de *La Légende*, Lemonnier venait de se voir refuser le Prix quinquennal. *La Jeune Belgique* lui offrit en hommage un « banquet solennel de protestation » auquel participa la fleur du monde artistique, littéraire et politique belge. Le monument qu'on dédiera à De Coster participe de la même logique de réparation festive.

excellence », « la Bible même des Flandres » : « C'est le livre d'une race, son histoire et son âme mêmes⁶. »

Ces qualificatifs élogieux, auxquels Nautet avait ajouté celui de « bible nationale⁷ », sont à prendre au sens romantique que Hegel donnait à l'épopée même : celui de récit fondateur « lié au monde en lui-même total d'une nation ou d'une époque⁸ ». Joseph Hanse, à qui l'on doit la première monographie sérieuse de l'œuvre, insistait dès 1928 sur ce point : « Il faut appeler *La Légende d'Ulenspiegel* une épopée, ou l'on n'en pourra pleinement comprendre la particulière valeur littéraire⁹. » C'est, selon Hanse, la liberté avec laquelle il fait usage de l'Histoire qui en rapproche l'auteur des poètes épiques.

Ceci expliquerait la formule quelque peu paradoxale de Francis Nautet qui, dans une *Histoire des lettres belges de langue française* publiée en 1892, saluait l'écrivain de génie en sa double qualité « d'historien et d'artiste » : « Nous n'avons pas d'historien ayant mieux évoqué la Belgique ancestrale. Charles De Coster satisfait dans une certaine mesure le présent tout en vivant l'autrefois¹⁰. » Le jugement de Nautet a le mérite d'explicitier une grille de lecture à double entrée, esthétique et historique, caractéristique des chroniques littéraires et artistiques des premières décennies de l'État belge. Ce genre critique, qu'avait pratiqué De Coster lui-même, n'était pas par hasard appelé « la mission nationale du Belge¹¹ ». En somme, pour qu'un ouvrage belge réponde aux critères de l'époque, il lui fallait illustrer tout d'abord, par une esthétique originale, l'esprit de la communauté ; ensuite, glorifier l'histoire nationale. Si l'on suit Nautet, une particularité paraît différencier le livre de Charles De Coster : l'Histoire y offre un miroir critique du présent.

Certes, à la fin de sa vie, l'écrivain – qui a bel et bien travaillé aux Archives du Royaume et occupé une charge de professeur d'histoire générale à l'École de guerre – avoue à Félicien Rops une jalouse fascination pour le succès de Théodore Juste (1818-1888). Bête noire de leurs jeunes années en raison d'une propension accusée à l'hagiographie ronflante et au conformisme pesant, cet historien contemporain, qui étudia les fondements de l'unité nationale, avait rejoint dès 1866 les rangs de

6 Camille Lemonnier, « *La Légende d'Ulenspiegel*. Charles De Coster », *Supplément au Soir*, 29 juillet 1894.

7 Francis Nautet, *Histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Charles Rozez, 1892, t. I, p. 100 ; « En écrivant son *Ulenspiegel*, De Coster a composé une bible nationale ».

8 G. W. Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1997 [1832], t. III, p. 310.

9 Joseph Hanse, *Charles De Coster*, Bruxelles / Liège, Palais des Académies / Vaillant-Carmanne, 1928. Je cite la réédition de l'ouvrage : Joseph Hanse, *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1990, p. 231.

10 Dans un fragment publié sous le titre « Charles De Coster et son *Ulenspiegel* » dans le supplément littéraire de *L'Indépendance belge*, 15 mai 1892.

11 D'après un mot de Th. Olivier repris par Charles Potvin, *L'Histoire des lettres en Belgique*, dans Collectif, *1830-1880 : cinquante ans de liberté. Tableau du développement intellectuel de la Belgique*, Bruxelles, M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, 1882, t. IV, p. 222. Cf. aussi Virgile Rossel, *Histoire de la littérature française hors de France*, Lausanne, Payot, 1895, p. 227.

l'Académie royale¹². Avec *La Légende*, les ambitions de Charles De Coster au regard de l'Histoire sont cependant autres. En effet, dans un manuscrit rédigé à la troisième personne – une première mouture probablement, encore très classique, de la préface qu'il ajoutera en 1869 –, De Coster définit son roman comme « de l'histoire à coups de fouet, du pamphlet rétrospectif¹³ ». Il cautionne ainsi la deuxième partie du jugement de Nautet tout en signalant une instrumentalisation délibérée du récit historique, qui exclut toute prétention à l'objectivité :

Le but de l'auteur est évidemment de mettre Ulenspiegel et ses compagnons, tout un peuple, aux prises avec le despotisme de Philippe II. D'un côté les victimes, de l'autre les bourreaux, de créer donc une opposition constante entre Ulenspiegel, l'une des variétés du type flamand, et le roi d'Espagne lui-même, de faire valoir l'un au détriment de l'autre et *d'écraser l'Espagnol au pied du flamand [sic]*¹⁴.

Malgré cet aveu jetant le discrédit sur une éventuelle ambition historiographique, l'attitude de l'auteur reste ambiguë. D'une part, il écarte d'emblée toute critique qui insinuerait que, dans *La Légende d'Ulenspiegel*, « l'histoire est martyrisée » : « [C]e n'est pas ici le cas¹⁵ », insiste-t-il. D'autre part, il n'a garde de donner aux personnages historiques un contour psychologique véridique. Bien au contraire, il ne cache aucunement sa volonté, relevant de la tradition épique, d'ériger ses personnages historiques en archétypes de l'opresseur :

Charles-Quint, le faux bonhomme ; Philippe II, brandissant au-dessus du peuple cette épée de Damoclès à deux tranchants : la mort et la confiscation ; les Gouverneurs [mot illisible] de nos provinces, d'Albe, *medium coeli regnorum*, Don Juan, Farnèse, des types d'inquisiteur¹⁶.

Faire passer Charles De Coster pour un historien, comme le fait avec succès, dirait-on, Francis Nautet, a donc de quoi étonner. À l'époque de sa publication, parmi les divers reproches formulés à l'encontre de l'*Ulenspiegel* – reproches qui

12 Dans sa correspondance, Félicien Rops cite une lettre que De Coster lui aurait envoyée un mois avant sa mort. « Ah ! si j'avais été Théodore Juste ! », s'exclame l'écrivain désespéré par le peu de cas qu'on fait « du pauvre talent qu'il se sen[t] ». Félicien Rops, « Lettre à Léon Dommartin » [en ligne], n° d'édition 0190, 1889, *Musée Félicien Rops. Édition scientifique de la correspondance de Félicien Rops* [www.ropslettres.be]. Pour les rapports de Rops et De Coster avec Théodore Juste, se référer à Pierre Van den Dungen, « L'Université libre de Bruxelles au temps des crocodiles », dans Michel Draguet (éd.), *Rops – De Coster : une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles / Cahiers du GRAM, 1996, p. 79 et suiv.

13 Charles De Coster, *En écrivant La Légende d'Ulenspiegel*, ML 3702, conservé aux Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, 2^e feuillet (non numéroté). Le texte adopte un point de vue extérieur, celui d'un critique, trait qui annonce la « Préface du Hibou ». Deux courts extraits du manuscrit, concernant les sources livresques de *La Légende*, ont d'ailleurs été repris en note dans la préface publiée en 1869.

14 *Id.* ; je souligne.

15 *Id.*

16 *Ibid.*, feuillet n° 13. De Coster avoue tout de même un parti pris – un seul, dit-il : « [L]a haine acharnée qui prête à Philippe II [...] une ou deux actions que l'histoire ne lui reproche pas, mais qui [sont] dans le caractère du personnage » (*id.*).

vont de la sensualité populaire et grossière au style excessivement artiste, en passant par la construction fragmentaire et « donc » bancal – figurent en bonne place les « erreurs » historiques, la documentation lacunaire et la représentation irréaliste du passé¹⁷. Les chroniques favorables insistent d'ores et déjà, comme une manière de justification, sur la dimension épique qu'analysera plus tard Joseph Hanse : « C'est une épopée en prose où le sang coule aussi largement que la bière. On dirait une kermesse qui tourne autour d'un bûcher¹⁸. »

Et pour cause : un gouffre sépare, en ce qui concerne le discours public belge sur l'Histoire, le moment de la publication de *La Légende* de celui de sa reconnaissance officielle. Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, au moment où l'on inaugure le monument De Coster et paraît l'étude de Francis Nautet, la phase de recherche d'une légitimité politique, historique et culturelle est dépassée. N'inquiètent et n'ont plus cours les affirmations à la Geoffroy (« le peuple belge est un peuple moitié singe, moitié bédouin¹⁹ »), à la Talleyrand (« les Belges sont un assemblage de vagabonds couards, indignes d'être indépendants²⁰ »), à la Michelet (« Il n'y a jamais eu de Belgique et il n'y en aura jamais²¹ »), à la Baudelaire (« En Belgique, [la liberté] est supprimée par la bêtise nationale²² »).

L'époque est à la glorification, confiante et fière, d'un passé national qui justifie le succès sans conteste de l'État belge. Les dimensions épiques auxquelles aspirait l'évocation de l'histoire nationale chez Charles De Coster se trouvent désormais en accord avec la vision d'elle-même que renvoie la Belgique. Le faste de la célébration du cinquantenaire de l'Indépendance, en 1880 ; les chantiers grandioses qui transforment Bruxelles sous le règne de Léopold II, le roi bâtisseur ; la victoire de prestige que celui-ci remporte sur la scène internationale lorsqu'il obtient des grandes puissances réunies à Berlin en 1885 la reconnaissance d'un empire colonial personnel²³, attestent et participent de ce tournant dans le rapport général à l'historiographie nationale.

17 Cf. Camille Piqué, « M. De Coster et *La Légende d'Ulenspiegel* », *Revue trimestrielle*, 2^e série, vol. 20 (1868), p. 386-405. Le manuscrit *En écrivant La Légende d'Ulenspiegel* (*op. cit.*) constitue une réponse de Charles De Coster à cette chronique.

18 Paul de Saint-Victor, *Liberté*, 18 décembre 1868.

19 Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), chroniqueur du *Journal des débats* ; cité dans Charles Delamare, « Belgiana. Erreurs historiques et autres des écrivains français à l'égard de la Belgique », *Uylenspiegel. Journal des débats artistiques et littéraires*, n° 1 (février 1857).

20 En 1839 ; cité dans Raymond Guyot, « La dernière négociation de Talleyrand. L'indépendance de la Belgique (suite et fin) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. III, n° 3 (1901), p. 269.

21 En 1853 ; Jules Michelet, « Invasion de la Belgique », *Histoire de la révolution française*, t. IV, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, s. d., p. 437 (en note pour « ce pays hétérogène qui ne put jamais s'unir ni se défendre »).

22 Entre 1863 et 1865 ; Charles Baudelaire, « Pauvre Belgique ! », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, t. II, p. 916.

23 À l'issue de la Conférence de Berlin, Léopold II obtient la reconnaissance par les grandes puissances d'un État indépendant du Congo sur lequel il exercera à titre personnel une souveraineté de fait. Ce n'est qu'en 1908 que le Parlement belge vote l'annexion de cet immense territoire désormais appelé le Congo belge.

Mise en intrigue et mise en Histoire

Si les appellations dont on a gratifié *La Légende* à la fin du XIX^e siècle sont à expliquer, comme ont pu l'affirmer Nautet et Lemonnier, par l'accord parfait entre l'œuvre et « l'âme » de la communauté qu'elle entend magnifier, force est de constater qu'historiquement, elle situe aux origines mêmes de cette communauté non pas un fait d'armes glorieux, mais une tragédie collective : la « reconquête²⁴ » des Pays-Bas du Sud, territoire de la Belgique future, opérée par les troupes espagnoles au XVI^e siècle.

Cette défaite ainsi que la terrible Inquisition dont elle s'accompagna – dont la mesure est donnée en contrepoint par l'indépendance et la prospérité des Pays-Bas du Nord, les très libérales Provinces-Unies, les Pays-Bas d'aujourd'hui – prennent l'ampleur d'un « événement fondateur en négatif ». Son rôle de fondation est comparable pour l'« identité narrative » de la Belgique du XIX^e siècle à celui que Paul Ricoeur attribue à « Auschwitz, pour la conscience européenne d'après-guerre²⁵ ». Tant et si bien que le volumineux bilan politique, scientifique, artistique et littéraire sorti des presses royales à l'occasion du Cinquantenaire²⁶ s'ouvre sur un constat sans appel qui, à lui seul, pourrait servir à résumer l'arrière-fond historique – et la manière de le percevoir – qui motive *La Légende d'Ulenspiegel* : « Les Belges ont deux malheurs dans leur histoire. L'un, c'est de n'avoir pu suivre les Hollandais au XVI^e siècle ; l'autre, c'est d'avoir dû les quitter au XIX^e²⁷. »

Ce qui, pour les auteurs de ce *Tableau du développement intellectuel de la Belgique*, était juste le point de départ d'une étape en cours d'aboutissement, représentait au contraire pour De Coster et ses contemporains le cœur d'un débat national équivalent à la quadrature du cercle. L'enjeu en était perçu comme historique, littéraire et identitaire, car, selon les critères de l'époque, rien de moins glorieux et légitime qu'une nation fondée sur une défaite. « La renaissance, c'est la rentrée en possession de soi-même et dans le concert des peuples » et « après la lutte et la défaite, la vraie renaissance vient des lettres »²⁸, affirmera en 1882, dans la partie littéraire du même ouvrage, Charles Potvin, écrivain et professeur de lettres, libéral et franc-maçon, ami et futur biographe de De Coster.

Il s'agissait dès lors de donner un sens à ce paragraphe de l'Histoire qui, depuis la fondation de l'État belge, hantait la conscience collective. Or, cette entreprise se devait d'aboutir par la littérature : soit par le recours au *muthos* entendu au sens de

24 Dans *La Légende*, Ulenspiegel l'appellera « la croisade contre Flandre » (V, 2, p. 428).

25 Paul Ricoeur, « Événement et sens », dans *L'Espace et le Temps*, Actes du XXII^e congrès de l'Association des sociétés de langue française (Dijon, 1988), Dijon / Paris, Société bourguignonne de philosophie / Vrin, 1991, p. 19.

26 Collectif, *1830-1880 : cinquante ans de liberté. Tableau du développement intellectuel de la Belgique*, Bruxelles, M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, 1880-1882, 4 t. Parmi les auteurs de cet ouvrage, le comte Goblet d'Alviella, parlementaire libéral et franc-maçon, rédige la partie politique, Lemonnier signe celle consacrée aux arts, Charles Potvin, la partie littéraire (au sens très large).

27 Goblet d'Alviella, *La Vie politique*, dans Collectif, *1830-1880 : cinquante ans de liberté*, op. cit., 1880, t. I, p. 7.

28 Charles Potvin, op. cit., p. 7.

Ricœur comme une « mise en intrigue ». Rappelons le rôle de cette forme particulière d'« intelligibilité narrative » :

Celle-ci exerce en effet la double fonction de *l'intégration de l'événement* – à la limite de l'annulation – et de *l'exaltation de l'événement*, jusqu'à un point extrême où c'est l'événement qui engendre le sens, à savoir l'événement en tant qu'événement fondateur²⁹.

La dimension épique qu'acquiert l'Histoire dans *La Légende* – et que saluent ses admirateurs – est à rattacher à une recherche de cohérence narrative avec son lot inhérent d'intégration et d'exaltation. Son horizon d'espoir : une nouvelle « identité narrative », « lieu recherché de ce chiasme entre fiction et histoire³⁰ ».

Entre 1830 et 1880, soutenu par une haute idée de la critique, « la mission nationale du Belge », a lieu, dans les milieux artistiques et littéraires belges mais aussi dans la presse et la politique, un immense travail collectif de réappropriation de cet épisode problématique qui sera sans cesse revisité et reconsidéré, remis en cause (par les catholiques) ou sur un piédestal (par les libéraux). Ainsi que l'a démontré Marc Quaghebeur³¹, dans le contexte de l'édification de la conscience nationale, le mythe du XVI^e siècle s'impose dans les lettres et l'historiographie bien avant la parution de *La Légende d'Uylenspiegel* et même avant la fondation de l'État belge en 1830. L'historien Henri Moke, en français, à la fin des années 1820, Hendrik Conscience, en flamand, une dizaine d'années plus tard, lui consacrent déjà des romans³². En 1834, paraît un drame, *Alvarez de Tolède* de Félix Bogaerts, ayant pour protagoniste le duc d'Albe, envoyé par Philippe II pour mater la révolte des Pays-Bas. En 1864, Charles Potvin lui-même publie une pièce, *Les Gueux*, préférée à *La Légende* par le jury du « Prix quinquennal » tant convoité par le romancier. La liste est bien plus longue. Les travaux de peintres tels que Van Rooy, Gallait, Tilmont, Leys ou Adolphe Dillens³³, abondent dans le même sens.

Dénicher les preuves d'héroïsme du peuple à travers son histoire mouvementée préoccupe très tôt Charles De Coster, l'écrivain comme le journaliste. S'il trouve ainsi, dans une *Histoire des gardes wallonnes* dont il écrit un compte rendu, de quoi insuffler au soldat belge « le goût de la noble histoire du pays », de cette « Belgique

29 Paul Ricœur, « Événement et sens », *art. cit.*, p. 17 ; je souligne.

30 Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil (Points / Essais), 1990, p. 138.

31 Notamment dans Marc Quaghebeur, « Le XVI^e siècle : un mythe fondateur de la Belgique », *Textyles*, n° 28 (2005), p. 30-45. Également : Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. I, p. 67-145.

32 Il s'agit des deux romans historiques de Moke, *Gueux de mer, ou la Belgique sous le duc d'Albe* (1827) et *Gueux des bois, ou les patriotes belges de 1566* (1828) et du premier roman de Hendrik Conscience, *In 't Wonderjaer* (1837).

33 De Coster donne le 13 juillet 1856, pour le journal *Uylenspiegel*, une chronique admirative d'un tableau de Dillens, *Femmes espagnoles*, représentant l'entrée des troupes du duc d'Albe en Belgique en 1567. Selon J. Hanse (*Charles De Coster, op. cit.*, p. 131-132), ce serait l'un des points de départ de *La Légende*. Cf. Raymond Trousson, *Charles De Coster, journaliste à l'Uylenspiegel*, Bruxelles, Espace de Libertés, 2007, p. 75-77.

si noble, si brave, si industrielle, si malmenée par le destin³⁴ », De Coster ne résiste pas à la tentation de rattacher à l'événement fondateur des hauts faits d'armes accomplis au XVIII^e siècle par ce régiment d'élite au service des Bourbons d'Espagne. Aussi, trouve-t-il judicieux de commencer son article par une évocation de la défaite fondamentale : « L'inquisition et la trahison avaient dompté la Belgique³⁵. » Dans un manuscrit datant probablement de 1868 et répondant – à la troisième personne – aux critiques formulées à l'adresse de *La Légende*, le romancier revendique en la matière des mérites d'historien, mais ne parvient pourtant qu'à expliciter son idée de la trahison originelle et à introduire le fantasme d'une Histoire autre :

Il [l'auteur] prouve en s'appuyant sur des documents d'une autorité incontestable que, si l'Espagne au XVI^e siècle nous a mis le pied sur la gorge, la faute en est à sa noblesse, à son clergé, aux chefs de l'armée des États et non au peuple ni aux bourgeois qui *sans cela fussent arrivés à la réunion avec les Provinces, à la victoire peut-être et à l'anéantissement de la tyrannie espagnole dans notre pauvre pays*³⁶.

Si bien que la prétendue seconde édition de 1869 de *La Légende d'Ulenspiegel* – en fait un essai de l'éditeur d'écouler les exemplaires non vendus de la première – précise, au moyen de quelques ajouts de nature paratextuelle, l'adhésion de Charles De Coster au programme de « mise en intrigue » de l'histoire de la patrie. Le titre, tout d'abord, y subit une amplification à la fois notable et significative. Ce sera désormais *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*³⁷. Si la légende et les aventures mobilisent des références littéraires, les caractéristiques qu'on leur associe, l'héroïsme et la gloire, renvoient plutôt à la conception romantique de l'histoire nationale – le tout évoquant en outre le modèle donquichottesque et la relation parodique de celui-ci aux *novelas de caballería*. Fait révélateur, le rapport sémantique desdites caractéristiques est régenté par la jovialité et l'humour : ici, ce n'est pas la victoire qui garantit au héros l'accès à la gloire mais sa façon de mener le combat. D'une égale importance se pare l'inscription spatiale du récit dans le paysage des anciens Pays-Bas. Obéissant à un double désir d'ancrage et de recentrage, son surgissement n'est toutefois concevable qu'en dialogue avec l'« ailleurs ».

Mieux encore : sous l'effet du toilettage éditorial de 1869, *La Légende d'Ulenspiegel* apparaît « glorifiée d'une préface par le Hibou », préface qui remet sur le tapis les partis pris sociaux, historiques et stylistiques de l'œuvre. De Coster y épouse paradoxalement – mais pour mieux en démontrer l'inconsistance et le ridicule – le propos d'un hibou, *alter ego* du critique bourgeois mécontent de la teneur de « ce gros livre ». C'est en apparence au peu de cas que *La Légende* fait de sa personne

34 Charles De Coster, « Histoire des gardes wallonnes par le colonel Guillaume », *Uylenspiegel. Journal* [...], 15 août 1858, dans Raymond Trousson, *Charles De Coster, journaliste, op. cit.*, p. 100.

35 *Ibid.*, p. 97.

36 Charles De Coster, *En écrivant, op. cit.*, feuillets n^{os} 16-17 ; je souligne.

37 Pour une analyse détaillée de ce titre, se rapporter à l'ouvrage de Marc Quaghebeur, *Histoire, op. cit.*, p. 202-205.

qu'est dû le mécontentement de l'oiseau de nuit, traditionnellement associé à la figure de l'Ulenspiegel médiéval mais oublié dans le roman. On retrouve cependant sous ses mots les reproches des chroniqueurs contemporains. Le hibou De Coster, accusé accusateur, se sert de l'ambiguïté pour renverser le mouvement. Identifié plutôt à son côté rapace, l'oiseau de Minerve, symbole de sagesse, devient petit à petit l'emblème de l'obscur et du ténébreux, des vices inavoués de l'âme humaine, de l'hypocrisie, de la cruauté et de la prudence bourgeoises. Usant habilement de l'antiphrase, « monsieur du poète » revendique ses chefs d'accusation : le choix de s'écarter de la tradition et celui de raconter, à sa manière – et quelles qu'en soient les conséquences –, l'histoire de son pays. Il appelle du même coup la lecture actualisante qui sera celle de Nautet – l'Histoire se doit de servir à l'édification du présent :

Poète criard, tu tapes à tort et à travers sur ceux que tu appelles les bourreaux de ta patrie, tu mets Charles-Quint et Philippe II au pilori de l'histoire, tu n'es pas hibou, tu n'es pas prudent. Sais-tu s'il n'existe plus de Charles-Quint et de Philippe II en ce monde ? Ne crains-tu pas qu'une censure attentive n'aille chercher dans le ventre de ton éléphant des allusions à d'illustres contemporains ? Que ne laissais-tu dormir dans leur tombe cet empereur et ce roi ? Pourquoi viens-tu aboyer à tant de majesté ? Qui cherche les coups périra sous les coups. Il est des gens qui ne te pardonneront point, je ne te pardonne pas non plus, tu troubles ma digestion bourgeoise³⁸.

Ulenspiegel (et) le grand Gueux

Après 1830, la figure du Gueux – rebelle protagoniste de l'opposition armée à la reconquête espagnole des Pays-Bas au XVI^e siècle – prend une place centrale dans ce processus de *remise dans l'Histoire* par la *mise en histoire* que décrit si bien la formule de Charles Potvin : « [L]a rentrée en possession de soi-même et dans le concert des peuples³⁹. » En quelque sorte, de ce personnage et de la valeur qu'on attribuera à son action dépendra le succès de la « mise en intrigue » de la communauté. Car, ainsi traduit, le *muthos* aristotélicien ne recouvre pas seulement, sous la plume de Ricoeur, la fonction d'« agencement d'incidents dans une histoire une et totale », mais encore « se porte au point d'articulation de l'agent et de l'action, sur le modèle du rapport entre intrigue et personnage⁴⁰ ».

38 Charles De Coster, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, 2^e édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, Renaissance du livre, 1966, p. 2. Toutes les citations de *La Légende* renvoient, désormais dans le corps du texte, à cette édition.

39 La formule résonne particulièrement bien avec la définition de « l'estime de soi » que donne Ricoeur dans un entretien : « [U]ne sorte d'approbation profonde d'exister et d'être soi-même un acteur de l'Histoire ». Cf. M. Mandy (réalisation), « Interprétons le monde contemporain : Paul Ricoeur », dans l'émission de Jean-Christophe Camus, *Mais qu'est-ce qu'ils pensent ?*, Saga film Production, min. 10 sec. 45.

40 Paul Ricoeur, « Événement et sens », *art. cit.*, p. 18.

Or, Charles De Coster mise sur l'étymologie nouvelle qu'il prête au nom du protagoniste de *La Légende* – Ulenspiegel signifierait selon lui « votre miroir » et non « hibou et miroir » comme le voulait la tradition – pour introduire un dédoublement, jouant à la fois du légendaire et de l'historique. En ancrant dans l'Histoire un personnage légendaire auquel la Belgique peut s'identifier, l'écrivain met en exergue la tâche de liant identitaire que celui-ci est censé assurer. Agent, il le sera pourtant à la manière du littéraire.

Le héros avait fait son entrée dans la littérature francophone belge comme titre d'un hebdomadaire auquel De Coster collabora dès sa fondation, en 1856, et jusqu'à 1862. *Uylenspiegel. Journal des ébats artistiques et littéraires* inspira son chef-d'œuvre et fut le premier à en publier un chapitre. Dès le premier numéro, le comité de rédaction du journal revendique le lien du personnage à la Belgique : « [N]ous avons choisi un titre belge⁴¹. » Sur la même page, un article intitulé « Tiel Uylenspiegel », signé Edouard Brun, dresse un panégyrique drolatique du personnage, le faisant naître, selon la tradition, au XIV^e siècle, mais en Flandre. Lui et ses contemporains étaient, écrit le journaliste, les « descendants au dix-huitième degré » de ce « glorieux aïeul »⁴².

À la fin du Moyen Âge, Till (ou Dil) Eulenspiegel (ou Ulenspiegel), facétieux protagoniste de fabliaux allemands, avait fait bonne fortune en Pologne, en France, en Angleterre⁴³. Aux Pays-Bas, on l'agréa au point d'imaginer qu'il fût enterré à Damme, ville flamande située près de Bruges, non loin de la frontière entre les provinces du sud et du nord. Charles De Coster, lui, l'y fera naître, en même temps que naît en Espagne son *alter ego* négatif, le morose Philippe II – autrement dit en 1527. L'Espiègle arrive au monde « coiffé, né sous une bonne étoile », mais porte à l'épaule « la marque du diable » : signe avant-coureur de la catastrophe religieuse qui scindera le siècle et les Pays-Bas, ce dont il est voué à devenir le témoin privilégié. Est également permis d'y voir la griffe de ce diable dont le chroniqueur De Coster chantait la louange en véritable romantique dans un article publié en 1861 dans l'*Uylenspiegel* : « Le diable c'est le peuple, le progrès, la lumière, la science⁴⁴. » Le refrain « Vive le diable ! » qui rythme l'article fait écho à cet autre qui scande les chants et faits d'armes des insurgés au rang desquels combattrait Thyl dans *La Légende* : « Vive le Gueux ! » Le résumé du roman tel qu'il est donné par Charles Potvin est révélateur pour notre propos :

41 *Uylenspiegel. Journal* [...], 5 février 1856, p. 2

42 *Id.*

43 Le premier ouvrage imprimé lui étant consacré paraît à Strasbourg en 1510 : *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel, geboren uß dem Land zu Brunßwick* [Une divertissante histoire de Dil Ulenspiegel, natif du pays de Braunschweig]. Comprenant une centaine de contes farcesques, l'ouvrage, traduit en plusieurs langues, devint vite l'un des premiers *best-sellers* européens.

44 « Le Diable », *Uylenspiegel. Journal* [...], 23 juin 1861, dans Raymond Trousson, *Charles De Coster, journaliste, op. cit.*, p. 260.

Ulenspiegel, transporté au XVI^e siècle, se livre à toutes *joyeusetez* jusqu'à ce que l'Inquisition brûle son père, torture sa mère. Alors il devient gueux de bois et gueux de mer : « Les cendres de mon père battent sur mon coeur ! » Cette conception place nettement le sujet dans l'histoire [...] : le vaurien, devenu révolutionnaire, en vengeant son père, vengera son pays⁴⁵.

L'anecdote qui raconte l'origine du nom injurieux que les nobles puis l'ensemble des rebelles endosseront dans leur combat contre la monarchie espagnole est stratégiquement intégrée par De Coster au début du deuxième livre. À ce moment charnière de la narration, que Potvin indique bien, Thyl, jusque-là « docteur en joyeux propos et batifolements de jeunesse » – et fidèle en cela à l'image qu'en donne la littérature du Moyen Âge –, se sent investi d'une double mission, individuelle et collective : venger son père et « trouver les Sept » qui sauveront « la mère patrie ». De fait, à la fin du premier livre, rentré d'exil, il a vu mourir Claes, son père, sur le bûcher de l'Inquisition et Soetkin, sa mère, des suites des tortures. Lui-même a subi la question pour une affaire d'héritage. Toujours à la fin du premier livre, dans une vision digne des cauchemars peints par Bosch, il a rencontré Lucifer-Satan, roi du Printemps, qui l'a mis sur la voie des « Sept ». Il était « le gai vagabond ». Il devient « Ulenspiegel, le Gueux vaillant », « le grand Gueux », esprit immortel du « noble peuple de Flandre ». La légende fait place à l'Histoire, une Histoire « héroïque, joyeuse et glorieuse ».

Pour ce qui est de l'anecdote, elle est érigée en parabole de revalorisation historique de la communauté en cela même qu'elle relate l'appropriation volontaire et le retournement d'un propos stigmatisant émanant d'un pouvoir tyrannique. Le 5 avril 1566, à Bruxelles, trois cents membres de la noblesse présentent à Marguerite de Parme, demi-sœur du roi Philippe II et régente des Pays-Bas, une pétition contre la mise en application des placards royaux visant l'introduction de l'Inquisition et la persécution de l'hérésie. La pétition est restée dans l'Histoire sous le nom de Compromis des Nobles. Ce sont les faits. Mais la légende veut que le comte de Berlaymont, pour rassurer la gouvernante déstabilisée, ait traité les pétitionnaires de « Gueux ». Boutade facile qui, jouant sur l'idée de la requête, les relègue au rang des mendiants et des petites gens sans pouvoir et sans importance. Certains des nobles auraient relevé le terme et l'auraient même revendiqué pour signifier l'unité du peuple et de la noblesse des Dix-sept provinces des Pays-Bas et leur résistance commune à un pouvoir arbitraire et tyrannique. Voici comment Charles De Coster raconte le moment :

Pour faire mépris des paroles du sieur de Berlaymont, les seigneurs déclarèrent dans la suite « tenir à l'honneur d'être estimés et nommés gueux pour le service du roi et le bien de ces pays ».

Ils commencèrent à porter une médaille d'or au cou, ayant d'un côté l'effigie du roi, et de l'autre deux mains s'entretenant à travers une besace, avec ces mots : « Fidèles au roi jusques à la besace ». Ils portèrent aussi à leurs chapeaux et bonnets des bijoux d'or en forme d'écuelles et de chapeaux de mendiants. (II, 6, p. 184-185)

Dans la figure du Gueux, se concentrent donc noblesse et dignité naturelles bafouées et tournées en dérision, donc déchues. Noblesse et vilenie – entendues dans leurs acceptions sociale et morale, auxquelles De Coster ajoute une dimension historique – entretiennent une relation ambiguë d'opposition, d'interdépendance et de complémentarité qui traverse de part en part *La Légende d'Ulenspiegel*. Or, le Gueux, vocable et archétype, sert à personnifier, sublimer et démonter les tenants et les aboutissants de cette relation.

Ressenti comme archaïque aujourd'hui, le mot « gueux » est encore au XIX^e siècle – siècle de la primauté bourgeoise et de ses aspirations aristocratiques – un synonyme de « mendiant », « nécessiteux », « pauvre ». Ainsi que l'indique Littré, cela « se dit avec un sens de dédain plutôt que de pitié ». Ces mots, d'autres encore de la même famille, et les types humains qu'ils désignent, sont pourtant omniprésents dans *La Légende*. « Vagabonds » et « béliîtres » « loqueteux », « vauriens » « guenillards » et « besoigneux », toute une « guenaille », « vivant de misère, mais fièrement », « maraude » et « rôle » et « vagabonde » au gré des pages du roman. « Le pauvre populaire » est bien aux yeux de Charles De Coster, digne héritier des conceptions romantiques de George Sand, Michelet ou encore Hugo, une source d'humanité, de valeur et de progrès.

Mais son ambition dépasse le schisme sociétal que son époque voit naître. Tout comme les Gueux, Ulenspiegel, qui s'est essayé à tous les métiers, se revendique de la communauté entière : « Je suis, répondit Ulenspiegel, du beau pays de Flandre, peintre, manant, noble homme, sculpteur, le tout ensemble » (III, 34, p. 306). Ulenspiegel, précise la « Préface du Hibou », signifie de fait : « [V]otre miroir – à vous manants et seigneurs, gouvernés et gouvernants » (p. 2). De même, à se rebeller afin de venger le pays, le vaurien, pour reprendre les mots de Potvin, ennoblit. Les nobles, eux, doivent accepter de s'avilir afin de le sauver. C'est le sens qu'acquiert dans *La Légende* le Compromis des Nobles. L'ensemble de la population paraît y adhérer : « Partout riches et pauvres, nobles et ignobles, jeunes et vieux, hommes et femmes, tous de crier : “Vive le Gueux !” » (II, 11, p. 195).

Une figure hybride naît de cette rencontre. « Le ventre creux et la langue longue [...] toujours battant le pavé et mesurant les chemins à l'aune de vagabondage » (I, 61, p. 114), Thyl joue au mendiant aussi souvent et volontiers qu'il guerroyera en Gueux. Le héros légendaire de la Flandre, son « glorieux aïeul », se double de la figure de l'héroïque combattant pour la liberté. Ses titres de noblesse, car il en a, il les hérite de sa « noble famille, famille échevinale » qui, si elle ne mange pas à sa faim malgré le dur labeur, « porte trois pintes d'argent sur fond de *bruinbier* » (I, 27, p. 43). Aussi, avec ses proches, serviront-ils de famille archétypale, réservoir à valeurs et modèles du noble peuple flamand :

Claes est ton courage, noble peuple de Flandre, Soetkin est ta mère vaillante, Ulenspiegel est ton esprit ; [Nele] une mignonne et gente fillette, compagne d'Ulenspiegel et comme lui immortelle, sera ton coeur, et une grosse bedaine, Lamme Goedzak, sera ton estomac. (I, 5, p. 10)

Que la voie vers la vraie noblesse, celle qui se cache parfois sous les haillons, passe par l'insoumission à un pouvoir tyrannique et insatiable, se dévoile bien dans un épisode dans lequel Gand, la ville natale de l'empereur Charles refuse de lui

payer son écot (I, 28, p. 43 et suiv.). En représailles, le souverain la soumet par les armes et la prive, tel Hercule l'Amazone, de « sa précieuse ceinture » de murailles. Elle y gagne en revanche son renom : « Gand la Noble ». Ce chapitre revêt une dimension prémonitoire annonçant la guerre que, de manière similaire, le fils de l'empereur, le roi Philippe, inflige aux Pays-Bas. En contrepoint, même conquis, soumis et exsangue, le « peuple belge » ne déméritera pas en noblesse.

La dernière chanson de Charles De Coster

Lorsque, enfant, Thyl essaye de mettre un chardonneret en cage « pour le faire chanter », Claes concocte en référence à l'épisode gantois une leçon de liberté et tolérance :

Fils, n'ôte jamais à homme ni bête sa liberté, qui est le plus grand bien de ce monde. Laisse chacun aller au soleil quand il a froid, à l'ombre quand il a chaud. Et que Dieu juge Sa Sainte Majesté qui, ayant enchaîné la libre croyance au pays de Flandre, vient de mettre Gand la Noble dans une cage de servitude. (I, 29, p. 46)

Or, s'il incombe à ce personnage hybride qu'est « Ulenspiegel le Gueux » de lutter pour la liberté, il va le faire en héros et en chantre. La mise en intrigue du combat perdu pour la liberté religieuse, la remise en Histoire de la défaite du XVI^e siècle, est thématifiée dans *La Légende*. L'*action* – qui, en articulation avec l'*agent*, permet d'atteindre, selon Ricoeur, l'« intelligence narrative » de l'Histoire et l'intégration de l'événement – est ici le chant.

Sa place est centrale dans le chef-d'œuvre de Charles De Coster. Le peuple y chante à la taverne, sur les routes, à la messe, au travail des champs. Ce sont des soldats qui invoquent leurs amies, des ermites et des croyants entonnant des psaumes et des *ave*, des enfants qui chantonnet des noëls le jour des Rois, des filles de joie « gazouillant comme des fauvettes, chantant comme des rossignols », des pages qui fredonnent des ballades, des ivrognes qui rient et chantent tout leur soûl. Pour se reconnaître l'un l'autre, les Gueux insurgés sifflent comme l'alouette et répondent par le clairon du coq. La participation, dans la pure tradition épique, du naturel et du surnaturel donne à ce perpétuel concert des proportions de symphonie cosmique et, souvent, comique. Lors des quelques épisodes fantastico-ésotériques qui ponctuent *La Légende*, les esprits et les feux follets psalmodient leurs énigmes et leurs conseils. Plus terre à terre, les baudets chantent « leur chanson de nature ».

Thyl, lui, arrive au monde juste avant l'aube, au moment où « voici seulement Chanteclair qui éveille les poules » (I, 1, p. 5). Le livre se ferme sur l'image du couple s'éloignant au rythme de sa voix : « Et il partit avec elle en chantant sa dixième chanson, mais nul ne sait où il chanta la dernière » (V, 8, p. 455). De ces dix chansons, nous pouvons en lire neuf dans le texte. Ulenspiegel chante sa chanson d'amour à Nele à deux occasions. Au premier livre, c'est la tendre déclaration d'un jeune vagabond à « s'amie » ; au quatrième, c'est le refrain viril du Gueux de mer se voulant rassurant envers son épouse à l'heure du départ.

Les sept autres, nous renseigne Joseph Hanse, sont des « hymnes guerrières », des « chansons d'histoire »⁴⁶. Pouvant être rattachés à la tradition des airs martiaux, rudes et railleurs du XVI^e siècle populaire, ils se partagent un refrain que Charles De Coster avoue avoir « emprunté à un lied du temps » (p. 2) :

Slaet op den trommele van dirre dom deyne,
Slaet op den trommele van dirre doum, doum.
Battez le tambour van dirre dom deyne,
Battez le tambour de guerre. (III, 5, p. 225)

Chants de combat quelquefois accompagnés du « fifre mignon » Nele et du tambour Lamme, harangues rythmées du capitaine Ulenspiegel à ses compagnons d'armes, ces stances sont autant de leçons d'histoire, autant d'encodages en clé glorieuse des aléas de la Guerre des Gueux. Aussi, plus d'une fois, les chansons suivent-elles un discours du protagoniste où sont exposés les événements du moment. Car Thyl, aux dires de ses marins, a « toujours le nez au vent pour flairer les nouvelles de la terre ferme », connaît « toutes les aventures de guerre » (IV, 9, p. 389). Il y est question des exactions des soudards du duc d'Albe, des dénonciations du clergé avide d'or et des premiers exploits des Gueux de bois (III, 5, p. 223-226) ; des victoires des Gueux de mer sur Briele, Flessingue et Camp-Veere (IV, 2, p. 356-359) ; de la prise de Mons par Ludwig de Nassau, frère du Taiseux (IV, 9, p. 389-390) ; de la nuit parisienne de Saint-Barthélemy (IV, 10, p. 391-392) ; du départ du « duc de sang » :

Leyde est délivré, le duc de sang quitte les Pays-Bas :
Sonnez, cloches retentissantes ;
Carillons, lancez dans les airs vos chansons ;
Tintez, verres et bouteilles [...]
Il est parti le duc de sang :
Donc battez le tambour de gloire,
Donc battez le tambour de guerre !
Vive le Gueux ! (IV, 22, p. 419-420)

L'évolution de Thyl, le musicien, est cohérente. Dans son jeune âge « savant en la manière de jouer du *rommel-pot* » (I, 22, p. 32), sorte de tambourin dont il s'accompagne pour chanter la naissance du Christ, il devient, à maturité et au son du tambour de guerre, le chantre d'une renaissance religieuse et historique. Sa fonction, sur le navire des Gueux de mer où il sert par ailleurs de capitaine, est en effet celle d'un crieur public doublé d'un interprète de la marche de l'Histoire. D'un côté, dans la lignée hugolienne⁴⁷, Ulenspiegel est poète et guide du peuple, en somme. De l'autre, il inscrit son action dans cette conception particulière de la chronique,

⁴⁶ Joseph Hanse, « Les dix Chansons d'Ulenspiegel », *Charles De Coster, op. cit.*, p. 269.

⁴⁷ Les idées esthétiques et sociales de Victor Hugo, à qui Charles De Coster vouait un culte, se retrouvent dans *La Légende*. L'écho immense qu'eurent des œuvres telles que *Claude Gueux* et *Les Misérables* – dont rien que les titres sont révélateurs – ont sans doute eu un rôle dans la mise en place de la rhétorique sociale qui se développera en Belgique autour du thème des Gueux.

« mission nationale du Belge », qui avait cours dans les premières décennies de la Belgique et à laquelle Charles De Coster, le journaliste, apporta son grain de sel.

En serait-on resté là, sur le départ du duc d'Albe comme dans *Gueux de mer* de Moke, par exemple, l'Histoire racontée dans *La Légende* serait véritablement glorieuse. C'est une remarque qu'on ne manqua pas de faire⁴⁸. Charles De Coster ajoute pourtant un livre, le plus court, mais à bien plus longue portée que tous les autres, et deux chansons : celle « des traîtres » et celle « de l'angevine déconfiture ».

On lit dans « La chanson des traîtres » – et l'écrivain en appelle à « des documents d'une authenticité irrécusable existant aux Archives du Royaume à Bruxelles » (p. 2, note) – la trahison du « populaire belge » et de la « pauvre terre des pères », par les « abbés, prélats et chefs d'armée », et par les nobles « couards signataires du Compromis ». Le Compromis des Nobles tourne à la compromission des nobles. Ce sera une mise en garde pour la Belgique future : « Avenir, ne te hâte point ! » (V, 2, p. 427-428).

On apprend dans l'autre chanson la trahison de François de France, frère d'Henri III et duc d'Anjou, qui, bien que garant de la liberté des Pays-Bas, « Lève le masque, / Voulant régner sur le pays Belgique » (V, 5, p. 433).

Ces dernières chansons, tout comme la « Préface du Hibou », appellent au télescopage entre l'époque mise en narration et l'époque de la mise en narration. Le fait est que les bêtes noires du journaliste libéral Charles De Coster, chroniqueur fantaisiste mais impitoyable des faits et gestes de son siècle, se retrouvent dans les lignes chantées par son héros. Il y va de la lutte pour la liberté et du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, de l'obscurantisme religieux dont joue la papauté pour maintenir son pouvoir, de l'oppression du populaire par les puissants et riches, de la menace d'annexion que fait planer la France depuis l'Indépendance de la Belgique et qui devient évidente sous Napoléon III.

Les paroles de la dixième chanson d'Ulenspiegel sont passées sous silence. Quant à la dernière, le mystère de la formule choisie par De Coster investit significativement le relatif « où » – qui joue autant sur le spatial que sur le temporel : « Et il partit avec elle en chantant sa dixième chanson, mais nul ne sait où il chanta la dernière » (V, 8, p. 455). À l'instar de son chant, le combat pour la liberté d'Ulenspiegel le Gueux continuera sous d'autres cieux, à d'autres époques avant de s'éteindre.

C'est ce chant et ce combat que reconnut finalement la Belgique en gloire de 1894 en érigeant le monument De Coster ; c'est de son héritage – une remise en Histoire dont on tait de manière opportuniste les notes parodiques – qu'elle se revendiquera : « Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit / Nele, le cœur de la mère Flandre ? »

48 En 1882, Charles Potvin écrit : « La fin de l'œuvre s'éparpille, [...] la vengeance s'émiette » (Charles Potvin, *op. cit.*, p. 288). L'historien de la littérature suisse Virgile Rossel reprend, en 1895, la critique : « Uylenspiegel est certes un chef-d'œuvre, mal fini peut-être, brusqué et obscurci vers le dénouement... » (Virgile Rossel, *op. cit.*, p. 16).

Références

- BAUDELAIRE, Charles, « Pauvre Belgique ! », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, t. II, p. 819-965.
- BEYEN, Marnix, « Le piège de l'essentialisme : Thyl Ulenspiegel entre littérature et propagande », *Témoigner*, n^o 111 (décembre 2011), p. 85-98.
- , *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Ulenspiegel*, Antwerpen, Houtekiet, 1998.
- COLLECTIF, *1830-1880 : cinquante ans de liberté. Tableau du développement intellectuel de la Belgique*, Bruxelles, M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, 1880-1882, 4 t.
- D'ALVIELLA, Goblet, *La Vie politique*, dans COLLECTIF, *1830-1880 : cinquante ans de liberté*, Bruxelles, M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, 1880, t. I.
- DE COSTER, Charles, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, 2^e édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, Renaissance du livre, 1966.
- , *En écrivant La Légende d'Ulenspiegel*, ML 3702, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles, 2^e feuillet (non numéroté).
- DELAMARE, Charles, « Belgiana. Erreurs historiques et autres des écrivains français à l'égard de la Belgique », *Uylenspiegel. Journal des ébats artistiques et littéraires*, n^o 1 (février 1857).
- GUYOT, Raymond, « La dernière négociation de Talleyrand. L'indépendance de la Belgique (suite et fin) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. III, n^o 3 (1901), p. 237-281.
- HANSE, Joseph, *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 1990 [1928].
- HEGEL, G. W. Friedrich, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1997 [1832], t. III.
- LEMONNIER, Camille, « *La Légende d'Ulenspiegel*. Charles De Coster », *Supplément au Soir*, 29 juillet 1894.
- MICHELET, Jules, *Histoire de la révolution française*, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, s. d., t. IV.
- NAUTET, Francis, *Histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Charles Rozez, 1892, t. I.
- PIQUÉ, Camille, « M. De Coster et *La Légende d'Ulenspiegel* », *Revue trimestrielle*, 2^e série, vol. 20 (1868), p. 386-405.
- POTVIN, Charles, *L'Histoire des lettres en Belgique*, dans COLLECTIF, *1830-1880 : cinquante ans de liberté. Tableau du développement intellectuel de la Belgique*, Bruxelles, M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, 1882, t. IV.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. I.
- , « Le XVI^e siècle : un mythe fondateur de la Belgique », *Textyles*, n^o 28 (2005), p. 30-45.
- RICCEUR, Paul, « Événement et sens », dans *L'Espace et le Temps*, Actes du XXII^e congrès de l'Association des sociétés de langue française (Dijon, 1988), Dijon / Paris, Société bourguignonne de philosophie / Vrin, 1991, p. 9-21.

- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil (Points / Essais), 1990.
- ROPS, Félicien, « Lettre à Léon Dommartin » [en ligne], n° d'édition 0190, 1889, *Musée Félicien Rops. Édition scientifique de la correspondance de Félicien Rops* [www.ropslettres.be].
- ROSSEL, Virgile, *Histoire de la littérature française hors de France*, Lausanne, Payot, 1895.
- TROUSSON, Raymond, *Charles De Coster, journaliste à l'Uylenspiegel*, Bruxelles, Espace de Libertés, 2007.
- , *Charles De Coster ou la vie est un songe. Biographie*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990.
- VAN DEN DUNGEN, Pierre, « L'Université libre de Bruxelles au temps des crocodiles », dans Michel DRAGUET (éd.), *Rops – De Coster : une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles / Cahiers du GRAM, 1996, p. 39-127.



Maurice Maeterlinck : du théâtre de la perte au théâtre de la délivrance

STÉPHANIE CRÊTEUR

Le devenir est à la fois une marche à la mort et un progrès créateur.

– Vladimir Jankélévitch¹

La critique maeterlinckienne a fait consensus autour de l'idée que l'œuvre du poète gantois se scinde vers 1895, se répartissant en un premier et un second théâtre. Cette date marque le début d'une période mouvementée pour Maurice Maeterlinck (1862-1949), qui a quitté le château familial d'Oostakker dans une forme de « dérive [qui] l'écarte toujours plus de l'espace natal² ». Ce bouleversement dans la vie du dramaturge entraîne un changement de paradigme non négligeable dans son œuvre théâtrale. Je postule que ce dernier s'inscrit dans la conception de l'irréversible, tel que défini par Jankélévitch. Dans *L'Irréversible et la Nostalgie*, le philosophe écrit :

L'homme est tout entier devenir, et n'est que cela ; et comme le devenir lui-même est toute irréversibilité, il s'ensuit que l'homme entier est tout entier [sic] irréversibilité : [...] l'homme est un irréversible incarné : tout son « être » consiste à devenir (c'est-à-dire à être en n'étant pas)³.

L'œuvre de Maeterlinck bute constamment sur ce paradoxe existentiel et l'évolution de son premier à son second théâtre trahit un changement dans la résistance offerte par ses drames au concept d'irréversible. Cet article s'interrogera ainsi sur les réponses données par Maeterlinck à cette question⁴.

1 Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 230.

2 Marc Quaghebeur, « Préface », dans Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1989, p. 7.

3 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 8.

4 Dans cet article, les pièces du premier théâtre ayant été analysées sont : *La Princesse Maleine* (abrégé *LPM* dans la suite de cet article), *Les Aveugles* (*LA*), *Les Sept Princesses* (*LSP*) et *Pelléas et Mélisande* (*P&M*). Celles du second théâtre sont *Ariane et Barbe-Bleue* (*A&BB*), *Sœur Béatrice* (*SB*), *Monna Vanna* (*MV*) et *L'Oiseau bleu* (*LOB*). Les pièces des troisième et quatrième théâtres ne font pas partie du corpus. Il serait sans doute intéressant d'étendre cette analyse aux dernières œuvres de Maeterlinck.

Le théâtre de la perte

Le premier théâtre⁵ se caractérise par un enracinement spatial : la frontière y demeure omniprésente, les protagonistes se barricadent à l'intérieur d'un lieu confiné, réduit à l'espace scénique. L'œuvre du dramaturge gantois correspond alors, ainsi que le note Anne Ducrey⁶, à un théâtre du seuil et, dans cet espace sensoriel minuscule, des héros innocents se retrouvent isolés. *Les Sept Princesses*⁷ (1891) est symptomatique de ce désir de se cloîtrer et de former un abri autour des personnages. La pièce débute par deux monarques en pleine contemplation de jeunes princesses endormies ; les souverains commencent à s'inquiéter de ce sommeil prolongé :

LE ROI : Je vais frapper doucement à la porte.

LA REINE : Non, non ! Jamais ! Jamais !... Oh ! Non, pas vous ! pas vous ! Vous frapperiez trop fort... Prenez garde ! Oh prenez garde ! Elles ont peur de tout. (LSP, p. 353)

Tous les personnages du premier théâtre se barricadent progressivement dans des espaces confinés (d'où la présence régulière de grottes dans le théâtre de Maeterlinck). Le dramaturge précise cette idée dans son agenda en février 1891 :

Exprimer surtout cette sensation d'emprisonnés, d'étouffés, de haletants en sueur qui veulent se séparer, s'en aller, s'écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger. Et l'angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent la tête comme contre [*sic*] un mur et qui les serre de plus en plus étroitement l'un contre l'autre⁸.

Les protagonistes et les lieux s'unissent dès lors pour créer un « univers fusionnel⁹ ». Phénomène particulièrement visible dans *Les Aveugles* (1890), où les personnages ne sont pas nommés, ces derniers finissant par se confondre dans une masse indistincte : « Serrons-nous les uns contre les autres ! » (LA, p. 323), s'écrit le Premier Aveugle-Né dans les dernières lignes de cette pièce. D'ailleurs, l'espace maeterlinckien lui-même évoque la fusion. Ainsi, Antoine Vitez, metteur en scène de l'opéra *Pelléas et Mélisande* (1892), affirme « qu'il fallait être Belge pour inventer un décor mythique

5 Le premier théâtre comprend les pièces allant de *La Princesse Maleine* jusqu'à *Aglavaine et Sélysette*. *Ariane et Barbe-Bleu* marque l'entrée dans le second théâtre.

6 Anne Ducrey, « Dramaturgie du seuil », *Textyles*, vol. 41 (2012), p. 31-44.

7 Les citations des œuvres du premier théâtre sont reprises de Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. T. 1 : Théâtre* [...], édition présentée et commentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe (Bibliothèque Complexe), 1999.

8 Maurice Maeterlinck, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme : poésie et essai*, Bruxelles, édition établie et commentée par Paul Gorceix, Éditions Complexe (Bibliothèque Complexe), 1999, p. 38.

9 Nancy Delay, « Structure et symboles de l'"imaginaire nocturne" dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2000), Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (Archives du futur), 2002, p. 221.

qui accolât la forêt d'Ardenne à la mer du Nord¹⁰ ». De plus, la temporalité elle-même devient imprécise : « Je ne sais jamais si je me promène à midi ou à minuit » (*LA*, p. 297). Les protagonistes vivent dans un flottement et dépendent entièrement des mots des autres. Ils ne peuvent néanmoins se fier à la parole d'autrui : aucun personnage ne réussit à nommer l'espace qu'il cherche pourtant si frénétiquement. L'aïeul dans *L'Intruse* (1890) et Le Roi dans *La Princesse Maleine* (1889) s'écrient tous deux : « Je voudrais être ailleurs » (*LI*, p. 278 ; *LPM*, p. 152). Le lieu indéterminé est donc plébiscité et l'aïeul, dans *L'Intruse*, de renchérir :

La Fille : – Où voudriez-vous aller, grand-père ?

L'Aïeul : – Je ne sais pas où — dans une autre chambre, n'importe où ! n'importe où !

L'espace se perd ainsi dans une faille amenée par la parole. Les personnages souhaitent un endroit innommable qu'ils ne peuvent qu'esquisser en ayant recours à des formes pronominales indéterminées. En effet, de nombreux déictiques spatiaux traversent les textes de Maeterlinck : ces éléments font que l'œuvre ne repose que sur elle-même puisque la scène demeure « exempte de véritables points d'ancrage descriptifs, elle n'offre plus de repères précis en ce qui concerne le temps et l'espace¹¹ ». L'obsession du vide de Maeterlinck entraîne les paroles avec elles, celles-ci s'enfonçant dès lors dans un gouffre où les mots se répercutent sous forme d'écho (phénomène analysé par Gérard Dessons¹²). Ces nombreuses répétitions annihilent toute forme de communication (« On ne dit jamais ce qu'il faudrait dire » [*LI*, p. 273]). Maeterlinck, ainsi, « [l]utte avec le Verbe dont il est contraint de se servir pour dire les entrevues du vide, qui l'obsèdent¹³ ». Ses textes sont hantés par cette faille, cet irréversible final qu'est la mort.

Les personnages se cloîtent et leur refus de traverser les frontières s'avère symptomatique d'un désir de se couper du monde extérieur et de se focaliser sur leur malheur. Dans son texte *Deuil et mélancolie*, Freud caractérise la mélancolie à la fois comme « une dépression profondément douloureuse », mais également comme « une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur¹⁴ ». Les protagonistes maeterlinckiens sont prostrés par ce sentiment mélancolique. En effet, ils se barricadent derrière ce seuil, créent une frontière entre le « Je » et « l'Autre ». Ils sont enfermés dans un îlot, lieu de la faille, et dans un présent statique. Telle Mélisande, dont on ne sait « ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient » (*P&M*, p. 379), les héros vivent, pour le dire avec Jankélévitch, dans cette « impuissance absolue à remonter, fût-ce d'un instant infinitésimal, vers le passé [qui] engendre

10 Marc Quaghebeur, « Il était le théâtre français », *Forum Modernes Theater*, vol. 6, n° 1 (1991), p. 84.

11 Maria de Jesus Cabral, « Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'Idée », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 107.

12 Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, L. Teper, 2005.

13 Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, op. cit.*, p. 26.

14 Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, vol. 86, n° 4 (2004), p. 8.

une certaine sorte de mélancolie pneumatique¹⁵ ». Innerve tout le premier théâtre de Maeterlinck cette mélancolie que le dictionnaire définit comme un « [é]tat morbide caractérisé par un abattement physique et moral complet, une profonde tristesse, un pessimisme généralisé, accompagné d'idées délirantes d'autoaccusation et de suicide¹⁶ ». Mélisande explique ainsi à Golaud : « Je ne suis pas heureuse ici » (*P&M*, p. 392). Les personnages, plongés dans des événements statiques, où le passé est inconnu et le futur indéterminé, s'enfoncent dans un état mélancolique duquel il semble impossible de s'extraire. Le premier théâtre de Maeterlinck baigne dans ce « sentiment » qui est, selon Jankélévitch, « échec de l'action¹⁷ ». Les personnages sont condamnés à ne rien faire et à s'adonner à des actions « oisives » : « Pleurer, souffrir, chanter, rêver...¹⁸ », la poésie et la musique étant « filles de [la] mélancolie¹⁹ ».

Les nombreux chants qui jalonnent les textes du premier théâtre témoignent de cette plongée dans « les profondeurs de la rêverie ». Il n'y a « rien à faire, et rien non plus à dire : car cet impossible est également indicible, ou du moins à peine dicible²⁰ » : les textes de Maeterlinck, ponctués de points de suspension, reflètent une telle incapacité. Le discours mélancolique ne doit pas être développé, car ce malheur est universellement compris. Ainsi, les servantes du château dans *Pelléas et Mélisande*, qui ne doivent pas parler, tombent simplement à genoux comprenant, pour reprendre l'analyse de Jankélévitch, « d'un seul coup tout ce qu'il y avait à comprendre²¹ ». Ce langage mélancolique a recours à un langage « autocentré » qui ne s'adresse pas à autrui, les dialogues se singularisent par un refus de la conversation. Les protagonistes s'enfoncent dans leur « moi » intérieur alors que les échanges dialogiques sont laissés en suspens. Proches du babil enfantin, ils sont une expression du « processus interne et représente[nt] un type de communication non-intentionnelle²² ». Comme l'affirme Peter Szondi : « La répartition en plusieurs "répliques" ne correspond pas à une conversation comme dans le véritable drame, elle reflète seulement le chatolement nerveux de l'incertitude²³. »

Cette incertitude et cette plongée intérieure, caractéristiques de la mélancolie, sont visibles également dans le paysage qui se dévoile grâce à la parole des personnages. La vision est indéfinie et le spectateur ne perçoit les décors que par l'entremise de leur discours :

LA NOURRICE : Mais ne voyez-vous rien ?

MALEINE : Pas encore ; si ! si ! le ciel est tout bleu. Et la forêt ! Oh ! toute la forêt !

LA NOURRICE : Laissez-moi voir !

MALEINE : Attends ! Je commence à voir !

15 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 184.

16 « Mélancolie » [en ligne], dans *Trésor de la langue française informatisé* [<http://atilf.atilf.fr/>].

17 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 184.

18 *Ibid.*, p. 185.

19 *Ibid.*, p. 186.

20 *Ibid.*, p. 189-190.

21 *Ibid.*, p. 191.

22 *Id.*

23 Peter Szondi, cité dans Georges Dessons, *op. cit.*, p. 104.

LA NOURRICE : Voyez-vous la ville ?

MALEINE : Non.

LA NOURRICE : Et le château ?

MALEINE : Non.

LA NOURRICE : C'est qu'il est de l'autre côté.

MALEINE : Mais cependant... je vois la mer.

LA NOURRICE : Vous voyez la mer ?

MALEINE : Oui, oui, c'est la mer ! Elle est verte !

LA NOURRICE : Mais alors, vous devez voir la ville. Laissez-moi regarder.

MALEINE : Je vois le phare !

LA NOURRICE : Vous voyez le phare ?

MALEINE : Oui. Je crois que c'est le phare...

LA NOURRICE : Mais alors, vous devez voir la ville. (*LPM*, p. 102)

Dans cet extrait, Maleine et sa nourrice, enfermées dans une tour, font naître le paysage par leurs paroles, celui-ci perdant ainsi de son importance, n'étant qu'une projection de leur intériorité. D'autant plus que les protagonistes, notamment la nourrice dans l'extrait précédent, remettent en doute les paroles des autres, questionnant ainsi l'espace. Le monde se trouve réduit à nouveau puisqu'il ne saurait exister que par les mots, présentés plus avant comme lieux de la faille. Ciselées, les figurations des décors sont attribuées à l'imagination des personnages. Ils les donnent à voir par leurs échanges, bien que la présence d'aveugles rende le procès quelque peu paradoxal. Ces derniers « dévalorisent, sur le mode ironique, l'importance du réel extérieur, qui va du néant à l'action banale et contingente, en faveur d'un réalisme des "essences", le seul susceptible d'exprimer la réalité du moi profond²⁴ ». De plus, en s'exclamant « mais il n'y a rien à voir au dehors » (*LA*, p. 294), ces aveugles confirment cet enracinement intérieur qui s'apparente à un repli sur soi. Pour leur part, les spectateurs sont plongés dans un paysage lugubre, similaire à ces marais dans lesquels s'enfoncent les personnages et qui représentent leur intériorité décrépie. Les décors marécageux reflètent dès lors le marasme dans lequel s'enferment ces derniers. Le peuple devient le miroir de ce mal-être généralisé, la population subissant des famines, des pestes et la fièvre des marais. La mélancolie structure ainsi l'espace : projection d'un moi mélancolique qui dessine la scène et la pièce. L'espace se réduit au néant dans lequel baigne l'intériorité des personnages. Cette annihilation de l'environnement est exacerbée par le besoin d'introspection qui, chez Maleine, l'amène à ignorer le paysage et l'horizon. Elle s'interroge d'ailleurs à plusieurs reprises : « Où est mon miroir ? » (*LPM*, p. 100). Cette question lancinante trahit le caractère disproportionné du « moi » dans cette œuvre, le miroir étant l'expérience narcissique par excellence. Les personnages finissent par se désagréger, à tendre vers l'inorganique et chutent dès lors dans l'abîme qu'ils ont créé autour d'eux. La fin de *Mélisande*, racontée par la vieille servante, souligne cet état de fait :

24 Maria de Jesus Cabral, « Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'Idée », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 108.

Une toute petite blessure sous son petit sein gauche... Une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon. Est-ce que c'est naturel ? [...] Elle a accouché sur son lit de mort ; est-ce que ce n'est pas un grand signe ? – Et quel enfant ! L'avez-vous vu ? – Une toute petite fille qu'un pauvre ne voudrait pas mettre au monde... (P&M, p. 440)

Mélisande est condamnée à se déliter, ce qui renvoie à l'inévitable conclusion de cet enlissement intérieur : la putréfaction des racines. Cet ancrage, vu comme sécuritaire par les personnages, les conduit à leur perte. À ce sujet, Paul Aron écrit très justement qu'il y a une forme d'impuissance, voire d'abandon chez les matriarches et les patriarches dans l'œuvre de Maeterlinck²⁵. Personnification des racines pour les héros, les parents sont incapables de les aider et peuvent même causer leur perte (le roi Hjalmar dans *La Princesse Maleine*). Reprenant à Jankélévitch ses réflexions sur la perte et le néant, on peut avancer que les personnages maeterlinckiens s'effacent peu à peu dans l'inexistence :

[L]orsque les possibles, entièrement consommés, ne se renouvèlent plus, lorsque nos chances enfin se réduisent à zéro ; alors, ayant atteint le Bas absolu qui est le terme de la chute et la limite métémpirique où s'annule toute énergie potentielle, l'homme touche le fond du désespoir et s'annihile dans la mort. Le devenir ne devient plus rien ! [...] le moribond est acculé sur place au néant²⁶.

Un enlissement trop profond entraîne donc la faille, et la connaissance de cette dernière fait naître la mélancolie qui caractérise tout le premier théâtre. Maeterlinck propose un lieu où l'on ne saurait concevoir « l'Autre », l'extérieur n'étant qu'une projection de la mélancolie des personnages. Fondamentalement dans une pensée unitaire, ce qui est autre devient inénarrable et plonge dans la faille. Le monde créé par Maeterlinck impose d'ignorer que le devenir est entrouvert, « [o]uvert du côté de l'avenir, fermé du côté des choses révolues [...]. [Si le monde apparaît] clos de toutes parts, comme dans le monde des portes fermées de Maeterlinck, il nous plong[e] dans les ténèbres de l'enfer²⁷ ». En enfermant ses personnages sur scène, Maeterlinck n'offre que la mélancolie et la mort comme horizon.

Le théâtre de la délivrance

Dans son second théâtre, le questionnement de l'auteur face à l'irréversible demeure, son imaginaire reste habité par cette notion. Cependant, Maeterlinck y cherche de nouvelles réponses, distinctes de l'enracinement et de la mélancolie caractéristiques du premier théâtre. Tout d'abord, c'est un théâtre qui n'est plus un théâtre statique. Ensuite, ce second théâtre fait entrer sur scène le passé et l'avenir. Finalement, c'est un théâtre qui met en exergue l'importance de la fiction, lieu de

25 Paul Aron, « La mort, les légendes et le conflit des générations chez Maurice Maeterlinck : une lecture politique du symbolisme belge », *The French Review*, vol. 68, n° 1 (1994), p. 32-43.

26 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 196-197.

27 *Ibid.*, p. 159.

la création. La pièce *Monna Vanna*²⁸ (1902) définit parfaitement les intentions de Maeterlinck dans ce second théâtre à travers un personnage qui affirme : « Vous avez su détruire, il faut réédifier » (*MV*, p. 154). Un changement de paradigme est dès lors perceptible au tournant du siècle. D'un théâtre centré sur la fin, sur l'inévitable gouffre, Maeterlinck propose un théâtre qui parvient finalement à franchir ce seuil. Dans *Le Trésor des humbles* (1896), le dramaturge déclare que c'est « à l'endroit où l'homme semble sur le point de finir que probablement il commence ». Le regard n'est plus rivé sur le gouffre, mais passe au-delà. Le second théâtre se caractérise par ce « déplacement de point de vue [...]. Les héros vont voir ailleurs [...] de façon à pouvoir ensuite réviser leur jugement²⁹ ». Opposé au statisme du premier théâtre, le deuxième joue sur le mouvement et sur l'idée de progrès. Dans *Le Temple enseveli*, Maeterlinck affirme :

D'un certain point de vue, tout le progrès de la pensée humaine se réduit à deux ou trois changements de ce genre ; à avoir délogé deux ou trois mystères d'un lieu où ils faisaient du mal, pour les transporter dans un autre où ils deviennent inoffensifs, où ils peuvent faire du bien.

Ce transport des mystères vers un lieu où ils perdent leur aspect néfaste a de nombreuses conséquences : la mélancolie est notamment abandonnée au profit d'un climat proche du merveilleux. Le dramaturge, à propos de *Ariane et Barbe-Bleue* (1896), affirme : « J'ai en ce moment achevé une sorte d'opéra légendaire ou féérique³⁰. » Ce climat légendaire s'appuie sur la mémoire et s'attache notamment à son passé littéraire. Nancy Delay rappelle :

L'irruption de tant de sources et d'influences nous apparaît personnellement comme un autre symbole capital du changement de régime de l'imaginaire. L'autarcie menaçait peu à peu de porter à la ruine et seule l'instauration d'un système harmonieux de LIBRE-ECHANGE entre esprits éclairés de tous bords, de tous âges et de toutes nationalités pouvait faire oublier les pertes en amenant de nouvelles richesses³¹.

D'un théâtre de la perte, tendant vers l'inorganique, on passe à un théâtre dans lequel de nombreux effets d'intertextualité viennent nourrir le texte. Les références à des contes célèbres sont nombreuses et explicites : *Barbe-Bleue*, *Le Petit Poucet*, etc. Maeterlinck va d'ailleurs jusqu'à s'autoréférencer, un dialogue se crée donc entre les personnages du premier théâtre et du second. Dès lors, Ariane dans *Ariane et Barbe-Bleue* termine la pièce par un déplacement « loin d'ici » (*AE&BB*, p. 43) après

28 Les citations des pièces du second théâtre sont reprises de Maurice Maeterlinck, *Œuvres III. T. 2 : Théâtre* [...], édition présentée et commentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe (Bibliothèque Complexe), 1999.

29 Nancy Delay, « Structure et symboles de l'«imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 227.

30 Maeterlinck, cité dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres III. T. 2 : Théâtre* [...], *op. cit.*, p. 8.

31 Nancy Delay, « Structure et symboles de l'«imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 228 ; dans la citation, l'utilisation des majuscules est de l'auteure.

avoir demandé aux princesses, nommées d'après les héroïnes du premier théâtre : « Pourquoi voulez-vous qu'on vous délivre si vous adorez vos ténèbres ? » (*A&BB*, p. 27). Les personnages du second théâtre ne comprennent pas les choix des héroïnes du premier et Ariane ne peut que conclure par ce dernier message : « Adieu, soyez heureuses... » (*A&BB*, p. 43). L'auteur « entreprend une véritable descente dans les Enfers de son premier théâtre pour y récupérer toutes ses victimes et les initier à la quête du Bonheur³² ». On y lit une volonté de se libérer, de s'ouvrir et de dépasser la mélancolie figurée dans le premier théâtre, cause d'un sentiment d'enfermement. *Ariane et Barbe-Bleue* « est comme un chant de délivrance, inconcevable sans la longue souffrance préalable de l'emprisonnement³³ ». Le second théâtre devient celui de la libération et est, paradoxalement, inséparable de la première phase du théâtre. La mort, appréhendée comme un absolu irréversible, est de cette façon perçue comme « rien d'autre qu'un simple passage, un transfert intérieur de l'âme du monde³⁴ ».

Il faut néanmoins noter que malgré cette libération, les textes du second théâtre ne sont dépourvus ni de tiraillements ni de paradoxes. Une forme évidente de résistance à l'irréversible est perceptible ; de même qu'un désir de retour en arrière, de réhabilitation. Les héroïnes du premier théâtre ne ressuscitent-elles pas dans *Ariane et Barbe-Bleue* ? Cette résurrection, « véritable mutation de contradictoire à contradictoire³⁵ », affirme Jankélévitch, est « censée ramener le défunt de l'au-delà à l'en deçà ; enjambant à rebours le seuil de la mort, c'est-à-dire l'irréversible par excellence³⁶ ». Véritable guerre faite à l'irrévocable, la résurrection des princesses montre le désir de Maeterlinck de le confronter dans ce nouveau théâtre. De même, le discours tente vainement de retarder l'inéluctable – « Ah ! tenez, je me perds ; j'entrelace des phrases, j'accumule des mots pour reculer un peu le moment qui décide... » (*MV*, p. 96) – et obtient ainsi un rôle bien plus conséquent que dans le premier théâtre. Cela est souligné par cette phrase tirée de *Monna Vanna* :

Je n'ai rien entendu qu'un écho attardé... C'est un silence vierge que tu vas déchirer. Vois, tout le monde écoute ; personne ne sait rien et tu dois encore dire la première parole... [...] Dis celle que j'attends et qui doit être dite, pour soutenir enfin tout ce qui croule en moi !... (*MV*, p. 108)

Les paroles des personnages sont capables de « déchirer » le silence et prouvent la force qu'elles avaient perdue dans le premier théâtre.

Paradoxalement, ce discours tente, dans *Monna Vanna*, d'en effacer un autre et annule dès lors la force du premier. Ces pièces présentent, en effet, de nombreux paradoxes et conflits intérieurs profonds. La figure de sœur Béatrice se trouve ainsi

32 *Ibid.*, p. 203.

33 Pierre-Aimé Touchard, cité dans Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, préface de Marc Quaghebeur, lecture de Michel Otten, Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1989, p. 135.

34 *Ibid.*, p. 141.

35 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 90.

36 *Id.*

tiraillée au début de la pièce éponyme (1901) entre un monde céleste et terrestre. Cette même lutte entre le gouffre et la raison apparaît dans *Monna Vanna* :

Je vous l'ai dit : Prinzivalle paraît sage ; il est raisonnable et humain... Mais quel est l'homme sage qui n'ait pas sa folie ; et quel est l'homme bon qui n'ait jamais nourri une idée monstrueuse ?... À droite est la raison, la pitié, la justice ; à gauche, c'est autre chose, le désir, la passion, que sais-je ? la démence où nous tombons sans cesse... J'y suis tombé moi-même, vous y tomberez peut-être et j'y retomberai... Car l'homme est ainsi fait... (MV, p. 95)

D'autres démons viennent régulièrement harceler les héros sous la forme de regrets (« Fallait-il venir sans regrets ? » [MV, p. 125]) ou d'obsessions par rapport à la question du pardon. Ce phénomène permet de cerner les éléments qui distinguent les deux périodes. En effet, dans le premier théâtre, se perçoit une tentative de nihiliser l'avoir-été. Le passé est abandonné, les personnages ne peuvent dès lors être pardonnés. Dans ces premières pièces, aucune conclusion ne peut être tirée des événements et les choses sont condamnées à se succéder sans distinction. Ainsi, dans la dernière scène de *Pelléas et Mélisande*, le dialogue entre Arkel, Golaud et Mélisande mourante montre cette incapacité :

Mélisande : Que faut-il pardonner ? [...] Non, non ; nous n'avons pas été coupables. [...] Arkel : Veux-tu voir ton enfant ? Mélisande : Quel enfant ? [...] Arkel : Il [l'enfant] faut qu'il vive maintenant à sa place... C'est au tour de la pauvre petite... (P&M, p. 445-451)

Quant au deuxième théâtre, rongé par le passé, il bute régulièrement sur cette idée du pardon et du regret : « Ah ! Comme le temps qui passe efface des merveilles ! ... Mais ces merveilles-là, je les avais vues seul... Au fait, c'est mieux peut-être qu'elles soient oubliées... Je n'aurai plus d'espoir, j'aurai moins de regrets... » (MV, p. 129). Ainsi, ce changement de paradigme, bien que positif, car il sort les personnages de leur torpeur, entraîne également un tiraillement intérieur.

Pour parvenir à dépasser ce combat intérieur, l'œuvre de Maeterlinck découvre le « pouvoir essentiel de la Fiction [...] pour révéler, en le recréant, le mystère du monde caché³⁷ ». Les héros jouent des rôles, s'inventent des récits imaginaires et le dramaturge confie à ces récits fictionnels le rôle de réinventer l'Histoire, de libérer les personnages du fardeau du passé. Dans *Sœur Béatrice*, la jeune femme est réhabilitée, malgré une vie de débauche, après avoir accepté le rôle qu'on lui offrait : celui d'être « l'âme élue qui [...] revient du ciel... » (SB, p. 73). Les images de la Vierge et de la sœur dévoyée se confondent. Son œuvre devient ainsi le lieu de la recreation et celui où la fiction – en l'occurrence, le dialogue théâtral – peut prendre ses droits. Il devient donc envisageable de réparer l'irréversible, et ce, notamment grâce au souvenir où l'on peut restaurer ce qui a été brisé. La scène de la perte de l'anneau dans *Pelléas et Mélisande* est revécue dans les souvenirs de *Monna Vanna*, le geste, qui avait été ébauché, peut être finalisé :

37 Maria de Jesus Cabral, « Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'Idée », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 115.

Alors, je vous trouvai sous un bosquet de myrtes, près d'un bassin de marbre... Une mince bague d'or était tombée dans l'eau... Vous pleuriez près du bord... J'entrai dans le bassin. – Je faillis me noyer ; mais je saisis la bague et vous la mis au doigt... – Vous m'avez embrassé et vous étiez heureuse... (MV, p. 129)

Maeterlinck s'autoréférentialise, modifie son regard pour pouvoir juger différemment³⁸ et laisse aux personnages la possibilité d'être heureux dans leurs souvenirs. Cette compensation appliquée par le dramaturge est une forme de « justice réparative [qui] restaure la situation qui prévalait en deçà de l'empiètement : tout se passe comme s'il n'était rien arrivé au cours du devenir³⁹ ». Ce changement de perspective permet de voir d'une manière bénéfique un passé difficile. Le départ qui caractérise nombre de personnages du second théâtre (fuite de Béatrice vers le monde extérieur, celui de Vanna, le départ des enfants dans *L'Oiseau bleu* [1909]) oblige à considérer certains lieux comme appartenant au passé et à les percevoir ainsi autrement. Ce retour en arrière devient rédempteur, s'apparente à une forme de justice « qui postule la très relative et très approximative réversion de l'irréversible⁴⁰ », et fait entrer la question du temps au centre de son œuvre. Ce phénomène atteindra son apogée dans *Bulles bleues. Souvenirs heureux* (1949).

Les pièces du deuxième théâtre se caractérisent donc par le retour du temps. Le temps

devient lui aussi un refuge : il enlève [au] Barbe Bleue du XVII^e siècle son aspect épouvantable ; dans *Sœur Béatrice*, il transforme la pècheresse du Moyen-Âge en une sainte ; il sauve Prinzivalle du supplice que le personnage historique dont il s'inspire (Paolo Vitelli) dut affronter pendant la Renaissance ; enfin, il rend à la femme-enfant (Joyzelle), à l'enfant (dans *L'Oiseau*) et à l'homme (Jésus dans *Marie-Magdeleine*) la force de volonté qu'il leur déniait dans ses premières œuvres⁴¹.

L'auteur y précise « le laps de temps qui s'écoule entre un acte et un autre⁴² ». Il faut, en effet, qu'une période de temps se soit écoulée pour pouvoir porter un regard neuf sur la situation. Cependant, ce « passé n'a pas la vitalité du présent en chair et en os, et pourtant le passé est tout le contraire d'un spectre irréel ; le souvenir n'a pas la réalité active et concrète de la perception, et pourtant le souvenir est bien loin de ressembler à un fantôme... [Ces fantasmes et reflets] sont, pour employer le langage de saint Jean, le "chemin vers" la vérité⁴³ ». Forme d'illusion, le passé entre de plain-pied dans le théâtre de Maeterlinck.

38 La justice est également un thème majeur de pièces du second théâtre, notamment *Monna Vanna*.

39 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 243.

40 *Id.*

41 Nancy Delay, « Structure et symboles de l'«imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 215.

42 *Ibid.*, p. 232.

43 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 204.

L'importance grandissante qui est accordée au monde révolu a plusieurs répercussions au sens de Jankélévitch : « [A]u fur et à mesure que la conscience s'enfonce dans l'infiniment petit de son regret, les souvenirs oubliés remontent à la surface : ce sont mille détails oiseux, refoulés par les exigences de la pratique utilitaire et du sérieux le plus prosaïque, qui reparaissent inépuisablement dans leur dérisoire et pittoresque anachronisme ; et plus ils sont démodés, inactuels, surannés plus ils nous touchent⁴⁴. » À l'austérité des premières pièces, il est nécessaire de comparer l'opulence des énumérations dans le second théâtre, et ce, dès *Ariane et Barbe-Bleue*. Mais c'est principalement dans *L'Oiseau bleu* que cela se ressent. Alors que Myltyl et Tylyl sont dans le pays des souvenirs et revoient leur famille disparue, chaque personnage renaît à travers une foison de détails :

TYLTYL : Voilà Kiki dont j'ai coupé la queue avec les ciseaux de Pauline... Il n'a pas changé non plus... [...] Et Pauline a toujours son bouton sur le nez !... (LOB, p. 284)

L'Oiseau bleu fait culminer cette nostalgie, notamment grâce au rôle prépondérant de la figure maternelle dans cette pièce. Elle y possède, en effet, une fonction essentielle qu'elle n'avait jamais eue jusqu'alors chez Maeterlinck⁴⁵. Dans sa préface à *L'Oiseau bleu*, Marc Quaghebeur avait noté que Maeterlinck semblait y résoudre les contradictions qui le tiraillaient auparavant⁴⁶ et il apparaît, en effet, que *L'Oiseau bleu* cherche à présenter une forme de synthèse entre l'être et le savoir. Si les vieillards, dans le premier théâtre de Maeterlinck, sont dépositaires d'un savoir, c'est parce qu'ils ont, pour citer Jankélévitch, « de la vérité une notion plus complète que la conscience naïve, il[s] envisage[nt] volontiers les problèmes dans toutes leurs dimensions⁴⁷ ». Ce gérontisme de Maeterlinck est exacerbé par l'abolition du passé chez les jeunes protagonistes qui s'enlisent dans un présent, n'ayant pas la possibilité d'accumuler de l'expérience. Face aux patriarches capables d'« être et avoir été⁴⁸ », les jeunes chez Maeterlinck sont condamnés à stagner dans l'« être ». Les vieillards et les jeunes protagonistes du premier théâtre se trouvent devant le constat suivant : « Jamais le même ne peut être et savoir en même temps⁴⁹ ! » Et Jankélévitch d'ajouter : « Être sans savoir ou savoir sans être – telles sont les deux moitiés de notre destin, et elles nous sont imparties successivement. L'innocence est la rançon de la jeunesse, comme la vieillesse est la rançon de la conscience⁵⁰. » Dans les premières pièces du second théâtre, se perçoit dès lors un tiraillement : l'arrivée du passé entraîne l'impossibilité de demeurer innocent, d'où l'arrivée des

44 *Ibid.*, p. 213.

45 Elles sont absentes, en train de mourir hors scène (*L'Intruse*) ou meurent dès qu'elles deviennent mères (*Pelléas et Mélisande*). Le rôle de la mère paraît d'autant plus important que Maeterlinck avait pris comme premier nom de plume « M. Mater » dans *La Jeune Belgique*.

46 Marc Quaghebeur, « Préface », dans Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, op. cit.

47 Vladimir Jankélévitch, op. cit., p. 208.

48 *Ibid.*, p. 209.

49 *Id.*

50 *Id.*

thèmes du regret et du pardon dans ce théâtre. Des subterfuges sont donc mis en place : une illusion, par exemple, permet à la figure de sœur Béatrice de conserver sa pureté, malgré son expérience malheureuse.

En ce qui concerne *L'Oiseau bleu*, il parvient à répondre différemment à l'opposition entre être et savoir, notamment par l'usage du dédoublement⁵¹ de la temporalité. Le monde psychique et le monde physique se scindent pour permettre aux personnages d'être tout en ayant été. Le voyage fictif devient ainsi la solution idéale permettant de « rester physiquement au sein du refuge tout en voyageant dans l'imaginaire. *L'Oiseau bleu* est, sous cet angle, le moment d'une harmonisation parfaite entre des sentiments qui restent ancrés dans le refuge intérieur et des désirs qui peuvent être projetés sur le monde extérieur⁵² ». Cependant, bien que l'œuvre soit capable de répondre aux contradictions, on doit noter que cette réponse se fait à nouveau sous le signe de l'imaginaire, et ce, par le recours au rêve. S'opposant au premier théâtre qui se morfond dans une forme de stagnation, le second théâtre joue avec le temps et résiste à l'irréversible. Il tente de rattraper le passé, poursuit la mémoire. D'ailleurs, comment ne pas voir dans cette définition du souvenir selon Jankélévitch, l'image de l'oiseau bleu :

Quelque chose nous est rendu, un souvenir, une ombre, un écho du passé — mais ce quelque chose n'est rien ; ou inversement : il ne manque rien, et pourtant il manque quelque chose... Il ne manque que l'essentiel ! Il manque la présence charnelle de l'effectivité. [...] Le quelque chose auquel tout manque, et qui n'est pourtant pas rien, a échangé la vérité incontestable de la présence contre le charme de l'ineffable et impalpable de la passéité. Appelons ce presque-rien, le je-ne-sais-quoi, pour mieux marquer sa nature évasive et son incomplétude : le désir nostalgique de revenir en arrière vers un passé qui jamais ne nous sera rendu se confond ici avec l'aspiration à un avenir infiniment lointain et qui jamais ne reviendra⁵³.

Force est de constater, au réveil : l'oiseau bleu fuit constamment et l'on ne peut qu'être soulagé d'*avoir-été* en possession de ce dernier. Ce qui est tout de même infiniment plus que rien : « [E]ntre le zéro de l'inexistence absolue et l'avoir-été la distance est certes infiniment infinie⁵⁴ ! » Les héros se voient dès lors contraints de briser le quatrième mur et de transférer, dans un ultime mouvement, la quête de la Fée Berylune aux spectateurs :

TYLTYL : S'avançant sur le devant de la scène et s'adressant au public. Si quelqu'un le retrouve, voudrait-il nous le rendre ?... Nous en avons besoin pour être heureux plus tard... (*LOB*, p. 398)

51 Ce dédoublement est déjà visible dans *Ariane et Barbe-Bleue* (entre Ariane et les princesses), dans *Sœur Béatrice*, entre la Vierge et Béatrice.

52 Nancy Delay, « Structure et symboles de l'«imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 221.

53 Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 223.

54 *Ibid.*, 205.

Telle l'héroïne éponyme de *Monna Vanna*, les spectateurs ne doivent qu'avoir foi en l'avenir : « C'était un mauvais rêve... Le beau va commencer... Le beau va commencer... » (*MV*, p. 161) et en la force réconfortante de l'illusion. Tyltyl et Myltyl, après qu'ils se sont réveillés dans leur petite maison, se révèlent comblés par ce voyage intérieur ; le personnage du père, incapable de comprendre, affirme alors : « Laisse donc, t'inquiète pas... Ils jouent à être heureux... » (*LOB*, p. 395). Maeterlinck, dans son second théâtre, semble avoir foi dans les bienfaits de la fiction et lui confère un pouvoir libérateur. La force de l'illusion est telle, car « [t]oute idée est relative [et] liée à un certain point de vue. C'est l'image vraie ou fausse que l'on se représente qui conditionne nos pensées et nos actions⁵⁵ ». Les personnages acceptent la possibilité du miracle et préfèrent « [s]'enivre[r] un instant d'une illusion trop douce » (*MV*, p. 136). Les personnages du second théâtre se caractérisent, en effet, par leur croyance dans le pouvoir de la fiction. Prenant appui sur le passé et sur d'autres textes, les nouvelles pièces tendent vers une projection en laquelle tous les espoirs des protagonistes reposent.

55 Nancy Delay, « Structure et symboles de l'«imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 227.

Références

- ARON, Paul, « La mort, les légendes et le conflit des générations chez Maurice Maeterlinck : une lecture politique du symbolisme belge », *The French Review*, vol. 68, n° 1 (1994), p. 32-43.
- CABRAL, Maria de Jesus, « Mallarmé, Maeterlinck. D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'Idée », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2000), Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (Archives du futur), 2002, p. 89-123.
- DELAY, Nancy, « Structure et symboles de l'«imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2000), Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (Archives du futur), 2002, p. 198-239.
- DESSONS, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, L. Teper, 2005.
- DUCREY, Anne, « Dramaturgie du seuil », *Textyles*, vol. 41 (2012), p. 31-44.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, vol. 86, n° 4 (2004), p. 7-19.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 2010.
- MAETERLINCK, Maurice, *Œuvres I. Le Réveil de l'âme : poésie et essai*, Bruxelles, édition établie et commentée par Paul Gorceix, Éditions Complexe (Bibliothèque Complexe), 1999.
- , *Œuvres II. T. 1 : Théâtre [...]*, édition présentée et commentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe (Bibliothèque Complexe), 1999.
- , *Œuvres III. T. 2 : Théâtre [...]*, édition présentée et commentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe (Bibliothèque Complexe), 1999.
- , *L'Oiseau bleu*, préface de Marc Quaghebeur, lecture de Michel Otten, Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1989.
- QUAGHEBEUR, Marc, « Il était le théâtre français », *Forum Modernes Theater*, vol. 6, n° 1 (1991), p. 84-86.
- , « Préface », dans Maurice MAETERLINCK, *L'Oiseau bleu*, Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1989, p. 4-10.



Paul Nougé : une interrogation radicale de la question de l'objet et du langage

VALENTINA BIANCHI

Une personnalité presque unique en son temps

Un écrivain singulier. Constamment en retrait, ayant refusé, des décennies durant, que son œuvre soit publiée, mais témoignant d'un souci tout aussi constant d'exprimer de la façon la plus précise possible, pour un poète, sa pensée et ses convictions poétiques.

Un poète singulier dont l'essentiel de l'œuvre sera constitué de fragments, mais une œuvre qui comprend, elle aussi, deux paliers : d'une part, sa création poétique (rassemblée plus tard par Marcel Mariën sous le titre *L'Expérience continue*¹) ; de l'autre, une importante œuvre théorique (*Histoire de ne pas rire*², publiée par le même Mariën). Nougé s'y ingénie, par un subtil travail de déconstruction et de décalage, à exprimer les différences par lesquelles il entend se distinguer de ses confrères surréalistes français ; à « défendre » les images d'un grand ami – René Magritte (*René Magritte ou les images défendues*³) ; à donner des avis pertinents sur d'autres arts (*La Conférence de Charleroi*⁴) ; à réfléchir sur la création poétique de ses contemporains, sur l'art de son temps, sur sa propre création artistique.

1 Paul Nougé, *L'Expérience continue*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1966 ; réédition : Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

2 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1956 ; réédition : Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980. L'Âge d'Homme a, en outre, publié, en 1983, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, dans lequel se trouvent notamment des notes sur l'érotisme ou sur les échecs, l'*Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin* et d'autres considérations sur le langage, les figures de rhétorique, etc. En 2017, les éditions Allia ont publié *Au Palais des images les spectres sont rois*, édition conçue par Geneviève Michel, soucieuses d'assembler les textes de Paul Nougé dans l'ordre chronologique – à l'exception de divers textes regroupés par l'éditrice.

3 Texte consacré à la démarche picturale de son ami René Magritte, écrit en 1933, mais publié en volume dix ans plus tard, repris dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*

4 Exposé que Nougé consacre à la musique le 20 janvier 1929, publié en volume en 1946, qui explicite sa démarche artistique. Ce texte est largement commenté par Marc Quaghebeur dans le chapitre de *Lettres belges entre absence et magie* (Bruxelles, Labor, 1990) consacré à Paul Nougé.

D'une part, un homme de science accomplissant ses tâches au laboratoire « avec une méticulosité et un perfectionnisme absolus⁵ ». De l'autre, un poète soucieux d'entretenir à tout prix une zone « riche en dangers », « un état de guerre sans issue », « le seul où l'on peut espérer de vivre⁶ ».

Une grande discrétion ? Sans doute. Mais aussi une personnalité complexe. Sa discrétion va tout aussi paradoxalement de pair avec une croyance profonde dans les vertus de *l'action*. Agir sur le langage, affirme-t-il, avec le seul souci « d'un effet à produire⁷ ».

Une méthode : scruter la dérobade constante de l'objet

Nougé dresse pour ce faire un inventaire des conditions de la dérobade de l'objet tout en se basant sur la conviction que seule une prise de position à la fois radicale et discrète peut aider à dépasser « l'état actuel des choses ». Voici donc venu le temps, affirme-t-il dans le texte théorique *La Conférence de Charleroi*, de se rendre compte qu'à partir du moment où nous sommes pleinement conscients de la dérobade de l'objet, ce qui nous reste à faire est d'essayer d'inventer des sentiments « comparables en puissance avec l'amour et la haine⁸ ». Aussi faut-il se contenter d'inventer à partir du réel « deux ou trois idées efficaces⁹ ».

Rien d'étonnant à ce que l'écrivain parle souvent de « détachement » – en tant que position, d'une part (car il entend « marquer ses distances » par rapport à Breton), mais aussi en tant que technique, de l'autre. Dépayser les objets, en les coupant de leur environnement habituel, parfois par le seul geste de les avoir choisis se trouve au cœur de son travail littéraire. L'isolement de l'objet modifie nécessairement, selon lui, le rapport que celui-ci entretient avec le réel. Il peut alors devenir un « *objet bouleversant* », capable d'agir sur le spectateur.

Dans « A beau répondre qui vient de loin (Pourquoi écrivez-vous ?) », texte qui date de 1941, Nougé écrit : « Le poème, l'écrit, l'image tenue pour *objets bouleversants*, faut-il rappeler que cette idée a fait fortune¹⁰ ? » Et d'ajouter aussitôt une réponse à la question que contient le titre de ce texte qui parle du langage : « Pourquoi il m'arrive d'écrire, pourquoi j'imagine que l'on écrive avec une certaine

5 Charles Sluys, *Entretien mai 1991*, dans Olivier Smolders, *Paul Nougé. Écriture et caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1995. Du moins jusqu'à ce que l'état mental de sa seconde femme, Marthe Beauvoisin, ne l'affecte profondément. Il a été biochimiste.

6 « Réflexions à voix basse. Pour A.B. » (André Breton), tract du 20 avril 1925.

7 Dans son livre *Paul Nougé, la poésie au cœur de la révolution* (Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011), Geneviève Michel a très pertinemment montré le lien de cette esthétique avec la pensée politique de Paul Nougé.

8 Paul Nougé, *La Conférence de Charleroi*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946. La citation est reprise dans l'édition *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 211.

9 Paul Nougé, *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 23.

10 Paul Nougé, « A beau répondre qui vient de loin (Pourquoi écrivez-vous ?) », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 127 ; ici, comme pour l'ensemble des extraits de Paul Nougé cités dans cet article, c'est ce dernier qui souligne.

pertinence ? Mais pour déranger son lecteur, pour troubler ses petites et grandes habitudes, *pour le livrer à lui-même*¹¹. »

Plusieurs textes, parmi lesquels « Les moyens de la poésie », en font état, et l'exergue de ce texte annonce d'emblée la méthode à l'aide de laquelle l'objet acquiert son pouvoir de fascination, en agissant ensuite, subversivement, sur le lecteur : il s'agit de la même opération que Nougé a décelée et analysée chez Magritte. Tout comme celui-ci « désaffectait » l'image, pour lui assigner ensuite une autre fonction, Nougé le fait pour les mots : « Nous désaffectons le langage et les formes de leurs fonctions habituelles pour les vouer à de nouvelles missions¹². »

Après avoir ainsi défini sa méthode, Nougé l'affine, en précisant tout aussi nettement l'objet de cette démarche :

Du poème tenu pour *objet*.

Pour atteindre au poème :

ses éléments :

les *mots* et les *groupes de mots*

puisés dans la mémoire, inventés (ou crus tels)

fournis par la dissection de textes (découpage, isolement).

Mots isolés, abstraits du langage.

Groupes de mots, lambeaux de langage¹³.

L'on peut isoler l'objet par le cadre ou le couteau, disait Nougé à propos des toiles de René Magritte. Ou tout simplement, par une simple opération mentale, l'objet se définissant par « la seule possibilité, qui est la sienne, d'occuper isolé, c'est-à-dire dégagé non seulement de ses rapports matériels, mais aussi de ses rapports intellectuels ou affectifs normaux, la conscience du peintre¹⁴ ». Si « voir est un acte ; l'œil voit comme la main prend¹⁵ », on a à faire, dans le cas du langage, avec des opérations comparables. L'écrivain isole, selon Nougé, en puisant dans la mémoire, en inventant d'autres objets, en disséquant d'autres textes. S'y ajoutent recherches, expériences, réflexions.

Un autre texte de *Notes sur la poésie*, « Le langage », apporte encore quelques précisions :

Recherches, expériences et réflexions sur le langage et particulièrement le langage écrit.

Mécanisme du langage.

Dynamisme du langage.

Le langage, et particulièrement le *langage écrit* tenu pour objet, objet agissant, sans doute, c'est-à-dire capable à tout instant de *faire sens*, mais objet *détaché de*

11 *Id.*

12 Paul Nougé, « Les moyens de la poésie », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 165.

13 *Id.*

14 Paul Nougé, « Toujours l'objet », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 235.

15 Paul Nougé, « La vision déjouée », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 228.

qui en use au point qu'il devient possible dans certaines conditions de le traiter comme un objet matériel, une matière à modification, à expérience¹⁶.

Avec comme seul souci, celui « d'un effet à produire¹⁷ ».

Agir subversivement sur le langage

Agir sur le langage, dans le but de produire des effets sur le lecteur, suppose malgré tout une certaine confiance dans les vertus subversives de celui-là. Dans un texte de 1935, Nougé affirme « l'impossibilité » de pouvoir tenir son activité littéraire pour la seule activité qui soit digne de remplir une vie, mais reconnaît aussitôt que, « d'une certaine manière », il fait « grande confiance à l'écriture¹⁸ ». Cette confiance, ajoute-t-il, ne peut toutefois être que limitée ; car il ne s'agit pas d'une confiance dans le pouvoir que pourrait avoir l'écriture de tout exprimer, ce qui est un leurre, quoiqu'il en soit. Il s'agit d'une confiance, non dans les vertus qu'a la littérature d'exprimer fidèlement la pensée, mais au contraire – et c'est là sa singularité –, d'une confiance toute de travers, issue de la défiance même. S'il semble effectivement que, de toutes choses, le langage soit la chose la moins faite pour parler (et Nougé nous le rappelle à plusieurs reprises), la vraie question est de savoir ce qu'il reste à faire après avoir admis cette défaillance.

Il reste, et c'est ici que Nougé rejoint ou préfigure un Samuel Beckett, à tirer parti des conditions de cette trahison. Autrement dit, si l'objet se dérobe, il reste à l'artiste – à ce nouveau type d'artiste – à examiner, comme le dira d'ailleurs Beckett dans un de ses articles sur les peintres Abraham et Gerardus van Velde (*Le Monde et le Pantalon*¹⁹), les conditions de cette dérobade :

La défiance des littérateurs se situe tout d'abord et très exactement entre l'écrivain et l'écriture. Elle vient du défaut que l'écriture vient à faire à certains moments à l'écrivain.

Elle tend à mettre en lumière « les trahisons du langage »²⁰,

affirme également Nougé dans « La solution de continuité ». « Mais l'objet de cette trahison reste à examiner de très près²¹ », s'empresse-t-il de conclure. Artiste exemplaire, Nougé ne va pas aussi loin que Beckett dans l'exploration des conditions

16 Paul Nougé, « Le langage », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 166-167.

17 *Id.*

18 *Ibid.*, p. 106.

19 Il s'agit de deux articles, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989. Le premier a été écrit par Beckett début 1945 à l'occasion des expositions des peintres Abraham et de Gerardus van Velde respectivement aux galeries de Mai et Maeght. Première publication sous le titre « La Peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon », dans la revue *Les Cahiers d'art*, 1945-1946, avec six reproductions noir et blanc d'Abraham van Velde et neuf de Gerardus. Le deuxième article, « Peintres de l'empêchement », toujours sur la peinture des deux frères, a été publié dans la revue *Derrière le Miroir*, n^{os} 11-12 (juin 1948).

20 Paul Nougé, « La solution de continuité », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 107.

21 *Id.*

de la dérobage de l'objet, mais il invente, à sa façon, un verbe efficace qui réussit à agir sur le lecteur avec une précision et une force inégalables.

C'est ainsi que Nougé effectue des interventions minimales dans des textes d'autres écrivains (Baudelaire ou Maupassant, par exemple), des travaux de réécriture, de juxtaposition (« Efficacité poétique. Dans l'ordre littéraire : commencer par réunir des *échantillons*, aussi divers que possible, et les considérer juxtaposés. Faire ce travail sur fiches mobiles²² »). Il en effectuera d'autres sur la prose et la poésie. Ainsi :

Étudier de près l'expérience qui consiste à « découper » une phrase dite prosaïque pour la transformer en poème. Et l'expérience inverse. Cela doit acheminer vers les considérations concrètes sur les conditions et la nature du poème. Vertu de l'isolement, etc.²³.

Dans *Quelques écrits et quelques dessins*²⁴ de Clarisse Juranville, il détourne subtilement des textes tirés d'un manuel français de grammaire. D'autres travaux peuvent prendre la forme de jeux de cartes (*Les Cartes transparentes*²⁵) ou être disposés sous la forme de slogans publicitaires détournés (*La Publicité transfigurée*²⁶), voire d'observations cliniques précises (*La Chambre au miroir*²⁷). Cette fois, il s'agit de textes étrangement bouleversants effectués à partir de la description de trente-huit femmes accomplissant le même geste (se déshabiller dans un laboratoire). Il en est d'autres encore, qui débouchent sur des poèmes en prose, ou des poèmes à respiration plus ample. Dans son *Journal*²⁸, Nougé les formule sous forme de propositions. Autant de moyens, donc, pour rendre bouleversants des objets faits de mots. En même temps, opérer un travail minutieux sur les impasses du langage et un questionnement actif sur les limites de celui-ci.

Action / Vie / Poésie

Nougé est un homme qui s'interroge constamment : « [Q]ue faire ? que *dois-je faire* ? », question qu'il se posait déjà en 1928, dans un texte intitulé « La grande question »²⁹. Mais, s'il admettait qu'il s'agissait là d'une question morale, il se hâtait aussitôt de préciser que la question de savoir s'il faut agir ou s'il convient d'y renoncer ne se pose jamais pour lui. Car renoncer à agir équivaldrait à renoncer à vivre. Le seul problème que Nougé puisse admettre est celui « des modalités et du

22 Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 1995, p. 100.

23 *Ibid.*, p. 17.

24 Clarisse Juranville, *Quelques écrits et quelques dessins*, préface et postface de Paul Nougé, cinq illustrations de René Magritte, Bruxelles, René Henriquez éditeur, 1927 ; repris dans Paul Nougé, *L'Expérience continue*, op. cit.

25 Paul Nougé, *Les Cartes transparentes*, postface de Marcel Marien, six dessins de Jane Graverol, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1972 ; repris dans Paul Nougé, *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cistres – Lettres différentes), 1983.

26 Paul Nougé, *La Publicité transfigurée*, *L'Expérience continue*, op. cit.

27 Paul Nougé, *La Chambre au miroir*, *L'Expérience continue*, op. cit.

28 Paul Nougé, *Journal*, op. cit.

29 Paul Nougé, « La grande question », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 64.

sens³⁰ » qu'il convient de donner à l'action. Les moyens pour agir, il les trouve dans sa manière de travailler, d'agir sur le langage, dans son action de militant et même dans la vie de tous les jours :

[O]n peut supposer des esprits qui placent l'essentiel dans l'activité, qui n'imaginent comme fondement, comme ressort de leurs démarches que cette possibilité de l'action, ce désir de l'action, cette volonté de l'action.

Pour eux l'action est la condition essentielle de la « vie ».
Il s'agit de vivre – donc d'agir.
J'agis – donc je suis³¹,

affirme-t-il très nettement dans « La solution de continuité » (1935).

Une fois que la notion de l'humanisme prônée par la Renaissance a fait faillite, il ne reste à Nougé que de « poser les problèmes » qui lui semblent « essentiels » à son existence « en fonction d'une réalité extérieure, historique, sociale ou religieuse qui demeure accessible aux seuls moyens intellectuels et expérimentaux qu'il [lui] soit donné de mettre en œuvre³² ».

C'est pourquoi il affirme à maintes reprises, dans *Les Images défendues*³³, et dans d'autres textes plus ou moins théoriques, que la solution n'est pas, ne pourrait pas être individuelle. Elle sera à la mesure d'« une nouvelle notion de l'homme », située « à mi-chemin de la sensation à l'idée, dans la voie de l'abstraction³⁴ ». Nougé s'en explique ainsi :

J'ai la sensation du danger,
sentiment obscur, informe, d'ordre purement affectif.
J'ai la notion du danger,
sentiment dégagé à demi du plan affectif, qui a pris volume et contour, qui donne prise à l'intelligence mais riche néanmoins de toutes les puissances émotives qui en font encore par quelque côté un sentiment.
J'ai l'idée du danger,
représentation abstraite du danger, forme intellectuelle dont la pureté peut aller jusqu'à ne laisser subsister qu'un contour cernant le vide, qui peut être manié avec un complet détachement, perdant aussi sa vertu dangereuse³⁵.

Le vide, le danger

Nougé ne se propose, donc, ni d'expliquer l'homme et l'univers, ni d'élaborer une métaphysique ou une psychologie, des codes ou des mots d'ordre. S'il faut agir, pense-t-il, il faut le faire avec minutie, mais aussi de travers, afin de maintenir

30 *Id.*

31 Paul Nougé, « La solution de continuité », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 110.

32 Paul Nougé, « La grande question », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 66.

33 Paul Nougé, *René Magritte ou les images défendues*, avec dix-neuf reproductions de tableaux, Bruxelles, Les Auteurs associés, 1943 ; repris sous le titre *Les Images défendues* dans *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*

34 *Id.*

35 *Ibid.*, p. 66-67.

l'objet qui en résulte dans la zone « fertile » du danger et le rendre ainsi efficace. « Et qu'est-ce que voir, si ce n'est décomposer, découper, analyser l'objet de la vision, en isoler, y *choisir* certaines valeurs efficaces³⁶ ? »

D'où, par exemple :

[L]'intérêt tout particulier des *jeux* qui ont pour élément principal le langage :
jeux de mots,
devinettes,
charades,
papiers pliés ;

l'intérêt des démarches qui tendent à situer le langage en tant qu'objet, à l'analyser :
grammaires,
syntaxes,
sémantiques ;

l'intérêt de ses manifestations naïves *les plus détachées* que puisse admettre le commun des esprits :
réclames,
anecdotes,
fables,
apologues ;

ou pour mieux dire, là où le commun des esprits en use avec *le plus de liberté*, avec le seul souci, indépendamment de toute préoccupation d'expression ou de véracité, *d'un effet à produire*³⁷.

Et aussi :

Méthode

Il s'agit de poser des questions adroites et pertinentes :

Étant donné une FEUILLE DE PAPIER

et

une jeune femme, un jeune homme, un vieillard, un malade, un amoureux, un avare, etc.

comment faire pour que cette feuille de papier leur devienne un objet d'agrément, de plaisir, de désir, d'horreur, d'épouvante, de chagrin, de mélancolie³⁸ ?

Une première tentative d'invention de tels objets, qui produirait de l'effet sur le lecteur, se trouve dans *Cartes postales* (1924), qui comporte l'exergue suivant :

Que l'on veuille imaginer une petite collection illustrée sans malice.

Et s'en servir.

Ces cartes conviennent à tous, à nos ennemis, à nos amis.

36 Paul Nougé, « L'Histoire du problème », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 154.

37 Paul Nougé, « Le langage », *Histoire de ne pas rire*, op. cit., p. 166-167.

38 Paul Nougé, « L'écriture simplifiée », *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cistres – Lettres différentes), 1981, p. 27.

On le sait, il n'y a plus d'indifférents³⁹.

Il s'agit de quelques petits poèmes de quatre ou cinq vers d'où se dégage une impression générale de délicatesse, de poésie tendre et légère, de musicalité douce, mais où la force de l'image est très présente. Ces poèmes ressemblent à des descriptions sommaires d'un tableau magrittien. Il y a aussi des poèmes, le plus souvent en prose, plus élaborés, quelques-uns datés (1924), qui constituent autant d'exemples de la méthode qu'illustrera *L'Écriture simplifiée*.

Dans *L'Écriture simplifiée* figurent des poèmes où le lecteur est invité à construire lui-même l'objet que l'artiste lui propose, à supplanter les « trous » par son imagination, dans le cadre d'une structure donnée, comme le fera également Magritte dans quelques-unes de ses toiles de 1928 (« L'apparition » ou « Les charmes du paysage », par exemple). Ainsi, le texte nougéen intitulé justement « La... .. » :

Elvire est une très
Elle n'est pas comme certaines pour qui est toujours trop et le
..... trop
Elle sait que la est nécessaire à la [...] ⁴⁰.

Le Jeu des mots et du basard (1925), autre objet bouleversant, est entièrement fait – excepté l'introduction – de cartes postales. Sur la plupart d'entre elles sont inscrits des énoncés que l'on peut lire en tous sens. Quelques-unes sont blanches.

Un autre « jeu », *La Publicité transfigurée*, qui date de la même année, contient d'étranges annonces « publicitaires », réalisées, comme toujours, à l'aide de « l'intervention minimale ». En résultent autant de textes poétiques⁴¹, adressés directement au lecteur, la plupart chargés de violence subversive. Quelques-uns prennent en outre la forme de leur contenu, à la façon des calligrammes d'Apollinaire. Comme l'a montré Geneviève Michel dans l'article « Paul Nougé et “les lambeaux de langage”. Quels procédés pour quels effets ? », il y a des procédés auxquels l'auteur fait constamment appel afin de rendre impertinent/subversif l'énoncé ou le poème qu'il propose au lecteur. Ainsi, la substitution d'un mot (« *Le Jeu des mots et du basard* », pour « *Le Jeu de l'amour et du basard* ») ; la négation d'un énoncé du départ (« je ne suis ni l'alpha ni l'oméga ») ; les jeux sur les sons, que l'on retrouve un peu partout dans l'œuvre poétique de Nougé (il dit d'ailleurs, dans son *Journal*, « ma confiance la plus profonde, la plus secrète : j'ai toujours pensé et construit ma pensée d'une manière musicale⁴² ») ; l'utilisation de certains mots afin d'obtenir

39 *Ibid.*, p. 17. À la même époque, Odilon-Jean Périer (1901-1928), avec lequel Nougé entretint des rapports singuliers (et qui écrit aussi au travers d'un jeu de cartes), compose une pièce, *Les Indifférents*, qui sera créée en février 1925 au Théâtre du Marais.

40 *Ibid.*, p. 53.

41 Voir, pour ce qui est de l'analyse de ces deux ouvrages, mais non seulement, les articles de Domenica Iaria, « *Le Jeu des mots et du basard* : effetto poesia », et de Geneviève Michel, « Paul Nougé et “les lambeaux de langage”. Quels procédés pour quels effets ? », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Paul Nougé, pourquoi pas un centenaire ?*, Bologna, CLUEB, 1997, p. 29-50 et p. 201-233, respectivement.

42 Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, op. cit., p. 55.

certaines effets. Le *Journal* de Nougé témoigne d'une attention constante à la syllepse, en raison de ses possibilités de combiner le sens propre et le sens figuré de ses composantes (« La table importe peu si vous faites table rase », « Mordez-vous la langue, vous trouverez le goût du sang »), mais aussi à d'autres figures de langage, à l'usage des prépositions, du subjonctif⁴³, etc.

La négation de la négation

En 1926, Nougé écrit une lettre aux surréalistes français. Cette lettre, considérée par Marc Quaghebeur comme révélatrice aussi bien de la singularité littéraire de Nougé que de son appartenance « à la génération belge novatrice », est une « des meilleures introductions qui soit à la problématique nougéenne autour des mots⁴⁴ ». Elle énonce d'emblée la prise de distance nougéenne par rapport aux surréalistes français⁴⁵ et annonce nettement les termes de sa pratique et de son esthétique, fondées, toujours selon le critique, sur « une sorte de négation de la négation » : « Nous sommes l'esprit de révolte qui se refuse, qui éternellement se refusera aux conditions qui lui sont faites mais qui ne fonde pas sur la négation simple de ces conditions pour pousser en avant la révolte⁴⁶ », annonce Nougé dans sa lettre.

Marc Quaghebeur remarque, en outre, que cet esprit de révolte se refusant aux conditions contemporaines du réel et du discours est incarné d'une façon exemplaire par « La messagère », poème que Nougé compose au milieu des années 1920, période fertile de création pour le théoricien du mouvement surréaliste bruxellois. Ce texte, qui préfigure Beckett et sa pièce *Pas moi* – étrange monologue d'une femme réduite à une bouche –, met en avant une narratrice-cantatrice dont le discours se tisse à travers un double processus. La messagère affirme en effet quelque chose, mais elle est toujours, immédiatement, en train d'affirmer le contraire de ce qui vient d'être dit. Elle parle, et son discours, qui s'écoule d'une manière presque musicale, se constitue, au fur et à mesure qu'elle profère ses paroles, en une interpellation critique et dynamique des limites du moi et du langage. Dans ce texte, Nougé poursuit sa mise en cause subversive des fausses évidences du langage comme de la perception par un « processus discursif général de négation destiné à laisser entrevoir le contraire de ce qui est nié⁴⁷ », négation « indéfiniment reprise, de tout ce qui surgit comme premier réflexe interprétatif ou perceptif. Ni possession, ni

43 « L'usage que Gide fait du subjonctif me trouble souvent. », dit-il toujours dans son *Journal* (*ibid.*, p. 84) ; chez Corneille il trouve « d'exaltantes hardiesses de grammaire » (*ibid.*, p. 88) ; voir aussi *ibid.*, p. 80-81.

44 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2017, t. 2, p. 227.

45 « Chers amis, nous nous rejoindrons, je n'en puis douter. Mais ailleurs sans doute » ; Paul Nougé, « Aux surréalistes français », *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, op. cit., p. 7. Voir aussi Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, op. cit., p. 227.

46 Paul Nougé, « Aux surréalistes français », *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, op. cit. p. 7 ; voir aussi Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, op. cit., p. 228.

47 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, op. cit., p. 248.

effusion, mais mise à distance, comme l'indique au même moment la revue que préparent les surréalistes⁴⁸ ».

Une poésie projective

Une note du *Journal* nougéen parle de « fécondation poétique » :

(D'un calendrier :

« Rayon : trait de lumière sur lequel on range des marchandises »

Plus loin : Trait : lignes noires dont on accable ses ennemis.

Lumière, porte (en route) de la mort.

Certains livres permettent de peser les esprits.

Etc.

L'on peut imaginer ici une méthode de fécondation poétique par greffe d'une acception d'un terme sur une autre acception du même terme. À rapprocher du calembour)⁴⁹.

Cette poésie « projective », pour la réalisation de laquelle il faut, selon Nougé, « un véritable courage »⁵⁰, ne saurait être séparée de l'usage de la métaphore. De plus, affirme-t-il toujours dans le *Journal*, lorsqu'on réfléchit à la « liberté » et aux limites de la métaphore, l'on se rend compte que « certaines images poétiques se *projetent* les unes sur les autres avec sûreté et exactitude, ce qui revient à dire qu'en *poésie projective* elles ne sont qu'une seule et même image⁵¹ ». Toutes les images du feu, par exemple, sont ainsi les images de la vie et vice-versa. Cela ne revient pas à dire pour autant que la poésie doit se substituer entièrement à la métaphore.

C'est ainsi que Nougé parle, à la façon d'un mathématicien, de la « déformation des images », qui doit désigner ce qu'il appelle « le groupe de métaphores », objet d'étude d'une « métapoétique » qui s'occupera d'une classification des métaphores. Il lui faudra, « tôt ou tard, adopter le seul procédé essentiel de classification, *la détermination des groupes*⁵² ». Selon Nougé, c'est dans l'étude de la déformation des images, dont « La messagère » fournit un bel aperçu, qu'on trouvera la mesure de l'imagination poétique. Déformations, c'est-à-dire métaphores, mais aussi métamorphoses.

Les définitions de « l'image », de la « métaphore », de la « figure », du « symbole » préoccupent constamment Nougé⁵³. Le hante surtout un autre problème, qui revêt, d'après ses dires, une importance tout à fait particulière, étroitement liée à celui de la déformation et de l'image – le miroir :

Invention, origine, histoire de l'appareil miroir.

Les miroirs déformants.

Mais l'on peut imaginer d'autres systèmes faisant subir à l'objet d'autres transformations que celles connues jusqu'ici.

48 *Ibid.*, p. 232.

49 Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, *op. cit.*, p. 120.

50 *Ibid.*, p. 15.

51 *Ibid.*, p. 17.

52 *Ibid.*, p. 18.

53 *Ibid.*, p. 103.

Des images nouvelles⁵⁴.

C'est n'est donc pas par hasard que la physique, la symétrie, les systèmes optiques déformants, les anamorphoses, le narcissisme, l'usage qu'ont fait du miroir poètes et peintres, intéressent Nougé au plus haut point. Le miroir *découvre* et *invente*, affirme-t-il⁵⁵. Il compose en 1946 plusieurs petits poèmes appelés « miroir », comme en témoignait déjà son *Journal*.

Son *Journal* atteste d'une façon exemplaire cette activité de l'esprit toujours en éveil. En même temps, c'est un homme fatigué qui y parle, de sa vie comme de sa création :

J'ai consacré tant d'heures de ma vie à de longs travaux qu'ensuite j'abandonne avec le sentiment du néant. Illusion sans doute. Je songe aux échecs, aux mathématiques, à la langue anglaise. Il faut que je me décide cependant à entretenir cette dernière. Mais de quel subterfuge user pour ne pas me laisser entraîner. Que ne puis-je appliquer à ma vie un horaire mécanique. Quelle libération⁵⁶.

La façon qu'a Nougé de s'attaquer au langage peut être aussi révélatrice de la dualité de son caractère. Lorsqu'il parle, dans son *Journal*, d'originalité, il précise qu'elle représente nécessairement un complexe et qu'en fait un complexe n'est pas original. Il ajoute que l'originalité ne peut s'analyser entièrement sur le plan intellectuel. Ce qui expliquerait en un sens son refus d'être connu en tant qu'écrivain (voir aussi la fameuse lettre écrite à Breton le 2 mars 1929 où il rappelle à celui-ci qu'il aimerait que « ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'effacent⁵⁷... » ; et la lettre adressée à Breton en 1926, analysée précédemment⁵⁸).

Cela n'empêche pas, toutefois, une notoriété qu'il mentionne – un peu surpris – toujours dans son *Journal* : « [L]'influence stupéfiante des *Correspondances*. Ne serais-je donc pas le dernier des hommes⁵⁹ ? »

Une méthode qui hésite tout figement

Nougé ajoute, amèrement cette fois – l'expérience de la guerre l'ayant d'ailleurs profondément marqué –, que le temps est venu de limiter, de centrer son effort et de l'accorder par une juste économie, avec les possibilités de travail qui lui restent. « Ce que j'entreprends », ajoute-t-il encore, « est presque toujours sans proportions variables avec le temps et les forces dont je dispose⁶⁰ ». En 1941, lorsqu'il écrit ces mots, il a quarante-six ans.

54 *Ibid.*, p. 103-104.

55 *Ibid.*, p. 99.

56 Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, *op. cit.*, p. 39.

57 Paul Nougé, « D'une lettre à André Breton », *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 79.

58 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, *op. cit.*, p. 227-229 et p. 254.

59 Paul Nougé, *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, *op. cit.*, p. 40.

60 *Ibid.*, p. 23.

Cet homme habitué à respirer l'air pur des cimes – ne dit-il pas que, pour lui, une journée qu'il consacrerait seulement à faire le minimum nécessaire à *la vie* ne serait qu'une journée perdue ? –, à trancher dans le vif, à tout disséquer avec la précision d'un scalpel, reconnaît aussi, avec la même lucidité d'acier, ses limites ; ses propres limites, mais aussi peut-être celles mêmes du réel :

Mon manque de souplesse intérieure qui me fait affreusement souffrir d'une vie conjugale singulièrement orageuse. Il faudrait cependant apprendre à vivre dans cette instabilité parfaite, où tout est remis en question par la plus minime saute d'humeur⁶¹.

Cette instabilité n'est pas sans rappeler l'état de guerre « sans issue » que Nougé entretient autour de la création. Une extrême fragilité en outre :

Une scène, et il me semble que tout est rompu en moi, que mon effort, que mes pensées, mes sentiments familiers, me deviennent soudain étrangers, – et la vie même. Comment en finir avec ce besoin d'un minimum de stabilité quotidienne⁶² ?

Nougé ne consentira pourtant jamais à se limiter aux besoins strictement utilitaires dont se satisfait la majorité des hommes. Il lui faudra trouver un équilibre, question de méthode et de discipline à la fois. Ce qui doit demeurer au centre de ses préoccupations quotidiennes, c'est ce qu'il appelle, toujours dans son *Journal*, un travail actif, un travail créateur. Les autres préoccupations – grammaires, anglais, science, etc. – doivent s'organiser « secondairement » autour de ce centre. Et « il est grand temps » (à quarante-sept ans), affirme-t-il une fois encore, d'établir sa « dernière discipline ». Affirmation qui semble contredire une autre, qui semble paradoxale : « Le secret, sans doute : je ne réussis que ce que je traite à la légère⁶³. »

À l'enseigne de Léonard

Son attachement à Leonardo da Vinci nous aiderait peut-être à mieux le cerner – le maître de la Joconde étant un esprit savant, curieux de tout et exigeant, au point de donner une œuvre multiple, mais comme prise aux pièges de son intensité critique. Lorsque Nougé affirme avoir découvert le secret de son affection pour cet homme – le fait qu'il s'agit d'un homme calme, d'un *homme de l'esprit*, mais qui est avant tout *un solitaire* –, il ajoute aussitôt qu'il s'agit d'une solitude « colorée de subversivité, de culpabilité ». Le mot « subversivité » est celui qui s'accorde le mieux avec la sensibilité de Nougé, mot sur lequel il est revenu à plusieurs reprises :

Ma caractéristique intellectuelle peut-être essentielle : ne jamais perdre le contrôle, jamais de laisser-aller, de spontanéité, même dans la colère, ni en faisant l'amour. Là-dessous : le sentiment constant de la menace, d'un univers hostile qui guette le moindre faux pas. Les circonstances, les médiocres circonstances de ma vie

61 *Ibid.*, p. 33.

62 *Id.*

63 *Ibid.*, p. 39.

ont voulu que tout ce que j'ai fait de valable l'ait toujours été sous le signe de la *subversion*, de l'action délictueuse⁶⁴.

Objets bouleversants, les textes poétiques de Nougé, tout en étant relativement peu nombreux, témoignent d'une diversité assez grande. Ces objets obéissent le plus souvent à ce que Nougé appelle la « grande règle d'écriture » de Valéry (« Entre deux mots, il faut choisir le moins⁶⁵ »). Ils sont issus d'une discipline dont leur maître ne dira jamais assez les vertus, conçus d'après des méthodes ayant la rigueur de l'homme de science et impliquent dans la plupart des cas une première opération, apanage de l'esprit : l'isolement. À partir de là, le même esprit, inspiré, opère des modifications le plus souvent minimales dans le but de transformer les objets ainsi isolés et modifiés par la suite en quelque chose d'autre, un objet plus vrai, censé avoir un certain effet sur le lecteur, l'atteindre à la fois avec une force et une subtilité subversives. Et tout cela dans le but de bouleverser les habitudes de celui-ci et de le faire enfin voir, sentir, penser, s'interroger, un en sens, vivre. Et transformer ainsi sa vie.

En tant qu'instigateur d'un surréalisme différent de celui de Breton, bien plus greffé que celui des Français sur les questions du langage⁶⁶, étant « tout aussi radical en matière d'articulation au politique et au poétique⁶⁷ », Nougé inscrit sa création, toute en affirmation-négation, dans un espace littéraire lui aussi singulier : le milieu littéraire belge de langue française, milieu « périphérique » par rapport à la grande tradition et à l'institution littéraires françaises, mais au sein duquel la question de la langue et des mots n'a cessé de prendre une importance peu commune. Elle acquiert un relief tout particulier dans l'entre-deux-guerres, qui voit l'émergence de Paul Nougé. Ce n'est pas un hasard si le jeune Nougé fréquente André Baillon, ni le fait que ses interrogations et travaux se déploient dans cette Belgique qui va produire le *Manifeste du lundi* et exacerber l'idéalisation de la langue. Comme l'avait bien signalé Louis Scutenaire, Nougé est la queue de comète de la grande tradition du romantisme allemand, couplée au désir profond de changer le monde propre aux surréalistes belges, et celui des avant-gardes de l'après 1918. Cette démarche artistique qui « corsète l'imaginaire, pour mieux le tendre à l'infini⁶⁸ » ne se révélera pas, par hasard, plus largement après la mort de l'écrivain (il meurt la même année que Magritte, en 1967). Sa reconnaissance dans un cercle plus que celui des *Happy Few* coïncidera avec le développement de la belgitude. Nougé, en effet, commence à sortir du cercle des initiés au début des années 1980⁶⁹.

La dérobade constante des objets et des mots qui fut sa hantise, bref d'une langue et d'un réel aliéné, fait l'objet de minutieuses réflexions durant les premières

64 *Ibid.*, p. 26.

65 *Ibid.*, p. 63.

66 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone, op. cit.*, p. 225.

67 *Id.*

68 *Ibid.*, p. 253.

69 Le volume *Fragments*, publié à Bruxelles en 1983 par les éditions Labor dans la collection Espace Nord, connut un grand succès et fut même réédité.

années indécises de la Seconde Guerre mondiale. Cette hantise, ce travail et cette production sont sans égal dans le monde littéraire belge, et même français, comme le fit remarquer Francis Ponge. Elle dit bien ce que peut induire, en dehors des particularités et du « génie » qui sont ceux de Nougé, un rapport au réel et à la langue dans un pays où l'Histoire comme la langue échappent en partie à l'idéologie française. Samuel Beckett, qui reprend après la Seconde Guerre mondiale ses interrogations par d'autres biais et sans l'espoir d'une métamorphose du monde, était lui-même le fruit d'une situation doublement « périphérique » – et des potentialités qu'elle seule offre parfois.

Références

- BECKETT, Samuel, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- IARIA, Domenica, « *Le Jeu des mots et du basard : effetto poesia* », dans Anna SONCINI FRATTA (dir.), *Paul Nougé, pourquoi pas un centenaire ?*, Bologna, CLUEB, 1997, p. 29-50.
- JURANVILLE, Clarisse, *Quelques écrits et quelques dessins*, préface et postface de Paul Nougé, cinq illustrations de René Magritte, Bruxelles, René Henrquez éditeur, 1927.
- MICHEL, Geneviève, *Paul Nougé, la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011.
- , « Paul Nougé et “les lambeaux de langage”. Quels procédés pour quels effets ? », dans Anna SONCINI FRATTA (dir.), *Paul Nougé, pourquoi pas un centenaire ?*, Bologna, CLUEB, p. 201-233.
- NOUGÉ, Paul, *Au Palais des images les spectres sont rois*, Paris, Allia, 2017.
- , *Journal (1941-1950)*, suivi de *Notes sur les échecs*, Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 1995 [1968 et 1969].
- , *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cistres – Lettres différentes), 1983.
- , *Fragments*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1983.
- , *L'Expérience continue*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cistres – Lettres différentes), 1981 [1966].
- , *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Cistres – Lettres différentes), 1980 [1956].
- , *Les Cartes transparentes*, postface de Marcel Mariën, six dessins de Jane Graverol, Bruxelles, Les Lèvre nues, 1972.
- , *Esquisse d'un hymne à Marthe Beauvoisin*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1970.
- , *La Conférence de Charleroi*, Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946.
- , *René Magritte ou les images défendues*, avec dix-neuf reproductions de tableaux, Bruxelles, Les Auteurs associés, 1943.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2017, t. 2.
- , *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990.
- SMOLDERS, Olivier, *Paul Nougé. Écriture et caractère à l'école de la ruse*, Bruxelles, Labor / Archives et Musée de la littérature, 1995.
- SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Paul Nougé, pourquoi pas un centenaire ?*, Bologna, CLUEB, 1997.



Le miroir de la raison : déconstruction des mythes, assomption de l'humain, nouvel imaginaire du corps et du social dans le théâtre de Michel de Ghelderode

JEAN DE DIEU ITSIEKI PUTU BASEY

Michel de Ghelderode (1898-1962) figure parmi les grands classiques de la littérature belge francophone. Foisonnante, son œuvre fait l'objet de beaucoup d'études. Certaines l'abordent dans une perspective biographique¹. D'autres s'attachent à des thématiques spécifiques – comme l'angoisse², le tragique³, le rire⁴, l'identité⁵ ou la hantise du masque. Deux postulats sous-tendent le discours critique. D'une part, une identification de l'œuvre à l'auteur⁶. D'autre part, la mise

1 C'est, notamment, le cas de Roland Beyen, *Ghelderode*, Paris, Seghers (Théâtre), 1974, et *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de bibliographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980 [1971] ; Jean Francis, *L'Éternel Aujourd'hui de Michel de Ghelderode. Spectrographie d'un auteur*, Bruxelles, Louis Musin, 1968 ; Albert Lepage, *L'Énigme Ghelderode*, Bruxelles, Louis Musin, 1976 ; Adrien Jans, *Michel de Ghelderode, ange et démon*, Paris, Hachette, 1973.

2 Jacqueline Blancart-Cassou, *Ghelderode conteur. De l'angoisse au rire*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 2003.

3 Fabrice Schurmans, « Lecture. *La Mort du docteur Faust*, une tragédie de l'identité », dans Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust* suivi de *Fastes d'enfer*, Bruxelles, Labor, 2003, p. 149-211.

4 Jacqueline Blancart-Cassou, *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck (Théâtre d'aujourd'hui), 1987.

5 Élisabeth Deberdt-Malaquais, *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Paris, Éditions universitaires, 1967.

6 Ainsi s'est créée la légende de l'homme énigmatique, à laquelle l'auteur a contribué en surjouant sur la scène médiatique la posture de l'homme masqué. À ce propos, Pierre Piret note : « Si l'image du dramaturge scandaleux, "sulfureux" et "démoniaque" s'est peu à peu estompée, Ghelderode demeure, aux yeux de l'opinion, un homme d'une autre époque et d'un autre monde, étranger à l'histoire de son temps, et par conséquent un écrivain incomparable, radicalement inclassable, purement spontané, instinctif » (Pierre Piret, « Lecture. Modernité de Ghelderode », dans Michel de Ghelderode, *Pantaglieze*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 142).

en lumière de la quête de la modernité, la veine futuriste ou expressionniste de l'esthétique théâtrale ghelderodienne dont on souligne la visée littéraire : rénover l'art théâtral en « cré[ant] une nouvelle grammaire de la scène⁷ ».

Mais, dans l'ensemble, les études ghelderodiennes pâtiennent du mythe de l'auteur. De la sorte, les concepts agités dans l'analyse des personnages sont souvent référés à la personne du dramaturge. Certes, ce théâtre est informé par l'expérience de l'auteur. « C'est dans l'expérience de la vie que votre imagination puise sa nourriture⁸ », écrit, en 1927, Paul Neuhuys à Ghelderode. Celui-ci figure parmi les créateurs pour qui l'écriture n'est pas seulement un bon moyen d'analyse sociale et de démythification de l'Histoire, mais surtout la meilleure façon d'habiter le monde et de s'inscrire dans l'Histoire ou, selon les mots de l'auteur, de « remplir intégralement sa destinée⁹ ». Pour autant, faut-il réduire l'œuvre à la quête intérieure qui l'agite ? Il me semble que, dans ce cas, la cristallisation de l'Histoire sur un destin singulier permet de dire quelque chose de foncièrement humain et d'universel. Paul Neuhuys écrit encore : « C'est en approfondissant les besoins de notre triste pays que vous vous élèverez à un art international¹⁰. » Qui plus est, Ghelderode se dit « un artiste qui a des visées extra-nationales¹¹ » et écrit à Paul De Bock : « Moi je marche vers l'œuvre collective. Je m'efface pour laisser place au peuple que je porte en moi¹². » Il assigne donc à son œuvre une portée humaine, sociale et universelle dont l'élucidation exige de considérer les personnages de la fiction pour ce qu'ils sont : des êtres de papier, des figures de représentation – et d'une représentation qui, chez Ghelderode précisément, exhibe son jeu et son artifice.

Dans le théâtre comme dans le roman, la figuration sert toujours un projet éthique. Ainsi que l'indique Schurmans, cette fonction est explicitement soulignée dans le genre du *music-hall* dont les stratégies visent « la création d'une sensibilité neuve, débarrassée de tous les prototypes usés du Beau, du Grand, du Solennel, du Religieux, du Féroce, du Séduisant et de l'Épouvantable¹³ ». Pour emprunter les

7 Fabrice Schurmans, « Lecture. *La Mort du docteur Faust*, une tragédie de l'identité », dans Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust* suivi de *Fastes d'enfer*, op. cit., p. 151.

8 Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1991, t. 1, p. 221.

9 *Ibid.*, p. 169.

10 *Ibid.*, p. 221.

11 *Ibid.*, p. 174.

12 *Ibid.*, p. 84.

13 Filippo Tommaso Marinetti, *Le Music-Hall. Manifeste futuriste*, le Daily-Mail, 21 novembre 1913, cité par Fabrice Schurmans, « Lecture. *La Mort du docteur Faust*, une tragédie de l'identité », dans Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust* suivi de *Fastes d'enfer*, op. cit., p. 156.

mots d'Habermas, on peut dire qu'une « poéthique¹⁴ » innervait tout le théâtre de Ghelderode dans la mesure où il articule esthétique et éthique. Devant le marasme universel de son époque, Ghelderode estime en effet que l'homme a l'obligation d'« investigue[r] les forces occultes du monde¹⁵ » ; il est convaincu qu'« il faut de la littérature [...] pour dynamiter les panthéons érigés à la gloire des lieux communs¹⁶ ». Aussi produit-il un théâtre qui sert d'« hygiène morale préventive¹⁷ ». Dans une lettre de 1933 adressée à Prosper de Troyer, Ghelderode soutient :

Je rêve de ce livre de miel et de fiel, plus diabolique qu'angélique (qui dit ange dit démon) dans lequel je me venge de la société, de la bêtise, du Pouvoir oppresseur, du Catholicisme politique... Livre écrit pour quelques esprits libres [...]. J'écris pour l'ivresse certaine qu'écrire me donne, et que partant je restitue à quelques-uns aptes à l'ivresse spirituelle. Par ce moyen, j'ai trouvé le chemin qui conduisait aux anges – zones mentales et sentimentales où la géométrie académique perd ses droits, où la pesanteur devient une blague, où règnent la lumière souveraine et le silence divinement musical¹⁸.

Profession de foi ou affirmation d'un idéal et assignation d'un but à son œuvre, ces propos montrent qu'en plus d'une quête intérieure – une identité spirituelle, précisément –, cette production littéraire se voudrait un antidote à la déliquescence sociale. Ce que la critique, plutôt attachée au mythe de l'écrivain, ne met pas suffisamment en relief.

Autant que faire se peut, la lecture que je propose voudrait mettre en lumière l'intention éthique qui sous-tend l'œuvre de Ghelderode. Ainsi que l'indique André Vandegans, le projet passionné de Ghelderode est construit en une sorte de nébuleuse condensée en quelques « grands motifs [qui] reparai[sse]nt, unis ou séparés, mis en relief ou simplement suggérés, dans le théâtre, les contes, les chroniques¹⁹ ». Ces motifs – parmi lesquels figurent les personnages – étant dispersés sur toute la carte de l'œuvre, on ne peut en avoir une perception globale qu'en lisant plus d'une pièce. Mon corpus comprend donc plusieurs titres : *Hop Signor*!²⁰,

14 Habermas considère *éthiques* « toutes les questions qui se réfèrent à des conceptions exposant ce qu'est la “vie bonne” ou ce qui doit être fait pour qu'une vie ne soit pas un échec, et qui, par conséquent, à la différence de ce qui se passe pour la morale au sens strict, ne traitent pas seulement des problèmes de justice. Ces questions touchent au projet de vie des personnes et à la manière dont elles se comprennent elles-mêmes, deux aspects qui dépendent à leur tour du sort que la socialisation réserve à ces personnes et des traditions en vigueur dans les groupes dont elles sont issues » (Jürgen Habermas, *Une époque de transition. Écrits politiques [1998-2003]*, Paris, Fayard, 2005, p. 215).

15 Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, t. 1, *op. cit.*, p. 41.

16 *Ibid.*, p. 48.

17 Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1994, t. 3, p. 47.

18 *Ibid.*, p. 147.

19 André Vandegans, *Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris, Société d'éditions (Les Belles Lettres), 1978, p. 174.

20 Michel de Ghelderode, *Hop Signor !, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950 ; désormais, cette référence sera indiquée dans le texte par le sigle *HP*, suivi de la page.

*Fastes d'enfer*²¹, *La Balade du grand macabre*²², *Christophe Colomb*²³, *Pantagleize*²⁴, *D'un diable qui prêcha merveilles*²⁵, *Don Juan*²⁶, *Marie la misérable*²⁷, *Barabbas*²⁸, *La Mort du docteur Faust*²⁹ ainsi que *Le Sommeil de la raison*³⁰. Observant aussi bien la dissémination que la sursaturation des grands motifs ghelderodiens dans ces pièces, ma lecture s'attachera à cerner les propositions épistémologiques ou gnostiques que le dramaturge inscrit dans ses parcours figuratifs. Pour ce faire, je déclinerai mon analyse en quatre sous-points. Partant de différentes figures de l'auteur, le premier présente l'isotope du miroir de la raison qui traverse de part en part l'œuvre. Le deuxième volet examine les espaces-limites, conditions et situations propices que le dramaturge crée afin d'analyser, de l'intérieur, les coulisses du social et les passions fondamentales du genre humain. Le troisième volet met en relief les moyens formels de l'herméneutique ghelderodienne, et le quatrième, les enjeux éthiques, notamment la déconstruction des mythes de l'imaginaire culturel, l'assomption de l'humain et l'imaginaire du corps.

Le miroir de la raison, arme imparable de la dramaturgie ghelderodienne

Quand, pour se présenter ou pour définir les enjeux de sa littérature, Ghelderode se réfère à son identité, c'est de préférence son prénom, Michel, qu'il valorise. Il souligne l'affiliation à l'archange éponyme ainsi que la nature titanesque et guerrière dont le destin a fait de lui l'héritier. « Je suis archange, mais cuirassé de cuivre, ange électrocutant les diables aux viandes grumelées et à rebrousse-poil³¹ », et encore : « J'ai hérité de mes ancêtres archangéliques de[s] vertus guerrières³². » Contre qui ou quoi érige-t-il son théâtre ? Il le dit notamment dans ce cri pathétique lancé, en 1932, à Marcel Wyseur : « Ah, frères de Flandre, consolez-moi de la Civilisation, du

-
- 21 Michel de Ghelderode, *Fastes d'enfer*, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950 ; désormais *FE* suivi de la page.
 - 22 Michel de Ghelderode, *La Balade du grand macabre*, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952 ; désormais *BGM*, suivi de la page.
 - 23 Michel de Ghelderode, *Christophe Colomb*, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952 ; désormais *CC*, suivi de la page.
 - 24 Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1953 ; désormais *P*, suivi de la page.
 - 25 Michel de Ghelderode, *D'un diable qui prêcha merveilles*, *Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1953 ; désormais *DPM*, suivi de la page.
 - 26 Michel de Ghelderode, *Don Juan*, *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1955 ; désormais *DJ*, suivi de la page.
 - 27 Michel de Ghelderode, *Marie la misérable*, *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1955 ; désormais *MM*, suivi de la page.
 - 28 Michel de Ghelderode, *Barabbas*, *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1957 ; désormais *B*, suivi de la page.
 - 29 Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust*, *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1957 ; désormais *MDF*, suivi de la page.
 - 30 Michel de Ghelderode, *Le Sommeil de la raison*, *Théâtre VI*, Paris, Gallimard, 1982 ; désormais *SR*, suivi de la page.
 - 31 Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, t. 3, *op. cit.*, p. 107.
 - 32 *Ibid.*, p. 108.

monde moderne, de la Saloperie universelle³³. » On remarquera les deux majuscules : celle de « Civilisation » qui signale le mythe et celle de « Saloperie » pointant l'institutionnalisation de la bêtise et la sanctification du mal. Dans une autre lettre, à Paul Neuhuys, il parle de « émouvoir le cochon azuré qui dort en maints cœurs³⁴ ». C'est dire que loin d'être humain – même si c'est dans les humains qu'il s'incarne –, l'adversaire de l'« archange » est de l'ordre de l'imaginaire. Symbolique et systémique, il est surtout tentaculaire. Devant pareil adversaire, le lutteur en lui-même et à travers ses avatars (ses personnages) adopte des postures³⁵ stratégiques et se donne des armes en conséquence. Si son positionnement idéologique principal est celui du questionneur, marginal ou anarchiste, son arme par excellence est le miroir de la raison.

Déjà, en elle-même, la représentation, ou la mise en spectacle, participe du miroir car elle consiste à montrer moins des reflets ou des images à l'identique de la réalité représentée que des réfractions, des caricatures et autres grossissements. Car le miroir de la représentation est un prisme déformant. Chez Ghelderode, à l'instar de la représentation qui lui sert d'espace, l'exercice de la raison – diversement déclinée comme réflexion, élucidation, déchiffrement et dévoilement – sert à dévoiler la face cachée des choses, l'endroit du réel. Naturellement, ce travail est pris en charge par des figures typiques de la raison : les philosophes dans *Pantagleize*³⁶ et *La Balade du grand macabre*, le poète dans *Marie la misérable*, le savant dans *La Mort du docteur Faust*, le géographe dans *Christophe Colomb*, le fou de carnaval et le bouffon dans presque toutes les œuvres. Tel sera le cas d'Ignotus dans *Le Soleil se couche*, sorte d'apothéose. Ces figures constituent des postures énonciatives que l'on qualifierait de « véridictionnelles » car elles entendent dire et montrer la vérité en se situant « au-dessus des contingences » (P, 43 et 63), hors du temps et en marge du monde. Ce que Colomb dit explicitement au reporter – figure de l'opinion publique : « Je vois les choses de haut. Oui, je viens d'un autre monde, je ne suis pas du vôtre » (CC, 164). La posture d'excentrement de ces personnages permet l'objectivation – le « sens d'observation » (P, 70) –, jusqu'à la remise en question de soi que suggèrent les questions lancinantes sur leur identité, leur statut ou leur rôle. Dans *Pantagleize*, le personnage éponyme n'a de cesse de réfléchir. Déjà dans le premier acte, il s'interroge : « Qu'ai-je fait sur cette planète ? Sinon me demander ce que j'allais faire. Que suis-je ? Philosophe ? [...] J'ai quarante ans – et mon destin ne commença jamais. Commencera-t-il ? Ou mon destin est-il de n'en avoir point ? » (P, 47). Comme le note Pierre Piret, avec ces questions, « on assiste [...] à la mise

33 *Ibid.*, p. 109.

34 *Ibid.*, p. 114.

35 En effet, selon Jérôme Meizoz, les personnages des œuvres littéraires sont des postures que les auteurs adoptent pour faire face aux aléas d'une condition humaine et d'une position dans le champ et le jeu littéraire. « Les auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre ; leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidement comme une seule performance » (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 20).

36 *Pantagleize* est « philosophe de profession » et « [s]on état est de réfléchir » ; Michel de Ghelderode, *Pantagleize, Théâtre III, op. cit.*, p. 43.

en scène d'un corps et à la construction progressive d'un personnage totalement objectif³⁷. Lorsque, à la fin de la pièce, Pantagleize s'interroge : « Quelqu'un sait-il bien ici-bas ce qu'il fait ? [...] Que peut-on savoir ? Et quand on sait, sait-on si ce qu'on sait est ce qu'il faut savoir ? » (*P*, 133), on constate qu'il se creuse au cœur du théâtre de Ghelderode une faille épistémique dont l'analyse permet aux différentes figures mobilisées d'explorer les possibilités de transformation du réel.

Sur le fil : espaces-limites pour une herméneutique de situation de crise

Une littérature sur le fil. L'iconoclasme des auteurs belges, les positionnements délicats difficilement tenables – mais qu'ils tiennent hardiment – ne se manifestent pas seulement dans l'exception formelle, soit l'écart par rapport aux modèles esthétiques venant de et imposés par Paris. Il s'exprime tout aussi bien, peut-être même davantage, dans la manière singulière dont les auteurs abordent la réalité historique, dans le choix des questionnements qui constituent la substance des œuvres. Ces questionnements émergent des seuils ou des abysses et fleurissent dans des espaces-limites propices aux grandes investigations. On comprend pourquoi, arpenteurs de ces bords de précipices, les écrivains belges cultivent le fantastique et autre réalisme magique. Chez Ghelderode, l'exploration des gouffres où vacille le réel prend les allures d'une phénoménologie ou, mieux, d'une herméneutique de situations de crise. L'expérience des deux guerres mondiales est un de ces abysses. Analysant *Le Soleil se couche*³⁸, Marc Quaghebeur note :

Au cœur de la Seconde Guerre mondiale, Ghelderode maintient, envers et contre tous, une attitude résolue du primat et de l'autonomie de l'œuvre. À partir d'une telle position de tour d'ivoire du créateur, sa lecture des événements et tragédies du second conflit mondial se fait dans des termes ambigus, quoique marqués par les événements plus que significatifs auxquels il assiste³⁹.

À la suite de ces conflits historiques, l'effondrement du mythe d'une civilisation humaniste constitue un autre abysse qu'un Henry Bauchau qualifiera de « cap de noyés ». Ghelderode fait donc le choix de mener son entreprise herméneutique – une interprétation de l'Histoire, une critique sociale et une analyse de la condition humaine – à partir des seuils très critiques, des moments où « notre raison chancelle » (*B*, 142), « du fond de cauchemar où sombre la raison du monde » (*B*, 144).

Dans la pièce éponyme, Barabbas, condamné à perpétuité, attend une exécution imminente. L'instant crucial lui permet de porter sur lui-même, sur les autres et sur le monde un regard d'autant plus sévère et objectif qu'il n'a plus rien à craindre ni à perdre. L'enquête de *Marie la misérable* culmine au moment critique où chacun se

37 Pierre Piret, « Lecture. Modernité de Ghelderode », dans Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 150.

38 Michel de Ghelderode, *Le Soleil se couche*, *Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1957. Dans cette pièce, l'espace-limite à partir duquel s'interprète l'Histoire est la fin de la vie de Charles Quint et, plus intimement, la fin de la vie créatrice de l'auteur, métaphorisée par le crépuscule impérial.

39 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017, t. 2, p. 305.

rend compte qu'on vient de condamner et d'enterrer vive une sainte. Alors, en toute rigueur, il faut rétablir la vérité, dire le droit, condamner les coupables. Dans *D'un diable qui prêcha merveilles*, l'arrivée imminente d'un grand prédicateur mandaté par le Saint-Siège, prophète et voyant nanti des pouvoirs de desceller les secrets des âmes, plonge le peuple corrompu de Brugelmonde dans l'émoi. Avant cette fin de monde – car on redoute que la ville de la luxure, du plaisir et de la concussion soit détruite comme le fut Gomorrhe –, les secrets se dévoilent, révélant les monstres tapis en chacun des acteurs familiaux, sociaux, politiques, cléricaux et économiques. *Pantagleize* situe son seuil critique à « un moment-charnière de [l]a vie⁴⁰ » du personnage éponyme, moment où se croisent une date destinale, une éclipse du soleil et le grand soir des révolutionnaires marxistes. Le poète philosophe, figure de l'auteur, interprète ce moment de bouleversement comme l'occasion opportune d'une nouvelle genèse : « Mon destin commence le jour de la grande éclipse » (P, 69). Dans *La Balade du grand macabre*, la venue de « l'équarisseur fatidique » (BGM, 79) est perçue comme une apocalypse. Faust, quant à lui, se trouve à un tournant de vie où l'univers inane et sclérosé appelle réparation : « Il faudrait que tout finisse, que tout rentre dans l'ordre. [...] O Dieu, à quel carrefour de la peur te heurter ! [...] J'ai fait le catalogue de toutes les divinités. Je suis arrivé devant des seuils redoutables, et je n'ai pas osé regarder le trou de la serrure » (MDF, 216). En empruntant les mots de Georg Lukács, on peut dire que la situation tragique de Faust résulte d'« une faille entre l'intérieur et l'extérieur, significative d'une différence essentielle entre le moi et le monde, d'une non-adéquation entre l'âme et l'action⁴¹ ». Cette discordance se manifeste aussi dans la (con)fusion du réel et de l'irréel. D'où le questionnement métaphysique : « Où est le rêve ? Où commence-t-il, où finit-il ? Sur une route où courent les loups ? » (HS, 58). Dans un autre registre, allégorique, le rêve qui sert de lit à l'action du *Sommeil de la raison*, les mises en abyme, le miroir des doubles présent dans toutes les pièces, le contexte forain et carnavalesque opèrent également comme des moments critiques et des espaces-limites dans le cadre desquels raison et liberté de penser ou de juger s'épanouissent.

Les seuils et les espaces-limites sont si récurrents – et même si ressemblants – dans l'œuvre de Ghelderode qu'on ne saurait les attribuer au hasard de l'écriture. Afin de cerner l'enjeu de ces *scenarii*, on peut s'appuyer, d'une part, sur l'idée d'« expériences de laboratoire » avancée par Beyen⁴² à propos des premières pièces de Ghelderode, et d'autre part, sur les postures de l'auteur, lesquelles confirment l'attitude et les pratiques d'un analyste en laboratoire. En effet, le concept d'expérience, ou plus précisément l'expérimentation, suggère qu'avec sa panoplie d'ingrédients, ce théâtre est monté comme une machinerie d'élucidation de phénomènes. Le personnel de ce laboratoire « vien[t] du côté des lumières » (P, 53) et, comme le fait Lekidam dans *Pantagleize*, chacun peut par autodérision se définir comme « un travailleur qui forge des chimères » (P, 53). Dans les laboratoires, les chercheurs

40 Pierre Piret, « Lecture. Modernité de Ghelderode », dans Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, op. cit., p. 152.

41 Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard / Denoël, 1968, p. 20.

42 Roland Beyen, *Ghelderode*, op. cit., p. 23-27.

provoquent des réactions, dissèquent des corps ou observent le développement – aggravation/régression, évolution/involution – de phénomènes et, notamment, des maladies. Ne l'oublions pas, *Le Sommeil de la raison* de Ghelderode se veut « un spectacle pour neurasthéniques » (SR, 15) conçu comme un « remède contre le cancer de l'âme » (SR, 18). En tant que laboratoire de la pensée libre et critique, le théâtre de Ghelderode provoque la crise (l'angoisse et la tragédie) ou remet en crise grammaires et principes, non seulement pour en exposer la phénoménologie, mais surtout afin de chercher des possibilités de transformation. C'est en cela que sa dramaturgie participe d'une herméneutique des situations de crise – des « lieux arides » (MM, 284), selon les mots mêmes de Ghelderode. Procèdent aussi de cette entreprise les postures diverses, mais concordantes, que l'auteur adopte à travers ses personnages : un « dénicheur » (BGM, 37), un « montreur de marionnettes » (DPM, 144), le guetteur « qui garde étrangement les yeux ouverts » (B, 143) et le « connaisseur de la faune humaine » (B, 161). Ces postures construisent du dramaturge le profil d'un « *homo quærens cur* ». Le questionneur dont la quête consiste, notamment, à « obliger l'autorité mythique à répondre à des questions qu'elle ne connaissait pas, sur lesquelles elle gardait le mutisme ou qu'elle n'aurait pas accepté qu'on lui pose⁴³ ». Ainsi, les situations d'énonciation choisies permettent à ce questionneur de se placer « au-dessus de[s] contingences » (P, 63) et de mener librement et objectivement une enquête épistémologique utile pour tous les humains en situation de crise. Quelles sont alors les formes et les enjeux de la déconstruction sur laquelle débouche l'herméneutique ghelderodienne ?

Représenter la représentation : mise en abyme, jeu des doubles et contrepoints

Ainsi que le souligne le discours critique, chez Ghelderode, la déconstruction commence par remettre en crise la grammaire de la scène. Dans toutes les pièces, les techniques sont poussées à leurs limites extrêmes. Les titres convoquent les genres (farce, drame, tragédie, tragédie pour *music-ball*, mystère, etc.) mais, dès les didascalies, les canons supposés cèdent la place à une machinerie permettant l'exploration de nouveaux possibles – et, donc, l'assignation de nouvelles visées à l'ensemble de cette création. Ainsi, le drame confine à la tragédie, le mystère devient l'espace d'une analyse sociale, la farce creuse le lit d'une réflexion philosophique, et toute l'œuvre se déploie comme un laboratoire d'hygiène mentale (« Il convient d'assainir la société » [P, 121]), une auto-analyse et une psychanalyse collective. C'est là, me semble-t-il, l'entreprise de la raison qui multiplie ses perspectives et ses moyens afin d'êtreindre le réel, de révéler l'individu à lui-même et de l'affranchir du joug de l'Histoire.

Érigé au cœur de cette entreprise, le miroir de raison opère à travers deux procédés principaux : la mise en abyme et le jeu des doubles. Ces procédés donnent leur pleine mesure dans des pièces comme *La Balade du grand macabre*, *D'un diable qui prêcha merveilles*, *Don Juan* et *La Mort du docteur Faust*. On y voit que la mise en abyme ne se limite pas seulement au théâtre dans le théâtre. Davantage, il

43 Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988 [1982], p. 221.

s'agit de représenter, c'est-à-dire de jouer et surjouer une représentation sociale. Avec les Faust et Don Juan ghelderodiens, le type social sort des livres et entre lui-même sur scène, mais comme un acteur informé de son histoire, de la représentation qui, dans la littérature, le constitue et l'enclot. Engagé à poursuivre sa légende qu'à son avis la littérature laisse en suspens – ce qui, dans la perspective de l'auteur, suggère que le mythe est imparfait –, Don Juan commente : « [C'est] la plus azurée et roucouillante fable amoureuse [qui] s'achève par l'évocation d'un bidet, [...] fût-il d'or et en forme de cœur ! » (*DJ*, 48). Le Faust ghelderodien adopte la même distance critique à l'égard du mythe littéraire qui le constitue : « J'ai lu dans un vieux livre qu'un homme qui, comme moi, se nommait Faust et était docteur, s'avisait un jour d'appeler le diable. C'était niais ! » (*MDF*, 219). Le personnage créé par Ghelderode sort donc de son corps mythique et le soumet à l'analyse afin d'en palper sinon la consistance, au moins la vacuité qu'il faudrait combler. Dès le prologue, Faust ne proclame-t-il pas : « Assez ! Assez ! [...] Donnez-moi d'autres mots, un autre costume ! Il y a méprise ! [...] Tout est faux, tout est à refaire ! » (*DJ*, 215) ?

Ces exemples montrent que les acteurs de Ghelderode revêtent les masques des représentations mythiques ou collectives, mais c'est pour jouer dans, avec et contre ces mêmes représentations – l'enjeu étant de sortir de l'archétype. D'où les lancinantes questions : « Est-ce que j'existe, après tout ? [...] Qui donc m'inventa ? » (*DJ*, 218), « Mon destin, qui donc en est le maître ? » (*B*, 164) et « Je suis Pantagleize. Qu'est Pantagleize ? » (*P*, 134). Épistémologique à son surgissement mais évoluant rapidement vers l'ontologique, ce questionnement se manifeste également dans la réflexivité et la méta-théâtralité des pièces. Le théâtre exhibe son jeu et affiche ses ruses, les acteurs réfléchissent sur la représentation en train de se faire, sur leurs performances et contre-performances : « Juan !... Juan !... tu joues bien ton rôle. Cependant, détail sur quoi pivotera le drame, un œil bleu te fixe, un œil magnétique qui lentement détruit ta puissance » (*DJ*, 44). Libéré malgré lui, Barabbas critique aussi son rôle : « Je ne suis pas heureux [...] parce que je suis mêlé à un drame effrayant, duquel je ne trouve pas le sens, et où je joue, contre mon goût, un rôle déplaisant » (*B*, 151).

La déconstruction à l'œuvre dans ce théâtre passe aussi par un second procédé, le jeu des doubles. Il revêt plusieurs formes. Plutôt classique, la première est celle du bouffon, le fou du roi, présent dans tout carnaval. Dans son étude de la pièce *Le Soleil se couche*, Marc Quaghebeur relève la figure du bouffon de Charles Quint et souligne le rôle important de « la mécanique des doubles carolins », source d'« effets comiques et éthiques⁴⁴ ». Particulièrement, le perroquet « permet nombre de dédoublements ironiques où se loge souvent la vérité⁴⁵ ». Lisant *Pantagleize*, Pierre Piret note que « le personnage de l'innocent ou du naïf, figure moderne du bouffon, possède effectivement cette capacité de démasquer, par son seul étonnement, tous ceux qui participent au grand jeu de rôles de la société, ceux qui la gouvernent

44 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature*, op. cit., p. 310.

45 *Ibid.*, p. 311.

en particulier⁴⁶ ». Dans *La Mort du docteur Faust*, il y a aussi le disciple du savant, significativement nommé Cretinus, qui joue tantôt le rôle de repoussoir, tantôt celui du miroir qui renvoie au personnage – ici, le savant – l'image rassurante et narcissique qu'il se fait de lui-même et celle que le monde se fait de lui. Semblable figure de double apparaît également dans *Marie la misérable*, où Messire Eglon de Terarken a pour compagnon et homme de main Rostenduvel le Borgne, un nabot, qui l'aide à réaliser ses desseins et, finalement, l'entraîne à la ruine.

Mais là où Ghelderode renouvelle la grammaire de la scène, c'est quand il donne des doubles au diable, à Faust et à Don Juan, démultiplié en plusieurs, dont un Don Juan nègre. Ces doubles remettent en cause l'authenticité du modèle, s'ils n'en montrent pas l'usure. En effet, Beni-Bouftout, le don Juan nègre soutient : « Don Juan est un personnage déclassé, surfait, dépareillé [...] Moi, je renouvelle l'espèce ! [...] Je suis un nègre, un don Juan optimiste, bien portant. Vous autres, don Juan's d'Europe, fûtes-vous jamais que neurasthéniques, masqués, discoureurs » (*DJ*, 61-62). Théodore, autre Don Juan d'Europe, mais non Espagnol, critique à son tour le prototype : « Je suis un Don Juan d'avant la lettre, émané d'une époque autrement idéale ! Don Juan, l'Espagnol des comédies, qu'est cela ! Un croque-cœur, un trousseur de cottes ? Moi, c'est mieux. Je suis de l'époque du Bel-Amour [...]. Je représente un type accompli » (*DJ*, 63). Ces doubles jouent un rôle capital dans la déconstruction des mythes. En se regardant dans leur miroir et, surtout, en réfléchissant à la faveur des dialogues agonistiques avec ces doubles, les personnages comprennent la nécessité de sortir des représentations mythiques ou archétypiques pour se réaliser en tant qu'homme libre. Les doubles ghelderodiens fonctionnent donc comme des contreponts, ce que *Le Soleil se couche* pousse à la quintessence.

Dans la pièce éponyme, Pantagleize subit l'effet désillusionnant du contrepont lorsque, alors qu'il observe et critique la foule, il constate qu'il est lui-même observé : « Je suis venu ici pour regarder, et on dirait que c'est moi qu'on regarde » (*P*, 75). La structure contrapunctique donne la pleine mesure de son potentiel démystificateur dans *La Mort du docteur Faust*. En effet, outre la duplication de la figure même de Faust, la pièce crée une double mise en regard : temporelle, d'abord, puisqu'elle relate l'histoire du XVI^e siècle et montre sa reprise au XX^e siècle ; spatiale, ensuite, car les récits se déroulent « dans la taverne / Sur la petite scène », puis dans la « Rue / Chambre ». Ainsi deux spectacles se jouent simultanément, ce qui est dit dans l'un est repris, corrigé ou contredit dans l'autre, le clou de la représentation étant les passages où des acteurs de la taverne sautent sur la scène et le Faust de la rue entre dans la chambre. Du fait de ce jeu des doubles, les personnages sont à la fois metteurs en scène, acteurs et spectateurs. Le contrepont trouve son pendant formel ou langagier dans la réinvention des jeux de mots, les propositions antithétiques et autres oxymores. Jeux de mots : « La punition des uns fait la récompense des autres » (*BGM*, 93), « Je ferai le contrepont à coup de poings » (*BGM*, 93). Antithèses : « La

46 Pierre Piret, « Lecture. Modernité de Ghelderode », dans Michel de Ghelderode, *Pantagleize*, *op. cit.*, p. 147.

religion est belle quand prêche le diable » (*DPM*, 186). Et les oxymores : un « pauvre aveugle obligé de voir » (*DJ*, 85) ou des « sorcières [à] la beauté de Diane » (*MM*, 163).

Ainsi qu'on le voit dans le cas de Don Juan – où la démultiplication rabat la singularité sur l'ordinaire : Don Juan n'est en rien singulier puisque n'importe qui peut jouer ce rôle –, le double dévoile l'artifice du rôle et somme le sujet qui s'y abritait de rechercher son essence. Arrivé sur ce seuil critique, Pantagleize s'interroge et sérine :

De quoi s'agit-il ? Être bête ou faire semblant d'être bête ? Tout est relatif. On ne se voit pas soi-même. Et on ne se fabrique pas non plus. Je suis Pantagleize. Qu'est Pantagleize ? Selon les uns, un imbécile qualifié, selon d'autres, une sorte de surhomme. Et moi, que crois-je de moi ? Philosophe, journaliste, amoureux, émeutier, voleur, ministre, milliardaire. Je suis quoi ? Un imbécile ? (*P*, 134-135)

Émergeant des rives escarpées de l'existence que nous avons qualifiées d'espaces-limites, ce questionnement est naturellement chargé d'angoisse et prend des accents tragiques. De ce point de vue, la critique a raison d'arguer que cette dramaturgie participe d'« une tragédie de l'identité⁴⁷ ». Mais le questionnement de ce théâtre n'est pas seulement « Qui suis-je ? », mais aussi « Que sais-je ? » et « Que peut-on savoir ? Et quand on sait, sait-on si ce qu'on sait est ce qu'il faut savoir ? » (*P*, 133).

L'enquête proposée dans ce théâtre déborde la problématique identitaire pour s'élargir en une épistémologie et une herméneutique. Particulièrement, le jeu des doubles remet en crise la représentation (et les représentations) de soi. Car, comme l'uniformisation qui en résulte, la démultiplication noie la singularité (la marque) dans une classe – en l'occurrence, « le troupeau des hommes » (*DJ*, 85). Don Juan récusé cette dévaluation (« Assez de don Juan's ! J'y suffis ! ») et dénonce « un complot des gâte-métier » (*DJ*, 64). Les doubles révèlent la problématique des représentations socioculturelles, et partant, obligent le sujet historique à distinguer l'identité du statut (ou du rôle) social ou, selon Hans Robert Jauss, entre « être-soi-même et être-pour-d'autres ». Individuelle et essentielle, l'identité est fondamentale. C'est le « Moi » de l'individu dont la perte conduit à l'aliénation ; tandis que le rôle est un statut (secondaire) acquis, une fonction assumée ponctuellement. Dans la « comédie des apparences⁴⁸ » de Ghelderode, le jeu des doubles est démystificateur dans la mesure où il montre à quel point, choisi, imposé ou hasardeux, le rôle (la représentation, la *persona* ou le masque) se substitue à l'identité qu'elle voile et même tend à effacer. Les doubles travaillent à « déshabiller et démaquiller » (*DPM*, 217) les représentations afin de sortir le sujet historique de « sa personnalité artificielle » (*DJ*, 44) et de le rendre à sa condition véritable. Chez Ghelderode, les expérimentations des doubles suggèrent que « la légende commence [...] chaque heure avec chaque homme » (*DJ*, 44). Remettre l'homme au centre, faire de lui non

47 Fabrice Schurmans, « Lecture. *La Mort du docteur Faust*, une tragédie de l'identité », dans Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust* suivi de *Fastes d'enfer*, op. cit.

48 Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1980.

point le sujet (le dominé/l'occupé) mais l'agent (le Maître) de l'Histoire, constitue aussi l'enjeu de la déconstruction des mythes et autres épistémès dominantes.

La déconstruction des mythes de l'imaginaire culturel

Diversement analysée comme une « hantise des masques⁴⁹ », « une tragédie de l'identité⁵⁰ » ou une « comédie des apparences⁵¹ », la dramaturgie ghelderodienne se donne également à lire comme un grand laboratoire de dissection de monstres. Mais, d'emblée, il faudrait préciser qu'il ne s'agit point ici de créatures fantastiques – Centaures, Cyclopes, Chimère, Minotaure et autres dragons – qui sèment l'épouvante par leur corps difforme. Il est plutôt question des artefacts sociaux et des représentations collectives érigées par la religion et la culture en instances de vérité. Avec le temps, ces « idées reçues » (*P*, 69) s'érigent en « forces invisibles » (*P*, 54) qui subjuguent l'entendement humain. Sur un autre registre, les mythes auxquels s'attaque Ghelderode concernent « la personnalité permanente, fermentante d'atavismes » (*DJ*, 77) que l'Histoire ou la mode d'époque tendent à placer « hors des lois humaines » (*MM*, 233).

Les *Mythologies*⁵² de Barthes peuvent nous aider à cerner la perception ghelderodienne du mythe et l'enjeu de déconstruction qui travaille la création de ce dramaturge. Selon Barthes, le mythe propose une signification symbolique datée, et donc contingente, n'ayant point d'essence naturelle : « C'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la "nature" des choses⁵³. » Cette définition est éclairante pour la compréhension de Ghelderode. En effet, qu'elles retravaillent les mythes littéraires (Faust et Don Juan) et religieux (le diable, Barabbas, saint Antoine) ou s'attaquent aux représentations sociales et aux épistémès dominantes, les pièces de Ghelderode semblent poursuivre un même objectif : mettre à nu la fabrique du mythe, soit le processus – trivial, s'il en est – par lequel des symboles construits pour répondre à quelques contingences et nécessités se transforment en références universelles, impératives et interpellantes. Les monstres que combat le dramaturge sont systémiques, tels l'État et la religion. Dans *Christophe Colomb*, par exemple, un ministre rappelle au géographe réfléchissant sur la sphéricité de la terre :

L'État, entre ses multiples devoirs, a celui de surveiller les citoyens qui ont des allures anormales. On ne sait pas où ces gens peuvent conduire, en mal comme en bien. L'État n'aime pas non plus, l'initiative ; c'est un monopole qu'il revendique. L'État n'encourage pas volontiers les novateurs, les inventeurs. (*CC*, 160)

49 Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, op. cit.

50 Fabrice Schurmans, « Lecture. *La Mort du docteur Faust*, une tragédie de l'identité », dans Michel de Ghelderode, *La Mort du docteur Faust* suivi de *Fastes d'enfer*, op. cit. ; Élisabeth Deberdt-Malaquais, *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, op. cit.

51 Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences*, op. cit.

52 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

53 *Ibid.*, p. 182.

Ainsi, lorsque, libéré du mythe, Don Juan menace de destituer la femme idéale et idéelle, significativement dénommée Olympia – « Je vous descends de votre socle et commence une démonstration qui ne sera pas à l'avantage de votre pudriose renommée » (*DJ*, 48-49) –, on peut dire qu'il rend compte du travail global de déconstruction à l'œuvre dans tout le théâtre de Ghelderode. Cette déconstruction enlève le manteau mythique des représentations collectives dont elle montre la valeur d'usage. L'enjeu de l'entreprise consiste, bien entendu, à reconstruire la triangulation « Dieu-Homme-diable ». Car le théâtre de Ghelderode montre les humains tels qu'ils agissent, « tant ceux d'en haut que d'en bas et tant les jeunes que les vieux et tant les nobles que les vilains et tant les sages que les fous, Dieu les menant tous et le Diable, se mêlant de tout » (*MM*, 138). En plaçant l'homme entre Dieu et le diable, on veut souligner un phénomène social majeur : socles des configurations sociales, les croyances et la culture placent l'humain dans une double tension – dont l'effectuation devient un tiraillement – entre deux forces antagonistes. Ce qui, finalement, fait de l'humain une marionnette dont l'une ou l'autre de ces instances tire les ficelles.

Le théâtre de Ghelderode propose précisément de renverser les paradigmes épistémiques, ainsi que le suggère cette strophe :

Les Sages et les Fous marchent sur la Planète
Et Dieu reste immobile dans sa Barbe d'or.
N'éveillons pas le Dieu qui dort.
Ève fut au Ruisseau et trouva le Miroir
Adam fut à la Vigne et trouva la Berlué.
Il inventa la Femme nue.
Vieux Paradis où donc te rencontrer ?
N'es-tu pas dans la Barbe du Père ?
N'éveillons pas la Fable qui dort. (*BGM*, 31)

Cette strophe sertie dans les toutes premières lignes de *La Balade du grand macabre* se lit comme un condensé de l'esthétique déconstructiviste et de l'idéologie ghelderodiennes. Elle montre la tension entre un ordre du monde obsoléscent, un réel insignifiant/déroutant, et le rêve d'un autre monde possible (« Vieux Paradis où donc te rencontrer ? ») – tension caractéristique de l'œuvre du dramaturge. Cette strophe inscrit des renversements qui suggèrent une redéfinition des rapports avec la transcendance. Ève, la femme de la Genèse, est plutôt « inventée » par un Adam sous l'emprise de la « Berlué ». Le diable n'est plus comptable de sa chute, attribuée plutôt à la séduction de l'*ego*, au phénomène très humain du narcissisme (« Ève fut au Ruisseau et trouva le Miroir »). Sur l'axe paradigmatique de l'énoncé, la double substitution de Dieu au « chat » de l'adage, et de la Fable à Dieu, établit subtilement une équivalence de sens entre Dieu et la Fable. Bien plus, la divinité déchoit de son piédestal pour se loger dans la Fable (la fiction, le mythe), laquelle devient créatrice et, à ce titre, redoutable. Frappé de sénescence comme le suggère sa « Barbe d'or », Dieu est considéré comme une belle abstraction, à « laisse[r] dans les nuages » (*B*, 151). Il n'aurait plus d'impact sur les contingences et les nécessités de la vie, plus de mainmise sur le cours de l'histoire de l'humanité. « Le vieil Éternel est défunt [...] ! Le bonhomme n'a plus su tenir en l'air. Fuyons, car un tel trépas

peut avoir des conséquences. On m'accusera d'être quoi ? Déicide ! » (*BGM*, 37-38), clame Porprenaz.

Déchargé du péché originel – et donc, déculpabilisé – mais omniprésent dans toutes les pièces, le diable est humanisé. Dans l'avertissement *D'un diable qui prêcha merveilles*, on peut déjà lire : « Pour bien connaître [le diable], il n'est pas de chercher loin ni dans les théologiques écrits ; il n'est que de se bien étudier soi-même, le sagace et triomphant politique qu'est le Diable s'étant toujours efforcé de ressembler le plus possible à l'homme » (*DPM*, 144). De fait, les représentations font chaque fois du diable l'incarnation de quelque pulsion humaine. Ainsi, dans *La Balade du grand macabre*, le diable n'est pas seulement à l'origine du sort de Sodome et Gomorrhe, de Babel, de Judas. Il est aussi celui qui a donné « la ciguë à Socrate, le poignard à Néron » (*BGM*, 87) et la révélation à Mahomet. Il est à l'origine de toutes les fantasmagories « impériales, tyranniques, philosophiques, poétiques, ecclésiastiques, rhétoriques, militaires, doctorales, érotiques, vénales, démagogiques, démocratiques, aristocratiques, esthétiques » (*BGM*, 87). Tant et si bien qu'en empruntant les mots à Térence, on peut dire que le diable est homme et que rien de ce qui est humain ne lui est étranger⁵⁴. Ce que Ghelderode suggère en faisant pleurer Nekrozotar (le diable) : « Ces larmes disent que tu n'es qu'un homme et parmi eux, un misérable » (*BGM*, 122). Dans l'ensemble, les pièces présentent le diable comme l'incarnation des pulsions humaines, d'où la métaphore du « cancer de l'âme » (*SR*, 18) dont l'homme – celui qui est maître de son destin et de son histoire – peut se guérir par l'exercice de la raison.

Ainsi, la polarisation « Dieu/diable » dissoute, l'homme est-il replacé au centre de la vie dont il constitue l'origine, la vraie, et la destination. Si la raison qui gouverne cette entreprise n'est thématifiée que tardivement, dans *Le Sommeil de la raison*, son miroir, lui, est installé dès les premières pièces au centre de cette création littéraire. On la voit ici dans la question : « Vieux Paradis où donc te rencontrer ? » L'auteur utilise ce miroir de la raison pour faire son devoir de « montreur de monstres et de phénomènes » (*B*, 152). Ailleurs, Ghelderode résume ainsi ce que montre son théâtre : « Dieu est mort ! Satan est vif ! Il n'est d'autre création qu'inversée ! » (*MM*, 290) ; ou encore : « Nous détruirons le seul vrai Dieu et créerons des idoles en caoutchouc et en triplex » (*P*, 105). Toute pragmatique, l'intention éthique de Ghelderode consiste à produire des ressources symboliques et des moyens pratiques, techniques et technologiques, permettant à l'homme de répondre effectivement et efficacement aux défis réels de l'existence. Cette posture de sécession vise à sortir de l'idéalisme et de l'immobilisme des mythes. Car, ainsi que le soutient Barthes,

les mythes ne sont rien d'autre que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour comme si ce dût être pour tous les temps. Car la Nature dans laquelle on les

54 « *Homo sum ; humani nihil a me alienum puto* : Je suis un homme ; je considère que rien de ce qui est humain ne m'est étranger » (Térence, *Heautontimoroumenos*, v. 77).

enferme sous prétexte de les éterniser, n'est qu'un Usage. Et c'est cet Usage, si grand soit-il, qu'il leur faut prendre en main et transformer⁵⁵.

Défaire l'étau des mythes, c'est finalement s'en prendre à leur fabricant, l'homme. Justement, un personnage de *Pantagleize* souligne que l'heure est venue de « se battre contre la puissance la plus impitoyable qui soit, l'homme lui-même » (P, 55). Évidemment, ceci ne signifie pas que l'œuvre travaillerait à la dissolution de l'humain. La profession de foi de Pantagleize – « Je prends sur moi, avec ma faible voix de philosophe, de rassurer le pauvre mortel » (P, 70) – montre qu'il est plutôt question de libérer l'humain des dieux et des « conceptions moyenâgeuses » (P, 60) ainsi que de le guérir des pulsions aveuglantes et meurtrières. Dans la même pièce, n'est-il pas dit que la révolution vise à inventer le peuple et à « expérimenter sa résistance à la dynamite » (P, 106) ? La machinerie théâtrale de Ghelderode joue avec toutes les formes du genre afin de « chasser au plein soleil et dans le vent tous les petits diables et larves et follets et vésanies qui fermentent dans les crânes les plus honnêtes dès que la lanterne de la Raison n'y éclaire plus » (MM, 201). Ce qui revient à guérir l'homme de la peur des superstitions, à ouvrir les yeux aux « aveugles qui se laissent séduire par les légendes d'un moyen âge halluciné » (CC, 168), et par le même geste, sonner le réveil de ceux qui « dorment et rêvent dans leur candide perversité » (CC, 168).

Assomption de l'humain, nouvel imaginaire du corps et nouvelle économie du social

Si, ses habitudes ébranlées par la machinerie théâtrale ghelderodienne, le spectateur (et le lecteur) cherche la visée de cette dramaturgie déroutante, l'ivrogne (figure de l'excentrement) de *La Balade du grand macabre* lui répond : « Nouvelle ère, nouvelles lois. On découde ce qui est cousu » (BGM, 115). Sans s'attarder sur la transformation du régime d'historicité, ni sur la métaphore de la (dé-)couture – qui dit la (dé)construction –, on attirera l'attention sur l'exigence de « nouvelles lois ». Ici, le concept de « loi » ne réfère pas seulement à la législation, mais désigne les conventions, les principes fondamentaux ou les grammaires qui régissent les sociétés et le monde. C'est ce qu'à la suite de Klinkenberg, notamment, j'appelle les « encyclopédies⁵⁶ » socioculturelles. De fait, une lecture transversale des pièces montre que le théâtre de Ghelderode milite pour de nouveaux codes visant l'assomption de l'humain, un nouvel imaginaire du corps et une nouvelle économie du social.

Disséminée à travers toutes les pièces, mais non moins insistante, la proclamation « Voici l'homme. Je veux dire : me voici » (P, 75) suggère que toutes les représentations concourent à l'assomption de l'humain. En effet, après avoir posé l'argument traditionnel selon lequel « rien n'est à vivre, rien n'est véridique que le destin n'a pas marqué de son indéchiffrable sceau » (HS, 46), Ghelderode entreprend

55 Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 230.

56 Jean de Dieu Itsieki Putu Basey, *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies : Hubert Aquin, Henry Bauchau, Rachid Boudjedra, Driss Chbraïbi et Ahmadou Kourouma*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017.

de le détruire systématiquement dans les pièces ultérieures. Ainsi, dans *La Balade du grand macabre*, on lit : « Qui tire le hasard obtiendra le destin » (*BGM*, 37). Ghelderode propose de restituer à l'humain la responsabilité de son destin, dans la construction duquel le hasard joue aussi un grand rôle – et ce, même si « on ne [l']évoque pas en cas de réussite » (*CC*, 168). Plus formel, Barabbas refuse toute résignation et soutient : « Je suis maître de moi, même dans mes monstrueuses colères » (*B*, 83). On retrouve la même quête d'indépendance et le même désir d'autodétermination chez Don Juan (« Je suis et ne suis véritablement que celui qu'il me plaît d'être ! Qu'importe celui que vous croyez que je suis » [*DJ*, 39-40]) et Pantagleize (« Je suis imbécile et me suffis à moi-même » [*P*, 64]). Quant à eux, les personnages comme les ivrognes – placés déjà en dehors des normes par leur statut même – proclament carrément la consécration de l'humain : « Désormais, je ne célébrerai plus personne ni rien. Je chanterai pour mon compte mes cantiques d'ivrogne » (*BGM*, 34). La célébration de l'homme heureux de lui-même et maître de son destin est également suggérée par Colomb lorsque, faisant le bilan de son voyage de désillusion, il s'exclame : « Qu'importe cette gratitude, cette indifférence, si je me trouve fameux, moi, si je comprends seul le sens de ma destinée ! Pourquoi ne me célébrerais-je pas ? » (*CC*, 177).

Dans ce processus d'assomption du sujet, les pièces suggèrent un nouvel imaginaire du corps car, ainsi que le soutient Adriana, la figure de la nouvelle Ève que met en scène *La Balade du grand macabre*, « rien ne saurait être bâti de plus éternel et fier et audacieux que cette chair au parfum de cendres » (*BGM*, 127). La nouvelle représentation du corps consisterait, d'abord, à sortir de l'idéalité (« Il faut considérer la réalité, rien qu'elle » [*DJ*, 76], de l'artifice (la parade) ou de la contrainte et, ensuite, à laisser s'exprimer les sensibilités. Ainsi, quand son ministre – qui lui enseigne le code social – reproche au prince Goulave : « On ne dit pas “mon cul” en langage de cour. On dit “notre postérité” » (*BGM*, 66) ; le prince répond, catégorique : « Je dis et je maintiens que j'ai un cul en deux pièces, comme celui d'Adam. Voulez-vous le voir ? » (*BGM*, 66). Cette pièce fournit deux autres illustrations fortes de l'imaginaire du corps libéré. D'abord, la fonction de Porprenaz présenté comme « inspecteur et gustateur des vignes et des houblons de la principauté de Breugellande » (*BGM*, 39). Ensuite, le fait que Breugellande – où les « jeux de l'amour [...] étaient incessants, variés et sans hypocrisie » (*BGM*, 89), où l'on ne vit « rien qui ne fût naturel et raisonnable » (*BGM*, 90) – avait été gouvernée durant son âge d'or par un roi « tenant une fourchette et non un sceptre » (*BGM*, 89). Dans son ensemble, le théâtre de Ghelderode suggère que, le corps libéré, l'humain souffrant et palpitant parviendrait à « [s]e découvrir un cœur plein de ressources » (*DJ*, 77). Il s'agit là d'un processus symbolique de mort par rapport aux surdéterminations sociohistoriques et de renaissance de la vitalité essentielle, retrouvailles de l'individu avec les « quotidiennes vérités premières et dernières » (*DJ*, 86). Ce que Ghelderode suggère par cet oxymore : « Don Juan est mort, il reste un homme » (*DJ*, 87). Mais un homme désormais capable de sacrifier à « la Vie qui est imprescriptible » (*MM*, 276) et donc d'« accomplir des prouesses incodifiées » (*B*, 153).

L'assomption du sujet et du corps ne serait possible que moyennant une nouvelle économie du social : « Des ruines du vieux monde corrompu, du sang des

hommes sans amour. Nouvel Éden. Nouvelle terre. Nouveaux cieux » (P, 81-82), soutient Rachel, autre figure de femme libérée et révolutionnaire que promeut ce théâtre. Récurrentes, les récriminations contre un « vieux monde corrompu » (P, 81) et contre « les légendes d'un moyen âge halluciné » (CC, 168) inscrivent l'exigence de refonte de l'imaginaire social. Les pièces en appellent à la transformation de la *doxa*, des codes et des conventions sociales. En effet, s'ils sont justifiés au moment historique de leur élaboration – et Ghelderode souligne bien l'idée de fabrication en utilisant la métaphore de la couture –, les paradigmes sociaux deviennent à la longue anachroniques et absurdes. En tout cas, leur rigidité les rend inadéquats aux nouveaux contextes et nouvelles nécessités historiques. Au reporter pour qui « c'est idiot, c'est tragique » (CC, 157) de soutenir que la terre est ronde – « ça bouleversera les habitudes » (CC, 157) puisqu'« il était officiellement admis que la terre fût plate » (CC, 160) –, Colomb répond : « Ce n'est tragique que pour les idiots. *Quant aux habitudes, on en fera d'autres* » (CC, 157 ; je souligne). Dans *Marie la misérable*, dont le parcours de sens semble axé sur l'analyse sociale, les nouvelles habitudes suggérées consistent, notamment, à « déshonorer à jamais qui prend à compte facile l'honneur d'autrui » (MM, 295), à « trouver le courage de dire sans contrainte une vérité » (MM, 299).

Le théâtre de Ghelderode milite pour une révolution sociale : « Pour commencer, citoyens, le peuple il faudra l'inventer » (P, 105). Mais une révolution basée sur l'éthique de la responsabilité. Celle qui, par exemple, fait dire à Barabbas que les vrais bandits, comme lui, doivent poursuivre leur destin « jusqu'au bout, avec fermeté, avec dignité, [sachant] que le supplice fait partie de [leur] métier, en bonne logique » (B, 79). L'éthique de la responsabilité « confère aux nobles plus de devoirs que de droits » (MM, 298) et oblige tout le monde à se demander : « Avons-nous été à la hauteur de notre devoir ? » (MM, 269). Sans oublier, par ailleurs, qu'il faut « laisser faire, mais [...] empêcher de mal faire, au besoin » (MM, 278) et « ne condamner que celui qui est condamnable » (B, 115). Au reste, étant donné l'obsolescence du monde et la caducité de ses normes, l'éthique ghelderodienne de la responsabilité, toute pragmatique, commande de « prend[re] dans toutes les lois ce qui peut servir, et d'interprète[r] suivant les circonstances » (B, 117). La redéfinition de la légalité et de la légitimité (la pertinence au regard des exigences réelles de la vie) aurait pour finalité d'amener les individus à « [se] conduire de sorte que les hommes de l'avenir ne pleurent autrement que de joie » (BGM, 127).

Cette nouvelle éthique de la responsabilité comprend aussi un plaidoyer pour la fraternité universelle. À cet égard, il serait intéressant d'approfondir l'étude des refigurations du Noir⁵⁷ dans l'œuvre de Ghelderode. La fraternité est suggérée non seulement par le rêve que « Grand soir viendra où tous citoyens dormir même chose » (P, 43), rêve significativement énoncé par un Noir, mais également par la posture du prince Goulave refusant de porter une couronne et par celle de Colomb, désireux

57 On en trouve les balises dans Anca Maniutu, « Michel de Ghelderode et ses nègres », dans Pierre Halen et Janos Riesz (dir.), *Images de l'Afrique et du Congo/Zaïre dans les lettres françaises de Belgique et alentour*, Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve (4-6 février 1993), Bruxelles / Kinshasa, Textyles / Éditions du Trottoir, 1993, p. 235-248.

de porter les plumes des Indiens, qui laisse « [son] équipage et les Indiens danse[r] au son de l'accordéon, dans un mouvement d'irrésistible fraternité » (*CC*, 175). Plutôt sentencieuse, la pièce *Don Juan* proclame le désir de « réunir fraternellement les hommes et [de] faire qu'ils s'aiment encore dans notre société haineuse » (*DJ*, 85). Dans *Marie la misérable*, sa dernière pièce, il est encore question de « réconcilier les humains en une fraternelle embrassade » (*MM*, 151).

Au total, les différentes prises de position sur l'homme, l'imaginaire du corps et du social livrent un message que résume ce conseil du bonimenteur (figure de metteur en scène) à l'acteur Don Juan : « Persuade-toi qu'il n'y a ici ni décor ni acteurs, mais toi seul, maître du spectacle et spectateur toi-même » (*DJ*, 44-45). Si on applique cette remarque à tous les personnages ghelderodiens – ou, au moins, aux principaux –, on peut dire que ces figures constituent des métaphores de l'homme contraint, dominé ou brisé, « l'occupé⁵⁸ » qui prend conscience de sa situation et tente de reprendre le contrôle de sa destinée. Ce dont témoigne éloquentement la figure d'un Barabbas, qui s'assume et tente constamment de « [s']élvader, [de] tordre les barreaux de [sa] cage » (*B*, 81). La dramaturgie ghelderodienne construit l'imaginaire d'un homme nouveau, « libre de geste et de propos » (*BGM*, 107) et donc maître de son destin. Mieux : « [U]n homme qui est dieu ou quelque chose de l'espèce » (*BGM*, 39).

Conclusion

J'ai commencé cette étude par le constat suivant : si les études ghelderodiennes mettent bien en relief le caractère avant-gardiste et la veine futuriste ou impressionniste de ce théâtre, les avenues empruntées et les concepts agités pour les analyses montrent que le discours critique pâtit du mythe de l'auteur. Ainsi n'est pas suffisamment souligné le travail du dramaturge en tant que « guerrier de l'imaginaire⁵⁹ ». Or, s'appuyant notamment sur son identité qui l'affilie à l'Archange Michel, le dramaturge se considère obligé par le destin à engager un combat contre toutes les épistémès qui aliènent l'humain, le retiennent captif et en font la proie des exploiters et manipulateurs de tous ordres.

De ce projet éthique découlent l'esthétique théâtrale singulière de Ghelderode, la thématique des œuvres et la philosophie qui l'innervent. Au cœur de cette dramaturgie, des personnages typiques de la raison – celle-ci se manifestant non moins fréquemment sous les signes de la folie et du carnaval – mènent le travail

58 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature*, op. cit., p. 303.

59 Patrick Chamoiseau – à qui j'emprunte ce concept – définit cette figure en ces termes : « [Un guerrier de l'imaginaire], au détour d'un hasard, devine le champ de bataille. Il se projette cette guerre sur l'écran d'une folie qui se sait, dans le clair-obscur d'une scène où il joue des postures contredisant les rôles qui lui sont assignés. Il se doit travailler sur lui-même, affecteur, infecteur, gratteur des filles, effriteur des murailles, refuseur de conforme, dérouteur de facile, jeteur des germes qui font les oasis, semeur des graines sans dates sur la table des prophètes, déclineur d'évidence, plongeur en toutes virtualités, louangeur d'inconnaissable, pareur aux certitudes. Il doit douter-s'abandonner et programmer des fins irréalisables dans les conditionnements » (Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard [Folio], 1997, p. 305-306).

d'élucidation afin de mettre en lumière les enjeux des passions fondamentales de l'humanité, dévoiler les coulisses du social et mettre à nu les ressorts de l'Histoire. La machinerie théâtrale ghelderodienne se construit ainsi comme une vaste expérimentation – travail « scientifique », pourrait-on dire –, menée par des philosophes, des savants et des géographes, dans des lieux, des conditions et des situations critiques. Les études ghelderodiennes soulignent souvent l'angoisse, le tragique et le déséquilibre identitaire que les personnages vivent au bord de précipices. Mais la lecture croisée des pièces montre que ces espaces-limites constituent des laboratoires de la pensée libre et critique. Ghelderode invente des *scenarii* de crise à l'occasion desquels les acteurs ébranlent grammaires et principes, mais c'est pour mieux en exposer la phénoménologie et, surtout, pour rechercher les possibilités de transformation des phénomènes décrits. C'est en cela, ai-je soutenu, que ce théâtre participe d'une herméneutique des situations de crise.

De l'instrument principal – le miroir de la raison – de cette herméneutique procèdent les stratégies qu'exploite cette dramaturgie : mises en abyme, jeux des doubles et contrepoints. Dépassant le procédé classique du théâtre dans le théâtre, les personnages ghelderodiens jouent et surjouent les représentations socioculturelles : ils sortent des livres, c'est-à-dire brisent les carcans de l'imaginaire culturel, soumettent à l'analyse leur corps mythique et en dénoncent la vacuité qu'ils tentent de combler, à leur manière. Le jeu des doubles revêt plusieurs formes. Là encore, débordant les figures carnavalesques conventionnelles, Ghelderode donne notamment au diable, à Faust et à Don Juan des doubles qui récusent l'authenticité et révèlent l'usure des modèles. Ils déconstruisent ainsi les mythes et montrent la nécessité pour l'humain de sortir des représentations archétypiques afin de se réaliser librement. Dans les montages scéniques comme dans le discours des acteurs dont « la parole [se veut] une science exacte⁶⁰ », la déconstruction résulte des structures contrapunctiques, les plus désillusionnantes étant les jeux de mots, les propositions antithétiques et autres oxymores.

Toutes ces stratégies font qu'on aborde le théâtre de Ghelderode comme si on entrait dans un grand laboratoire d'analyse des passions humaines, des phénomènes sociaux et de dissection des monstres des représentations collectives – dont la principale est la polarisation « Dieu/diable ». Est ainsi mise à nu l'imposture consistant à transformer des construits sociaux à valeur d'usage en instances de vérité, universelles, impératives et interpellantes. Ces forces occultes dominatrices disqualifiées, l'humain est replacé au centre, reconnu ou proclamé maître de son destin, à lui seul revenant la responsabilité de se guérir des pulsions mortifères par l'exercice de la raison.

Ces résultats montrent qu'au lieu de réduire le théâtre de Ghelderode au tragique, à l'angoisse et autres crises posés en amont comme conditions d'expérimentation de nouveaux possibles, il convient aussi de le lire comme un théâtre de la responsabilité. L'assomption de l'humain et l'imaginaire du corps libéré qui en découle exigent une

60 Ainsi que le soutient Ghelderode dans sa lettre du 1^{er} février 1932, à Henri Vandeputte (Roland Beyen, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, t. 3, *op. cit.*, p. 41).

nouvelle économie du social. Celle-ci redéfinirait la *doxa*, les codes et les conventions sociales pour les articuler, à tous les tournants de l'Histoire, aux contingences et nécessités de l'existence. Dans cette perspective, les figures que promeut Ghelderode s'interprètent comme des métaphores de l'homme contraint, dominé, brisé ou occupé qui prend conscience de sa situation et tente de reprendre le contrôle de sa destinée. On l'aura aussi constaté, non réductible au Flamand flamingant, ni au Belge, ni à l'Européen, celui qu'on peut appeler « l'homme-dieu » de Ghelderode est résolument universel.

Références

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BEYEN, Roland, *Correspondance de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1991, t. 1 et 1994, t. 3.
- , *Michel de Ghelderode ou la comédie des apparences*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1980.
- , *Michel de Ghelderode ou la bantise du masque. Essai de bibliographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980 [1971].
- , *Ghelderode*, Paris, Seghers (Théâtre), 1974.
- BLANCART-CASSOU, Jacqueline, *Ghelderode conteur. De l'angoisse au rire*, Paris, Honoré Champion (Littérature de notre siècle), 2003.
- , *Le Rire de Michel de Ghelderode*, Paris, Klincksieck (Théâtre d'aujourd'hui), 1987.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard (Folio), 1997.
- DEBERDT-MALAQUAIS, Élisabeth, *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, Paris, Éditions universitaires, 1967.
- FRANCIS, Jean, *L'Éternel Aujourd'hui de Michel de ghelderode. Spectographie d'un auteur*, Bruxelles, Louis Musin, 1968.
- GHELDERODE, Michel de, *Le Sommeil de la raison, Théâtre VI*, Paris, Gallimard, 1982.
- , *Barabbas, Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1957.
- , *La Mort du docteur Faust, Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1957.
- , *Le Soleil se couche, Théâtre V*, Paris, Gallimard, 1957.
- , *Don Juan, Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Marie la misérable, Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Pantagleize, Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1953.
- , *D'un diable qui prêcha merveilles, Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1953.
- , *La Balade du grand macabre, Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952.
- , *Christophe Colomb, Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952.
- , *Hop Singor !, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950.
- , *Fastes d'enfer, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950.
- HABERMAS, Jürgen, *Une époque de transition. Écrits politiques (1998-2003)*, Paris, Fayard, 2005.
- ITSIEKI PUTU BASEY, Jean de Dieu, *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies : Hubert Aquin, Henry Bauchau, Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi et Ahmadou Kourouma*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017.
- JANS, Adrien, *Michel de Ghelderode, ange et démon*, Paris, Hachette, 1973.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988 [1982].
- LEPAGE, Albert, *L'Énigme Ghelderode*, Bruxelles, Louis Musin, 1976.

- MANIUTU, Anca, « Michel de Ghelderode et ses nègres », dans Pierre HALEN et Janos RIESZ (dir.), *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour*, Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve (4-6 février 1993), Bruxelles / Kinshasa, Textyles / Éditions du Trottoir, 1993, p. 235-248.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- PIRET, Pierre, « Lecture. Modernité de Ghelderode », dans Michel de GHELDERODE, *Pantagleize*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 141-164.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017, t. 2.
- SCHURMANS, Fabrice, « Lecture. *La Mort du docteur Faust*, une tragédie de l'identité », dans Michel de GHELDERODE, *La Mort du docteur Faust* suivi de *Fastes d'enfer*, Bruxelles, Labor, 2003, p. 149-211.
- VANDEGANS, André, *Aux origines de Barabbas. Actus Tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris, Société d'éditions (Les Belles Lettres), 1978.



Dualité épistémologique de la figure de l'« homme noir » dans l'œuvre d'Henry Bauchau

EMILIA SURMONTE

Introduction

Les études psychanalytiques qui s'affirment au début du XX^e siècle et les événements observés et vécus pendant les deux guerres mondiales engendrent auprès des intellectuels et des artistes un nouveau questionnement sur la problématique du « mal », sur son origine et enracinement dans les profondeurs de la sphère intime et sociale. Parmi d'autres, Henry Bauchau, dont il est question ici, en a fait un des *topoi* littéraires majeurs de son œuvre.

Pour enquêter ce sujet, dont il veut comprendre la nature et les mobiles, Bauchau enrichit le firmament de ses métaphores obsédantes – organisées en « constellations impérieuses » – d'une figure clé, l'« homme noir », comme incarnation du « mal », qu'il veut, par son écriture, regarder de près, mettre en scène et faire agir dans ses œuvres, foncièrement de type narratif, pour en identifier et décrire la nature, en observer les comportements, en mesurer la portée et suivre l'aboutissement de ses actes.

Comme le démontre sa production littéraire, il aborde la problématique du « mal » en l'inscrivant dans deux catégories essentielles. D'un côté le mal engendré par la force instinctive et inconsciente de passions et de désirs sans contrôle et sans bornes d'une individualité, comme expression de la partie la plus profonde et ancestrale de la nature humaine. Et de l'autre, le mal exercé de manière consciente, rationnelle, comme forme extrême de l'exercice du pouvoir, instrument de gestion politique et sociale, tel qu'il a pu le voir et le vivre avec la montée des totalitarismes.

Inspiré par les enseignements de la psychanalyse, Bauchau réalise le projet d'un parcours d'évolution intime, progressive et socialement positive, de cette force instinctive et brutale, en l'inscrivant dans le sillon mythique d'un passage du

dionysiaque à l'apollinien, dans des œuvres telles que *La Déchirure*¹, *Le Régiment noir*², *Cedipe sur la route*³ ou *Antigone*⁴.

L'« homme noir » de son premier roman, *La Déchirure*, deviendra dans *Le Régiment noir* le soldat noir Johnson engagé dans un parcours de « civilisation » culturelle, pour parvenir enfin à s'incarner dans le personnage de Clios qui entreprend, avec Cedipe et Antigone, dans le *cycle thébain*, une voie artistique de perfectionnement identitaire. Ce parcours scriptural, commencé au cours des années 1960, se conclut véritablement avec la publication du roman *Antigone* en 1997.

Ce n'est qu'au cours des années 2000 que Bauchau réussit toutefois à aborder de manière explicite – notamment dans le roman *Le Boulevard périphérique*⁵ de 2008 – le questionnement sur le mal institutionnalisé, qui le travaille depuis sa jeunesse. Ici la figure de l'« homme noir » s'incarne dans le personnage énigmatique de Shadow, officier des SS, qui a pratiqué le mal sous le drapeau d'une structure socio-culturelle qui en faisait son emblème et sa force, pour essayer d'en comprendre les mobiles profonds et enquêter sur sa nature « gratuite » et ses manifestations. Une représentation qui est liée aux événements vécus et observés par Bauchau pendant les deux guerres mondiales.

En parcourant les étapes principales de ses manifestations, nous allons examiner ici certains des traits majeurs de la présence de la figure de l'« homme noir » dans l'œuvre d'Henry Bauchau, pour rechercher les raisons de sa création et sa fonction à l'intérieur des dynamiques relationnelles intra et extra diégétiques, en vue d'une étude plus approfondie et spécifique. Celle-ci s'impose, compte tenu de son ampleur, de son importance et de l'ambiguïté de ses déclinaisons tout au long de la production scripturale bauchalienne ainsi que de certains éclaircissements apportés par *L'Enfant rieur*⁶ et *Chemin sous la neige*⁷ – et quels que soient les doutes que l'on peut parfois émettre à l'égard de l'entière véracité de ces deux récits, dont le but « justificatif » nous semble parfois évident.

L'apparition de l'« homme noir » et le combat intérieur

Un premier épisode concernant l'« homme noir » apparaît pour la première fois en 1961, dans le poème « L'Escalier bleu » publié, tout d'abord, dans *La Nouvelle Revue française*⁸. Il sera ensuite repris dans le premier roman de l'écrivain, *La Déchirure*.

Un jour, l'« homme noir » se présente à la maison du « je » poète et s'installe dans l'escalier où l'on donnait à manger d'habitude aux pauvres du canton *via* une servante que l'auteur appelle Mérence. Le « je » du poème était attiré par ces groupes de gens venus d'un autre monde que le sien. Il éprouvait la tentation de les

1 Henry Bauchau, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966.

2 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.

3 Henry Bauchau, *Cedipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

4 Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.

5 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.

6 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011.

7 Henry Bauchau, *Chemin sous la neige. L'Enfant rieur*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 2013.

8 Henry Bauchau, « L'Escalier bleu », *La Nouvelle Revue française*, n^o 104 (1961), p. 231-235.

suivre pour « s'en aller sans nom, sans chemin, sans raison, vers un pays perdu⁹ ». Mais c'est « un homme de plus loin¹⁰ » qui « venait parfois, plus noir / et qui criait dans l'escalier, voulant du vin¹¹ » qui retient spécialement son attention : « C'était un étranger, un seigneur du voyage, / porteur sombre du mal qui brillait, candélabre / éteint mais toujours beau. [...] / Le noir était si noir que ma clarté l'aimait / et je n'étais plus rien, rien qu'un enfant qui fuit / qui va pleurer dans les greniers où l'on oublie¹². » Cet homme, qui n'est que blasphème, « viole » la figure christique de Mérence :

Un jour le plus nocturne et le plus beau d'entre eux / sa bouteille brisée sur le seuil, récita / trois fois en blasphémant : Je vous salue Marie. Ces rires mutilés s'écrasent sur les pierres, / quand l'eau sainte des mots, troublée, retombe en larmes / mais l'homme, saisissant Mérence dans ses bras, / la baisa sur la bouche et partit. Sans défense / Mérence me restait, mais laquelle ? / Scandale que ce jour fût un jour sans orage / né d'un beau temps d'avoine et d'arbres sans effroi. / Par l'amour enfantin, la forme déchirante / de Mérence brisée, fut-elle douce image, / fut-elle, aux profondeurs de l'âme, saccagée ? / Quand mon cœur divisé, profanant son église, était déjà forcé et suivait son voleur¹³.

De la sorte, Bauchau nous raconte la découverte de pulsions instinctives et primordiales, la prise de conscience d'un « dionysiaque » intime¹⁴, aux origines sexuelle et sociale, lié à une fragmentation identitaire entre masculin et féminin, avec lequel son intériorité (sa conscience conditionnée par la morale bourgeoise) engagera une lutte acharnée, inspiratrice d'une partie considérable de son écriture littéraire, plusieurs fois évoquée dans ses écrits¹⁵, et que nous trouvons parfaitement résumée dans la citation hégélienne, qu'il note dans *Jour après jour*¹⁶. Celle-ci sera ensuite choisie comme exergue de *Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959)*, publication posthume de 2018 : « Je ne suis pas un des combattants. Je suis les deux combattants et le combat lui-même¹⁷. » L'essentiel et l'essence de ce combat intérieur, Henry Bauchau les voit symbolisés dans la peinture « La lutte de Jacob avec l'Ange », d'Eugène Delacroix, qu'il va contempler à maintes reprises dans l'église de Saint-Sulpice à Paris, surtout à l'époque de la rédaction du roman *Œdipe sur la route* :

9 Henry Bauchau, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 67.

10 *Id.*

11 *Id.*

12 *Id.*

13 *Ibid.*, p. 68.

14 Cf. Henry Bauchau, *Dialogues avec les montagnes, Journal du Régiment noir (1968-1971)*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 56 : « Il est certain qu'il y a en moi une tentation du dionysiaque, que c'est peut-être là que pourrait se trouver ce qu'il y a de plus vrai dans mon art [...] ». »

15 Cf., à ce propos, Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Actes Sud (Babel), 2003 [1992].

16 Cf. Marc Quaghebeur, « L'Histoire et l'œuvre ou la lutte avec l'Ange », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 46.

17 Henry Bauchau, *Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959)*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 7.

La métaphore picturale du tableau d'Eugène Delacroix devient dès lors bien plus qu'un miroir de l'imaginaire de l'écrivain. Le mythe biblique et pictural devient un mythe personnel structurant chez l'écrivain, mythe qui lui permet de revisiter par ailleurs profondément les différents mythes antiques qui trament ses romans¹⁸.

Dans « L'Escalier bleu¹⁹ », l'enfant est encore étranger à la lutte, car en position de spectateur face aux figures de Mérence et de l'« homme noir ». Un changement se produit toutefois dès *La Déchirure*, où celles-ci ne sont plus des figures externes mais plutôt, avec évidence, des projections identitaires intimes : « J'ai toujours été déchiré entre lui et Mérence. Je ne pouvais pas choisir, j'étais Mérence et j'étais l'homme noir²⁰. Mais je ne savais pas quand j'étais l'un et quand j'étais l'autre²¹. » Ce qui traduit bien, sur le plan d'un imaginaire romanesque, le sens de la citation hégélienne mentionnée ci-dessus.

Dans *La Déchirure*, ensuite, le narrateur se dit né sous le signe du « noir » : « car », affirme-t-il, « je suis né sous le signe de la nuit la plus longue²² ». Nuit qui n'est pas seulement celle de sa naissance mais aussi celle de l'incendie de la maison de ses grands-parents qui le gardaient pendant la Première Guerre mondiale²³, incendie qui rentre dans la catégorie de la perception du mal « gratuit », sans raison (apparente), dont il apprend plus tard la gravité et les effets sur sa personnalité dans un récit que sa grand-mère fait à sa mère et qu'il écoute, caché sous la table :

Le bébé, le petit, comment veux-tu qu'il ait vécu tout ça sans sentir la catastrophe, sans éprouver notre terreur ? Il a su à ce moment qu'il était un poids très lourd pour nous, il a cru qu'il était de trop et que nous allions l'abandonner²⁴...

La parole que l'écrivain attribue à sa grand-mère, dans la dernière partie de sa vie, a pour fonction d'éclairer sa mère sur les raisons du changement du caractère de son « petit », le « je ». Elle offre néanmoins à ce même narrateur – qui deviendra par la suite le « je » bauchalien – la possibilité d'y fonder une explication, fût-elle mythique, de l'origine de ses malaises et de ses conflits intérieurs. Ne s'est-il pas confronté, tout bébé qu'il était, à ces forces primordiales et instinctives qui habitent les profondeurs de la nature humaine ? Et de la sienne aussi, comme il le découvre progressivement²⁵, avec sa tentation d'un dionysiaque, qui représente le noyau

18 Cf. Marc Quaghebeur, *art. cit.*, p. 47.

19 Henry Bauchau, « L'Escalier bleu », *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 65-68.

20 C'est nous qui soulignons.

21 Henry Bauchau, *La Déchirure*, Arles, Actes Sud, 2003 [1966], p. 72.

22 *Ibid.*, p. 217. Le « signe du noir » réapparaît dans l'épisode du « chapeau noir », couvre-chef caractéristique du monde bourgeois, à l'enterrement de sa mère dans *La Déchirure*. Sa présence dans ce contexte, comme dans d'autres, sollicite des approfondissements spécifiques, car le « noir » se configure comme une « constellation » dans l'œuvre d'Henry Bauchau.

23 Cf., à ce propos, Isabelle Vanquaethem, « La remémoration de la guerre 1914-1918 chez Henry Bauchau : l'écriture de l'incendie de Louvain », *Textyles*, n^{os} 32-33 (2007), p. 127-142.

24 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, *op. cit.*, p. 17.

25 Cf., à ce propos, le poème *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, dans Henry Bauchau, *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 221-246.

central autour duquel tournent les figures de « représentation noire » récurrentes dans son œuvre. Ces forces qui l'attirent dangereusement, il voudrait les vaincre, sans jamais y parvenir vraiment :

Ne jamais oublier que tu as été perdu. Que tu l'es toujours. Que la perte est ton fardeau et ton trésor. Te souvenir que tu as eu raison. Une fois, cette fois. Il fallait revenir en arrière. Jusqu'à cet endroit où l'homme blanc et l'homme noir ont combattu. Où tu as assumé l'homme noir qui par violence, par ruse et par abomination a tenté de vaincre l'autre et n'a pas été vaincu par lui. Ce combat, cet affrontement, c'est la vie, c'est l'écriture que je veux vivre²⁶.

Ce combat intérieur – véritable *topos* majeur dans l'œuvre bauchalienne – sera incarné et mythifié, par la suite, à travers des « couples ». Retenons ici les plus significatifs pour notre analyse : Pierre et Johnson dans *Le Régiment noir*, Œdipe et Clios dans *Œdipe sur la route* (prolongé par le souvenir d'Œdipe dans *Antigone*), Polynice et Étéocle, « Je » et Shadow, Stéphane et Shadow dans *Le Boulevard Périphérique* – romans dans lesquels nous assistons à un examen et à une évolution progressive de ce combat infini²⁷. Bauchau en donnera une clé de lecture plus franchement biographico-fictionnelle²⁸, dans *L'Enfant rieur* et *Chemin sous la neige*, deux œuvres qui pourraient, par certains aspects, rentrer à juste titre dans le courant littéraire de l'autofiction²⁹.

Né d'un rêve où le « je » impliqué dans la narration se dit qu'« il faut libérer l'esclave Johnson³⁰ », selon une formule désormais célèbre dans l'exégèse bauchalienne, *Le Régiment noir* se présente, en ouverture, comme une création narrative d'un « fils » qui veut donner une chance à la figure d'un père qui n'avait pu suivre ses aspirations militaires³¹ :

26 Henry Bauchau, *La Déchirure*, *op. cit.*, p. 218.

27 « *La Lutte avec l'Ange*, cet art de “contenir la ruée” évoqué le 17 décembre 1983 [...] déséquilibre non seulement son auteur mais revêt de nombreux niveaux de métaphores et de significations (Histoire et Sujet ; Inconscient et Réel ; Père et Frère ; Frères et Sœurs ; Frère et Frère ; Sœur et Sœur, etc.). Tout au long du récit, la tension ainsi avivée et ravivée, perturbe l'équilibre physique de l'écrivain qui ne peut échapper, quoi qu'il en veuille, à la pesanteur et aux différentes formes de l'incarnation » (Marc Quaghebeur, *art. cit.*, p. 49). Cf. également Éva Martonyi, « La lutte avec l'Ange dans l'œuvre d'Henry Bauchau », *Revue d'études françaises*, n° 12 (2007), p. 119-131, et Joëlle Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2 (2009), p. 31-44.

28 Cf. Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, *op. cit.*, où l'écrivain se définit à plusieurs reprises comme « personnage » de sa propre histoire personnelle.

29 Cf. aussi Laurent Déom et Jérémy Lambert, « Mythobiographie chez Henry Bauchau », *Roman 20-50*, n° 62 (décembre 2016), p. 55-68 ; et Marie-Camille Tomasi, « D'absences en errances. Vers une autofiction des origines », *Roman 20-50*, n° 62 (décembre 2016), p. 69-79.

30 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, Bruxelles, Labor, 1992 [1972], p. 17.

31 « [...] Pierre pleure la trahison du père et l'impossibilité d'atteindre, maintenant que la forge est fermée, le seul état noble qu'il connaisse, celui de soldat et celui d'artilleur. [...] Pour Pierre, il n'y a que les armes ou rien. Ce rien qui n'est ni mort ni néant. Qui est lent, qui est mou, rien qu'échec et qui dure toute la vie. Vous voyez bien qu'il fallait que j'intervienne » (*ibid.*, p. 34).

Vous le plongez ainsi au cœur de vos perplexités, en lui donnant vingt et un ans dans cette année 1861, bien qu'il ne soit né qu'en 1879 dans ce qui semblait jusqu'ici la réalité. Mais qu'importe la chronologie puisque c'est vous – son fils – qui l'envoyez en Amérique pour y faire la guerre. La guerre de Sécession³².

Mais la narration multiforme et ambiguë de cette œuvre révèle des enjeux existentiels très complexes qui sont liés au thème récurrent de la fragmentation identitaire³³, que nous voyons incarnée ici dans les personnages du Blanc, Pierre, et du Noir, Johnson, de l'Indienne Shenandoah ainsi que dans celle du fils, ce « je » créateur et narrateur, qui rentre lui-même dans l'histoire comme présence *in figura*. Une modalité qui n'est pas sans rappeler, pour Myriam Watthee-Delmotte, les « effets de présence » caractéristiques d'un autoportrait littéraire à vocation symbolique³⁴, trace que nous allons suivre ici pour identifier les caractéristiques de cette déclinaison de l'« homme noir ».

Pierre, le père, fait une rencontre fugace de l'esclave Johnson³⁵ au cours de son premier combat, quand celui-là l'aide à prendre un canon aux Sudistes. Il le retrouve bientôt, un matin, au réveil :

Il jaillit brusquement de son abri de paille et manque tomber sur le garçon noir. Quel Noir ? Celui du canon. Qui est là, pieds nus, dans son pantalon blanc à larges rayures bleues surmonté d'une chemise ouverte aussi sale que celle de Pierre. Ils ont tous les deux de la paille dans les cheveux et ils se regardent en riant³⁶.

Johnson, ce « garçon noir », lui raconte l'histoire de son esclavage, la perte de toute attache familiale, l'impossibilité de faire retour à la plantation où il vit après avoir collaboré à une action militaire à côté des Nordistes. Il demeure alors avec Pierre pour combattre les Sudistes, afin d'aboutir à la liberté des Noirs.

Ce qui l'intéresse vraiment, ce n'est pas la guerre, mais le sexe, comme il le dit franchement en réponse à la question que Pierre lui a posée : « “Tu aimes les armes, tu aimes les canons ?” Johnson saisit vigoureusement son sexe dans sa main à travers le pantalon de toile. Les canons je les aime comme ça³⁷. »

Mais la libération de l'esclave Johnson – et donc de la partie la plus profonde et « naturelle » du « moi », celle qui voudrait donner libre cours à ses penchants réels – s'avère être un processus beaucoup plus difficile et douloureux que prévu. Finalement même impossible à soutenir pour Pierre qui se prive de l'Indienne « peau rouge » Shenandoah – et donc de la partie féminine « sauvage », autre expression

32 *Ibid.*, p. 17

33 *Cf.*, à ce propos, Emilia Surmonte, « *Le Régiment Noir* d'Henry Bauchau ou l'écriture du renoncement », *Annali, sezione Romanza*, à paraître.

34 *Cf.* Myriam Watthee-Delmotte, « Il n'est d'identité que collective », *Roman 20-50*, n° 62 (décembre 2016), p. 81-93.

35 « Je vois ou je sens à côté de moi une forme noire et blanche, qui court très vite, m'attend, gambade. [...] Tout près de moi, à gauche, cette forme noire qui me dépasse sans effort, qui se retourne, qui est sans armes. Un Noir ! Qu'est-ce qu'un Noir fait ici ? » (Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 55-56).

36 *Ibid.*, p. 64-65.

37 *Ibid.*, p. 65.

de la fragmentation identitaire bauchalienne³⁸. Échappant à tout contrôle, elle fait obstacle à une « normalisation » sociale que Bauchau refuse et décrie à la fois.

La partie « noire » ne peut vivre qu'à condition de parvenir à une solution de compromis, à un « renoncement » affirmant une première victoire de l'apollinien sur le dionysiaque. C'est pourquoi le Noir Johnson entame un parcours de « civilisation » qui le porte finalement à se « domestiquer » et à devenir l'Instituteur John. Il ne sera plus le *son* (le frère en anglais) de Pierre, qui s'éloigne définitivement de lui³⁹ :

Vous avancez, le sabre à la main, vers la porte de Granpé quand vous comprenez soudain avec une intensité déchirante que vous n'avez pas le droit d'entrer de force, car Johnson ne vous a pas trahi. La vérité c'est que la guerre est finie et que Johnson n'aime plus les canons. Il faut voir cette réalité, il faut prévoir cette infinité, tous les jours, toute la vie sans Johnson. Vous voudriez prier, vous voudriez supplier celui que vous avez aimé et servi. Cela aussi est impossible car le dieu des canons a une très grande voix mais il n'a pas d'oreilles⁴⁰.

Problématique, celle-ci, qui concerne aussi la figure de Mérence. Dans ce roman, elle apparaît comme une autre projection du féminin, plus familière et compréhensible que le féminin représenté par Shenandoah. Elle possède encore les qualités de tendresse et de générosité, qui étaient les siennes dans *La Déchirure*. Cette caractéristique de femme « noire », et non plus blanche, du personnage dans *Le Régiment noir* signifierait-elle qu'elle a été « contaminée » par la sexualité⁴¹ ? Ce qui pourrait expliquer pourquoi elle peut appartenir à Pierre pour un moment⁴², avant une séparation qui se configurerait dans le roman comme définitive :

Elle fait une légère révérence à Pierre et à toute l'assemblée et s'éloigne pour aller garder Maisonchaude. On voit encore, dans l'obscurité, sa robe claire qui descend la vallée. Lorsqu'elle est parvenue au bas de la page, au bord de cette marge blanche où vous ne pourrez plus la suivre, elle se retourne, elle agite vers vous, en signe d'adieu, son grand chapeau d'image d'Épinal. Ensuite, elle n'est plus là⁴³.

38 Cf. Emilia Surmonte, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Enjeux d'une création*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011, et Emilia Surmonte, *art. cit.*

39 « Sans que le passé soit terni. Il est clair maintenant que vous êtes seul et lui aussi » (Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, *op. cit.*, p. 367).

40 *Ibid.*, p. 347.

41 Les références à la sexualité sont moins évidentes dans *La Déchirure*, même si Mérence blanche désire l'« homme noir » et si celui-ci ne connaît pas un processus d'assomption comparable à celui de Johnson.

42 « Elle s'étend à côté de lui, il embrasse sa main, il la pose sous sa joue, sa main qui sent la pâte de pain et le parfum des citronniers. Le cycle est presque achevé, la fin est proche, il faut que Pierre connaisse le temps du bonheur avec son jour sans heures et sans limites. Je veux qu'il le vive et qu'il le travaille sans pouvoir l'épuiser. Qu'il connaisse toute cette joie qu'il ne méritait pas. Que personne ne mérite, sauf Mérence que je lui ai donnée » (*ibid.*, p. 360).

43 *Ibid.*, p. 366.

L'hypothèse esquissée plus haut sur la « Mérence noire » nous est inspirée par la lecture de certains épisodes contenus dans les deux dernières œuvres de Bauchau, *L'Enfant rieur* et *Chemin sous la neige*. Nous nous limitons ici à en signaler l'existence, car elle concourt à la définition du sens et de la fonction de l'« homme noir » dans l'œuvre de Bauchau. Elle mérite d'être approfondie et justifiée dans une étude spécifique, car cette figure récurrente, blanche et/ou noire, ne concerne pas en réalité Pierre mais le narrateur, c'est-à-dire l'autofictionnalisation d'Henry.

La problématique de l'« homme noir » se présente à nouveau quelques années plus tard dans le roman *Cédipe sur la route*, où la fragmentation identitaire bauchalienne s'incarne dans les figures d'Cédipe, de sa fille Antigone et de Clios, le bandit.

Après une première rencontre, d'abord avec Antigone, attirée et effrayée par lui, et un combat avec Cédipe, intervenu pour arracher sa fille à la force brutale et en même temps sensuelle de Clios, celui-ci participe à l'errance d'Cédipe et Antigone pour entreprendre une route qui l'amènera, lui comme les autres, à trouver leur chemin.

De même que Johnson, Clios est soumis à un processus de « domestication » progressive qui se réalise ici par l'art⁴⁴, ainsi que nous pouvons le constater notamment dans les chapitres « Alcyon » et « La Vague ». Si la danse, mouvement sensuel et instinctif, est pour Clios un trait « génétique » du clan auquel il appartient, la sculpture sur la falaise, d'une vague et d'une barque avec des rameurs l'affrontant à son sommet (il la réalise avec Cédipe et Antigone), l'engage dans un projet de prise de conscience « matérielle⁴⁵ » des forces déchaînées et négatives qui habitent l'âme humaine ainsi que des moyens pour les contrer et les combattre.

C'est l'art et son apprentissage patient qui sauvent, comme le découvre à la fin Clios. Il devient peintre, comme le sera du reste Bauchau lui-même, un temps de sa vie⁴⁶. Et comme l'est Florian, le protagoniste du roman *Déluge*⁴⁷.

44 Cf. ce que dit Bauchau à propos de la relation entre sexualité et art dans *Dialogues avec les montagnes*, *op. cit.*, p. 63 : [C]'est l'œuvre de l'art. La sexualité qui se transforme en création. » Cf. également Alicja Ślusarska, « Si Noé était peintre pyromane... : les rapports entre littérature et peinture dans *Déluge* d'Henry Bauchau », *Synergies Pologne*, n° 11 (2014), p. 163-176.

45 La construction du chapitre « La Vague » dans *Cédipe sur la route* répond, entre autres, à la volonté de montrer que les conflits intérieurs ont la pesanteur et la dureté de la pierre et que les parcours psychanalytiques entrepris pour les dépasser doivent travailler cette matière solide avec précision et constance, dans un esprit artisanal et artistique en même temps. Le *topos* de la « pierre » est une présence récurrente dans l'œuvre de Bauchau dès son premier recueil de poèmes, *Géologie*. Cf. Emilia Surmonte, « La barque d'Cédipe : *Cédipe sur la route* di Henry Bauchau », *Prospero*, vol. 14 (2007), p. 175-193. Cf. également Marc Quaghebeur, « Henry Bauchau, *Cédipe sur la route*, l'accomplissement », dans Marc Quaghebeur et Laurent Rossion (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions : Belgique, Roumanie, Suisse, Bruxelles*, Bruxelles, PIE Peter Lang / Archives et Musée de la littérature, 2003, p. 165-197.

46 Cf. le dossier thématique « Henry Bauchau et les arts », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2 (2009), *op. cit.*

47 Henry Bauchau, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.

À la fin du roman, l'« homme noir », le bandit Clios, devient un bâtisseur, comme le souligne Œdipe avant de mourir : « Tu as bien fait, tu devais partir, Clios. Il fallait rebâtir ta maison, reconstituer ton troupeau et, avec Io, rendre la vie à ton clan. Tu es peintre maintenant, cela aussi c'est bien⁴⁸. »

Dans l'esprit, et l'écriture de Bauchau, Johnson et Clios sont les représentations – voire les symboles – du « noir » intérieur qu'il faut affronter et combattre et des moyens pour y parvenir.

Pour ce qui concerne plus strictement l'écrivain et les mobiles qui le poussent à créer ces personnages et leurs parcours existentiels, ce « noir » est la figuration d'un « désir d'identité féminine », d'une tentation homophile, qu'il met en scène de manière voilée et ambiguë dans ses œuvres, et qu'il énoncera plus ouvertement seulement vers la fin de sa vie. D'une manière nuancée dans *Le Boulevard périphérique*, à travers la figure de Stéphane et la fascination qu'il exerce sur le narrateur ; plus clairement encore dans *L'Enfant rieur*, où il raconte l'amitié qui le lia à Raymond De Becker⁴⁹ et à Théo Léger, deux homosexuels avec lesquels il partagea une période importante de sa vie, notamment à l'abbaye de Tamié en Haute-Savoie⁵⁰. C'est là qu'il découvre son amour pour Théo :

C'est le printemps, c'est aussi la naissance de l'amour, car à partir de ce moment-là, notre amitié change. Comment est-ce possible ? Moi qui suis si attiré par les jeunes filles et les femmes, j'aime un garçon et lui m'aime aussi. Hélas ! il y a une grande différence : Théo est homosexuel, et je ne désire pas l'amour physique avec lui. J'admire son beau corps musclé, son teint brun, son rire, la beauté de son visage et de ses gestes et cela me suffit. [...] Lui, je m'en rends compte, désirerait aussi une tendresse des corps. Chose extraordinaire : je rencontre enfin un amour partagé et je dois m'en défendre⁵¹.

Qu'il raconte ici la vérité de ses rapports avec Théo, ou une version édulcorée, peu importe. L'œuvre de Bauchau a une ambition plus grande, elle veut montrer que

48 Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor, 1992 [1990], p. 374.

49 Cf., à propos de la relation entre Raymond De Becker et Bauchau, les études sur ce sujet de Marc Quaghebeur, notamment « Bauchau / De Becker : quel(s) absolu(s) », dans Olivier Dard, Étienne Deschamps et Geneviève Duchenne (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969), itinéraire et facettes d'un intellectuel reprouvé*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2013, p. 361-390.

50 « À la fin de ses études secondaires menées dans l'ennui, Henry Bauchau rencontre Raymond De Becker, alors émule de Jacques Maritain, dont l'enthousiasme et les élans mystiques le touchent ; et le poète Théo Léger, pour qui il éprouve une amitié profonde mais sans pouvoir répondre à un appel qui se voudrait plus charnel. Il vit avec eux un moment d'exaltation intellectuelle et spirituelle qui culmine, en 1933, lors d'un séjour dans un ermitage dépendant de l'abbaye cistercienne de Tamié, en Haute-Savoie. Le destin malheureux de ces deux hommes dont il a été proche va, plus tard, assombrir la vie d'Henry Bauchau : le premier, par qui il s'est laissé « vampiriser » [...] va dériver vers la collaboration, chercher à le compromettre et devenir une « amitié pesante », [...] le second va se suicider en laissant derrière lui « une ombre profonde » [...] » (Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau sous l'éclat de la Sybille*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 19). Il faut pourtant constater que malgré l'« amitié pesante », les relations entre Bauchau et De Becker ne cessèrent jamais.

51 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, op. cit., p. 175.

la lutte contre le « noir », contre les pulsions profondes, appartient, sous des formes et des raisons diverses, à tout homme. Bien avant l'écriture de *La Déchirure*, Bauchau aborde ce sujet dans un poème « Noël pour Satan⁵² ». Comme nous l'explique Marc Quaghebeur, Satan, qui est l'aîné des fils de Dieu, a perdu jusqu'au souvenir de son nom et devra se confronter, lui le « Révolté », à David et à sa beauté : « Si l'on voit s'esquisser ainsi quelque peu, en négatif, ce qui se métamorphosera dans le thème de *La Lutte avec l'Ange*, on entrevoit tout autant ce qui se jouera entre Stéphane et Shadow sous le regard du narrateur, dans *Le Boulevard périphérique*⁵³ », particulièrement à la lecture du manuscrit. Car ce manuscrit et les dessins qui complètent ce poème (présence d'étoiles juives et d'un personnage drapé de brun avec une tête de loup et une gueule immense) montrent que cette problématique s'élargit à des relations plus vastes que celles du destin individuel, annonçant déjà quelques thématiques futures liées à la figure de l'« homme noir »⁵⁴, concernant ses manifestations rationnelles et instrumentales.

« Air du temps » et fascination du mal

Bauchau a fait l'expérience tragique du « noir » de l'âme humaine pendant les deux guerres mondiales. Il a vu des hommes suivre le mal sans le reconnaître et d'autres l'assumer consciemment. Lui aussi – blessure intime longtemps refoulée – en a subi la fascination qui était dans l'« air du temps », comme nous pouvons le constater en examinant les nombreuses réflexions sur Hitler que l'on trouve dans ses journaux, dans *L'Enfant rieur* et *Chemin sous la neige* :

J'ai vu deux films sur l'Allemagne hitlérienne récemment : *Mein Kampf*, tiré des actualités allemandes, et *Le Procès de Nuremberg*. Cela m'a fait une impression terrible. Je ne voulais pas voir la réalité, j'étais prêt à courir tous les risques d'injustice si le roi me précédait. En fait je n'ai été sauvé que par son indécision : je devrai dans un prochain livre raconter cela, mes erreurs, l'erreur de tout un milieu⁵⁵.

Une fascination qui jettera une ombre sur sa vie et sa carrière, comme il le raconte dans *Chemin sous la neige*⁵⁶. Il la mythifie dans la scène symbolique qui ouvre *L'Enfant rieur*, et qui se situe durant la Première Guerre mondiale où l'enfant est en train de jouer quand un officier allemand arrive :

52 Cf. Marc Quaghebeur, « Gengis Khan/Choulane/Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », dans Jean-François La Bouverie et Marc Quaghebeur (dir.), *Cabiers Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 149 et notamment note 4.

53 Marc Quaghebeur, « Gengis Khan/Choulane/Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », *art. cit.*, p. 157.

54 « Dans sa *Note sur le manuscrit de "Gengis Khan"* conservée aux Archives et Musée de la littérature, Bauchau signale [...] que la genèse de la pièce occupa novembre-décembre 1954 et l'année 1955. Celle-ci se termine également par un long poème manuscrit, demeuré inédit, "Noël pour Satan". Ce poème s'achève sur l'appellation "Satanaël" » (*ibid.*, p. 149 ; voir aussi p. 153-154).

55 Henry Bauchau, *Dialogues avec les montagnes*, *op. cit.*, p. 62.

56 Henry Bauchau, *Chemin sous la neige*, *op. cit.*, p. 152-155.

L'enfant voit de grandes bottes brillantes émerger du bas d'un long manteau [...]. Il lui sourit avec un petit visage tout ébloui et intimidé. L'homme, qui le regarde lui aussi, porte une belle casquette. Il y a de l'or sur son col et son manteau. L'homme regarde la petite figure et lui sourit aussi. Il se met à rire avec une sorte de joie qui fait rire l'enfant à son tour. Le soleil fait étinceler son monocle. Il se penche vers le petit. Ils rient tous les deux, ils sont dans la lumière arrondie du soleil, heureux ensemble. L'homme se baisse, prend l'enfant dans ses grands bras et le soulève⁵⁷.

C'est seulement quand l'officier parle, avec la « voix de l'ennemi », que l'enfant prend peur. C'est plus ou moins ce qui est arrivé à Bauchau et à toute une génération grandie entre les deux guerres mondiales. Pour l'écrivain, déjà très affecté pendant son enfance par la violence (le mal) de la guerre, les années 1930⁵⁸ représentent une période charnière habitée par une idée de pouvoir perçue comme une force positive, thèse soutenue notamment par son grand ami de l'époque, Raymond De Becker. Bauchau, comme beaucoup de jeunes de sa génération, est attiré par cette idée de pouvoir. Ce qui engendrera par la suite, chez lui, un sentiment de malaise et, sans doute, de culpabilité intime.

La figure d'Hitler, la fascination qu'il a exercée, sa capacité de persuasion et l'adhésion qu'il a trouvée en Europe interpellent Bauchau, d'autant plus qu'il n'en percevait pas, au début de son ascension politique, le « côté démoniaque ». À ses dires, celui-ci s'était manifesté en effet de manière évidente seulement « avec l'incendie du Reichstag, la Nuit des longs couteaux dont le nom seul annonce la phase sanglante de l'avenir⁵⁹ ».

En suivant la trace des écrits diaristiques, nous réalisons que, après la rédaction de *Gengis Khan* – œuvre qui aborde déjà le thème de la prise de pouvoir et de ce qu'elle comporte –, Bauchau écrit une pièce (médiocre selon sa femme Laure) intitulée *Personne*. Cette idée, dit-il dans son *Dernier Journal* (2006-2012), « m'avait été suggérée par le projet qu'avait Raymond d'écrire un *Hitler à Paris*⁶⁰ ».

Comme le remarque Marc Quaghebeur dans le *Cahier Henry Bauchau* consacré à *Gengis Khan* :

Après *Gengis Khan* et avant *La Machination*, Bauchau écrit une pièce consacrée au Führer, pièce dont une série d'indices laisse à penser qu'elle pourrait avoir

57 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, op. cit., p. 12.

58 Cf., à ce propos, la conversation entre le « je » et un Juif en 1934, dans *ibid.*, p. 201.

59 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, op. cit., p. 259.

60 Henry Bauchau, *Dernier Journal* (2006-2012), Arles, Actes Sud, 2015, p. 43. Cf., à ce propos, Marc Quaghebeur, « Gengis Khan/Choulane/Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », art. cit., p. 151 : « La question du diabolique, comme celle du caractère ambigu du mal, avait fait, il n'est pas inutile de le préciser, l'objet de poèmes de Raymond De Becker au milieu des années 1930-1940, et retrouvés dans sa correspondance à Jacques Biebuyck conservée aux Archives et Musée de la Littérature. Il est peu probable que Bauchau n'ait pas eu connaissance de ces textes consacrés à Ariel. La présence de cet ami de Bauchau, rencontré au début des années 1930 et qui devint le directeur du *Soir volé* sous l'Occupation [...] est forte dans le Journal de Bauchau des années "Gengis Khan" – beaucoup plus que l'auteur ne l'a souvent laissé entendre. »

été détruite, ainsi que d'autres documents, dans les dernières années de vie de l'écrivain, par des personnes soucieuses de donner de l'œuvre une image qui en dénaturera la complexité ou l'ambiguïté. Les faits comme les traces sont pourtant têtus. Le 24 novembre 1955, Bauchau n'écrit-il pas : « De plus en plus hanté par le drame de Hitler. Des sujets qui me tentent c'est le seul vraiment qui me harcèle et que j'ai envie de commencer »⁶¹.

« Les traces sont têtues... » : même si cette pièce restera inconnue du public, le nœud problématique représenté par la figure d'Hitler se concrétise en tout cas – de biais – par des références fictionnelles directes et indirectes disséminées dans l'œuvre bauchalienne. C'est, certes, en les suivant et en les explicitant que nous pouvons essayer de comprendre la complexité de la lecture de ce type de « mal » que l'écrivain en donne.

« Prométhée noir⁶² » comme Bauchau le définit, Hitler est également une présence récurrente au cours des années 1970, pendant la période qu'il appelle « les années difficiles⁶³ », suivant le titre de son *Journal* qui la raconte.

Le dictateur allemand sera cité à plusieurs reprises, de manière implicite et/ou explicite, dans deux œuvres dont la rédaction date de cette époque : le long poème *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, écrit en 1978 et publié en 1981⁶⁴, et le roman auquel il travaille à la même époque, *La Mort par le Boulevard périphérique*, que Bauchau achèvera et publiera seulement en 2008, sous le titre *Le Boulevard périphérique*. Il a alors 95 ans.

Comme Marc Quaghebeur le relève, *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud* est une œuvre fondatrice où, parmi d'autres problèmes, plus personnels et intimes, émerge aussi celui (non résolu et non dépassé) de la relation individu-Histoire, vécu par Bauchau et sa génération, comme nous l'avons signalé, dans les années 1930. C'est l'écrivain même qui nous communique combien il a été profondément marqué par cette période historique, qui « était le temps d'Hitler et de Staline⁶⁵ » :

Écrit en laisses à l'instar d'antiques chansons de geste, le livre est le récit d'un sujet dans l'Histoire de la première moitié du XX^e siècle et de sa mutation en créateur. Le récit se noue et s'amplifie à travers un rêve fondateur fait à 19 ans par celui que le texte appelle généralement : « tu ». [...] l'Histoire est advenue en force, et en abjection. Car l'épisode se passe en 1932 : au moment où « Hitler va déclencher l'Histoire dans [n]os pauvres histoires ». À l'orée, donc, de la découverte par le

61 Marc Quaghebeur, « Gengis Khan/Choulane/Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », *art. cit.*, p. 150.

62 « Tu penses à la révolution et tu vois les années trente, / l'Europe barbelée / Hitler, Prométhée noir / Qui surgissait, avec son masque barbouillé, de l'analité / sans visage [...] » (Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 240).

63 Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.

64 Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, Lausanne, L'Aire, 1981.

65 Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, *Poésie complète*, *op. cit.*, p. 234.

sujet « du monde [...] comme ça » [...] auquel faisait déjà écho *La Déchirure*, et non pas du monde rêvé, porté et inventé par un idéalisme abstrait [...]»⁶⁶.

Comme cela arrivait déjà dans *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, passé et présent s'entrecroisent et se fondent dans *Le Boulevard périphérique*. Des épisodes de la Deuxième Guerre mondiale s'imposent au souvenir, parmi lesquels émerge la figure de Shadow, un nazi d'origine balte : « Le côté droit de son visage me regardait avec une sorte de curieuse bonté, avec indulgence, le côté gauche tendu par la blessure était d'une fixité terrible⁶⁷. »

C'est un autre type d'« homme noir » que prend en compte ce roman, par rapport à celui déjà évoqué, car le « je » ne se trouve pas en face d'un être instinctif, mais d'un « génie du mal⁶⁸ ».

Shadow, dont le visage incarne la beauté suggestive et effroyable du mal « absolu », se trouve en prison après la guerre, à Louvain, ville clé pour Bauchau⁶⁹. Figure du passé, il réapparaît dans la vie du « je » pour lui parler de son compagnon Stéphane, engagé dans la Résistance, et de sa mort qui restera, par certains aspects, un mystère pour le lecteur et pour le « je » lui-même.

Tout en étant très malade et « en cage », Shadow « garde, on ne sait comment, sa majesté⁷⁰ ». Majesté que le « je » narrateur pense pouvoir considérer comme « satanique », ainsi que le donne à penser Satan lorsqu'« il montre à Jésus tous les royaumes de la terre⁷¹ ». Et si la personnalité de Shadow s'est construite à la suite d'un affrontement oedipien particulièrement violent avec son père⁷², Stéphane, ainsi que Shadow le dit au « je » narrateur, a représenté pour lui son ennemi et son égal. Il a été la proie qu'il fallait braquer et poursuivre, dans une lutte ancestrale opposant un homme à un autre homme, et qui participe en même temps de l'amour et de la haine :

Dans ce qui vient de se passer, dit Shadow, la question est de savoir qui est le roi qui est la reine. Il n'y a plus un roi noir et un roi blanc face à face. Tous les pions sont mêlés par le combat. Il y a un roi blanc, c'est Stéphane et si ce roi a su déceler que je suis la reine noire, la reine doit tuer⁷³.

66 Marc Quaghebeur, « Revisités, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre Halen, Raymond Michel et Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), Berne, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 135-138.

67 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 81.

68 *Ibid.*, p. 85.

69 Louvain est la ville où Bauchau se trouve pendant la Première Guerre mondiale, et où il vit l'expérience de l'incendie qu'il racontera notamment dans *La Déchirure*. C'est aussi la ville où il a fait ses études universitaires de droit et où son grand-père maternel était bourgmestre

70 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 89.

71 *Id.*

72 Cf. *ibid.*, p. 125-129.

73 *Ibid.*, p. 209.

Si Stéphane, homme de l'ombre à son tour, a la solidité du rocher dans ses amours, il n'en va pas ainsi pour le « je » qui n'est « jamais l'ombre, jamais le soleil⁷⁴ ». Il aime son ami, mais ne veut pas le vivre – comme l'« enfant rieur » n'avait pas su, à ses dires, vivre l'amour avec Théo.

Est-ce que Shadow était, à son tour, amoureux de Stéphane comme le laissent entendre certaines tournures cryptiques du roman⁷⁵ ?

Et pourquoi Stéphane, qui devait être fusillé, meurt-il nu et noyé, lui qui ne savait pas nager ? Pourquoi, dans le poème écrit à l'âge de dix-neuf ans, *Cantique de l'attente*, Bauchau évoque-t-il déjà l'image de « l'eau noire aux yeux des suicidés », qui devient, dans une autre version manuscrite, « l'étang noir aux yeux des suicidés⁷⁶ » ? Cette image peut-elle évoquer, d'une manière ou d'une autre, le mystère de la mort de Stéphane dans *Le Boulevard périphérique* ?

Dans *L'Enfant rieur*, Bauchau commente ainsi le sens de ce poème de jeunesse :

Mon personnage ne savait pas de quoi il parlait en ce temps-là. En regardant se mouvoir les branches du haut tulipier d'automne, je comprends qu'il parlait de la guerre et de Hitler, mais aussi sans doute de son amour naissant pour Théo, dont il ne se doutait pas encore le moins du monde. [...] On peut rire aujourd'hui en pensant à tout cela, mais Hitler, Hitler est autre chose. Hitler est un possédé en qui se succèdent des intuitions géniales, des passions incompréhensibles et une confiance qui atteint au délire et qui a fait délirer tout un peuple avec lui⁷⁷.

Si dans les autres œuvres fictionnelles nous pouvons constater que la fragmentation identitaire caractéristique de l'œuvre bauchalienne s'organise autour de trois figures, dont une féminine, on constate que cette représentation tourne ici autour de trois figures masculines. Comme l'auteur même nous semble le suggérer, à travers les paroles de Shadow adressées au « je », le personnage de Stéphane incarne le mal qui serait représenté par un amour (un penchant) homosexuel⁷⁸ qui a dû renoncer à sa propre existence, compte tenu du contexte socio-culturel de l'époque où il s'est manifesté :

La mère de Stéphane est morte quand il avait deux ans. Il a été élevé par un homme rude, son père était mineur et ne connaissait que la mine et l'alcool. C'était une épreuve. Que ton aveugle morale t'ait empêché de voir qu'il t'aimait

74 *Ibid.*, p. 56.

75 « Shadow assis contre le mur regarde Stéphane. Est-ce que Stéphane le voit ou non, je ne le saurai jamais. Shadow se couche, ils dorment, rêvent peut-être l'un de l'autre étendus dans leurs parallèles qui ne se rencontreront pas. Stéphane gémit parfois à cause de son bras cassé. L'attente est si longue, l'issue si incertaine que Shadow ne peut, pour la première fois de sa vie, que gémir lui aussi. Il l'entend, ce qui est irréparable. Stéphane a provoqué la fêlure dans l'abominable, l'admirable indifférence de Shadow » (*ibid.*, p. 209).

76 Henry Bauchau, *Cantique de l'attente*, version manuscrite, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (ML 09451/0001-0003).

77 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, *op. cit.*, p. 262.

78 Cf. la relation que Bauchau établit entre « mal » et « mâle » dans Emilia Surmonte, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Enjeux d'une création*, *op. cit.*

et que tu l'aimais aussi en a été une autre. Il n'a pas pu dire son amour. Et à son tour, il n'a pas senti, quand j'étais près de lui, combien ma haine l'aimait⁷⁹.

Mal dérisoire qui a son origine dans l'amour, face au mal dont la nature reste, pour Bauchau, un mystère qui serait lié au masculin et au complexe œdipien⁸⁰ qu'il attribue à Shadow.

Celui-ci oriente son parcours existentiel de manière « scientifique » vers le « noir ». Il le raconte ainsi au « je » : « Ne va pas croire que je suis devenu Shadow comme ça. J'ai eu cette enfance atroce que tu sais, mais pour être le policier transcendantal, le seigneur solitaire, le "vrai héros qui s'amuse seul", il me fallait une discipline sévère, une voie⁸¹. » Il apprend alors l'art zen du tir à l'arc sous le guide d'un maître qui, à la fin de son parcours lui dit : « [T]u es doué pour la haine comme je n'ai vu personne l'être avant toi. [...] tu es fait pour tuer beaucoup d'hommes, pour révéler leur bassesse à tous les hommes⁸². » Cela pour dire que l'exercice de ce type de mal ouvre la voie à tout ce qu'il y a de pire dans la nature humaine.

Derrière l'« ombre » de Shadow et de ses comportements, on entrevoit celle d'Hitler⁸³ et des conséquences de ses comportements qui hantaient Bauchau toute sa vie durant, comme il le déclare en 2010, à l'époque de la rédaction de *L'Enfant rieur* :

Hitler, pour la plupart des gens actuellement, n'est plus qu'un phénomène historique classé. Il n'en va pas de même pour moi. Il est toujours le grand mystère, la grande vague, qui a pesé sur notre jeunesse, qui a englouti notre monde branlant pour s'écrouler ensuite avec la même rapidité et dans le même pays que la fortune de Napoléon⁸⁴.

79 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 162.

80 Cf. Henry Bauchau, *Dernier Journal (2006-2012)*, op. cit., p. 404. Cf. aussi Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 126 : « La pauvreté d'un jeune Russe blanc, le père autrefois médecin qui travaille comme il peut dans ce pays où il ne peut pratiquer son métier, la mère qui s'est fanée, ridée dans les travaux de ménage, les espoirs de plus en plus dérisoires. Les criailleries du père, les coups, l'épreuve de sa faiblesse réelle, de sa force apparente malgré sa vigueur de géant. L'épreuve de l'injustice, de son incapacité à comprendre le monde comme il va, comme il est, dans ce petit pays de l'Ouest. Son rêve insensé de retour dans la sainte Russie. La dure opposition au père, la colère, le mépris pourtant bien caché et alors les coups qui tombent, qui s'abattent toujours plus sur l'enfant, sur le gamin. La longue kyrielle des larmes, l'œil au beurre noir, le doigt cassé, le jour où il est tombé assommé par un coup de poing sur le front, entendant dans sa chute le sanglot désespéré et hystérique de la mère. »

81 *Ibid.*, p. 163.

82 *Ibid.*, p. 164.

83 Cf. ce que dit Shadow à propos des nazis et d'Hitler : « Ce qui m'a intéressé chez les nazis, c'est cette odeur et cette couleur fécales. J'ai cru qu'ils allaient couvrir le monde d'excréments et faire naître de cet immense fumier quelque nouvelle et indubitable moisson. Mais Hitler n'était pas de taille, il ne voulait qu'assurer la domination de l'archange blond germanique dont il rêvait, et abriter ses yeux bleus dans des palais néoclassiques conçus par Speer. Moi aussi je ne suis pas de taille car, en somme, je n'ai jamais aspiré à la victoire du château de merde. Seulement à sa reconnaissance » (*ibid.*, p. 159).

84 Henry Bauchau, *Dernier Journal (2006-2012)*, op. cit., p. 419.

Pour conclure

Dans le poème « L'Escalier bleu » ainsi que dans *La Déchirure*, Henry Bauchau ne fait que présenter une sorte d'« état des lieux » de la figure de l'« homme noir », en mettant en relief des traits qui constitueront des indices importants des développements successifs de cette figure dans d'autres œuvres : son côté dionysiaque, son blasphème et son agressivité sans gêne.

Nous remarquons que ces trois aspects touchent trois niveaux culturels d'interprétation : le mythe, la religion, l'immanence, c'est-à-dire l'Histoire et les histoires, sujets que Bauchau reprend dans ses narrations ultérieures de manière directe et/ou indirecte.

Les personnages que nous avons pris en compte – Johnson, Clios, Shadow⁸⁵ – sont tous des déracinés, ayant perdu leur patrie d'origine (venant donc de plus loin, comme l'« homme noir » des premières œuvres), affectés par un traumatisme initial lié à un complexe œdipien (latent ou manifeste) à l'origine de leur agressivité.

Comme le laissent entendre les nombreuses allusions à la figure de « Satan » dans l'œuvre de Bauchau, ce complexe qui oppose le père et le fils mime celui opposant Satan à Dieu dans ses différentes phases⁸⁶, comme forme de *ὑβρις* (*hybris*), qui contient la racine du mal, installée dans les profondeurs de l'âme humaine, depuis la chute d'Adam et Ève (selon une perspective chrétienne), ou, dans une interprétation immanente, comme forme instinctive faisant partie de la nature humaine.

L'écriture est pour Bauchau une manière de prolonger les parcours analytiques entrepris à un moment critique de sa vie, qui lui permet de transposer ses problématiques individuelles dans une dimension plus générale et universelle. C'est bien ce qu'il fait avec l'« homme noir », comme forme de mythification de la relation qu'il a pu avoir pendant sa vie avec le mal et le Mal.

En partant de sa situation personnelle et de ses conflits intérieurs, il va d'abord à la recherche d'un « chemin » qui puisse mener l'homme à ménager ses instincts en s'engageant d'abord dans une voie de connaissance identitaire et ensuite de perfectionnement, tout en sachant qu'il y aura une perte, un sacrifice identitaire important à faire. Il réalise ce projet existentiel et scriptural positif *via* les histoires de l'esclave Johnson et du bandit Clios.

Ce n'est qu'après avoir réussi à représenter des issues possibles sur le plan individuel, que Bauchau peut se pencher concrètement sur le projet qu'il couve depuis très longtemps : la mise en scène du mal, de son origine et de ses conséquences sur l'Histoire ainsi que de ses effets sur les histoires individuelles de ceux qui l'ont subi, de ceux qui en ont été les témoins plus ou moins inconscients, de ceux qui l'ont combattu. Sur tous, qu'ils soient innocents ou coupables, ce mal laisse sa trace, comme une « ombre », une blessure (salissure) invisible, et pourtant définitive. Prison

85 Johnson ne connaît pas son père ; Clios a maudit l'oncle qui s'est installé dans le lit de sa mère après le décès de son père ; Shadow veut compenser la déchéance de son père.

86 Cf. Esaïe, 14.12-14 ; Ézéchiël 28.12-18 ; Job 38.4-7 ; Esaïe 14.12-15 ; Ézéchiël 28.12-15.

intérieure de laquelle on ne peut se libérer que par un geste définitif, par une mort – réelle ou symbolique –, comme l'enseigne le récit de la fin de Stéphane dans *Le Boulevard périphérique*⁸⁷.

87 « Je vois Stéphane se débattre dans l'eau, je vois son corps plonger, remonter presque à la surface [...]. Je le vois maintenant mort, avec les blessures de ses pieds qui saignent, portant sur son corps les traces lumineuses du mouvement superbe grâce auquel, de sa propre volonté, il a quitté la vie et a échappé à la force, au pouvoir qui semblait l'enserrer de tous côtés » (Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, *op. cit.*, p. 248).

Références

- BAUCHAU, Henry, *Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959)*, Arles, Actes Sud, 2018.
- , *Dernier Journal (2006-2012)*, Arles, Actes Sud, 2015.
- , *Chemin sous la neige. L'Enfant rieur, vol. 2*, Arles, Actes Sud, 2013.
- , *Dialogues avec les montagnes, Journal du Régiment noir (1968-1971)*, Arles, Actes Sud, 2011.
- , *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011.
- , *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.
- , *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.
- , *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.
- , *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- , *La Déchirure*, Arles, Actes Sud, 2003 [1966].
- , *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Actes Sud (Babel), 2003 [1992].
- , *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997.
- , *Œdipe sur la route*, Bruxelles, Labor, 1992 [1990].
- , *Le Régiment noir*, Bruxelles, Labor, 1992 [1972].
- , *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.
- , *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, Lausanne, L'Aire, 1981.
- , *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.
- , *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966.
- , « L'Escalier bleu », *La Nouvelle Revue française*, n^o 104 (1961), p. 231-235.
- , *Cantique de l'attente*, version manuscrite, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (ML 09451/0001-0003).
- CAULLIER, Joëlle, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *Revue internationale Henry Bauchau*, n^o 2 (2009), p. 31-44.
- DÉOM, Laurent et Jérémy LAMBERT, « Mythobiographie chez Henry Bauchau », *Roman 20-50*, n^o 62 (décembre 2016), p. 55-68.
- MARTONVI, Éva, « La lutte avec l'Ange dans l'œuvre d'Henry Bauchau », *Revue d'études françaises*, n^o 12 (2007), p. 119-131.
- QUAGHEBEUR, Marc, « Bauchau / De Becker : quel(s) absolu(s) », dans Olivier DARD, Étienne DESCHAMPS et Geneviève DUCHENNE (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969), itinéraire et facettes d'un intellectuel reprouvé*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2013, p. 361-390.
- , « Gengis Khan/Choulane/Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », dans Jean-François LA BOUVERIE et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Cahiers Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 149-172.
- , « L'Histoire et l'œuvre ou la lutte avec l'Ange », *Revue internationale Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 43-61.

- , « Revisitées, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002), Berne, Peter Lang (Recherches en littérature et spiritualité), 2004, p. 131-156.
- , « Henry Bauchau, *Œdipe sur la route*, l'accomplissement », dans Marc QUAGHEBEUR et Laurent ROSSION (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions : Belgique, Roumanie, Suisse, Bruxelles*, Bruxelles, PIE Peter Lang / Archives et Musée de la littérature, 2003, p. 165-197.
- ŚLUSARSKA, Alicja, « Si Noé était peintre pyromane... : les rapports entre littérature et peinture dans *Déluge* d'Henry Bauchau », *Synergies Pologne*, n° 11 (2014), p. 163-176.
- SURMONTE, Emilia, « *Le Régiment Noir* d'Henry Bauchau ou l'écriture du renoncement », *Annali, sezione Romanza*, à paraître.
- , *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Enjeux d'une création*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2011.
- , « La barque d'Œdipe : *Œdipe sur la route* di Henry Bauchau », *Prospero*, vol. 14 (2007), p. 175-193.
- TOMASI, Marie-Camille, « D'absences en errances. Vers une autofiction des origines », *Roman 20-50*, n° 62 (décembre 2016), p. 69-79.
- VANQUAETHEN, Isabelle, « La remémoration de la guerre 1914-1918 chez Henry Bauchau : l'écriture de l'incendie de Louvain », *Textyles*, n°s 32-33 (2007), p. 127-142.
- WHATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « Il n'est d'identité que collective », *Roman 20-50*, n° 62 (décembre 2016), p. 81-93.
- , *Henry Bauchau sous l'éclat de la Sybille*, Arles, Actes Sud, 2013.



Des ombres ambivalentes pour une histoire de la Seconde Guerre mondiale en mode mineur¹

MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE

Cette étude porte sur deux romans ayant pour sujet la Seconde Guerre mondiale et plus précisément les liens avec le régime nazi, *Le Conservateur des ombres* de Thierry Haumont² et *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau³. Ces œuvres apportent un éclairage sur les modalités de résurgence de l'Histoire dans le roman belge d'après 1970, après plusieurs décennies où les contradictions historiques ont été soigneusement évitées dans le champ littéraire *stricto sensu*⁴. Leurs auteurs ont tous deux été actifs à un moment de l'Histoire dans la réalité sociale et politique de leur pays. Thierry Haumont est un intellectuel wallon, militant pour l'autonomie de sa région, notamment d'un point de vue culturel. Il écrit *Le Conservateur des*

1 L'adjectif mineur que nous employons fait opportunément écho aux littératures dites parfois « mineures » ou « périphériques », dans le sens où la littérature francophone de Belgique peut être désignée ainsi. Selon la définition de Deleuze et de Guattari : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29). Cependant, notre perspective limitée à deux textes entend l'adjectif mineur dans une acception plus générale : les faits historiques majeurs s'inscrivent dans nos romans sous forme d'échos atténués, à l'intérieur de vies banales et singulières, et ne s'ordonnent pas de manière à constituer une œuvre à visée universelle.

2 Thierry Haumont, *Le Conservateur des ombres*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 [1984].

3 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.

4 Voir l'article à paraître de Marc Quaghebeur, « Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre », Actes du colloque « Rencontres francophones à Zadar : la Belgique – littérature, langue, culture » (Université de Zadar, Croatie, 23-24 mai 2017).

ombres au moment où la belgitude⁵ a accompli son œuvre. Quant à Henry Bauchau, il s'est d'abord engagé dans le mouvement intellectuel chrétien progressiste d'avant-guerre⁶ puis dans l'action sociale et l'éducation des jeunes de 1940 à 1943⁷. Ce n'est qu'à partir des années 1950 qu'il devient écrivain à part entière, partageant sa vie entre la France, la Suisse et la Belgique, la psychanalyse et l'enseignement. Avec *Le Boulevard périphérique*, il parvient, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, à conclure un roman entamé dans les années 1980, comme s'il parvenait enfin à se libérer d'un passé douloureux et contradictoire qui pèse sur sa vie d'adulte et auquel il reviendra encore avec *Chemin sous la neige*, à la veille de sa mort. La rencontre entre la littérature belge et l'un des moments les plus traumatisants de l'histoire occidentale se fait pour les deux écrivains à distance : distance temporelle pour Bauchau et distance spatiale pour Haumont, les manifestations de l'oppression nazie puis de la guerre étant intériorisées dans l'ambiance calfeutrée d'une bibliothèque de province et métaphorisées à travers la thématique de l'ombre. Les deux romans se rejoignent sur le traitement singulier de l'opposition entre ombre et lumière qui les structure en profondeur. Loin d'être univoque, cette opposition illustre

-
- 5 Moment de l'histoire littéraire francophone de Belgique amorcé dans les années 1970 qui correspond à une « déclinaison identitaire » plutôt qu'à une affirmation identitaire (selon Marc Quaghebeur, « Au creuset du moderne, du politique et du soi : la Belgitude », dans Marc Quaghebeur et Judyta Zbiersa-Mościcka [dir.], *Entre belgitude et postmodernité : textes, thèmes et styles*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2015, p. 23-73) suivant laquelle les écrivains belges ont renoué avec l'affirmation de soi et, en se débarrassant du carcan de l'universalisme de la langue française, ont réintégré l'histoire récente et contemporaine dans leurs textes. Le terme a été forgé par le sociologue belge Claude Javeau (« Y a-t-il une belgitude ? », *Les Nouvelles Littéraires*, 4 novembre 1976, p. 15) en référence à la négritude, au moment où le processus de fédéralisation de la Belgique ouvrait de nouveaux horizons identitaires. Voir aussi : José Domingues de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013.
- 6 Henry Bauchau est un jeune homme pétri d'idéaux patriotique, militaire et spirituel. Il fait partie, pendant l'entre-deux-guerres, d'une élite intellectuelle catholique qui, face à la crise politique et économique qu'a connue la Belgique, prône l'accomplissement d'un « monde nouveau » (Henry Bauchau, *Pour une politique catholique*, Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933, cité par Yun Sun Limet, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », dans Myriam Watthee-Delmotte [dir.], *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2002, p. 12), en favorisant « l'épuration spirituelle des Chrétiens » et « le redressement civique et moral de nos démocraties, seules capables d'empêcher le totalitarisme nazi » (Denis Rougemont, « Journal d'Allemagne », *La Cité chrétienne*, n° 193 [5 novembre 1934], cité par Yun Sun Limet, *ibid.*, p. 14).
- 7 Bauchau participe à la mise en place du Service des volontaires du travail pour la Wallonie en juillet 1940 et en est le chef de service jusqu'en juin 1943. Cherchant à mettre au travail les jeunes désœuvrés en obéissant à l'injonction royale « Demain nous nous mettrons au travail avec la ferme volonté de relever la Patrie de ses ruines », tout en les préservant de la déportation et de la propagande nazie, cette organisation, contrôlée par le gouvernement d'Occupation, est rapidement méjugée par l'opinion publique, malgré son apolitisme revendiqué et ses relations conflictuelles avec Rex, le parti d'extrême droite wallon. Bauchau sera accusé à la Libération par le tribunal militaire d'« outrage à l'honneur du cœur des officiers ». Même si la sanction est levée en appel, il subit l'humiliation supplémentaire d'être rétrogradé au titre de sergent. Cette honte le poursuivra toute sa vie.

l'ambivalence des comportements humains plongés dans l'Histoire. Ainsi, l'ombre ne fait pas uniquement référence à la menace nazie dans le *Conservateur des ombres* mais aussi à la clandestinité. Dans *Le Boulevard périphérique*, elle suscite, dans l'économie du récit, une fascination au moins aussi puissante que celle induite par la lumière. À ces ambiguïtés thématiques s'ajoutent des ambiguïtés énonciatives, les narrateurs n'assumant ni l'un ni l'autre complètement leur récit. Les deux fictions font alors valoir des versions de l'Histoire qui dépassent les problématiques de la « déshistoire⁸ » en affrontant le réel et le passé récent sans cesser pour autant de puiser aux mêmes racines : une histoire singulière et distincte de la France difficile à dire dans une langue majeure vouée à viser l'universalité⁹.

Deux romans périphériques¹⁰

On peut qualifier ces deux romans de « périphériques », d'un point de vue historique et symbolique. En effet, ils contournent en quelque sorte l'Histoire : mis à part la figure d'Hitler, rares sont les personnages dont l'existence est attestée¹¹. En ce qui concerne les lieux, la ville allemande de Flachsenfingen où Haumont situe son récit n'existe pas dans la réalité. Chez Bauchau, il est possible de se retrouver dans une géographie déterminée (la Belgique pour la période de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre¹², la région parisienne pour les années 1980), mais certains lieux qui dénotent une forte dimension historique sont laissés dans le flou :

8 La notion, forgée par Marc Quaghebeur dans *Balises pour l'histoire des Lettres belges*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 [1982], est entrée depuis dans le discours critique de la littérature francophone de Belgique. La « déshistoire » permet de nommer la tendance des écrivains belges, au lendemain de la Première Guerre mondiale puis de manière plus accentuée après la Seconde Guerre mondiale, de fantasmer l'histoire de leur pays ou de la nier dans des formes aussi diverses que le néo-classicisme ou le réalisme magique.

9 D'après Marc Quaghebeur, sur la période néoclassique d'après-guerre en Belgique francophone : « Le système de fonctionnement réel de la Belgique est aux antipodes du système français. Le besoin de reconnaissance littéraire parisienne des intellectuels et des écrivains belges francophones d'une part, le système éditorial, culturel et idéologique, de la France intériorisée comme vérité absolue par les locuteurs non Français de la langue (et non comme le résultat et le masque d'une histoire nationale et impériale), d'autre part, ont pesé lourdement dans l'incapacité d'analyser, de prendre en compte, et de restituer cette réalité belge autrement que par des métaphores alambiquées et lointaines ; des dénégations ; ou des complaisances dans l'abjection (Marc Quaghebeur, « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre », *Textyles*, n° 2 [1997], p. 262-263, note 68).

10 Voir *supra*, note 1.

11 Même si le personnage de Stéphane fait écho à Stefan Wautriche, ami réel de Bauchau et résistant dont le nom apparaît sur le monument aux morts du Square des Héros à Bruxelles, Bauchau en fait une créature éminemment romanesque.

12 Sainpierre, où se situe la prison de Shadow, est le nom imaginaire donné à Louvain par Bauchau. Voir son poème « La Sourde Oreille ou le rêve de Freud », *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 230 : « C'est toi, quand Louvain brûle qui est tout seul, avec tes parents. / Dans tes romans, Louvain est devenu Sainpierre. » Sur l'épisode de l'incendie de Louvain/Sainpierre, voir : *La Déchirure*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986 [1966], p. 31-42.

les chantiers du Service des volontaires du travail de la Wallonie¹³ sont simplement appelés « chantiers¹⁴ » et rien ne laisse deviner ce dont il s'agit réellement. La scène de la rafle des travailleurs réquisitionnés pour le Service du travail obligatoire (STO) est située dans une gare en Belgique qui n'est pas spécifiée et l'épisode n'est que vaguement daté.

Symboliquement, le choix géographique d'Haumont indique un décentrage : certes, le roman se passe en Allemagne, au cœur du drame, mais les événements historiques arrivent en retard et avec une violence atténuée dans cette petite ville de province éloignée du centre, au point que les personnages ont parfois l'impression que rien ne s'y passe. Bauchau, de son côté, met en balance la petitesse du territoire de la Belgique face à l'immensité russe, pour qui « l'universalité va de soi¹⁵ ». Les deux écrivains prennent le parti de dire l'Histoire en mode mineur : au contraire d'une vision monumentale et universalisante, l'Histoire se cacherait dans les détails. Dès lors, les événements historiques ne sont plus des hauts faits mais de minuscules heurts qui ne manquent pas de bouleverser les existences et de mettre au jour des comportements ambivalents. Chez Haumont, l'ombre s'insinue dans les méandres d'une bibliothèque de province tandis que chez Bauchau, elle s'immisce dans une mémoire réexaminée à la lumière d'une double fascination apparemment contradictoire, résolue dans la mise en parallèle avec la lente agonie de la belle-fille du narrateur.

Des oppositions ambivalentes révélatrices des contradictions de l'Histoire

La réversibilité de l'ombre dans Le Conservateur des ombres, l'Homme face à l'Histoire

La scène inaugurale du roman illustre le brouillard idéologique qui devait vraisemblablement régner dans une petite ville allemande des années 1930. Dans une brasserie de Flachsenfingen se tient une conférence au milieu d'un tumulte épouvantable : « Il se trouve même un malin à la voix plus aiguë que les autres pour achever d'irriter l'assemblée avec un scandaleux pot-pourri où *L'Internationale* se mêle aux accents des principaux hymnes nazis¹⁶. » Cette scène chaotique est associée à la Genèse :

La Genèse ? Elle est bien là [...]. Alors le chaos plutôt que l'apocalypse, dont les conditions d'avènement ne semblent jamais devoir être réunies. Quelque chose a débuté, il y a des milliards d'années, qui se perpétue et continue à se nourrir de milliards d'organismes ; d'où ne se dégage encore aucune ligne de force¹⁷.

13 Voir *supra*, note 7.

14 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 36, p. 37 et p. 50.

15 *Ibid.*, p. 119.

16 Thierry Haumont, *Le Conservateur des ombres*, op. cit., p. 9.

17 *Ibid.*, p. 11.

L'enjeu du roman serait-il de démêler ce chaos initial à l'instar de « l'histoire du monde, [qui est] d'abord celle de la séparation du jour et de la nuit¹⁸ » ? Cette piste est rapidement écartée car la séparation des ombres et de la lumière s'avère bien plus complexe que prévue. Le paradoxe de l'ombre, découvert par Franz à la fin du roman dans son musée de l'ombre, traduit l'impossibilité d'une interprétation univoque et définitive des actes historiques qui émaillent le roman. Franz a fabriqué des objets qui s'apparentent à des œuvres dégénérées, condamnées par le régime, mais dont l'ombre projetée dessine des silhouettes d'athlètes faisant honneur à l'idéologie nazie, « l'écart entre un modèle et sa silhouette [étant] le plus grand que [Franz] est capable de produire¹⁹ ». Nous ramenant à l'allégorie de la caverne²⁰, cette remarque questionne la portée d'un acte historique, mettant en lumière la distorsion entre son but initial et son efficacité réelle.

Les personnages confrontés aux événements historiques vont réagir par des actes dont les conséquences sont quelquefois contraires aux effets supposés. Ainsi en est-il du vol des livres que le bibliothécaire orchestre lui-même dans le but, manqué, d'avoir l'autorisation de vivre seul dans le grenier. Pour faire apparaître ce vol comme plus vraisemblable, Franz décide de l'attribuer aux nazis en faisant disparaître les livres socialistes, allant jusqu'à perpétrer « un des rares autodafés qui eurent lieu sous la République de Weimar²¹ ». Or, « en voulant mettre son acte sur le dos des nazis, il s'est lui-même conduit en nazi²² ». Finalement, la portée politique de son geste est d'autant plus nulle qu'il y a eu, à l'insu du bibliothécaire, d'autres vols commis, ce qui ôte toute explication d'ordre idéologique à l'acte accompli. Pis, les actes historiques ont parfois des conséquences opposées à l'objectif attendu, ainsi la destruction d'un exemplaire de *Mein Kampf* provoque un achat supplémentaire du livre, alors que l'attentat contre le bureau du parti nazi de la ville conduit, lui, à l'épuration de la bibliothèque. Se pose donc la question du sens de l'acte historique en ce que l'action peut amener pire que l'absence d'action. C'est bien ce risque supposé qui constitue le soubassement de la collaboration passive avec l'ennemi.

L'ambivalence du sens de l'Histoire se trouve au cœur de la destinée des personnages principaux. Tant l'apprentissage de Franz que la destinée de l'écrivain Theodor illustrent les contradictions et les parallèles entre le parcours individuel, l'œuvre artistique et le mouvement de l'Histoire. À côté des événements historiques dramatiques, Franz, infirme timide, frustré et solitaire, expérimente une véritable initiation qui touche sa vie privée et professionnelle : il trouve un travail en tant que bibliothécaire, se lie d'amitié avec Theodor et son entourage, quitte la maison de ses parents pour s'installer avec sa compagne Maria et, sommet de sa libération, réussit à aller tout seul à pied jusqu'à Dresde à la recherche de Theodor, en plein hiver et en pleine débandade des armées allemandes. Ainsi, alors que le monde

18 *Ibid.*, p. 16.

19 *Ibid.*, p. 504.

20 Platon, *L'État ou la République de Platon* [en ligne], Paris, Charpentier, 1849, p. 275-278 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97497440/f10.image>].

21 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 206.

22 *Ibid.*, p. 207.

tout entier vacille, celui de Franz se consolide. Même s'il s'oppose plusieurs fois courageusement et subtilement aux nazis, il ne peut que subir le choc de l'Histoire *via* la transformation de sa bibliothèque en « une armoire où se conservent les mensonges²³ », travailler sous le portrait d'Hitler, accepter une exposition sur les Juifs et saluer les nazis « [qui] sont ici chez eux²⁴ ». Cette passivité relativement acceptable pour un personnage dénué d'héroïsme tel que Franz se double d'un événement étrange qui augmente le trouble du lecteur : délaissé par Theodor Bonhiver, méprisé ouvertement à cause de son handicap, Franz se lie d'amitié avec un nazi, dont on ne peut douter de la fidélité à Hitler. Le bibliothécaire devient le « disciple²⁵ » de cet homme qui lui apprend à nager, à se réconcilier avec son handicap et avec la nature. Un programme d'ailleurs contenu dans son nom : Grünewald qui signifie « forêt verte ». C'est donc grâce à un nazi que Franz accomplit la dernière étape de son apprentissage positif, et ce, alors que le monde est mis à feu et à sang par les nazis.

Le Traité de l'ombre de Theodor Bonhiver²⁶ illustre la problématique du positionnement idéologique de l'écrivain et de la portée politique de son œuvre dans une époque troublée. En brochant sur le thème de l'ombre, l'écrivain illustre et combat à la fois la menace nazie qui se répand de manière inextinguible. Pour la conjurer, il use des mêmes moyens de prolifération : il cherche à disséminer des fragments dans le maximum de revues de manière à ce que « l'ombre [couvre] tous les horizons²⁷ » et utilise des procédés stylistiques (les *kenningar*, les définitions imbriquées perpétuelles) pour imiter la prolifération au cœur de la langue. Le contenu de ce qu'il écrit est peu connoté idéologiquement et peut être interprété dans un sens ou l'autre et dès lors, « être accepté par tous les régimes²⁸ ». Ce qui est d'abord un défaut pour l'intransigeant Jassfeld sera considéré par lui comme une compromission grave quand les tensions politiques deviendront extrêmes. Même Franz, admirateur sans limites de l'écrivain se pose des questions :

Avait-il conscience de célébrer ainsi l'usage de la force ? Peut-être ne fut-il jamais autant détaché de la politique qu'à cette période de sa vie [...]. Hitler au Reichstag venait de recevoir les pleins pouvoirs pour son gouvernement ; parallèlement, indépendamment sans doute, Bonhiver continuait à étendre son ombre de papier partout où on voulait bien l'accueillir²⁹.

Franz regrette également que l'écrivain se mette à « l'abri des reproches politiques de ceux qui détiennent le pouvoir³⁰ », comme si cette position diminuait son prestige d'écrivain. Le sens du destin de Theodor est indécis : il se tait, puis disparaît,

23 *Ibid.*, p. 491.

24 *Ibid.*, p. 333.

25 *Ibid.*, p. 497.

26 Son prénom, littéralement « don de Dieu », le prédispose à de grandes choses tandis que son nom revisite l'opposition entre ombre et lumière, entre la bonté et l'hiver, qui connote le froid, la dureté, l'obscurité.

27 *Ibid.*, p. 261.

28 *Ibid.*, p. 269.

29 *Ibid.*, p. 357.

30 *Ibid.*, p. 480.

avant d'être retrouvé agonisant par Franz. Est-il avalé par l'ombre qu'il essayait de défier, victime de cette « maladie³¹ » dont il prévoyait qu'elle allait le tuer ? A-t-il échoué par manque d'engagement, c'est-à-dire par excès d'universalité ? Si l'on n'est pas clairement et ouvertement contre, est-ce que cela veut dire qu'on est pour ? Haumont laisse l'équivoque flotter et le doute s'installer. Car le doute, conséquence de l'ambivalence symbolisée par la nature réversible de l'ombre, est justement un instrument de terreur. Le doute est l'arme du régime car il provoque la loi du silence : le père de Franz critique le fait que, si le début du couvre-feu est clairement établi, nul ne sait à quelle heure il se termine : « Déjà le faux-semblant, les demi-mesures. La pire des terreurs : la loi du silence. Et personne pour dire si ce que l'on fait est licite ou non³². » Ce fondement de la terreur, s'il était exprimé, pourrait être éludé : « Il suffirait pourtant que chacun exprime ses doutes, avant même de prendre parti. Dite ce qu'il sait, et non ce qu'on lui a enseigné³³. » Dans son roman, en remettant en cause l'imperméabilité de l'opposition entre l'ombre et la lumière, Thierry Haumont a pris le parti de ne pas opposer les positions de résistance et de collaboration, mais de les présenter dans un *continuum* de réactions à des événements historiques mineurs qui touchent le quotidien des protagonistes.

À l'instar d'Haumont, Bauchau remet en cause l'opposition entre ombre et lumière afin de mettre à jour les ambiguïtés des comportements humains dans des situations historiques extrêmes. Néanmoins, Bauchau se distingue d'Haumont dans la mesure où il évoque sa propre culpabilité.

Détournement à des fins déculpabilisatrices de l'opposition entre ombre et lumière chez Henry Bauchau

Les deux figures fascinantes du roman, Stéphane, résistant hors norme et ami du narrateur, et Shadow, Russe blanc à moitié sibérien devenu officier SS, semblent à première vue construites selon une opposition stricte. D'abord leurs noms : Shadow, qui signifie « ombre » en français, incarne le mal absolu, la force brute : c'est un « génie du mal³⁴ » ; « le grand maître du mal³⁵ ». Il se dissimule souvent dans l'ombre d'un contre-jour ou dans la pénombre de sa cellule. Stéphane, littéralement le « couronné », incarne la lumière divine, le dépouillement total. Ses apparitions sont chaque fois lumineuses et humbles, ses paroles rares sont justes et sans ornements. Il a un « sourire d'indien³⁶ », un « humour solaire³⁷ ». C'est un homme libre de tout poids, vivant en harmonie avec la nature, sans attaches, sans peur (mis à part celle de l'eau), sans préjugés, sur lequel nul n'a de prises. Au contraire, Shadow appartient à la culture dans le sens où elle est le lieu de la production matérielle. Il règne en majesté sur le « château de merde³⁸ », c'est-à-dire qu'il agit sur les intestins,

31 *Ibid.*, p. 242.

32 *Ibid.*, p. 478.

33 *Ibid.*, p. 491.

34 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 85.

35 *Ibid.*, p. 111.

36 *Ibid.*, p. 11, p. 12 et p. 57.

37 *Ibid.*, p. 62.

38 *Ibid.*, p. 159.

sur la peur des gens. L'opposition ombre/lumière s'exprime plus précisément en termes de matérialité : Shadow incarne la pesanteur et Stéphane, la légèreté. La légèreté de Stéphane est possible grâce à un lien toujours vivace à l'enfance, tandis que Shadow « est mort à son enfance, qu'il est tout entier adulte, dans la terrible pesanteur de cet état³⁹ ». De cette opposition stricte entre matérialité et immatérialité, Stéphane triomphe par : « [Sa] supériorité irréfutable, doucement ironique⁴⁰. » Or, cette supériorité, qui équivaut à une sorte de domination, rapproche Stéphane de Shadow. En effet, malgré leurs deux mouvements opposés à partir de la matière, ils peuvent parvenir au même résultat, ainsi que l'exprime Shadow :

C'est le même mouvement vers la concentration. Mais l'un déborde, se vide, devient de l'air, de la lumière, atteint peut-être le vide nécessaire au dieu. L'autre se durcit, s'alourdit, concentre de la matière dense, de la connaissance toujours plus variée, toujours plus opaque. [...] Peut-être arriverons-nous au même résultat, moi par la haine et la pesanteur, lui par la simplicité ou la clarté⁴¹.

Légèreté et pesanteur s'originant toutes deux dans la matière, cela en fait des contraires intimement liés. On comprend mieux pourquoi la figure de Stéphane s'éclaire et se spécifie au contact de Shadow : « Stéphane abordant un surplomb, je l'ai vu avec clarté dans le contact des yeux que j'ai eu avec Shadow⁴². » Puis il finit par dominer Shadow : « Stéphane a été le plus fort, c'est lui qui a pris Shadow en laisse⁴³. » Inversement, le choix paradoxal du nom de Shadow reflète une dualité poreuse puisque l'ombre est l'image immatérielle d'un objet matériel. De même son visage est double, une moitié noble et belle, l'autre, paralysée, est terrifiante. Dès lors, une lecture attentive pourra aisément relever des points de ressemblances entre les deux « maîtres⁴⁴ » : physiquement, ils ont les yeux bleus et un beau visage, leur force provenant principalement de la puissance de leur regard ; ils ont une force d'attraction analogue sur les personnages secondaires (Marcello, Marguerite, le narrateur) ; spirituellement, on l'a vu, ils atteignent les mêmes buts, malgré des moyens tout à fait différents. Stéphane et Shadow paraissent ainsi incarner le double héroïque selon Bauchau : le Saint⁴⁵ d'un côté et Satan⁴⁶ de l'autre. Cette complémentarité déteint par conséquent sur l'opposition ombre/lumière qui se fait plus

39 *Ibid.*, p. 88.

40 *Ibid.*, p. 89.

41 *Ibid.*, p. 95.

42 *Ibid.*, p. 88.

43 *Ibid.*, p. 207.

44 Stéphane est le « maître » du narrateur dans le domaine de l'escalade (*ibid.*, p. 16, p. 26 et p. 53). Pour Marcello, Shadow est comme « un père puissant » (*ibid.*, p. 80), « comme Stéphane, quelqu'un qui ne fout pas le camp » (*ibid.*, p. 81). Aux yeux du narrateur, Shadow apparaît en « majesté » (*ibid.*, p. 89).

45 Yun Sun Limet, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », dans Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *op. cit.*, p. 14.

46 « La majesté n'est-elle pas satanique, comme le donne à penser Satan quand il montre à Jésus tous les royaumes de la terre ? » (Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 89). Sur la figure de Satan, voir : Marc Quaghebeur, « Gengis Khan /Choulane /Stanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », *Cabiers Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 149-171.

perméable : la lumière, attribut positif de Stéphane, peut paradoxalement se faire menaçante lorsqu'elle éblouit le narrateur, autrement dit, qu'elle l'aveugle. Froide, elle devient même un attribut de Shadow, une « impitoyable lumière⁴⁷ », qui, on le verra, éclairera le narrateur encore mieux que la chaude lumière de Stéphane. Inversement, la manière dont Stéphane sait jouir pleinement de l'ombre illustre sa capacité à être dans l'ici et maintenant des éléments : « [I]l n'éprouve pas la fraîcheur de l'ombre, il y est tout en entier. Il est l'ombre comme tout à l'heure il sera le rocher⁴⁸. » Le critère de matérialité permet donc d'atténuer l'opposition ombre/lumière et de rapprocher les deux figures. L'acteur de ce rapprochement est le narrateur qui revisite ses souvenirs pour échapper à la culpabilité.

Une intériorisation des traumatismes de l'Histoire

Les deux textes présentent des personnages principaux qui, bien que tous deux caractérisés par leur faiblesse, sont partie prenante d'une organisation narrative fondée sur des stratégies fort distinctes. Dans *Le Boulevard périphérique*, le narrateur est le personnage principal qui mène le récit à la première personne. Centralisant tous les points de vue, le lecteur n'a d'autres choix que de suivre le désir du narrateur qui dessine un axe entre le sujet et l'objet :

Partout où il y a « intérêt » d'un sujet impliqué dans une relation médiatisée au monde, aux deux sens du mot « intérêt » (désir orienté vers un objet doté de valeur attractive ou répulsive ; profit quantifiable, bénéfique), il y aura norme implicitement convoquée, et réintroduction du corps (ici émotif)⁴⁹.

Au contraire, dans *Le Conservateur des ombres*, le narrateur extradiégétique non seulement multiplie les focalisations externe, interne et zéro (selon la terminologie de Genette⁵⁰), mais renonce à les hiérarchiser dans le sens où les jugements des personnages ne se confirment pas entre eux et ne confirment pas ceux des narrateurs. Le lecteur, incapable de faire son travail de réinterprétation, ne pourra que se raccrocher au point de vue du personnage le plus développé, et dont l'itinéraire est le plus positif : celui de Franz Grünewald.

Franz : un personnage principal faible à l'autorité narrative insuffisante

« [Infirm] qui contient mal son impatience ; regard fiévreux dans un visage jaune, des mains agitées : habillé sans goût, respectueux des convenances⁵¹ », Franz est caractérisé par son incapacité physique. Bousculé par un enfant, il chute dans la rue et n'arrive pas à se relever tout seul. Dès lors que le monde extérieur lui est hostile, son apprentissage consistera à accepter son corps tel qu'il est et à en tirer le

47 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 133.

48 *Ibid.*, p. 56.

49 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 38, cité par Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001, p. 33.

50 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972, p. 206-211.

51 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 104.

meilleur parti : « Son avenir est physique, il le sent bien⁵² », ce qui fait ironiquement écho à l'idéologie nazie. Franz cultive un sentiment d'infériorité par rapport aux autres : par rapport à Bonhiver, dont il est l'ombre, par rapport aux lecteurs, qui sont des dieux, par rapport aux nazis, qui le méprisent. Ce personnage, qui ne possède pas le talent d'un Theodor ou la fortune d'un Heinrich, est pourtant bien le seul que le narrateur n'abandonne pas (Heinrich est délaissé, Theodor disparaît puis meurt, Gertrud, d'invisible devient remarquable puis disparaît), et par conséquent, le seul qui effectue son « programme narratif⁵³ ».

Le lecteur n'a de choix que de s'en remettre à son point de vue douteux sur le monde, car sa relation avec la réalité est empreinte de fantaisie et d'imagination. Par exemple, il se transforme en enquêteur mu par un intérêt et une passion démesurés par rapport à l'enjeu qui est tout simplement de découvrir à propos de quoi écrit Theodor : il est « à l'affût⁵⁴ » ; « jure qu'il percera son secret⁵⁵ » ; crée un dossier ; développe une « méthode d'investigation⁵⁶ » ; mène l'enquête. D'autres réactions fantaisistes et inadaptées s'ajoutent à ses manies ainsi qu'à sa faiblesse constitutive et contribuent à miner la crédibilité de sa fonction de « point-valeur⁵⁷ » prépondérant auprès du lecteur : le caprice de vouloir loger dans le grenier de la bibliothèque, son réflexe d'y enfermer Gertrud, son musée dédié à l'ombre. Or, ces comportements ne sont jamais sanctionnés par un jugement commun émis par les autres personnages ou par l'instance narrative, ce qui empêche le lecteur de s'adonner à son travail d'évaluation des valeurs transmises par le texte (pour reprendre les propos de Jouve). Incapable de dessiner une ligne de démarcation claire entre les bons et les méchants, les actes de collaboration et les actes de résistance, obligé à adopter le point de vue d'un infirme, désarmé devant l'absence d'autorité narrative, le lecteur, perpétuellement mal à l'aise, est abandonné au doute. Ce qui est exactement l'effet recherché par le texte : en forçant le lecteur à suspendre son jugement sur les comportements ambivalents des personnages sans lui donner en contrepartie un point de vue prépondérant, l'auteur réussit à faire partager au lecteur la puissance du doute, qui est justement à la base de la terreur politique, ainsi que nous l'avons montré dans la première partie de cet article. Le roman cherche à susciter les sentiments qu'ont probablement éprouvés les contemporains des grandes crises historiques. Dans ce brouillard entre ombre et lumière, les lecteurs sont contraints de produire leur propre intelligence des faits historiques. Ils se voient forcer d'élaborer une représentation de l'Histoire à leur échelle, différente d'une vision surplombante prétendant épouser tous les points de vue et démêler les ambiguïtés.

52 *Ibid.*, p. 31.

53 Algirdas-Julien Greimas, *Du Sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

54 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 151.

55 *Ibid.*, p. 152.

56 *Id.*

57 Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 35-88.

Le narrateur du Boulevard : un personnage faible à l'autorité narrative puissante

« Chaque fois que je pense, ou que j'essaie de suivre mes états d'inconscience, je retrouve mon insuffisance. C'est d'elle que je pars, c'est à elle que je retourne⁵⁸. » Non pas léger mais vide, prisonnier de lui-même sans être habité par la pesanteur, père faible de surcroît, le narrateur se présente comme le double inversé de Shadow et de Stéphane. Cependant, au cours du récit, sous l'influence symbolique de ces deux personnages, il transforme cette insuffisance en force : c'est lui qui convainc Paule d'accepter que son fils lui rende visite malgré son apparence piteuse ; ce sont les larmes, qu'il ose laisser couler, qui contribuent à persuader son fils de faire participer le petit-fils aux funérailles de Paule ; c'est encore lui qui aide Paule à mourir en lui montrant la voie à suivre.

Le narrateur, qui tire son autorité de son unicité, amène le lecteur exactement là où il le souhaite grâce à deux procédés narratifs parfaitement maîtrisés : il recrée par la pensée les événements oubliés et il intègre à sa subjectivité le poids de Shadow. Tout d'abord, les incessants trajets entre le domicile du narrateur et l'hôpital le conduisent à des méditations qui ressuscitent les souvenirs oubliés de Stéphane et de Shadow. Aussi le récit de l'évasion de Stéphane alterne-t-il entre trois types de narration : le récit est pris en charge par Shadow dans un monologue entre guillemets, « réel ou imaginaire⁵⁹ » ; le récit s'autonomise jusqu'à se rapprocher du modèle omniscient ; le récit est assumé par le narrateur (« je me mets à la place de Stéphane et je prétends comme un romancier savoir ce qu'il voit⁶⁰ »). Au point qu'il invente presque, par ces mécanismes de reconstitution, la mort de Stéphane, quelques trente ans plus tard :

« Est-ce que c'est ainsi que cela s'est passé ?

– C'est ainsi. »

Comment puis-je le savoir, seul dans la nuit, assis sur un banc au bord de la Seine, encore tout ébranlé par la mort de Paule⁶¹ ?

Avouant sa faiblesse et ses blessures, les compensant par une imagination créatrice, le narrateur subjectivise au maximum sa retranscription de l'Histoire. Le but de Bauchau n'est pas de reconstituer la vérité historique mais de libérer la parole du sujet et de garantir une transmission qui se veut sincère à défaut d'être univoque. C'est la convocation de la figure de Shadow qui permet au narrateur-personnage d'assumer le poids de cette parole.

Dans un premier temps, le narrateur parvient à exprimer des souvenirs refoulés par l'entremise du SS : « Les mots de Shadow sortaient en rangs serrés de l'église du village. [...] Les mots sortent de l'église où autrefois je n'ai pu sortir mes mots⁶². » Dans un deuxième temps, l'assimilation de la figure de Shadow par le narrateur lui permet de conjurer la fascination coupable qu'il éprouve à son égard. L'organisation

58 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 176.

59 *Ibid.*, p. 140.

60 *Ibid.*, p. 156-157.

61 *Ibid.*, p. 248.

62 *Ibid.*, p. 108.

du récit est significative et prouve à quel point Bauchau sait parfaitement où il veut emmener le lecteur. Sur ce plan, une analyse de la syntaxe sur le modèle proposé par Vincent Jouve me semble éclairante : la syntaxe révèle en effet une intention tandis que le choix des thèmes révèle des préférences⁶³. La micro-organisation syntaxique structure une prise de parole ponctuelle tandis que la macro-organisation structure l'ensemble du discours. Dans *Le Boulevard périphérique*, on se rend compte que la première imite un désordre des souvenirs qui reflètent l'état d'esprit du narrateur pris entre le rejaillissement douloureux de ses souvenirs de guerre et l'aggravation de l'état de santé de sa belle-fille. En revanche, la macro-organisation indique une intention très forte d'évacuer les contradictions historiques pour amener le problème sur le plan de la réconciliation métaphysique. Ainsi, l'extrait suivant semble suivre des pensées éparées :

Je dois passer prendre un vêtement commandé, le vendeur qui est jeune et beau fait maintenant partie de ceux qui m'ont appris que j'avais changé, que je vieillissais. Ce sont les autres qui m'ont appris cela. Comme ils m'ont fait savoir que je n'étais plus un enfant, plus un jeune homme. Toujours que je n'étais plus, que je ne suis plus ce que j'ai été. Implacables les autres pour vous faire constater que tout change et vous apprendre à mourir. Sans les autres, est-ce que l'on ne mourrait pas⁶⁴ ?

Provoquée par un événement trivial, cette méditation philosophique sur l'écoulement du temps, visible non pas en soi mais grâce à la confrontation à autrui, prend tout son sens dans l'organisation de l'ensemble du texte qui donne à Shadow, l'« Autre », une part de plus en plus importante dans la perception des événements par le narrateur. Depuis la mort de Stéphane, dit-il, « un poids s'est étendu sur ma vie⁶⁵ » ; « Quelque chose a effacé ces moments heureux, les nombreux instants de risque, de force et de victoire de mes ascensions avec Stéphane. Quelque chose que je n'ai pas vécu, que je suis en train de vivre aujourd'hui et qui est sa mort⁶⁶ ». Ce quelque chose de manqué, c'est le fait que le narrateur n'a pas assisté à la mort de son ami, qu'il n'en a pas résolu l'énigme et qu'il n'a pu faire son travail de deuil, ce qui constitue une souffrance d'ordre psychique. Le personnage intermédiaire qui permet la résolution du mystère de la mort de Stéphane, c'est Shadow, celui qui incarne le mal absolu. On ne peut donc s'empêcher de penser que ce « quelque chose », c'est-à-dire la mort de Stéphane, symbolise aussi la compromission du narrateur avec Shadow et, par là, le souvenir pour l'auteur d'une guerre en quelque sorte manquée, épisode qui a sans doute constitué ce que le narrateur appelle la « "mort de toi", celle qui apparaît à un certain moment de l'histoire⁶⁷ ». Cette compromission, le narrateur l'avoue entre les lignes à travers les manifestations de ce qu'on pourrait qualifier de manque d'intransigeance idéologique envers les occupants : il admet que dans

63 Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 52-57.

64 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 206.

65 *Ibid.*, p. 13.

66 *Ibid.*, p. 12.

67 *Ibid.*, p. 138.

le cas où il aurait été obligé de partir pour le STO en Allemagne en étant père de famille, il n'aurait pas hésité à négocier avec la *Kommandantur*. Plus explicite encore, il admet sa fascination pour deux SS croisés à Bruxelles : « [T]out en les détestant, je ne pouvais m'empêcher de les admirer⁶⁸. » La révélation du changement de camp de Marcello est d'abord un choc pour le narrateur, puis, quand celui-ci lui fait le récit de sa conversion, la figure de Shadow se substitue si bien à celle de Stéphane que l'on comprend mieux ce revirement brutal. D'autant qu'il est imité par Marguerite, alors qu'elle était amoureuse de Stéphane. En y regardant de plus près, on voit à quel point le narrateur et Shadow sont proches. Le travail de l'écrivain est d'« espérer devenir une de ces mares reflétant avec justesse dans sa boue ce qui se passe ailleurs et en même temps en moi⁶⁹ ». Cette allusion au motif de la boue n'est pas sans faire un écho atténué au « château de merde⁷⁰ » sur lequel règne Shadow. Ce monstre appartient à la même lignée des producteurs que le narrateur : « Shadow était un producteur comme moi, comme ceux de ma famille⁷¹. » Comme si le nazisme avait poussé à bout la logique extrême de la production et de l'exploitation, ce qui constitue une preuve de la proximité, coupable, entre Shadow et le narrateur. Pour conjurer cette culpabilité, au lieu de se voir repoussée, la figure du SS est littéralement intégrée au narrateur au travers de dialogues intérieurs, de prières, dans un glissement du plan historique au plan métaphysique et spirituel. Car Shadow apporte au narrateur un savoir sur la mort de Stéphane mais aussi sur la mort de Paule, c'est-à-dire la mort en général. Ayant contraint un être d'exception à expérimenter sa finitude, l'officier SS s'est résolu à admettre le prix de la vie en même temps qu'il forçait Stéphane à le faire. Vérité qu'il révèle au narrateur : « [J]'ai forcé Stéphane à reconnaître jusqu'au bout ce que [Marguerite] appelle le caractère sacré de la vie. [...] Si la vie est si importante, je dois, comme Stéphane le reconnaître⁷². » La figure de Shadow prend donc une place croissante dans le récit, au point d'occulter celle de Stéphane : « Ce n'est pas Stéphane noyé qui me trouble tant ce soir que la forme sombre de Shadow tombée dans l'herbe⁷³. » Shadow, en tant qu'incarnation de la culpabilité du narrateur et solution à cette culpabilité, apporte ce qui manquait au narrateur : la résolution de la mort de Stéphane et l'acceptation de la mort de sa belle-fille. L'acceptation de l'imbrication du bien et du mal, à un niveau spirituel et non pas historique, lui apporte la sérénité tant attendue :

Je m'endors en présence de Shadow, entouré par lui, d'une sorte de chaleur noire. Je suis plein de revendications confuses et en même temps, je suis bien. Stéphane m'apparaît parfois comme une sorte de tout petit dieu ou d'enfant merveilleux à l'intérieur d'un océan de calme⁷⁴.

68 *Ibid.*, p. 60.

69 *Ibid.*, p. 62.

70 *Ibid.*, p. 159.

71 *Ibid.*, p. 139.

72 *Ibid.*, p. 123.

73 *Ibid.*, p. 215-216.

74 *Ibid.*, p. 251.

Le récit s'achève sur une vision sacrée : le narrateur voit Paule, la mère et le mari encadrés par deux divinités se faisant face, Stéphane et Shadow. « Ils protègent Paule de leurs yeux fermés, ayant vu ce que je n'ai pas su voir, ils me forcent à comprendre qu'elle était, qu'elle est un être mystérieusement éveillé à sa condition mortelle⁷⁵. » On voit bien comment Bauchau a éludé sa culpabilité en déplaçant sa quête mémorielle d'un niveau historique à un niveau spirituel, ce qui, paradoxalement, est aussi un aveu de culpabilité. Ainsi son écriture garde-t-elle la trace de l'ambivalence du bien et du mal à travers la dualité de l'ombre et la lumière : l'écrivain accepte la nécessité d'être éclairé par « la lampe de la maison de l'ogre⁷⁶ », « car elle éclaire cette page où je parviendrai peut-être à faire apparaître la plus intime des écritures, celle de nos grands prédateurs⁷⁷ ».

On repense à Franz et à ses expériences de distorsion entre l'objet et son ombre projetée : chez Bauchau, l'ombre projetée des prédateurs, des bourreaux de l'Histoire – qui vivent aussi en soi –, dessine des mots, des mots pour dire autre chose que l'Histoire objective.

Conclusion : deux visions non universelles de l'Histoire

Chez Haumont, la vision particulariste et concrète de l'Histoire de Franz s'oppose à celle universelle et théorique de Theodor. Au fur et à mesure du roman, l'écrivain s'efface devant son commentateur et biographe car celui-ci apporte la dimension historique que l'écrivain a ignorée. Il s'efforce de faire vivre concrètement l'œuvre en créant des objets matériels à partir de l'immatériel de l'écriture : la maquette de la caverne, la chaise à portraiturer, etc. Au contraire, Bonhiver se montre incapable d'incorporer les ombres réelles et contemporaines : « [L]es ombres projetées par les flammes de l'incendie [du bureau du parti nazi] ne sont pas utilisables dans le grand projet que Theodor a conçu⁷⁸. » La quête de l'universel de l'écrivain le rend aveugle aux événements locaux mais historiques qu'il vit, ce qui montre toute la vanité de son travail aux yeux de Franz. Au contraire, le bibliothécaire ne tombe pas dans ce travers : chroniqueur inlassable, sensible aux événements mineurs autant que majeurs, il clôt le *Traité de l'ombre* avec les ombres permanentes de Hiroshima, lui restituant sa dimension historique. En intériorisant les faits historiques dans le destin singulier d'un personnage réduit à l'état de minorité au début du roman, Thierry Haumont fait ressurgir de manière équivoque et sans éclat les contradictions de l'histoire vécue de la Seconde Guerre mondiale.

Chez Bauchau, il semblerait bien que les compromissions avec l'Histoire, une fois exprimées grâce à la redéfinition de l'opposition ombre/lumière, sont

75 *Ibid.*, p. 255.

76 *Ibid.*, p. 168.

77 *Id.* Dans son article déjà cité sur Gengis Khan, Marc Quaghebeur démontre que la question du diabolique et de l'ambiguïté du mal renvoie à la figure controversée de Raymond De Becker, rédacteur en chef du journal *Le Soir* sous l'Occupation. Henry Bauchau rendra régulièrement visite en prison à celui qui sera condamné à mort en 1946 et gracié en 1951, mais surtout à l'ami qui, selon Quaghebeur, est à l'origine de l'activité poétique de Bauchau. Ce qui n'est pas sans faire penser au rôle que Shadow joue auprès du narrateur.

78 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 388.

condensées dans une subjectivité si forte qu'elles sont déplacées sur un autre plan et absorbées dans des questions métaphysiques plus larges : la mort et la condition humaine. Tout fonctionne comme si la fascination du narrateur pour les ténèbres, incarnées par Shadow, était diluée dans le souvenir de sa belle-fille agonisante. Shadow devient l'intermédiaire qui ouvre les yeux du narrateur sur son amour pour Stéphane et sur les mystères de la mort, lui qui symbolisait au départ la haine brute. Le lecteur, mis mal à l'aise par les confessions du narrateur, se laisse d'autant plus convaincre de la réhabilitation du personnage de Shadow qu'elle lui permet d'évacuer son trouble en l'emmenant sur un autre plan. Le narrateur, maître absolu de la narration, intériorise les événements historiques en un procédé qui le rend capable à la fois d'avouer ses erreurs et de se les pardonner, puisque c'est précisément grâce à ses erreurs qui constituent sa part obscure qu'il accède à un savoir précieux sur la condition humaine.

Dans les deux romans analysés, l'enjeu n'est pas uniquement de témoigner d'un passé douloureux ou de transmettre un pan oublié de la mémoire collective – ce qui procède d'une manière ou d'une autre d'une vision universaliste de l'Histoire – mais bien de se placer en deçà de l'Histoire pour Haumont et au delà d'elle pour Bauchau. Cela, afin d'exprimer les traumatismes passés sur un mode qui convient particulièrement bien à une littérature francophone qui a dépassé le stade de la « déshistoire » mais qui n'a le choix pour exprimer la réalité historique que d'avoir recours à des circonvolutions et des tâtonnements, révélant une identité toujours problématique mais qui s'assume aussi comme telle.

Références

- BAUCHAU, Henry, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.
- , *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- , *La Déchirure*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986 [1966].
- , *Pour une politique catholique*, Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933.
- DE ALMEIDA, José Domingues, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Du Sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- HAUMONT, Thierry, *Le Conservateur des ombres*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 [1984].
- JAVEAU, Claude, « Y a-t-il une belgitude ? », *Les Nouvelles littéraires*, 4 novembre 1976, p. 15.
- JOUE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001.
- LIMET, Yun Sun, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », dans Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2002, p. 11-18.
- PLATON, *L'État ou la République de Platon* [en ligne], Paris, Charpentier, 1849 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97497440/f10.image].
- QUAGHEBEUR, Marc, « Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre », Actes du colloque « Rencontres francophones à Zadar : la Belgique – littérature, langue, culture » (Université de Zadar, Croatie, 23-24 mai 2017), à paraître.
- , « Au creuset du moderne, du politique et du soi : la Belgitude », dans Marc QUAGHEBEUR et Judyta ZBIERSA-MOŚCICKA (dir.), *Entre belgitude et postmodernité : textes, thèmes et styles*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2015, p. 23-73.
- , « Gengis Khan / Choulane / Stanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », *Cahiers Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 149-171.
- , *Balises pour l'histoire des Lettres belges*, Labor (Espace Nord), 1998 [1982].
- , « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre », *Textyles*, n^o 2 (1997), p. 235-270.



Mystères du réel dans l'œuvre de Marie Gevers. Motif de l'enchantement arborescent et processus d'écriture poétique

DOMINIQUE NINANNE

Une vision et une langue au-delà du réel

L'œuvre poétique et narrative de Marie Gevers tient d'un ancrage profond dans le monde qui est le sien – le domaine de Missembourg, la Campine flamande. Son intérêt pour les paysages scaldiens, les coutumes, les superstitions des paysans de sa région natale lui a souvent valu l'étiquette d'écrivain « régionaliste ». S'il est vrai que les aspects régionaliste et réaliste de son œuvre sont indéniables, ils n'en sont pas moins réducteurs. Il se dégage constamment des textes de Marie Gevers un certain mode d'appréhension du réel, hors des chemins balisés par la raison. C'est certainement dans *Guldentop* et les textes consacrés à des réalités étranges, en marge (ses essais de botanique et le volume *Paravérités*), qu'elle mène le plus loin la « volonté de recueillir partout le mystère¹ ».

Parmi les quelques travaux qui soulèvent la question de la présence de l'irréel dans l'œuvre geversienne, nous relevons celui, particulièrement éclairant, d'Hubert Roland, « Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge et le *Magischer Realismus*² ». Il y dégage une certaine vision du monde que partagent Franz Hellens, Marie Gevers et Paul Willems, son fils, et des auteurs du courant allemand du *Magischer Realismus*. Ce mouvement de pensée, dont l'appellation a été

1 Pierre Halen, « Lecture », dans Marie Gevers, *Guldentop*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1985, p. 104. Pour Halen « la veine fantastique coule dans l'œuvre de M. Gevers aussi, bien que cet aspect y soit rarement souligné » (*ibid.*, p. 103).

2 Hubert Roland, « Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge et le *Magischer Realismus* », *Textyles*, n° 21 (2002), p. 41-52.

introduite par le critique d'art allemand Franz Roh³, est apparu à la fin du XIX^e siècle et s'est développé comme certaine conscience du réel dans des œuvres littéraires européennes produites entre les années vingt et l'après-guerre. L'implantation en Amérique latine a été suivie d'une totale autonomisation de la source germaniste et européenne⁴.

La mise en perspective de deux textes publiés en 1938, *Le Cœur aventureux* d'Ernest Jünger (l'une des œuvres les plus représentatives du *Magischer Realismus*) et *Plaisir des météores* de Marie Gevers⁵, fait ressortir un type de regard sur les choses permettant de révéler l'aspect mystérieux qui leur est foncièrement intrinsèque. Une vision de la réalité empreinte de précision et de mystère ; une pensée analogique rapprochant âme et choses, hommes et nature ; une perception du monde conciliant rêve, magie et rigueur mathématique ; une variation des focalisations ; et l'adoption d'une perspective spatio-temporelle transcendant la réalité historique immédiate constituent les principales coordonnées du réalisme magique geversien mises en évidence par Hubert Roland.

Avant d'entrer dans l'univers littéraire de Marie Gevers, nous proposons d'examiner la correspondance que l'écrivaine a entretenue avec Franz Hellens, dans les années 1950-1970. Celle-ci révèle une attention de l'auteure pour une appréhension de la réalité qui n'est pas soutenue exclusivement par la raison. Une proximité de pensée unit Gevers, travaillant à l'époque à la rédaction de *Parabotanique* (1964) et *Paravérités* (1968), et l'auteur de *Fantastique réel* (1967). La lecture des ouvrages de Franz Hellens la mène à réfléchir à des formes de « mystère », « magie », « surnaturel », auxquelles elle s'intéresse aussi. Elle déclare cependant ne « dépasse[r] guère le mythe » et ne pas posséder « le sens du mystère »⁶, qu'elle trouve dans l'écriture de son homologue et d'écrivains comme Paul Claudel, Maurice Maeterlinck, Arthur Rimbaud. La question du regard est centrale pour Gevers, qui adhère aux propos de l'auteur des *Yeux du rêve* : « La vue est courte quand elle ne s'inspire que de la raison⁷. » La citation qui suit éclaire sa perception de la démarche littéraire, comme ouverture aux rêves, poursuite d'images insolites et irréelles à conserver en mémoire, aptitude à poser un regard émerveillé sur le réel pour en capter ce qui n'apparaît pas à première vue. Le regard et l'écriture à laquelle il donne lieu manifestent le désir de révéler la beauté de la nature :

3 Les termes de *Magischer Realismus*, faisant partie du titre d'un essai de Roh publié en 1925, visent l'esthétique post-expressionniste des nouvelles tendances picturales occidentales. En 1927, la traduction de son ouvrage dans la revue madrilène *Revista de Occidente* est à l'origine du transfert du concept vers le continent hispano-américain (le *realismo mágico*) et de son internationalisation. Dès 1927 aussi, sous la plume de l'écrivain italien Massimo Bontempelli, l'appellation *realismo magico* s'applique au domaine littéraire italien.

4 Nous ne nous référons donc pas, dans cet article, aux aspects du réalisme magique latino-américain.

5 Hubert Roland ne postule pas une influence directe de Jünger sur Gevers. Une lettre qu'elle a adressée à l'écrivain allemand en 1942 révèle, souligne-t-il, qu'elle connaissait et admirait son œuvre.

6 Lettre du 10/4/1966 à Franz Hellens, dans Marie Gevers, *Correspondance 1917-1964*, lettres choisies et annotées par Cynthia Skenazi, Bruxelles, Labor, 1986, p. 95.

7 Lettre du 30/4/1965 à Franz Hellens, *id.*

Les écrivains devraient avoir tous une « culture » une serre-chaude à rêves, pour y avoir des roses en Février, des orchidées toujours. Puis se dire que en *réalité*, le [illisible] qui pousse contre le mur de la maison (côté sud) est en réalité aussi précieux, et qu'il dépend de nous de le rendre aussi fantastique qu'une photo de la lune⁸.

Le mystère, pour Marie Gevers, provient par ailleurs d'un rapport à la langue. Deux aspects récurrents dans la correspondance avec Hellens peuvent être rapprochés. Ils soulèvent l'expérience d'un détachement des mots du réel. Gevers témoigne des « coups de foudre poétiques⁹ », qui ont laissé en elle une trace indélébile par l'inexplicable s'en dégageant. D'autre part, elle évoque le concept de « bilinguisme congénital » – connaissance du français et d'un dialecte flamand, chacun acquis dans une sphère différente – que Hellens et elle-même, enfants, avaient en commun. Elle fait de celui-ci « un don de fées¹⁰ » et lui attribue « une puissance mystérieuse » :

[S]avoir que les aspects sensibles, une herbe, un râteau, un cheval, ont un autre nom que celui donné par les parents, a la vertu un peu magique de « décoller » le son de l'objet, de donner une vie propre et autonome à l'objet, en le faisant exister par lui-même¹¹.

L'arbre, une voie pour l'imaginaire

Pour appréhender les dimensions irréaliste, mystérieuse, voire magique, du réel de l'œuvre de Marie Gevers, nous avons d'abord suivi les pistes de réflexion dégagées dans sa correspondance. Le premier volet de cette étude se penche sur l'inscription du regard dans le travail d'écriture et la contribution du langage à la perception émerveillée et merveilleuse de la nature. Nous abordons ensuite la représentation spatiale et temporelle de l'œuvre geversienne en y examinant la fascination pour les rêves. L'entreprise littéraire de Marie Gevers peut se lire en effet comme une exploration de l'espace où elle vit, et des traces des temps, « Temps-qui-passe » et « Temps-qu'il-fait », qu'ils y laissent. En ce sens, nous adoptons la

8 Lettre inédite du 1/3/1966 à Franz Hellens. La correspondance inédite (manuscrite) à laquelle nous faisons référence peut être consultée aux Archives et Musée de la littérature (AML).

9 Lettre inédite du 17/10/1958 à Franz Hellens, où Marie Gevers évoque les découvertes marquantes suivantes : celle « que je reçus de Claudel par "Tête d'or" – je n'ai jamais compris d'ailleurs la magie émanée de cette œuvre et l'indication liminaire "Les champs à la fin de l'hiver", ni la secousse reçue – ni celle donnée par le Maeterlinck des Serres Chaudes "O serre au milieu des forêts" ». De Maeterlinck, elle retient aussi le fonctionnement analogique, qui « donne ces vitamines de l'esprit nécessaires à l'émotion poétique » (Marie Gevers, « Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 9 [1963], p. 56). Dans une autre lettre inédite à Hellens du 21/5/1967, elle évoque *La Chasse au Snark* et *Alice au Pays des merveilles*, lus en anglais, et des vers de Rimbaud (« plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres... ») ou « quand l'idée du déluge se fut rassise... » ; elle qualifie ces textes de « fantastique-poésie ».

10 Lettre inédite à Franz Hellens du 28/4/1969.

11 Lettre du 9/12/1965 à Franz Hellens, dans Marie Gevers, *Correspondance 1917-1964*, op. cit., p. 94.

proposition d'Hubert Roland d'« une forme déterminée de conscience du temps » ainsi que d'« une poétique de l'espace » comme « une base transversale »¹² pour étudier les textes relevant du réalisme magique, malgré les multiples et distinctes modalités, aires d'influence de cette catégorie esthétique.

Nous avons circonscrit le développement de ces deux vastes questions à l'analyse d'un élément particulier du paysage : l'arbre. Le monde de Marie Gevers, réel et littéraire, est « un pays vert, imbibé et feuillu¹³ ». Plus encore que celle de l'eau, la présence des arbres est constante dans l'œuvre de l'auteure. Son entrée même en écriture est placée sous l'égide d'un arbre – celui de la gravure en bois que Max Elskamp lui avait offerte pour orner son premier recueil, *Missembourg* (1917). Elle-même définit ce qu'elle écrit comme « poésie d'arbres, de feuillages et d'enfant¹⁴ ». Loin d'être un simple arrière-fond, l'arborescence est empreinte d'une forte charge symbolique et objet d'un travail d'écriture minutieux.

L'arbre est « le symbole par excellence », soutient Robert Dumas, héritier de la poétique bachelardienne, car « il relève des “images fondamentales, celles où s'engage l'imagination de la vie”¹⁵ ». La structure spatiale de l'arbre, une organisation verticale orientée vers le haut, est « un axe cosmique¹⁶ » et, épousant celle de l'humain, elle « figure l'élan, le flux vital et [...] le désir¹⁷ ». Alain Corbin souligne que le face-à-face entre l'homme et l'arbre peut déboucher aussi sur une « démarche rentrante¹⁸ », tout aussi puissante que l'élan vertical. De plus, par sa structure temporelle inscrite dans le cycle des saisons, la transformation de l'arbre « orchestre sous les yeux des hommes le passage du temps¹⁹ ». L'arbre suscite « un réseau d'analogies²⁰ », qui sont autant de significations symboliques d'un univers où la frontière entre l'homme et la nature est perméable. Il nous semble donc que l'attention portée à l'arbre peut constituer une clé d'entrée dans l'univers mystérieux de Marie Gevers.

Quant au corpus sélectionné, pour l'écriture poétique, nous recourons surtout aux poèmes du deuxième recueil, *Les Arbres et le Vent* (1923), véritables portraits des espèces d'arbres. Le travail de description poétique de la nature trouve un écho évident dans l'écriture en prose de *Plaisir des météores ou le livre des douze mois* (1938) et de *Vie et mort d'un étang* (1961). Quant aux romans, nous accordons une place particulière à *Madame Orpha ou la sérénade de mai* (1933), dont les

12 Hubert Roland, « La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du XX^e siècle : impasses et perspectives », dans Hubert Roland et Stéphanie Vanasten (éd.), *Les Nouvelles Voies du comparatisme*, Gand, Académia Press, 2010, p. 96.

13 Marie Gevers, *Madame Orpha ou la sérénade de mai*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1992, p. 32.

14 Lettre inédite adressée à Michel de Ghelderode le 2/5/1932, conservée aux AML.

15 Robert Dumas, *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 20.

16 *Ibid.*, p. 23.

17 Alain Corbin, *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 2014 [2013], p. 153.

18 *Id.*

19 Robert Dumas, *op. cit.*, p. 30.

20 Robert Dumas, « La peinture de l'arbre à l'épreuve de la politique allemande », dans Jean Mottet (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Seyssel, Éditions Champs Vallon, 2002, p. 29.

mécanismes narratifs sont intimement liés à la vie végétale, sans oublier *Guldentop* (1935) et *La Grande Marée* (1943), où les arbres sont bien plus que de simples éléments du paysage²¹. Enfin, nous nous référons à des textes moins connus, tels les traités de folklore et de botanique – *L'Amitié des fleurs* (1941), *L'Herbier légendaire* (1949), *Parabotanique* (1964).

La matérialité de l'arbre dans l'écriture

À Missembourg, le regard sur la nature passe par une expression graphique. Marie Gevers et Frans Willems, son époux, peignaient tous deux. Avant de s'adonner à la littérature, elle faisait des aquarelles – le domaine et ses arbres constituant une de ses principales sources d'inspiration. Elle a dessiné, en forme d'arbres, certains poèmes²² des *Arbres et le Vent*. La représentation iconique est mise en abyme dans les textes. Les personnages créent des tableaux imaginaires de paysage, fruits d'opérations arithmétiques. Ce tableau imaginé par la narratrice de *Madame Orpha*, duquel sont retirés les arbres, est pur vent où « toutes les courbes qu'il leur imprimait, toute la fuite de l'herbe demeuraient en lignes immatérielles sur le pan irréel²³ » ; celui-là, créé par la narratrice de *Plaisir des météores*, est « édifice d'eau pure », où « les formes subsisteraient pourtant, chaque chose resterait dessinée, et l'on verrait briller des arbres, des buissons, des herbes et des fleurs d'eau »²⁴. Dans l'un et l'autre, la présence de l'arbre émerge dans son absence. Dans *La Grande Marée*, Raymond photographie des saules se reflétant dans l'eau et en fait une collection ; ayant fait sien ce regard photographique, Gabrielle a appris à apprécier les nuances du paysage imprimées par le temps météorologique.

La représentation littéraire de l'arborescence fait écho à cette même démarche photographique. Marie Gevers, en effet, saisit les arbres à travers de multiples points de vue, angles et éclairages. Comme le montre Roland à propos de *Plaisir des météores*²⁵, elle fait déplacer physiquement le focalisateur dans la végétation, les perspectives adoptées permettant de montrer de façon inattendue le réel et de le mesurer. Ainsi, le monde est observé depuis le bas et le focalisateur-narrateur, ayant la taille d'une fourmi, découvre « la forêt des hautes herbes », des « arbres-herbes »²⁶. Pour pouvoir apprécier le paysage plat de l'Escaut, dans *La Grande Marée*, les arbres sont « mesurés à l'échelle de l'herbe, de l'homme, et des maisons paysannes²⁷ » et apparaissent dans leur gigantisme. Si, dans *Les Arbres et le Vent*, la captation oculaire reste somme toute traditionnelle, répondant à une organisation centrée et aérienne

21 Nous n'abordons cependant pas *Paix sur les champs* (1941), dont la thématique de l'arbre fait l'objet de l'étude de Xavier Deutsch, « Pour les peupliers de Paix sur les champs », *Textyles*, n°s 1-4 (1997), p. 183-189.

22 Lettre du 17/3/1934 à Jean de Beucken, dans Marie Gevers, *Correspondance 1917-1964*, op. cit., p. 34.

23 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 147.

24 Marie Gevers, *Plaisir des météores ou le livre des douze mois*, Bruxelles, Les Éperonniers (Passé/Présent), 1996, p. 69.

25 Hubert Roland, « Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge et le *Magischer Realismus* », art. cit., p. 47.

26 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 91.

27 Marie Gevers, *La Grande Marée*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1996, p. 12.

(tronc, branches, feuillage), elle est davantage plurielle et fragmentée dans les textes postérieurs. La narratrice de *Plaisir des météores* pénètre dans la vie intérieure, occulte, des arbres pour en dévoiler les mystères : la sève en mouvement fait bleuir leur apparence extérieure ; les racines de « l'arbre souterrain²⁸ », composées de ramures et radicelles délicates, sont semblables aux algues des étangs.

L'écriture de Marie Gevers témoigne d'une sensibilité aiguë envers les couleurs et les jeux de lumière imprégnant celles-ci. Elle donne à voir, sur la surface de l'arbre, la luisance éphémère qu'y ont déposée les reflets de la lune, les rayons du soleil, le givre, les nuées, la brume. *Les Arbres et le Vent*, *Madame Orpha* et *Plaisir des météores* évoquent des textures, des matériaux précieux (dont l'or, le doré, en de nombreuses occurrences), pour dire les scintillement et étincellement : ici, « l'averse de lumière, / La fontaine diamantée et l'or stellaire » des trembles blancs ; là, « des perles serties / D'argent et de reflets de lune »²⁹ des saules à l'aurore ; ou encore, « les peupliers encore dépourvus de feuilles prennent la couleur bise, l'aspect luisant des écheveaux de lin³⁰ ». L'intérêt de Gevers pour la peinture des Primitifs flamands, à laquelle Elskamp l'avait initiée, et des Impressionnistes français est à souligner pour appréhender ce travail d'écriture de la lumière³¹. Le recours à des correspondances, tels les jeux de reflets (au couchant rougeoyant de décembre, « le côté des troncs, encore mouillé, mirera cette lumière enflammée, tandis que la face Est, garnie de neige, reflètera tout l'argent bleu de l'orient³² ») ou les synesthésies (« L'intérieur de l'arbre, d'un vert doré, bourdonne de parfums, de soleil, d'abeilles³³ »), harmonise par ailleurs, tout en nuances, les images.

L'écriture de *Plaisir des météores* est tendue vers la découverte « du moment mystérieux³⁴ » de l'éclosion du printemps, mais aussi de toute transformation du paysage. S'agissant des bleuissement, noircissement ou roussissement des arbres, l'écriture va au-delà de la simple nomination du changement de couleur. De petites touches descriptives, sensuelles (tiédeur de l'air, chant d'un oiseau, engourdissement des arbres, etc.), préparent l'étonnante métamorphose, alors picturale : « De ce long miracle immobile, une couleur bleue reste et se répand des taillis dans l'épaisseur des branches³⁵. »

Surprend aussi la précision de la saisie visuelle des mouvements des arbres, modifiant le paysage. Rompent l'immobilité absolue, les frôlement, balancement, ondulation, frisement des arbres, l'éclosion des bourgeons, la chute des fruits et des

28 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 131.

29 Marie Gevers, *Œuvres poétiques (Les Arbres et le Vent)*, Bruxelles, Le Cri édition, 2003, p. 102 et p. 113.

30 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 38.

31 Anne Janmart remarque que Gevers et Elskamp « semblent transposer les nuances translucides des primitifs et la rutilance des baroques dans la gamme chromatique de leur poésie » (Anne Janmart, « Marie Gevers et Max Elskamp : de la rue Saint-Paul aux arbres de Missembourg », *Textyles*, n^{os} 1-4 [1997], p. 141).

32 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 151.

33 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 46.

34 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 49.

35 *Ibid.*, p. 33.

feuilles. C'est la logique de l'enfance, inversant la relation de cause à effet, qui peut mener la perception du mouvement des arbres dans *Les Arbres et le Vent*, *Plaisir des météores* et *Vie et mort d'un étang*, l'entraînant dans une dimension magique : « Et voici des étoiles dans les longs rameaux / Que vos cimes balancent, balancent, bouleaux³⁶ » ; en février, l'on peut apercevoir « le vent du sud balancé par les petites branches³⁷ ».

L'acuité visuelle ne doit pas occulter les autres sens convoqués par l'auteure pour découvrir les beautés et mystères arborescents. Un véritable univers sonore, musical même, s'étend autour des arbres. Le bruit du craquement des feuilles tombées et des pas les foulant scande les textes. Le vent, la pluie, les oiseaux chantent dans les arbres. La puissance de leur chant est telle que les arbres finissent par chanter eux-mêmes – autonomisation qui rappelle celle des arbres par rapport au vent.

L'anthropomorphisation des arbres, des « particules végétales » auxquelles adhèrent nombre d'« éléments humains³⁸ », est fondamentale dans l'œuvre geversienne³⁹. La narratrice de *Madame Orpha* se souvient de son père qui « traitait ses arbres [...] comme des êtres humains⁴⁰ ». Dans *Parabotanique*, Marie Gevers insiste sur la contemplation, toute sa vie durant, dont ses « amis » les arbres ont fait l'objet, pour en comprendre l'existence, et les souvenirs qui y sont contés montrent leur inclusion dans la vie familiale, au fil des générations.

Les arbres des *Arbres et le Vent* et de *Plaisir des météores* se parent de matières textiles (chanvre, soie, lin) et d'ornements (perles), se revêtent avec sensualité de manteaux, de volants de feuilles, de dentelles, ont des postures d'humains. La chevelure des saules de *La Grande Marée* est semblable à celle de Gabrielle. Dans la solitude de Missembourg, les arbres constituent un voisinage attentif. En l'« absence de rideaux », les arbres sont les « seuls voisins »⁴¹ de la maisonnée qu'ils observent par les fenêtres. Ils communiquent avec ses membres : ils se penchent vers Jean, le fils aîné de Marie Gevers, pour le bercer ; un « jeune tilleul [...] tendit des bourgeons⁴² » à celle qui l'observait. Leur langage – le processus de foliation – est avant tout visuel ; mais aussi, ils murmurent, parlent, dialoguent, débattent entre eux, ils répondent aux sollicitations des vents et des oiseaux. Leurs comportements sont de l'ordre de l'union et des épousailles, du combat ouvert (contre le vent de septembre dans *Les Arbres et le Vent* et *Plaisir des météores*), de la lutte subtile contre les congénères pour s'aménager une place vitale, des jeux avec l'air. Dans *Les Arbres et le Vent* et *Plaisir des météores*, l'observation débouche sur l'attribution de traits de personnalité, liés aux espèces : les poiriers sont hypocondriaques, les bouleaux dociles, les saules sans imagination, les hêtres calmes, etc. L'animisme ouvertement déclaré par Gevers dans les ouvrages de botanique, dans lesquels elle

36 Marie Gevers, *Œuvres poétiques (Les Arbres et le Vent)*, op. cit., p. 99.

37 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 31.

38 Marie Gevers, *Parabotanique*, Anvers, Librairie des Arts, 1964, p. 46.

39 En cela, elle rappelle la conception romantique des arbres – ils y possèdent une âme et une identité, sont dotés de sensibilité, communiquent, explique Alain Corbin, op. cit., p. 150.

40 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 94.

41 Marie Gevers, *Œuvres poétiques (« Brabançomes » à travers les arbres)*, op. cit., p. 199.

42 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 49.

défend la présence d'« une âme des êtres feuillus et fleurs⁴³ », est manifeste aussi dans ces mêmes textes. Le point de vue y devient introspectif : à l'instar de l'étang de Missembourg, les arbres pleurent et rêvent, ils savent, pressentent, oublient ce que le rythme des saisons leur impose.

Le réel geversien se caractérise par une porosité manifeste entre les êtres humains et la végétation. La vie arborescente s'immisce dans les corps et les désirs des hommes et des femmes. Louis, le jardinier de *Madame Orpha* qui aime une femme interdite, est « ce robuste et haut arbre humain⁴⁴ ». Vincent Vancoppenolle⁴⁵ souligne la logique métaphorique et métonymique qui s'empare des personnages de ce roman. Parce qu'un peuplier est tombé – chute qui rappelle à Louis la tentative de suicide de madame Orpha –, ce dernier s'identifie en quelque sorte à l'arbre (il est secoué, il tremble) qu'il doit élaguer, et il se blesse, plantant la hache dans sa tête. Madame Orpha bouleversée par l'accident est « le peuplier sous la tourmente », abattue sur son amant, retenue au « tronc » de la vie « par le frais aubier de ses deux enfants⁴⁶ ». Les protagonistes de *Paix sur les champs* ressemblent aussi à des arbres et leur rapport aux peupliers (escalade pour l'émondage, observation) stimule leurs désirs puissants, comme s'ils adoptaient la force tendue des arbres vers le haut. Gabrielle, dans *La Grande Marée*, compare le cours de l'Escaut à la silhouette d'un saule têtard. Implicites mais bien présentes, les correspondances – le saule / l'Escaut et sa marée déferlante, la marée / le désir naissant de Gabrielle pour l'homme qui photographie des saules – scellent le destin des personnages de ce roman.

Le langage lui-même participe de la vision du monde, en la renforçant ou la façonnant. Il contribue à l'adoption d'un regard émerveillé. Ayant une fonction de passeur, il peut de plus mener le sujet vers les voies de l'onirisme et l'introduire dans une réalité féérique.

Marie Gevers remercie ses parents de lui avoir « fait don des rêves⁴⁷ » par leur façon, à la fois poétique et populaire ou cultivée, de désigner le monde. Cette manière de parler, qu'elle préconise d'ailleurs aux parents dans l'éducation de leurs enfants, se poursuit dans l'écriture littéraire, à travers les actes d'interpellation et de salutation de la végétation, des astres, des météores, récurrents dans les recueils poétiques, et l'exercice même de nomination de ces éléments – le recours aux majuscules, aux noms propres, aux traits d'union. Certains arbres du domaine avaient un patronyme ; ainsi, « Joie de l'Ouest » pour le peuplier du Canada, dont le foudroiement est raconté dans *Parabotanique*. Témoigne du fabuleux pouvoir de la nomination, la désignation des poiriers de Missembourg. Un passage de *Madame Orpha* est souvenir d'une chasse aux frelons et guêpes parmi les poiriers du jardin. Après l'aventure, la narratrice récapitule les trophées obtenus :

43 Marie Gevers, *L'Amitié des fleurs*, Anvers, Éditions Le Papegay, 1941, p. 18.

44 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 90.

45 Vincent Vancoppenolle, « Madame Orpha ou la naissance de l'art », dans Michel Otten (dir.), *Écritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 84.

46 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 92.

47 Marie Gevers, *Paravérités*, Paris / Bruxelles, Éditions Sodi, 1968.

[U]n frelon au Beurré-Hardy ;
une guêpe au Seigneur-d'Esperen ;
deux au Beurré Giffar [...] ⁴⁸.

Cette énumération, qui a quelque chose d'incantatoire, et la seconde plus loin dans le texte, détaillant les goûts, arômes et chairs des poires, écartent le terme générique au profit des noms de variétés et font surgir chaque arbre dans sa spécificité. Un effet enchanteur émane des termes et des sensations qui leur sont associées et fait éclore un ensemble d'images à l'épaisseur mystérieuse et sensuelle. Le respect et l'admiration pour le poirier ami de la famille Gevers depuis des générations s'expriment, d'autre part, dans les syntagmes nominaux qui lui sont attribués : « le grand poirier », « le vieux poirier », « le danseur » ⁴⁹.

Certains mots, explique Marie Gevers, dévoilent une dimension autre du réel, car liés à des légendes. Dans *Plaisir des météores* et *L'Amitié des fleurs*, passant de la description du noisetier à l'évocation des légendes du même arbre, cette fois nommé « coudrier », Gevers évoque son côté féérique et lui octroie une voix. Le coudrier met en garde les jeunes filles contre les hommes qui leur feraient perdre leur vertu : « [C]'est un arbre-fée et c'est aussi un "arbre-qui-parle" ⁵⁰ », conclut Gevers. La présence – jamais sur le mode de l'intrusion, toujours de l'intégration – de motifs merveilleux, en général positifs, est constante dans son œuvre ⁵¹. L'auteure compare les arbres, les fleurs, les étoiles, la lune à des fées bienveillantes ou fait des saules « des serviteurs de la sorcellerie ⁵² » ; peuple le jardin et l'étang de fées, d'ondines, d'elfes, de nains, de farfadets, de trésors cachés ; fait de certains termes, les chargeant de leur signifié de protection – l'étang, la marraine –, des « mots-fées ⁵³ ».

Lorsque les narratrices de *Madame Orpha* et de *Guldentop* reviennent sur les manifestations du « bilinguisme congénital » de leur enfance, elles se remémorent la sensation d'émerveillement jaillie de la défaillance d'interprétation. L'erreur, ou plutôt l'interprétation libre et poétique, ouvre l'imaginaire à une réalité magique et profondément belle. Ainsi, la narratrice de *Madame Orpha* traduit le terme patois flamand « *Boomis* », qui signifie automne, par « Messe des arbres » (*mis* signifiant messe ⁵⁴ et *boom*, arbre). Cette traduction littérale, dans les images qu'elle contient, est à même d'exprimer la merveille de l'automne et suscite le rêve de la fillette : « Cet automne flamand m'était la *messe des arbres*. Cérémonie mystérieuse et magnifique

48 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 32.

49 Marie Gevers, *Parabotanique*, op. cit., p. 13.

50 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 52.

51 Dans une série d'articles destinés à la revue *Arc-en-ciel* en 1940 (tapuscrits consultables aux AML), Marie Gevers encourage les parents à transmettre à leurs enfants contes populaires, légendes, comptines, sornettes, car ceux-ci stimulent l'imagination, la sensibilité, et la poésie. Elle a écrit un roman (*L'Oreille volée*, 1942) et des contes féériques destinés aux enfants.

52 Marie Gevers, *Parabotanique*, op. cit., p. 74.

53 Marie Gevers, *Œuvres poétiques* (« Brabançonnes » à travers les arbres), op. cit., p. 201 et p. 228.

54 *Mis* est aussi la première syllabe de Missembourg, dont l'auteure évoque ainsi l'étymologie au début de *Missembourg* : « Missembourg... Missembourg... chant long, "château des messes" » (Marie Gevers, *Œuvres poétiques* [*Missembourg*], op. cit., p. 13).

où, venus dans leurs plus somptueux manteaux, ils le jetaient comme une offrande aux pieds nus de l'hiver⁵⁵. » Dans la suite du texte, la réalité imaginée à partir du *Boomis* prend véritablement corps, s'organise comme espace et le mystère enchanteur qui s'en dégage touche aux rites. Louis l'élagueur est le maître de cérémonie ; certains arbres constituent les voûtes et le clocher d'une église, d'autres sont les paroissiens recueillis dans le temple⁵⁶.

Dictons, discours, règles provenant de voix autorisées, constituent d'autres formes d'exacerbation de la littéralité qui fascinent le sujet. Apposés tels quels sur le monde, ils en modèlent la vision. Ainsi, les annotations à la main du livre du père de Marie Gevers, le *Mémorial du naturaliste*, « belles comme un poème, mystérieuses comme une légende », à la « précision mathématique »⁵⁷, participent du regard de la narratrice sur la nature et de l'élan de bonheur que celle-ci suscite en elle. Ou encore, l'explication d'un jardinier sur les greffes d'arbres, « retenue mot à mot, comme un poème offert à ma mémoire vierge⁵⁸ », conduit la fillette de *Madame Orpha* dans ses tentatives d'interprétation de l'histoire des amants. Le langage arithmétique, auquel l'enfant donne « valeur de mythe⁵⁹ », sert de prisme pour se saisir du réel ; la vision du « grand poirier » est soumise à la règle de trois et conduit la narratrice vers une construction chimérique du paysage vu de la fenêtre :

– Les plus hautes branches du poirier dépassent un peu la croisée de la fenêtre... étant donné qu'à chaque triple saison (printemps, été, automne), il fait des pousses, droit en l'air, de vingt centimètres, dans combien d'années masquera-t-il entièrement, pour moi, l'azur d'avril⁶⁰ ?

Microcosme végétal et rêveries

Missembourg apparaît comme un microcosme édénique tout en rondeurs : l'étang en forme de huit, sa ceinture de noisetiers, les îles, les ramures du cytise à côté du pont formant « une sorte de chambre close par la verdure jeune et la pluie d'or des grappes en fleurs⁶¹ », les haies du jardin constituant une « ronde attentive⁶² »,

55 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 49.

56 Notons que la présence du sacré, dans l'imaginaire geversien, surgit souvent dans les manifestations de la nature. Une certaine transformation de l'espace par le « temps-qu'il-fait », en accord avec le cours du temps, annonce les fêtes religieuses. Ainsi, à la Pentecôte, les peupliers ont mûri leurs semences, qu'ils lâchent : « Claire, ailée et portant aux horizons leurs âmes, / Cette semence blanche se détache et vole / S'emparant de l'espace ainsi que la Parole » (Marie Gevers, *Œuvres poétiques [Les Arbres et le Vent]*, op. cit., p. 107). C'est surtout « un sentiment de la poésie et des mythes » (Lettre inédite à Franz Hellens, du 27/10/1962), si nécessaire à l'être humain, que Marie Gevers dit retenir des préceptes et des rites de la religion catholique.

57 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 61.

58 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 96.

59 Marie Gevers, *Parabotanique*, op. cit., p. 31.

60 *Ibid.*, p. 32.

61 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 87.

62 Marie Gevers, *Œuvres poétiques (Missembourg)*, op. cit., p. 69.

« les hêtres roux, dont la pelouse est cernée⁶³ ». Les espaces végétaux et arborescents fonctionnent eux-mêmes comme une matrice.

En touchant le reflet de « la plus haute feuille des grands arbres » dans l'eau de l'étang, la narratrice de *Vie et mort d'un étang* peut en même temps se saisir des « choses les plus pures du monde : la pluie, la neige, le vent »⁶⁴ qui entourent cette feuille, préservées de la main de l'homme. L'anneau clos de l'étang, où s'inscrit le reflet du sujet, des arbres, du ciel, des météores, est microcosme totalisant ; se voir en position de centre est, pour les narratrices de *Madame Orpha* (elle nage « mêlée aux reflets des arbres⁶⁵ ») et de *Vie et mort d'un étang*, source de bien-être. Une même image de clôture et d'enveloppement est présente dans *La Grande Marée* : Gabrielle est assise sur le tronc d'un saule, sur l'île de la Canardièrre, « entourée de chaleur et de fraîcheur mêlées comme ces reflets de ciel et de feuillages dans l'eau⁶⁶ ». Le regard de contemplation qu'elle pose sur la végétation lui en révèle la beauté et lui insuffle « une force de bonheur⁶⁷ ».

Couplés à l'obscurité, la musique, l'eau, les arbres dégagent une épaisseur et une intériorité qui emportent les personnages vers des réalités inattendues. Dans *Madame Orpha*, c'est « sous les vieux arbres⁶⁸ » que le sort s'empare des futurs amants la nuit de la sérénade, envoûtante, de mai ; ce sont les feuillages des haies qui abritent leurs amours clandestines ; c'est, enfin, du châtaignier et d'un des tilleuls du jardin que la narratrice entraperçoit le visage de l'amour. Quand ce dernier, dans sa force inébranlable, est trop angoissant pour la conscience de l'enfant, elle se réfugie dans le « petit bois de sapins [...] sur le sol sans herbe, [...], sous les branches entrecroisant leur sobre verdure⁶⁹ » et, y écoutant le chant d'un merle, retrouve le calme. L'enfant mise en scène dans ce même roman et dans *Guldentop* s'éloigne de la vie de la maisonnée pour s'adonner aux vagabondages et rêveries dans le jardin plongé dans la nuit. La présence des arbres, lieux où pénétrer, et du noir, semble être une condition pour que la perception du réel soit modifiée et que l'esprit de l'enfant puisse s'éveiller à un espace tout à fait autre, enchanteur, et recevoir « une sensation de mystère⁷⁰ ». N'est-ce pas d'ailleurs dans le feuillage d'un tilleul qu'aperçoit la narratrice de *Guldentop*, « petite plante humaine, amassant en moi le trésor du rêve, que chaque jour agrandissait⁷¹ », le visage du fantôme ? Quant aux saules penchés, recourbés, de *La Grande Marée*, ils sont les lieux de rendez-vous de Gabrielle et Raymond, où se nouent leurs sentiments. C'est aussi sous le saule

63 *Ibid.*, p. 38.

64 Marie Gevers, *Vie et mort d'un étang*, Bruxelles, Éditions Luc Pire (Espace Nord), 2009, p. 50. Ce même motif de la feuille privilégiée, où seuls se posent le vent, le soleil, la neige, la pluie, la lumière, la nuit, apparaît à plusieurs reprises dans les textes de Gevers (dont le poème « Feuilles », du recueil « Brabançonnes » à travers les arbres, dans *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 227).

65 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 87.

66 Marie Gevers, *La Grande Marée*, op. cit., p. 206.

67 *Id.*

68 Marie Gevers, *Madame Orpha*, op. cit., p. 120.

69 *Ibid.*, p. 82.

70 *Ibid.*, p. 45.

71 Marie Gevers, *Guldentop*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1991, p. 116.

situé en-dessous de la fenêtre de la chambre de son cousin Laurent, que Gabrielle, déçue dans son amour, se glisse à la nuit tombée pour l'écouter jouer du violoncelle et qu'elle s'apaise. Gabrielle est elle-même attirée par Laurent, qui vit dans une « forêt de Brocéliande », nourri seulement « de musique et d'harmonie », délivré des « rudesses de la vie⁷² » par les soins de sa mère. Arbres et musique fascinent les sujets, ils les troublent ou les enveloppent, ils les enchantent – « enchanter », *in cantare*, est opérer par des chants magiques.

L'alliance des arbres et de l'étang est voie d'immersion dans un monde intérieur et onirique. Les espaces clos de l'île et de l'étang bordé d'arbres enserrent les rêves. Dans une des îles de Missembourg, « on pouvait [...] placer en pensée tout ce qui n'avait point de demeure définie ; des rêves perchaient aux cimes de deux hauts peupliers d'Italie⁷³ » ; les promenades en barque sur l'étang pour cueillir des noisettes font flotter le navigateur « entre la réalité et le mirage⁷⁴ ». La matérialité même de l'arbre suscite le rêve. En effet, pendant la guerre, pour éloigner le désespoir, la narratrice de *Vie et mort d'un étang* recourt aux rêves ; l'étang asséché et disparu, appelé à elle, se reconstitue, retrouve sa place grâce à un élément du réel, le frêne.

La culture du rêve, dont les images partent bien du réel pour ensuite s'en éloigner, est partie intégrante d'une conception de l'existence. Il s'agit d'un exercice à cultiver, avant que la vie ne ternisse « en nous les scintillements et les reflets⁷⁵ ». Dans une série d'articles sur la femme, publiés en 1958, Marie Gevers défend une vie de l'esprit qui se détache de l'utilité et en amorce une théorisation, méritant d'être ici soulignée. Elle définit ainsi quatre « vitamines de l'intelligence et de la sensibilité⁷⁶ ». Les trois premières relèvent de l'imaginaire et constituent une gradation dans l'appréhension « des merveilles quotidiennes⁷⁷ », la dernière ressortit à la création par les mots : « [L']imagination nous permet d'atteindre les choses, la fantaisie nous en procure l'usage personnel, le rêve nous en donne la possession, et la poésie, la jouissance profonde⁷⁸. » Le rêve est comme un espace aquatique de l'esprit où voguer, et quand le rêve se fait réminiscence, la godille de la barque doit être fermement tenue pour échapper à l'enlèvement dans le vague à l'âme. La puissance du rêve, ajoute aussi Gevers, peut être telle qu'il a prise sur la réalité, pliant celle-ci aux désirs du sujet rêvant.

Le « temps-qui-passe », a démontré Cynthia Skenazi, est spatialisé. Marie Gevers déploie l'idée d'un temps où « il y a une continuité dans laquelle tout se transforme⁷⁹ ». Les coordonnées pour saisir la métamorphose dans la répétition sont végétales. Au moment de la défoliation, en octobre, le hêtre fait place « déjà, au bourgeon de l'an prochain⁸⁰ ». De la même manière, du fond de l'étang où

72 Marie Gevers, *La Grande Marée*, op. cit., p. 214.

73 Marie Gevers, *Vie et mort d'un étang*, op. cit., p. 33-34.

74 *Ibid.*, p. 78.

75 Marie Gevers, « Les pouvoirs du rêve », *Revue générale belge*, vol. 94, n^o 4 (1958), p. 127.

76 Marie Gevers, « Louange de l'imagination », *Revue générale belge*, vol. 94, n^o 2 (1958), p. 129.

77 *Ibid.*, p. 133.

78 Marie Gevers, « Les pouvoirs du rêve », art. cit., p. 126.

79 Cynthia Skenazi, *Marie Gevers et la nature*, Bruxelles, Palais des Académies, 1983, p. 158.

80 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 125.

s'accumulent les dépôts des feuilles de la morte-saison, rejaillit le printemps. Par ailleurs, l'ancrage dans le temps présent ne peut se faire indépendamment du passé. Louis et Orpha ne sont plus, mais leur histoire est restée gravée dans l'identité de la narratrice de *Madame Orpha*. Elle puise dans ses souvenirs et elle les inscrit dans son « paysage⁸¹ » intérieur, grâce à l'écriture. La narration même de *Madame Orpha* fonctionne sur le ravivement de la mémoire à partir de l'espace de l'enfance qu'est le jardin, mais, souligne la narratrice, « ni quand je le voudrais, ni comme je le voudrais⁸² » – la mécanique errante du rêve s'impose. L'image végétale de la fin de l'ouvrage, le terreau composé des feuilles mortes d'il y a deux ans, prêt à recevoir des semences, que la narratrice associe au fonctionnement des souvenirs (l'histoire d'amour l'ayant marquée), métaphorise l'imbrication du passé dans le présent et les promesses d'avenir que le présent contient.

« La Cave », deuxième partie de *Vie et mort d'un étang*, occupe une place particulière dans l'œuvre de Marie Gevers. Il s'agit du journal tenu dans la cave de sa demeure, où elle s'était réfugiée pendant la Seconde Guerre mondiale. L'Histoire a fait son incursion, semant la terreur des bombes et une extrême douleur, à travers la perte de son fils Jean, tué par une bombe. Les arbres sont omniprésents dans ce texte, véritables perches pour se replonger dans le passé et se reconstruire dans le présent. Pour éloigner d'elle la mort, la narratrice décide de remonter à l'enfance et de se rappeler sa découverte des couleurs à travers des morceaux de verre. L'extraction des souvenirs pourrait se faire comme un examen des cercles concentriques des aubiers ou encore, pour dévoiler des moments exceptionnels, comme interrogation des « veines longitudinales⁸³ » des arbres – mécanisme mémoriel qu'annonçait *Madame Orpha*, remarque Skenazi⁸⁴, et qui est objet même de l'écriture du journal. Les souvenirs du verre sont métaphorisés dans l'image des « ramures bourgeonnantes de [l']enfance⁸⁵ » de la narratrice. Mais plus fortes que ces souvenirs, les sensations de l'enfance dans le jardin, près de l'étang, où elle retrouve la féerie, la replongent dans les « racines mêmes de [sa] vie⁸⁶ ». « Chaque plante, explique Marie Gevers, ressuscite le temps perdu⁸⁷. » Le temps à retrouver auquel elle réfléchit dans *Parabotanique* serait ce temps même de l'enfance, ressuscité par l'espace du jardin dans *Vie et mort d'un étang*, comme fondement du soi : « [L]e temps impondérable, le temps poétique, qui donne à l'existence le volume, la profondeur nécessaires, le courant de joie sous-jacent⁸⁸. » En ce sens, Marie Gevers poursuit l'idée, développée par les écrivains romantiques, d'un lien étroit entre l'arbre et les émotions de l'enfance. L'arbre fonctionne, signale Alain Corbin, comme « signe mémoriel, créant un choc, se faisant catalyseur de la mémoire⁸⁹ ».

81 Idée que développe Vincent Vancoppenolle, *art. cit.*, p. 89.

82 Marie Gervers, *Madame Orpha*, *op. cit.*, p. 18.

83 Marie Gevers, *Vie et mort d'un étang*, *op. cit.*, p. 136.

84 Cynthia Skenazi, *op. cit.*, p. 181.

85 Marie Gevers, *Vie et mort d'un étang*, *op. cit.*, p. 136.

86 *Ibid.*, p. 145.

87 Marie Gevers, *Parabotanique*, *op. cit.*, p. 64.

88 *Id.*

89 Alain Corbin, *op. cit.*, p. 248.

Les images arborescentes de « La Cave » sont toutes orientées vers une force vitale de l'arbre, comme espace et temps. Le tronc de l'érable du jardin, soutenant l'abri qu'est la cave, est comme une boussole qui empêche la narratrice de se perdre dans le chagrin du deuil de son époux (en janvier 1945, Frans Willems est décédé dans son sommeil) et de son fils, et un appui lui redonnant du courage. Se souvenant de sa peur enfantine de tomber des arbres, elle est consciente qu'il lui faudra se détacher des souvenirs du passé pour se tourner vers l'avenir, en cherchant « d'autres branches où [se] raccrocher⁹⁰ ». Elle se projette dans la représentation du grand if du jardin peint par son mari (sa dernière aquarelle), qui semble résister à la neige et vouloir se redresser, et pressent que cet arbre pourrait être son propre reflet. Enfin, le printemps s'annonce et la tire hors de la cave ; la guerre semble arrivée à sa fin. Fervente adepte de la vie, Marie Gevers sait alors que le bonheur vécu est comme un arbre en elle, telles les assises de sa personne, et qu'elle a fait sien l'élan vital de la nature : « [L]arbre du bonheur est en moi si vigoureux, qu'il peut encore reverdir. Vivre⁹¹... »

La vision de l'arborescence souterraine, dans *Plaisir des météores*, est réflexion sur la destinée humaine, tributaire des « hommes qui furent nos racines, et dont nous avons reçu notre sève, notre vie et notre âme⁹² ». Le legs des ancêtres se trouve aussi dans les histoires. Pour Marie Gevers, le monde végétal est un miroir où se penchent les humains, de telle sorte que « les hommes ont fini par [...] projeter leur propre image⁹³ » dans les fleurs, les plantes, les arbres dont ils sont entourés. Fruit d'une recherche parmi les travaux des folkloristes, *L'Herbier légendaire* se présente comme une découverte de ce monde fait de légendes, de croyances, de superstitions, « réel dans son irréalité⁹⁴ ». Cet herbier particulier ainsi que *L'Amitié des fleurs* rapprochent donc l'apparence des fleurs, herbes, arbres et le réseau de discours imaginaires (histoires bibliques, païennes, chinoises, germaniques, islandaises, de la mythologie gréco-latine) qui leur sont associés. Transmettre les légendes est raviver la mémoire, renouer avec les racines collectives qui fondent les êtres humains dans leur diversité.

Conclusion

Les arbres, dans l'œuvre de Marie Gevers, sont à la croisée d'un ensemble de pratiques créatrices : peindre, photographier, nommer, jouer avec les mots, métaphoriser, imaginer, rêver, se remémorer, écrire. À travers le spectacle attentif dont la nature arborescente est l'objet et les actes créateurs qui le suivent, il s'agit non seulement de dire le réel, mais aussi de se l'approprier, d'en faire un monde enchanteur, de le mythifier en quelque sorte, et de le savourer – en « jouir » poétiquement, écrivait l'auteure.

90 Marie Gevers, *Vie et mort d'un étang*, op. cit., p. 190.

91 *Ibid.*, p. 197.

92 Marie Gevers, *Plaisir des météores*, op. cit., p. 132.

93 Marie Gevers, *L'Herbier légendaire*, Paris, Éditions Stock, 1949, p. 11.

94 *Id.*

La mise en tension du réalisme et de la magie propre à l'écriture du *Magischer Realismus*⁹⁵ est bien présente chez Marie Gevers : la description minutieuse de l'objet est requise pour en faire ressortir l'aspect mystérieux et la magie réside dans la manière subtile dont l'écrivain use de la langue. L'écriture geversienne, dans sa picturalité (l'attention aux couleurs et à leurs variations, à la lumière, aux points de vue, aux textures, etc.), à travers aussi la stimulation des sens, fait s'éveiller le réel arborescent dans une profondeur inattendue, en perpétuelle transformation, mais tout en finissant par le déréaliser. Par ailleurs, la langue poétique de Marie Gevers – que les mots nomment le réel, le métaphorisent, qu'ils soient pris dans des formes de rigueur de littéralité ou dans des ratés de communication – révèle des aspects d'un monde harmonieux et merveilleux, invisibles pour un œil non averti, sans recourir toutefois à la déstabilisation des auteurs qui la fascinent. Des contemporains qui connaissaient bien son œuvre ont témoigné de cette syntonie entre l'enchantement de langue et la beauté du monde. Max Elskamp compare sa poésie à un véritable « chant⁹⁶ » de la nature ; Franz Hellens souligne la « magie qui ensorcelle, sans faire perdre la tête⁹⁷ » de l'écriture geversienne. La poétique de Gevers n'est bien sûr pas celle du fantastique réel, aux effets déroutants, de Hellens, mais un rapprochement avec son « merveilleux poétique » mérite d'être souligné. Il préconise en effet « d'avoir l'œil et l'oreille ouverts⁹⁸ » pour déceler la beauté extraordinaire, exceptionnelle, de la nature (en particulier le végétal) et de trouver « l'éclair poétique » à même de faire jaillir « ces étincelles, ces irradiations du merveilleux⁹⁹ ». L'émerveillement face aux mots qu'éprouvent ses personnages et la poésie (une des « quatre vitamines » de l'esprit, *supra*) qu'elle-même cultive, soutiennent une perception de la langue comme voie d'accès, pour le sujet, à un monde plus riche et dense, que celui habituellement atteint par le réalisme. Marie Gevers rejoint ainsi une certaine conception de la langue développée dans le discours romantique allemand sur la nature, reprise par le réalisme magique européen, qui instaure celle-ci en moyen permettant à l'humain de renouer avec le cosmos pris dans sa totalité¹⁰⁰.

95 Hubert Roland analyse la relation des deux termes de l'oxymore à partir des écrits de Roh et de Bontempelli, dans l'article « L'«approche du monde» de Friederich Markus Huebner et le réalisme magique européen », dans Sophie Klimis et Laurent Van Eynde (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2002, p. 277.

96 Article paru dans *Le Prisme* (Liège, 1922), dont le tapuscrit est disponible aux AML (archives de la correspondance de Max Elskamp à Marie Gevers).

97 Lettre inédite du 9/11/1965 adressée à Marie Gevers, à propos de *Guldentop* (aux AML).

98 Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles / Amiens, Éditions Sodi, 1967, p. 79.

99 *Ibid.*, p. 80. Soulignons aussi l'insistance de Hellens sur le rayonnement du « merveilleux poétique » – « une sorte de transfiguration momentanée par petites touches, de l'objet qui éclate, scintille ou se fait miroir ; un caillou devient en une seconde diamant à facettes » (*ibid.*, p. 70) – qui fait écho aux jeux de lumière sur le paysage et les souvenirs de l'enfance, omniprésents dans la pratique d'écriture de Gevers.

100 Ainsi, les « mots vivants » de l'écrivain et critique d'art allemand Friderich Markus Huebner : « Les poésies se proposent de nous aider à nous mettre en rapport avec cette force qui s'exprime aussi dans les arbres, les teintes du ciel et les mines humaines » (extrait de *Zugang zur Welt. Magische Deutungen*, 1929, de F. M. Huebner, traduit par Hubert Roland dans « L'«approche du monde» de Friedrich Markus Huebner et le réalisme magique européen », *art. cit.*, p. 272).

Les arbres sont plus qu'une simple présence dans un microcosme rassurant où, pour le sujet, tout fait sens. Avec les reflets de l'étang, la musique ou l'obscurité, les arbres et les végétaux sont dotés d'une fonction initiatrice dans la perception de l'individu, préparant celui-ci à expérimenter l'inconnu de la vie secrète de la nature, de l'existence humaine, rêver, connaître l'amour. Tel l'arbre, le sujet est solidement ancré, planté dans le réel mais, tout à la fois, le contact même avec la nature l'en détourne, lui faisant emprunter les chemins vagabonds de l'imaginaire, bien souvent ceux appartenant au passé, à l'enfance – là aussi, Marie Gevers se situe dans les pas des écrivains romantiques. À travers la figure de l'arbre, l'individu s'engage dans une voie inconnue ou oubliée et découvre sa propre réalité. L'arbre, la végétation contribuent ainsi à une manière d'être dans le monde qui consiste tout aussi à s'en émanciper¹⁰¹. L'arbre, que modèle le réalisme magique de Marie Gevers, fait se rejoindre les espaces réel et intérieur, désiré, rêvé, les temps présent, passé et futur.

Autres prolongements du romantisme, l'anthropomorphisme, l'animisme, l'identification du sujet à la vie végétale, l'incursion du féérique, l'onirisme rendent perméables, sans que cela ne soit troublant, les frontières entre le réel et l'irréel, l'animé et l'inanimé. Le prisme d'un regard enfantin, acceptant l'inexplicable ; une perception reposant sur l'aiguïssement des sens, souvent livrée aux méandres de l'inconscient ; et le recours aux correspondances informent aussi cette vision poétique et magique du monde, qui se veut profondément unificatrice. Une impression de vérité émerge alors de l'univers geversien, empreint d'une douce étrangeté¹⁰².

Marie Gevers, comme personne et comme écrivaine, déclare s'être construite dans le jardin de Missembourg, y avoir puisé « sa sève¹⁰³ ». Les arbres de son œuvre participent étroitement à la création littéraire puisque la métaphorisation dont ils sont le support est réminiscence, remontée vers les origines, suivie de l'acte d'écriture. Les moments de bonheur intense de l'enfance sont passés, mais, tels les arbres des tableaux imaginaires dont il ne reste que la trace des courbes dans l'eau ou le vent, les souvenirs restent, sont là pour le sujet. Face à la détresse, au chaos intérieur, la poussée végétale du printemps, les images arborescentes auxquelles la narratrice de « La Cave » fait appel, ont le pouvoir, d'une certaine manière, de ré-enchanter sa vision du monde pour y vivre pleinement.

101 Ce qu'explique la romancière belge Claudine Tondreau dans l'article « Le réalisme magique, une expérience » [en ligne], site Internet *L'Inventaire*, 12 mars 2018 [https://www.inventaire.com/le-realisme-magique-vu-par-claudine-tondreau/] : « Bien plus que d'un procédé, il s'agit d'une manière d'être dans le présent et en même temps... de lui échapper. »

102 « *[O]n ne sait pas pourquoi, mais c'est vrai* », écrit Claudine Tondreau à propos du réalisme magique (*id.*).

103 Tapuscrit inédit « Pourquoi j'ai commencé à écrire » / « Pourquoi, flamande, j'écris en français », Anvers, 1937 (conservé aux AML).

Références

- CORBIN, Alain, *La Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 2014 [2013].
- DEUTSCH, Xavier, « Pour les peupliers de Paix sur les champs », *Textyles*, n^{os} 1-4 (1997), p. 183-189.
- DUMAS, Robert, *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*, Arles, Actes Sud, 2002.
- , « La peinture de l'arbre à l'épreuve de la politique allemande », dans Jean MOTTET (dir.), *L'Arbre dans le paysage*, Seyssel, Éditions Champs Vallon, 2002, p. 23-38.
- GEVERS, Marie, *Vie et mort d'un étang*, Bruxelles, Éditions Luc Pire (Espace Nord), 2009.
- , *Euvres poétiques*, Bruxelles, Le Cri édition, 2003.
- , *La Grande Marée*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1996.
- , *Plaisir des météores ou le livre des douze mois*, Bruxelles, Les Éperonniers (Passé/Présent), 1996.
- , *Madame Orpha ou la sérénade de mai*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1992.
- , *Guldentop*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1991.
- , *Correspondance 1917-1964*, lettres choisies et annotées par Cynthia Skenazi, Bruxelles, Labor, 1986.
- , *Paravérités*, Paris / Bruxelles, Éditions Sodi, 1968.
- , *Parabotanique*, Anvers, Librairie des Arts, 1964.
- , « Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 9 (1963), p. 55-62.
- , « Les pouvoirs du rêve », *Revue générale belge*, vol. 94, n^o 4 (1958), p. 126-130.
- , « Louange de l'imagination », *Revue générale belge*, vol. 94, n^o 2 (1958), p. 129-134.
- , *L'Herbier légendaire*, Paris, Éditions Stock, 1949.
- , *L'Amitié des fleurs*, Anvers, Éditions Le Papegay, 1941.
- HALEN, Pierre, « Lecture », dans Marie GEVERS, *Guldentop*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1985, p. 101-135.
- HELLENS, Franz, *Le Fantastique réel*, Bruxelles / Amiens, Éditions Sodi, 1967.
- JANMART, Anne, « Marie Gevers et Max Elskamp : de la rue Saint-Paul aux arbres de Missembourg », *Textyles*, n^{os} 1-4 (1997), p. 137-143.
- ROLAND, Hubert, « La catégorie du réalisme magique dans l'histoire littéraire du XX^e siècle : impasses et perspectives », dans Hubert ROLAND et Stéphanie VANASTEN (éd.), *Les Nouvelles Voies du comparatisme*, Gand, Académia Press, 2010, p. 85-98.
- , « L'“approche du monde” de Friederich Markus Huebner et le réalisme magique européen », dans Sophie KLIMIS et Laurent VAN EYNDE (dir.), *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2002, p. 269-288.
- , « Conscience de la réalité et affinités entre le réalisme magique belge et le *Magischer Realismus* », *Textyles*, n^o 21 (2002), p. 41-52.
- SKENAZI, Cynthia, *Marie Gevers et la nature*, Bruxelles, Palais des Académies, 1983.

TONDREAU, Claudine, « Le réalisme magique, une expérience » [en ligne], site Internet *L'Inventaire*, 12 mars 2018 [<https://www.inventaire.com/le-realisme-magique-vu-par-claudine-tondreau/>].

VANCOPPENOLLE, Vincent, « Madame Orpha ou la naissance de l'art », dans Michel OTTEN (dir.), *Écritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges*, Bruxelles, Labor, 1985, p. 79-92.



Du réalisme magique à la figuration d'un impensable : *Le Pays noyé* de Paul Willems

CHRISTIANE KÈGLE

Publié deux ans avant la mort de l'écrivain anversois, *Le Pays noyé*¹ se donne à lire comme un récit insolite et lumineux, mais profondément pessimiste. Willems, comme pour ses textes narratifs ou dramatiques antérieurs (*Tout est réel ici*², *La Chronique du cygne*³, *La Cathédrale de brume*⁴, *Il pleut dans ma maison*⁵, *Warna ou le poids de la neige*⁶, *La Ville à voile*⁷, pour ne nommer que ceux-là), puise au sein des paysages de sa petite enfance – le domaine familial de Missembourg – les sources d'une inspiration qui se nourrit d'irréel, de féerique, de merveilleux⁸.

Très particulier, l'univers de représentation du *Pays noyé* fascine par les valeurs épicuriennes dont sont porteurs les personnages de l'Aquélone, ce pays imaginaire inventé pour la mise en scène d'une jouissance paradisiaque, la célébration d'un monde sans contraintes ni impunités comme aux temps immémoriaux de l'Éden, avant la chute du couple biblique.

-
- 1 Paul Willems, *Le Pays noyé*, Montpellier, Fata Morgana, 2005.
 - 2 Paul Willems, *Tout est réel ici*, Bruxelles, Éditions de la Toison d'or, 1941 ; préface de Paul Émond, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine (Passé/Présent), 1980.
 - 3 Paul Willems, *La Chronique du cygne*, Paris, Plon, 1949 ; lecture de Ginette Michaux, Bruxelles, Labor, 2001.
 - 4 Paul Willems, *La Cathédrale de brume. Textes de la mémoire profonde*, suivis de *Lire et Écrire*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
 - 5 Paul Willems, *Il pleut dans ma maison, pièce en trois actes*, Bruxelles, Brepols (Cahiers du Rideau de Bruxelles), 1962 ; (Cahiers du Rideau de Bruxelles), 1976.
 - 6 Paul Willems, *Warna ou le poids de la neige, pièce en trois actes*, Bruxelles, Brepols, (Cahiers du Rideau de Bruxelles), 1963 ; Bruxelles, Didascalies, 1984.
 - 7 Paul Willems, *La Ville à voile, pièce en quatre actes*, suivie de *La Vita breve, pièce en treize épisodes*, préface de Jean-Marie Piemme, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Labor, 1989.
 - 8 Marc Quaghebeur montre comment ce principe est à l'œuvre dans *La Cathédrale de brume*, « où [l'écrivain] transporte le lecteur au centre même du rêve que véhicule le magique », dans *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990, p. 109. Cf. aussi Marc Quaghebeur, « *La Ville à voile*, un accomplissement », dans Paul Émond, Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove (dir.), *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1984, p. 306-319.

Une esthétique magico-réaliste ?

Le Pays noyé, dont le titre infère d'emblée la destruction par la liquidité fluviale – motif fondamental dans l'économie du récit –, campe un décor et des matériaux quasi scéniques qui ne laissent pas de susciter l'attention lectrice par leurs dimensions surréelles, c'est-à-dire au-delà des modes familiers d'appréhension du réel. Figures féminines et masculines évoluent en effet dans un univers idyllique, paradisiaque, un lieu intangible que l'écrivain n'arrive pourtant pas à protéger des brutalités des temps postmodernes. Malgré la création de centaines de paralumières ayant pour fonction de mettre à l'abri les personnages habitant l'Aquélonge, malgré l'intronisation d'un empereur bienheureux régnant sur un monde d'avant les Tables de la loi, malgré les relations heureuses/voluptueuses entre des figures libérées de toute contrainte morale, la narration connaît un revirement inattendu dès lors que bascule dans le désordre, la dysharmonie ou les rivalités fratricides l'axiologie du récit.

Bien que répondant à l'esthétique magico-réaliste qui traverse l'histoire de la littérature belge francophone⁹, l'univers sémantique du *Pays noyé* en vient ainsi à s'inscrire dans la posthistoire marquée par l'effondrement des grandes idéologies. Cherchant à exacerber l'appréhension du réel et de l'irréel en les fusionnant dans un même espace de représentation, l'esthétique magico-réaliste chez Paul Willems propose une nouvelle compréhension du vivant, laquelle déconstruit les formes d'entendement héritées des Lumières. Les catégories oppositives rationnel/irrationnel, rêve/réalité, réel/imaginaire ont ainsi tendance à cohabiter dans les mondes narratifs, dramatiques ou poétiques, les découvertes freudiennes de l'inconscient ayant contribué à façonner, à l'aube du XX^e siècle, une autre conception de la vie psychique, que les Joyce, Proust, Nathalie Sarraute ou Virginia Woolf n'ont pas tardé à explorer au sein de leur propre parcours d'écriture.

Si Willems se réclame du réalisme magique dans la majorité de ses écrits¹⁰, il en érode pourtant les fondements dans *Le Pays noyé*. Afin de saisir les transformations dont l'énoncé narratif fait l'objet, il pourrait donc s'avérer utile de recourir à la notion de modalités tensives entre les entités fictionnalisées par le récit. Et, par référence à la structure ternaire du réel/symbolique/imaginaire (représentation lacanienne de l'inconscient reconsidéré à partir de la découverte de la phase du miroir et de la forclusion), l'hypothèse de relations tensives (liées/déliées, concordantes/discordantes, fusionnées/séparées) entre les figures du récit permettra de suivre au pas à pas le déroulement narratif du *Pays noyé*, dont la fin, ainsi qu'on l'a vu,

9 Marc Quaghebeur écrit, en effet : « Le réalisme magique est un des filons de l'histoire littéraire belge. Le moment où elle se formule comme telle n'est pas hasardeux ni aléatoire. Il est le produit d'une histoire propre, la réaction d'un monde donné à une époque donnée [...] » ; Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, op. cit., p. 112.

10 « Le terme de "réalité magique" correspond strictement au monde de Paul Willems » ; Marc Quaghebeur, *ibid.*, p. 96. Plus loin, le critique précise que « le réalisme magique, à la différence du fantastique, n'est possible qu'à travers la littérature la plus élaborée : celle qui privilégie la langue plutôt que le fantasme. » Il ajoute en note infrapaginale : « Même si le magique reste profondément tributaire du fantasme, il n'existe que par les raffinements de l'écriture [...] » ; *ibid.*, p. 113.

inverse l'équilibre axiologique posée en ses débuts. De telles permutations font l'objet de l'analyse qui suit.

Éléments structurants

Rappelons que le récit s'ouvre sur la description d'un pays idyllique, l'Aquélone, où prédominent des rapports harmonieux entre hommes et femmes. Leurs relations amoureuses, exemptes de toute manifestation de jalousie ou d'attachement¹¹, s'épanouissent en des jardins végétaux dédiés au ravissement. Des « alcôves de mousse sous les buissons touffus¹² » accueillent des couples qui se créent au gré de regards entendus ou de baisers à peine esquissés en guise de préliminaires ritualisés. Pays édénique où règne un empereur insouciant, l'Aquélone se trouve protégé des éclats solaires par des paralumières, ces « écrans géants » décorés « de peintures aux sujets apaisants¹³ ». Ils inversent les perspectives, car « au lieu de fuir vers l'horizon, [les lumières] venaient à vous avec calme¹⁴ ». Les paralumières ainsi que les milliers de cerfs-volants aux formes inusitées et les icebergs d'Islande remorqués par des navires jusque dans l'estuaire ponctuent les temps forts du récit. Ces trois constituants magico-réalistes correspondent aux trois temps forts du récit : le paradis terrestre « sans la présence du serpent¹⁵ », la désignation des acteurs du *Duel des Dignes*, les *morituri* dérivant vers la mer du Nord.

Par ailleurs, le pays mythique de l'Aquélone ignore la différence entre la vie et la mort. Ainsi des prêtresses veillent à prodiguer aux hommes des jouissances ineffables, ou des présences apaisantes lors de leur passage vers l'au-delà. Dans ce pays noyé de lumière et de paysages marins, l'empereur fait abroger par une « ultime loi » « toutes les lois passées et à venir¹⁶ » ; il se départit de sa couronne, jetée dans l'eau du grand fleuve¹⁷.

Figures féminines

Structurée autour de configurations féminines, l'univers aquélonien du récit en magnifie les rôles. S'il revient aux jeunes femmes de choisir leurs amants visités pendant leur sommeil, grâce à l'ouverture des fenêtres et selon leur propre code social, d'autres figures féminines sont destinées à la noyade par le biais d'une autre

11 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 8.

12 *Id.*

13 *Ibid.*, p. 7. On reconnaît là un des traits de la littérature francophone de Belgique, qui intègre à ses éléments narratifs des motifs picturaux. Cf. Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. 1.

14 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 7.

15 Parlant du Missembourg de la petite enfance, Paul Willems le compare à un paradis « où il n'y avait pas de serpent » ; Paul Willems, *Un arrière-pays. Réveries sur la création littéraire*, avant-propos de Michel Otten, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL (Chaire de poétique), 1989, p. 12.

16 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 8.

17 Cf. à ce sujet l'article de Barbara Wright, « La puissance créatrice de l'eau dans l'œuvre de Paul Willems », dans Paul Émond, Henri Ronse et Frabrice van de Kerckhove (dir.), *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, op. cit., p. 60-66.

convention ritualisée permettant le suicide par l'eau pour celles qui désirent la mort. Ainsi, avant même leur puberté, de très jeunes filles se jettent délibérément dans le fleuve où elles sont laissées à dériver dans le courant : « [E]nfants d'une beauté bouleversante », ces filles d'eau choisissent « la mort dans un élan d'adoration »¹⁸.

Sur un autre versant temporel, les marraines de mort coiffées d'« une couronne de feuilles de chêne »¹⁹ accompagnent les *morituri* qui les attendent sur un *banc de mémoire*. Elles deviennent ainsi des passeurs de mémoire. Loin de connoter la tristesse, le rapport à la mort dans *Le Pays noyé* s'inscrit dans un espace onirique façonné par des embellies narratives qui donnent à penser au ravissement plutôt qu'à l'angoisse. Le réalisme magique opère ainsi comme par enchantement sur un lecteur ravi (dans la double acception du terme) par de somptueuses images et des féeries poético-narratives²⁰, manière originale d'aborder la mort tout en occultant son hideux visage.

Le Pays noyé tisse des entrelacements entre les motifs de la vie, de l'amour, de l'extase, du ravissement comme si les Aquéloniens et Aquéloniennes ignoraient la science du bien et du mal. Pourtant, l'un d'entre eux connaît le chagrin d'amour : il s'agit d'un étranger. Figure légendaire plus que réelle, le Prince d'Islande venu un jour en Aquélone tombe follement amoureux d'une petite fille d'eau. La noyée est si belle que le prince demeure « nuit et jour sur le pont » de son navire à lui « chanter des berceuses »²¹. Rentré chez lui, il désire l'épouser puisqu'en ce pays de toutes les félicités « il était permis d'épouser les morts »²², mais à la condition de faire vœu de chasteté.

Associée au signe de l'eau, la sémantique de la vie et de la mort euphoriquement investie sous-tend aussi l'union d'une marraine de mort avec son filleul, un *moriturus*. Chez ce couple insolite qui ne connaît pas l'interdit de la loi symbolique, l'absence de rapport sexuel se trouve compensé (sublimé) par la présence presque tangible d'un « amant des songes »²³. La matière onirique du récit assure la permanence d'une strate mémorielle de sorte que la figure de la marraine entretienne les réminiscences de l'intimité avec son filleul. Des images inspirées de la symbolique médiévale viennent hanter son sommeil : « [A]près la mort de son filleul, la marraine revivait ses caresses et ses étreintes avec la volupté des unions mystiques, où l'épouse reçoit la visite de l'époux sous la forme d'une épée de feu »²⁴. » Comment mieux inscrire les entrelacs oniriques d'Éros et Thanatos dans ce lieu paradisiaque situé en-deçà de la coupure du signe linguistique ?

18 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 11.

19 *Ibid.*, p. 41.

20 Cf. l'article de Fernand Verhesen à propos de la poésie dans le théâtre de l'écrivain : « Paul Willems : notes pour une poétique », dans Fabrice van de Kerckhove, Jean Danhaive et Yves De Bruyn (éd.), *Paul Willems, l'enchantement*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2002, p. 151-158.

21 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 11.

22 *Ibid.*, p. 12.

23 *Ibid.*, p. 45.

24 *Ibid.*, p. 41.

Réflexion sur la création

Alors qu'il aborde, dans « Écrire », l'attente qui précède l'acte créateur, Paul Willems note ceci :

[Il s'agit d']une sorte de béance. Une sorte d'ouverture de l'être entier à l'afflux des signes. Attitude physique brute qui me semble précéder le langage. [...] Plus tard, parfois des années après, les chants et les lumières informulés du monde se métamorphoseront en écriture²⁵.

Considérant l'univers de son Éden/Aquélone, on pourrait parler non pas de « signes », mais de signifiants dans leur processus de libre association dans l'inconscient. Un inconscient où prédomine le « Ça » primordial à l'origine de la créativité. Et Willems de poursuivre ainsi sa réflexion sur le langage créateur, sur le passage du « pressenti au nommé » : « Nommer. Nomme-t-on ? On ne choisit pas les mots. Ils viennent tout seuls. D'où viennent-ils ? Viennent-ils ? Ils sont soudain là sans avertir ou ne viennent pas du tout [...]. On les appelle ? Ils s'en vont comme des chats²⁶. »

Comment l'Aquélone est-il né dans son imagination créatrice, sinon par une ouverture au « Ça » d'avant l'intériorisation de l'instance surmoïque ? L'Aquélone ne correspond-il pas, en effet, à ce rêve de liberté absolue, à cette recherche de fantasmagories de l'instant, à ce retour à la toute-puissance de l'imaginaire enfantin ? Parlant de « l'arrière-pays » de Willems, Michel Otten compare l'expérience de l'écriture à un voyage : « Le but de ce voyage, qui se confond avec toute la vie du poète, n'est autre que la rencontre de *l'instant*, la capture de cet instant où l'univers livrerait d'un seul coup tout ce qu'il a à nous donner²⁷. » Et Willems, dans « Écrire », parle de « l'instant où le monde semble offrir l'éternité²⁸ ». Ce qui résume bien l'atmosphère de félicité et de ravissement qui ressortit aux premiers chapitres du *Pays noyé*.

Toutefois, l'instant n'est pas marqué que par l'exaltation des forces de vie. Son envers peut à tout moment se manifester, comme le souligne encore Willems : « Restons ces éternels errants des frontières pour qui le monde n'est pas une apparence qui cache une autre réalité, mais le spectacle immense, cruel et merveilleux de l'instant²⁹. » Cruel et merveilleux : voilà qui introduit une faille au sein de l'écriture. Le « Ça » freudien n'est pas qu'amour, créativité, béatitude. Il comporte aussi sa part de haine, de destruction et de malheur. Freud le dit, d'ailleurs, pulsion de vie et pulsion de mort sont inextricablement liées dans l'inconscient.

25 Paul Willems, « Écrire », *La Cathédrale de brume*, op. cit., p. 82.

26 *Ibid.*, p. 91.

27 Michel Otten, « Avant-propos », dans Paul Willems, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, op. cit., p. V.

28 Paul Willems, « Écrire », *La Cathédrale de brume*, op. cit., p. 78.

29 *Ibid.*, p. 96.

Référent romain

Ainsi l'Aquélone du *Pays noyé* se trouve détruit, pillé, incendié. Ses habitants se voient contraints de loger désormais dans des tentes, autour de celle de l'empereur ; ils s'adonnent aux vols, aux viols, aux pires atrocités. Et l'empereur de quitter son pays pour s'embarquer sur un iceberg comme un *moriturus*, non sans avoir incité toutefois sa marraine de mort à se réfugier dans la forêt afin de perpétuer la mémoire du pays, tel un « rêve d'eau³⁰ ».

En donnant à son récit une structure cyclique³¹, l'écrivain ne semble pas avoir renoncé totalement aux vertus de l'esthétique magico-réaliste. Pourtant, *Le Pays noyé* apparaît comme l'œuvre la plus sombre des écrits willemsiens. Par son intensité dramatique, le dernier chapitre conduit vers le paroxysme de l'horreur. Comment cela se met-il en place, quelle signification faut-il en donner ?

Le renversement en son contraire se construit de manière progressive tout au long du récit, mettant la figure d'Althéna au cœur d'un drame passionnel. Sa présence a pour effet de transformer le ravissement (de la vie) en angoisse (de mort). Le premier signe tangible de la fragilité du dispositif aquélonien est celui d'une déchirure dans les paralumières, déchirure à la fois réelle et symbolique, puisqu'elle infère aussi le « gouffre³² » intérieur ressenti par les habitants. Dans le même temps, un étranger venu de la Rome impériale fait, devant l'empereur, l'éloge de la civilisation romaine, bien différente de celle qui prévaut en Aquélone. En effet, dans la ville antique italienne, l'écriture repose sur des signes gravés dans la pierre, le culte des morts est scellé dans la statuaire de marbre, le livre sert d'appui tangible à la perpétuation de la mémoire. Aussi le signe de la pérennité est-il associé à la civilisation romaine, alors qu'en Aquélone (*aqua*, pays d'eau) les strates mémorielles sont conjointes à la liquidité et à l'éphémère.

De la transgression

Or l'empereur veut désigner un représentant qui se rendra à Rome « pour vérifier si le Romain avait dit vrai et surtout pour trouver dans l'erreur de Rome la vérité d'Aquélone³³ ». Mais puisqu'il a déjà aboli la loi symbolique, il est contraint de convoquer un *Duel des Dignes* afin de désigner l'ambassadeur des Aquéloniens à Rome. Le *Duel des Dignes* est une « sorte d'ordalie³⁴ » qui consiste en un combat très féroce entre deux Aquéloniens enterrés dans le sable jusqu'aux genoux, qui attendent la marée basse pour s'asséner des coups de gourdins mortels. Le narrateur affirme que la coutume s'est perpétuée en Espagne jusqu'au XIX^e siècle³⁵. S'il en souligne le côté cruel, eu égard à la douceur des mœurs aquéloniennes, il introduit dans le

30 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 82.

31 La même formulation est reprise lorsqu'une marraine entre chez son *moriturus* et qu'une femme dit à celle-ci : « Entre [...] et n'éffraye pas la flamme » ; *ibid.*, p. 45 et p. 84.

32 *Ibid.*, p. 14.

33 *Id.*

34 *Ibid.*, p. 19.

35 « On en trouve le témoignage au musée du Prado. Un tableau de Goya le montre dans toute sa sauvagerie et sa férocité » ; *ibid.*, p. 20.

récit deux subterfuges pour éviter la part d'horreur que véhicule le *Duel des Dignes*, puisque les participants, chacun à leur façon, trouvent le moyen de se soustraire aux coups³⁶. En exhumant cette ancienne coutume, l'empereur « pressentait que, rassasiés d'amours et de demi-sourires, les Aquéloniens avaient un besoin secret de tuer et d'être tués. Il se trompait. Sans le vouloir, il allait déclencher en Aquélone les mécanismes de l'angoisse et de la cruauté³⁷ ». Ainsi le rituel, plutôt que de servir d'exutoire à la violence, de catharsis en somme, aura un effet contraire, condamnant d'emblée la ville et ses habitants à la destruction et aux tueries. L'empereur, support figuratif au réalisme magique, devient par conséquent, à son insu, l'artisan du malheur qui va déferler sur tout *Le Pays noyé*.

Cela se joue d'abord dans la scène des cerfs-volants (400 000 plus précisément) : afin de désigner ceux qui s'affronteront en duel, des milliers de cerfs-volants plus féeriques les uns que les autres sont lancés dans le ciel d'Aquélone³⁸. Deux d'entre eux s'engouffrent dans la déchirure des paralumières, ceux de deux frères : Herk, âgé de vingt ans, et Liou, âgé de dix-sept ans. Il est raconté plus loin³⁹ qu'ils sont aussi frères de rêve, c'est-à-dire que l'un peut entrer dans le rêve de l'autre, en infléchir le cours comme pour arrêter un cauchemar par exemple, ou encore partager les voluptés prodiguées par une fille d'eau. Autre façon pour le récit de marquer l'absence de coupure linguistique dans l'indifférenciation entre le même et l'autre, règne de l'imaginaire (lacanien). Or, il se trouve que dans la fiction, Herk et Liou sont tous les deux intimement liés à une même fille d'eau, Althéna. Celle-ci, en effet, s'est rendue par inadvertance la nuit chez le second alors qu'elle voulait se rendre chez le premier. Cet acte manqué (Freud) inaugure un temps de rupture eu égard aux félicités des rapports amoureux. Qui plus est, s'ajoute une transgression du code amoureux par Herk et Althéna, qui ont inventé au temps de leurs amours heureuses le mot « fidélité », qui n'existait pas en Aquélone.

Cet acte manqué et cette transgression sont suivis de deux omissions : deux silences de la part de Herk, lourds de conséquences pour lui et pour tout le pays. D'abord, il ne dit pas à Liou qu'Althéna est sa fille d'eau, qu'elle l'a visité dix nuits d'affilée dans ses songes. Puis, il dissimule à l'empereur et à tous les Aquéloniens que Liou a délibérément choisi la mort par noyade, en s'engloutissant dans le sable de manière à ce qu'il soit totalement submergé par la marée haute. Liou voulait immortaliser de la sorte ses moments d'extase avec Althéna et épargner à Herk l'obligation de le tuer à coups de gourdins. Dans son désir, vie et mort sont intimement liées, de même qu'instant et éternité, thèmes chers à Willems⁴⁰.

36 *Ibid.*, p. 30-32.

37 *Ibid.*, p. 19.

38 « Le cerf-volant impérial fut lancé à l'aube. Il comptait cinq étages, cinq cent cinquante ailes, voiles et ailerons, de nombreuses girouettes et volets mobiles, aigrettes, flammes et bannières. Il fallait un treuil manié par sept servants pour lancer ce palais de l'air » ; *ibid.*, p. 15.

39 *Ibid.*, p. 22-23.

40 Cf. Paul Willems, « Écrire », *La Cathédrale de brume*, op. cit., p. 78.

Le sacrifice de Liou, comme dans les tragédies antiques, devrait servir de rite garantissant la pérennité du bonheur des Aquéloniens. Or, il n'en est rien car n'est pas respecté par Herk le rituel mortuaire qui consiste à laisser dériver le corps des défunts dans le « courant de l'estuaire⁴¹ ». Herk ramène plutôt le cadavre de son frère auprès de l'empereur et de la foule assemblée pour accueillir le vainqueur du *Duel des Dignes*. Cette deuxième transgression – et les deux silences de Herk – déclenchent un vent de violence parmi les Aquéloniens ; ils sont aussi à l'origine de la froide et cruelle vengeance fomentée par Althéna. Celle-ci ajoute d'ailleurs à la transgression de Herk en lui imposant d'enterrer le corps de Liou : le frère mort sera enseveli là où Althéna et lui se sont aimés, dans la cabane de roseaux près de la plage des Grèbes. Donnant naissance à un nouveau rituel funéraire en Aquélone, le récit acquiert une dimension mythique. Aussi délaisse-t-il progressivement l'esthétique magico-réaliste pour entrer dans l'ère de l'impensable. Par un « acte inouï », Herk a « brisé le déroulement⁴² » du *Duel des Dignes* et il met ainsi en danger le destin du pays : « Moment terrifiant, quand on découvre qu'on s'est engagé dans un chemin qui mène au gouffre et qu'il est trop tard pour reculer. Le *Duel des Dignes*, que tout le monde approuvait, se révèle tout à coup scandaleux⁴³. »

Une prêtresse de la guerre

Le règne de l'imaginaire cher à l'empereur, l'abolition de la Loi symbolique et le réel indicible provoqué par le geste de Herk favorisent la montée en puissance d'A(l)théna, désormais très aguerrie. Celle-ci prend progressivement figure de prêtresse officiant un rituel infigurable. Pour se venger de Herk, qu'elle croit être l'assassin de Liou, elle imagine en effet un scénario des plus macabres : à son retour de Rome, après sept ans d'absence, Herk la trouve étendue, dénudée, aux côtés du cadavre de son frère exhumé pour la circonstance : Liou est « [h]abillé des haillons de sa peau, et souillé de longues trainées de vase⁴⁴ ». Figuration explicite de la mort hideuse, conjonction d'Éros/Thanatos provoquent chez Herk les pires cauchemars. Pendant plus d'un an, ses cris terrifiants déchirent les nuits d'Aquélone. Althéna se fait de plus en plus cruelle durant cette période, ombre parmi les ombres, poursuivant Herk de ses litanies accusatrices : « Assassin de Liou⁴⁵. » Scandées par ses suivantes, ses fidèles et bientôt par une foule entière, ces litanies font penser aux chants funestes des Érinyes dans les tragédies antiques. Sombrant dans la folie, errant parmi les vivants, Herk finit par en mourir. Althéna fait alors ériger un mausolée à la place de sa maison, « donn[ant] secrètement des ordres à un architecte qu'elle a fait venir de Rome⁴⁶ ». Le monument de marbre est fait de « lourds sarcophages décorés de bas-reliefs représentant le *Duel des Dignes*⁴⁷ », qui suggèrent « que les corps des

41 Paul Willems, *Le Pays noyé*, op. cit., p. 34.

42 *Id.*

43 *Id.*

44 *Ibid.*, p. 63.

45 *Ibid.*, p. 70.

46 *Ibid.*, p. 80.

47 *Id.*

deux frères ont quitté le sarcophage en une sorte de résurrection de pierre⁴⁸ ». Pour figurer la mort, Althéna choisit le canon esthétique romain plutôt que la coutume aquélonienne, la pérennité de la pierre à l'eau comme véhicule de la mémoire. Métaphoriquement, l'une des grandes civilisations de l'Occident vient remplacer le pays rêvé du début, le pays perdu, mais paradoxalement cette même civilisation se trouve dysphoriquement investie par le poète Herménon et par les veilleurs de nuit. Et le règne d'Althéna est loin de susciter une vie florissante comme c'était le cas à Rome du temps de l'empereur Auguste.

Herk se trouve poursuivi sans relâche par Althéna et ses adeptes, harcelé sans cesse ; il meurt fou de chagrin et de douleur. Sa mort n'est cependant pas le point culminant dans la figuration de l'horreur que tisse *Le Pays noyé* en son dernier chapitre. En effet, les cauchemars de Herk ont un effet de contagion : augmente alors le nombre d'Aquéloniens ayant des cauchemars accompagnés de cris terribles. Un vent de folie meurtrière déferle en Aquélone. Un jour, une petite fille d'eau, parmi celles que le début du récit magnifiait, est violée et égorgée ; plutôt que d'être confié aux eaux du fleuve, son corps, dans un geste inhumain, est jeté aux cochons. Bientôt d'autres victimes subissent le même sort, la transgression des limites ayant atteint un point de rupture – la déchirure du début dans les paralumières prend alors valeur de mise en abyme. Althéna fait jeter aux cochons des femmes vivantes en proie à des cauchemars. Avant de se retirer parmi les *morituri*, l'empereur pressent qu'elle se fera de plus en plus répressive : « Elle sera cruelle et d'autant plus impitoyable qu'elle voudra, en tuant les autres, tuer en elle le souvenir de ses attachements⁴⁹. » Abolir la mémoire des amours anciennes, choisir Thanatos et répudier Éros, tuer le rêve et les rêveurs – fussent-ils en proie à des tourments conflictuels –, voilà comment l'angoisse et la cruauté succèdent au ravissement, à la douceur de vivre.

Commencé dans le registre du réalisme magique et la valorisation du *carpe diem*, le récit willemsien évolue vers l'avènement d'une sorte de tragédie antique, avec son héroïne implacable (Althéna), ses héros jumeaux (Herk et Liou), ses chœurs (les mélopées des veilleurs de nuit), ses Érinyes (les litanies vengeresses des suivantes). D'abord euphoriquement investies, les arcanes du rêve voient le règne d'Éros basculer dans celui de Thanatos. Parallèlement, l'empereur bienheureux abdique tous ses pouvoirs jusqu'à fuir la ville, qui est désormais abandonnée à la destruction de la nature sauvage. Lorsqu'il revient de Rome après sept ans d'absence, Herk est « stupéfait », « surpris, émerveillé et en même temps bouleversé⁵⁰ ». La description de la ville en ruines donne lieu à une rêverie diurne qui n'est pas sans rappeler celle de la « Cathédrale de brume⁵¹ », alors que la faune et la flore envahissantes se trouvent étrangement investies positivement par l'empereur⁵². À cet état de « nature » s'oppose la « culture » romaine représentée par Herk : « L'Empereur

48 *Id.*

49 *Ibid.*, p. 81.

50 *Ibid.*, p. 59.

51 Nouvelle dans le recueil au titre éponyme, *La Cathédrale de brume*, *op. cit.*, p. 47-55.

52 *Le Pays noyé*, *op. cit.*, p. 60-61.

ne reconnaît pas Herk en cet homme à large carrure, aux bras lourdement musclés et aux cheveux à la mode romaine. Herk est devenu un autre homme⁵³. »

Virgile aux enfers

Cependant, Herk a conservé « la belle faiblesse des hommes d'Aquélone : la naïveté⁵⁴ ». Ce trait de caractère explique sans doute pourquoi Althéna aura le pas sur lui. À ce point du récit, en effet, Herk, le nouvel homme « romain » aurait pu reprendre les choses en main, ramener les habitants en Aquélone, reconstruire la ville détruite, rétablir la pratique de l'écriture poétique, imposer la science de l'architecture. Bref, faire œuvre de civilisation. Mais le narrateur implicite choisit un autre possible narratif en faisant de la figure de la cruauté (Althéna) celle qui prédomine dans la suite du récit. Dès lors, la pulsion de vie, valorisée au début à travers les thèmes du ravissement et de la créativité, s'inverse en pulsion de mort. Déjà au début du récit ce renversement sémantique était annoncé à travers l'opposition entre le poète Virgile⁵⁵ et le poète aquélonien Herménon. Ce dernier, qui n'aime pas *L'Énéide*, dont il ne retient que la destruction de Troie, n'ira-t-il pas jusqu'à jeter au fleuve son œuvre entière, suivi en cela par tous les poètes aquéloniens ? Valoriser la mémoire de l'eau à l'encontre de celle des écrits, n'est-ce pas abolir d'une certaine manière la mémoire même d'Aquélone, anticiper sa fin prochaine de manière spéculaire ? Et détruire les livres ne rappelle-t-il pas tous les autodafés de l'Histoire ? Et ne pourrait-on pas voir dans le geste de jeter aux cochons des êtres vivants la métaphore d'un pays totalitaire à l'origine de la destruction, de la haine, de l'horreur absolue ?

Certes *Le Pays noyé* livre en son dénouement un récit éminemment pessimiste, comme si la métaphore du pays perdu, à travers ses habitants en proie aux pires cauchemars, ses actes de cruauté et de violence inhumains, inférait un autre temps et un autre lieu. Bref, comme si la représentation de l'infigurable prenait les contours d'un pays à jamais détruit par les forces du mal. Ce même contexte de violences sociales et militaires rappelle celui de *Warna ou le poids de la neige*. Dans ce sens, Michel Otten note pertinemment que le bien et le mal sont intimement liés dans l'univers willemien :

Mais, conjointement, simultanément à ces moments d'extase, ces "fragments de paradis" dont toute l'œuvre de Paul Willems n'a cessé d'affirmer le charme fascinant et la nécessité absolue, le voyage [de l'écriture] ne cesse de confronter le pèlerin-poète à l'horreur sous toutes ses formes : angoisse, souffrance, mort, cruauté des humains. L'étrange est que ces deux moments se succèdent brutalement, voire se chevauchent, comme si l'un n'était que la secrète doublure de l'autre⁵⁶.

53 *Ibid.*, p. 60.

54 *Id.*

55 Dans l'économie du *Pays noyé*, le nom du poète Virgile est convoqué comme représentant de contenus mémoriels, alors que le récit d'Énée fuyant Troie incendiée constitue une mise en abyme inaugurale (Dällenbach) de la destruction d'Aquélone par ses propres habitants.

56 Michel Otten, « Avant-propos », dans Paul Willems, *Un arrière-pays*, op. cit., p. V-VI.

« Obsédante simultanéité⁵⁷ », écrit encore ce dernier, du ravissement et de l'angoisse sous toutes ses formes, « scandaleuse intrication⁵⁸ » d'un Éden et d'un Enfer terrestres pouvant s'appréhender selon la logique de l'inconscient freudien qui ignore les contraires. Le récit willemsien, puisant aux sources profondes du matériau onirique, conduit ainsi le lecteur vers des contrées inédites où l'érotisation de la vie comme de la mort agit simultanément et confère aux images poétiques toute leur potentialité signifiante. Des exemples affluent et se donnent à lire partout dans ce récit saturé de signifiante. On peut citer, parmi d'autres, la scène dans laquelle Herk et Liou, volubiles, influencés par le déchaînement d'une tempête en mer, s'assèment dans la joie des coups de gourdins (qui manquent leur cible). Ou encore le foyer allumé, métaphore de la vie, près duquel la marraine de mort attend, étendue et réceptive, que s'active en elle la mémoire des songes voluptueux de son défunt amant. Un inventaire des images poétiques alliant vie et mort reste à explorer dans la perspective de leur sémantisation réciproque...

Le paradigme du mal absolu

Dans une conférence intitulée « Les mythes », Paul Willems, après avoir raconté la campagne de dix-huit jours qu'il fit en Belgique en 1939, revient sur les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et sur l'impensable de la Shoah. Après avoir rappelé les millions de morts que firent les conflits armés en Russie, en Pologne, en Allemagne, au Japon et parmi les Alliés, il ajoute ceci : « Et c'est alors que les rumeurs les plus sinistres ont commencé à circuler. La face cachée de la guerre se découvrait lentement. Immenses charniers, chambres à gaz, fosses communes, exécutions sommaires, prisons, exactions, tortures, et enfin horreur entre toutes les horreurs l'holocauste des Juifs⁵⁹. »

L'intériorisation de ce réel infigurable, qui se superpose dans les « archives intérieures⁶⁰ » de l'écrivain, vient comme tarir les sources du Missembourg familial, celles d'un bonheur ineffable célébré à travers le réalisme magique. Un imaginaire étrangement merveilleux rencontre la coupure du signe linguistique, ce qui a pour effet d'introduire la symbolisation d'un univers complexe, fait d'entités contraires. L'une est le reflet de l'autre. Ainsi, de l'empereur d'Aquélonge et de l'empereur Auguste, de Virgile et d'Herménon, de la duelle Althéna, tour à tour amante et marâtre, de Herk aquélongien puis romain, de Liou vivant et mort mais dans les deux cas amant d'Althéna. On pourrait multiplier les exemples en puisant dans l'imagination de la matière propre au récit willemsien et montrer comment les images d'eau, d'air, de terre et de feu s'inversent en leur contraire dans une intrication quasi constante de leur pôle positif et négatif. Aussi l'écriture willemsienne puise-t-elle aux sources intarissables d'un inconscient archétypal fécondé par la luminosité du songe merveilleux et par l'obscurité de son envers angoissant.

57 *Ibid.*, p. VI.

58 *Id.*

59 *Ibid.*, p. 42.

60 *Ibid.*, p. 38.

Références

- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. 1.
- , *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1990.
- , « *La Ville à voile*, un accomplissement », dans Paul ÉMOND, Henri RONSE et Fabrice VAN DE KERCKHOVE (dir.), *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1984, p. 306-319.
- VERHESEN, Fernand, « Paul Willems : notes pour une poétique », dans Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Jean DANHAÏVE et Yves DE BRUYN (éd.), *Paul Willems, l'enchantement*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2002, p. 151-158.
- WILLEMS, Paul, *Le Pays noyé*, Montpellier, Fata Morgana, 2005.
- , *Un arrière-pays. Réveries sur la création littéraire*, avant-propos de Michel Otten, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL (Chaire de poétique), 1989.
- , *La Ville à voile, pièce en quatre actes*, suivie de *La Vita breve, pièce en treize épisodes*, préface de Jean-Marie Piemme, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Labor, 1989.
- , *La Cathédrale de brume. Textes de la mémoire profonde*, suivi de *Lire et Écrire*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- , *Warna ou le poids de la neige, pièce en trois actes*, Bruxelles, Brepols, (Cahiers du Rideau de Bruxelles), 1963 ; Bruxelles, Didascalies, 1984.
- , *Il pleut dans ma maison, pièce en trois actes*, Bruxelles, Brepols (Cahiers du Rideau de Bruxelles), 1962 ; (Cahiers du Rideau de Bruxelles), 1976.
- , *La Chronique du cygne*, Paris, Plon, 1949 ; lecture de Ginette Michaux, Bruxelles, Labor, 2001.
- , *Tout est réel ici*, Bruxelles, Éditions de la Toison d'or, 1941 ; préface de Paul Émond, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine (Passé/Présent), 1980.
- WRIGHT, Barbara, « La puissance créatrice de l'eau dans l'œuvre de Paul Willems », dans Paul ÉMOND, Henri RONSE et Fabrice VAN DE KERCKHOVE (dir.), *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1984, p. 60-66.



Fragmentation identitaire et énonciative dans *Octobre long* *dimanche* de Guy Vaes

SARAH YIGIT

Bien que l'élément visuel, à travers son goût et son exercice du dessin et de la photographie, marque les débuts artistiques de Guy Vaes (1927-2012), c'est bien sa pratique d'écriture qui fera la renommée de ce poète, romancier et essayiste au talent unanimement reconnu. Auteur discret, au rythme de production inversement proportionnel à son génie, Guy Vaes, qui appartient au cercle très restreint des derniers grands écrivains francophones de Flandre¹, sera pendant presque trois décennies l'auteur d'un seul roman que la critique ne tardera pas à inscrire sous le signe du réalisme magique : *Octobre long dimanche*².

Cette étude se propose de montrer comment ce roman d'une lente et extraordinaire dépossession de soi, au profit d'une identité imaginaire permettant au héros de prendre la tangente face à un réel avec lequel l'identification n'est plus possible, constitue une mise en abyme de la problématique identitaire belge telle qu'elle se donne à voir à ce moment de l'Histoire sous la forme de la fragmentation singulière du contexte d'après la Deuxième Guerre mondiale. Le questionnement identitaire³ qui caractérise les lettres belges depuis leurs origines, mais dont la formulation a évolué au cours du temps, va y prendre des proportions inégalées jusqu'alors. Ce questionnement va notamment s'illustrer dans une des

1 Aux côtés de Guy Vaes, on retrouve notamment dans ce cercle restreint Paul Willems, représentant majeur de la veine magico-réaliste belge.

2 Guy Vaes, *Octobre long dimanche*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles (Espace Nord), 2013 ; dans cet article, les références à ce roman seront indiquées dans le texte par le numéro de la page entre parenthèses.

3 Trait définitoire de l'identité littéraire et nationale belge, le questionnement qui en constitue l'essence naît d'un rapport problématique à l'histoire nationale qui, en raison de sa complexité, échappe aux canons dominants et n'autorise pas d'identification, et à la langue, une langue pourtant maternelle dont les belges ont été dépossédés par le processus d'unification linguistique de la France. L'impossibilité de dire cette histoire complexe dans une langue qui ne leur appartient plus va déterminer des attitudes, des conjonctures particulières dans le chef des auteurs belges et notamment celle de « déshistoire » ; Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. 1, p. 23-64.

voies particulières du réalisme magique, à travers un plein accomplissement de la synthèse des ordres (rêve *vs* réalité) et des genres (poésie *vs* roman), repérable dans les structures narratives mêmes, laquelle synthèse aboutirait à la création d'une nouvelle réalité avec sa temporalité propre, conséquence de cette identité disloquée.

Au cœur de ce roman de la « déshistoire » se bâtit toute une réflexion métaphysique autour des questions fondamentales et complémentaires de l'être et du temps. Cette réflexion découle directement du phénomène de fragmentation identitaire que l'auteur analyse pour tenter de le comprendre et trouver les moyens d'y survivre. Sa démarche métaphysique se manifeste dans l'exploitation et l'articulation d'un certain nombre de procédés formels récurrents à dimension métaleptique qui, en raison du dédoublement énonciatif qu'ils impliquent, permettent d'identifier une entreprise de subversion énonciative révélatrice de la glose métaphysique qui tisse le récit et qui prend forme dans cette voix fragmentée.

La présence d'une autre instance subjective, réflexive et énonciative, que révèle l'analyse interne du roman mais qui échappe, selon nous, à toute catégorisation narratologique, permet d'entrevoir les apories d'un structuralisme inopérant pour rendre compte d'un modèle narratif et énonciatif résultant d'une spécificité identitaire belge et qui met à mal, *a priori*, des notions qui seront définies quelques décennies plus tard.

Le réalisme magique à l'aune des procédés formels repérables dans *Octobre long dimanche*

Fragmentation identitaire et réalisme magique

Dans le contexte singulier d'après la Seconde Guerre mondiale, à côté du positionnement centrifuge néo-classique des auteurs qui vont assumer les prises de position d'avant-guerre des « Lundistes⁴ », lesquelles prennent l'aspect d'une hypostase presque absolue de la langue française et induisent, dès lors, l'intégration de la littérature belge au champ littéraire français, le réalisme magique va incarner un autre versant esthétique majeur de cette période troublée. « Nébuleuse » d'auteurs (plutôt que véritable mouvement autonome) qui regroupe, sous une appellation unitaire, une grande variété de pratiques et d'options esthétiques aux inscriptions historiques, littéraires et politiques différentes, le réalisme magique belge, dans le cadre du courant international auquel il peut être par ailleurs rattaché, se

4 Le contexte de la première moitié du XX^e siècle est celui de la remise en cause de la stratégie identitaire belge qui était celle de la génération précédente à la suite du traumatisme de la guerre (qui a provoqué l'effondrement de l'élément germanique constitutif du mythe identitaire belge au seul profit de la composante latine de celui-ci) et de la montée en puissance des revendications flamandes. Cette identité singulière, fruit d'une histoire propre, qui avait fini par être définie par la génération des *Jeune Belgique*, se voit dénier au profit de la notion de « Littérature française de Belgique », laquelle s'impose sous l'égide de Franz Hellens dont l'idéal se concrétise en 1937 avec le *Manifeste du lundi* qui soutient que l'appartenance à une même langue d'écriture rend presque nulle l'empreinte d'une Histoire propre sur les textes. Cette nouvelle posture identitaire va induire une assimilation esthétique et linguistique qui va caractériser, malgré des « poches » de résistance manifeste, de nombreuses œuvres de cette époque.

définit (paradoxalement) par la synthèse. Synthèse, tout d'abord, des deux ordres généralement opposés du réel et de l'imaginaire dont l'unification inextricable au sein d'une perception subjective et singulière du réel, d'une nouvelle réalité qui échappe au réalisme rationaliste, fonde le principe d'unité. Synthèse des genres, ensuite, puisque les tentatives successives de synthèse entre roman et poésie par les symbolistes puis les tenants du fantastique réel après eux⁵, trouvent dans le réalisme magique leur plein accomplissement.

Rêve et réalité : une fusion des ordres

Dans cette histoire « à dormir debout » où le héros, Laurent Carteras, se retrouve peu à peu et de manière extraordinaire dépouillé de son identité par un entourage qui ne le reconnaît plus, la fusion des ordres du réel et de l'imaginaire se réalise par un épanchement continu du rêve dans la vie réelle, repérable au niveau formel aussi bien dans les microstructures narratives que dans la structure narrative générale qui ordonne le récit.

Celui-ci s'ouvre sur l'arrivée de Laurent Carteras dans le domaine de son oncle qui vient de mourir. Alors qu'il se trouve en être l'héritier principal, personne n'a daigné le prévenir de sa mort. À son arrivée, il est pris pour le jardinier qui a quitté la propriété quelque temps plus tôt. Cette méprise relatée en ouverture du roman n'est que la dernière d'une longue série qui a débuté plus d'un an auparavant. À la faveur d'une longue analepse qui constitue la seconde partie du récit, Laurent va revivre dans un long rêve éveillé la dernière année de son existence au cours de laquelle s'est produite une succession d'événements étranges inaugurée par un épisode particulièrement insolite : un jour, alors qu'il arrive à son travail, son collègue qui semble ne pas le reconnaître lui apprend, puisqu'il le prend pour un autre, que Laurent Carteras (c'est-à-dire lui !) ne travaille plus là (p. 95-98). D'autres incidents de la même nature vont continuer à se produire ensuite (un ami proche le croise dans la rue sans le reconnaître [p. 66] ; la propriétaire de son appartement le prend pour un autre [p. 92] ; ou encore son ancienne fiancée, qu'il entend parler de lui au passé comme s'il était mort [p. 93]) sans qu'il cherche à dissiper le malentendu, faisant par là preuve d'une apathie et d'une indifférence distinctives qui vont déterminer la poursuite de son étrange « aventure ». Durant une année entière, il végète dans une existence parallèle ponctuée de rencontres éphémères avant de rejoindre le domaine de son oncle dont il découvre un jour, par hasard, l'annonce de la mort dans un journal.

Cette macrostructure narrative onirique, qui se situe à un niveau intradiégétique⁶, se démultiplie en une multitude de microstructures de la même nature puisque la rêverie initiale au cours de laquelle Laurent revit la dernière année de son existence

5 Cette remise en question des limites génériques au sein des lettres belges, depuis son « acte de naissance » dans le giron du symbolisme, va finir par en constituer une caractéristique presque fondamentale lui conférant par là un caractère d'avant-garde moderniste indéniable.

6 La structure narrative est envisagée ici d'après les niveaux narratifs définis par Gérard Genette selon lequel les événements racontés dans un récit premier sont qualifiés d'intradiégétiques tandis que ceux racontés dans un récit second seront dits métadiégétiques (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil [Poétique], 1972, p. 238-239).

est ponctuée de rêveries secondaires, de souvenirs multiples situés à un niveau métadiégétique. Ces éléments prennent place dans le récit premier par le biais d'un procédé de mise en abyme caractéristique : au sein du souvenir des événements de cette année écoulée se tisse une véritable toile de souvenirs secondaires permettant de reconstituer la vie passée du héros ; ils généralisent la structure onirique du récit à l'ensemble des fragments qui le composent.

Sur la pelouse qui longeait l'allée principale, un pulvérisateur improvisait un parasol de fraîcheur. [...] Mais ceci ne put le distraire d'une sensation curieuse : celle de se mettre à graviter autour des choses qui l'entouraient et de certaines circonstances de son passé. Son axe, c'était le pulvérisateur [...] ; aussi s'efforçait-il de se rappeler combien Géo et lui aimaient à déclamer Catulle, et comme il avait l'habitude de lire ses derniers poèmes à l'étudiant, ici, où à l'*Esther*. [...] Par à-coups, Laurent s'éveillait à la réalité de l'amphithéâtre. [...] Qu'il était pâle ! Blanc comme le mur du collège où, par un après-midi d'été, un professeur anguleux l'avait conduit chez le directeur. « Carteras, pourquoi avez-vous accusé votre camarade d'une faute qu'il n'a pas commise⁷ ? » (p. 61-62)

L'intrusion régulière de ces récits métadiégétiques relatant des épisodes du passé de Laurent (un passé antérieur à celui qui fait l'objet du récit intradiégétique) sous la forme de souvenirs est symbolisée par le pulvérisateur, axe autour duquel le héros se met « à tourner » pour envisager successivement différentes circonstances de son passé (ses déclamations de poèmes, l'épisode dans le bureau du directeur au collège, ...).

Cette double construction narrative qui s'érige au cœur du rêve à travers un foyer de perception unique, lequel constitue la condition première de la création de ce climat onirique, se voit greffer d'un niveau supplémentaire dont le degré d'irréalité atteint des sommets. Alors qu'il continue de tenir le rôle du jardinier avec lequel il est confondu à son arrivée dans le domaine de son oncle, Laurent Carteras, en effet, est peu à peu envahi par des souvenirs qui ne sont pas les siens, la mémoire d'Hugo, l'ancien jardinier, déferlant sur la sienne jusqu'à lui faire perdre toute notion de ce qui lui appartient encore en propre.

À ces mots, une bouffée de réminiscences qui n'étaient pas siennes obscurcit la conscience de Laurent. (p. 311)

Alors la mémoire de Hugo [...] déferla sur la sienne [...]. Et ce mur de pierre de France, où une porte à fronton triangulaire faisait brèche, ce mur d'école, qui donc l'avait longé mille fois sans le vouloir, Hugo ou lui ? (p. 334-335)

La dissémination des éléments oniriques à tous les niveaux de la narration provoque régulièrement un sentiment de confusion qui n'autorise plus à opérer clairement la distinction entre ce qui relève du rêve (le souvenir) et ce qui relève de la réalité (le moment présent où l'action de se souvenir a lieu), au point d'engendrer une fusion

7 Cette thématique de la faute commise par un autre constituera l'essence même de *L'Usurpateur*, roman ultérieur de Guy Vaes, qui verra le jour trente-huit ans après *Octobre long dimanche* (Guy Vaes, *L'Usurpateur*, Bruxelles, Labor, 1994).

de ces deux ordres, ce qui correspond à la définition même du réalisme magique. Cette intrication est signalée visiblement dans le récit par la récurrence du motif de l'eau⁸, lequel signifierait, par le voile visuel qu'il occasionne, le brouillage des limites entre les ordres, le passage confus de l'un à l'autre, du souvenir (le rêve) à la réalité présente de ce personnage en perte d'identité.

Une vapeur havane déroulait ses volutes au ras des flots [...]. (p. 14)

Laurent ferma les yeux. Le bruit clair et ininterrompu de la fontaine devint plus fort [...]. Rendre vaporeux ce réduit, cette fille au cou dilaté par le sommeil, ce poignet encore trop dur entre mes doigts... (p. 47)

Une vapeur rose s'éleva d'un brasero et embua la vitre. (p. 113)

L'eau, sous toutes ses formes, jette un voile sur la réalité au point de la dissoudre dans le rêve, ce rêve qui structure l'ensemble du récit premier et ses multiples ramifications narratives (les récits seconds). Il est, en outre, impossible d'ignorer la dimension dissolutive intrinsèque à ce motif aquatique dont la récurrence, tout au long du roman, ne peut que redoubler, pour mieux la signifier, la question de la dissolution identitaire qui touche le héros.

Poésie et roman : une fusion des genres

La fusion des ordres (rêve *vs* réalité) qui caractérise spécifiquement ce récit n'est rien d'autre que le reflet de la fusion des genres (poésie *vs* roman) dont la recherche a caractérisé les lettres belges depuis leurs origines jusqu'à son plein accomplissement dans le réalisme magique. *Octobre long dimanche* est le roman d'un poète qui naît dans l'antinomie fondamentale opposant la temporalité du récit, lequel se déroule dans la durée, à celle du poème comme saisie de l'instant. Il s'agit, en fait, dans ce roman poétique, de transposer l'« instantanéité » du poème dans le roman. Pour ce faire, l'auteur exploite, selon ses propres dires, une structure qui imite les ressorts du jazz, et en particulier du blues :

Et j'avais en écrivant *Octobre* le Blues dans l'oreille ; c'était ce rythme assez lent un peu lancinant où on a l'impression de durée ralentie, freinée et ça probablement parce que le personnage qui n'a plus de repères, vit dans une espèce de présent [...] comme un instant qui se dilate, se dilate et le personnage n'est sensible qu'à une certaine durée⁹.

Une telle dilatation temporelle est repérable formellement dans l'utilisation d'un champ lexical bien particulier dont le récit use et abuse de manière récurrente et qui renvoie de façon non équivoque à cette impression de durée ralentie, ce temps qui se dilate (« éternité » [p. 52 et p. 171] ; « seconde immuable » [p. 60] ; « impression de

8 Fanny Deschamps, *La Dissolution identitaire. Étude de l'œuvre de Guy Vaes*, Mémoire de licence, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2001.

9 Bacary Sarr, *Imaginaire de l'insolite et problématique identitaire dans les lettres belges francophones. Un nouveau fantastique ?*, Thèse de doctorat, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2000.

vivre un jour unique » [p. 68] ; « interminable » [p. 70] ; « une très longue période » [p. 73] ; « au ralenti » [p. 88] ; « intervalle incalculable » [p. 172], ...). Outre ces renvois explicites, par le biais du lexique, à ce présent éternel que construit peu à peu le récit, cette dilatation est repérable également au niveau structurel, c'est-à-dire au niveau de la structure narrative même du récit telle que nous l'avons définie ci-dessus. Celle-ci s'élabore sur une dimension onirique (porteuse en soi d'un caractère temporel « indéfini » – le rêve ne constitue-t-il pas un instant suspendu dont la longueur paraît au rêveur beaucoup plus étendue qu'elle ne l'est en réalité ?) double : le récit tout entier, après une brève partie introductive, se donne à lire comme le long rêve éveillé d'un protagoniste revivant son « aventure » (le récit premier), dans lequel viennent s'insérer, par une mise en abyme méthodique, des souvenirs antérieurs. La confusion entre rêve et réalité qui en découle, et que nous avons circonscrite dans la première partie de cet exposé, « contamine » la structure temporelle double qui caractérise le récit, le temps du passé du récit premier se superposant aux temps du passé des récits seconds avec pour conséquence un enchevêtrement temporel qui contribue à construire cette impression de dilatation de la durée¹⁰.

À cette dilatation notable s'ajoute une double rupture temporelle¹¹ qui contraint le héros à vivre exclusivement dans l'instant (lequel donne son influx au poème !). En rupture avec son passé, en raison de cette coupure sociale dont il est « victime », ce passé dont les souvenirs vont peu à peu disparaître supplantés par ceux de l'homme dans lequel il se « dissout » progressivement, le personnage qu'incarne Laurent se heurte, en outre, à l'absence de toute notion d'avenir dont, à l'image de son passé, il n'a plus la maîtrise. Cette double rupture temporelle l'amène à vivre dans un présent éternel où « le temps du calendrier [...] cède le pouvoir à l'intime durée¹² ». Cette véritable temporalité intérieure ne constitue rien d'autre qu'un nouveau réel dont la création est le propre du réalisme magique, et qui naît du regard extraordinaire que le personnage pose sur une réalité ordinaire, la transformant de cette manière.

Cette temporalité intérieure « dilatée » enfonce peu à peu le personnage dans une apathie déterminante. Dans cette histoire d'aliénation (non seulement plus personne ne le reconnaît comme s'il avait perdu son apparence mais il est même pris pour un autre qu'il consent à être), le personnage glisse sur la pente du renoncement à soi par un détachement comparable à celui de *L'Étranger* de Camus. Malgré des moments d'intense angoisse que génère son incroyable condition et même quelques brèves tentatives pour tenter de résoudre celle-ci (par l'intermédiaire de Régine [p. 226-229] ; puis de sa voisine Frédérique Jussiaux [p. 263-264]), ce qui caractérise avant tout le personnage, c'est son manque de réaction, son apathie,

10 On notera également que les différentes rencontres (éphémères) que le héros va faire durant l'année qui va suivre l'événement inaugural de sa lente dépossession de lui-même, constituent toutes, en réalité, une sorte de répétition de cet effacement identitaire dont il est l'objet comme autant d'étapes qui, en le menant vers sa dissolution finale, par la répétition, viennent renforcer cette impression de dilatation du temps.

11 Bacary Sarr, « *Octobre long dimanche* ou le vacillement des apparences », *Textyles*, n° 21 (2002), p. 77.

12 Guy Vaes, *Le Regard romanesque : quatre conférences*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1987, p. 21.

son silence devant cette situation (nonobstant la conscience aiguë qu'il en a) qu'il subit avec indifférence, voire avec curiosité : il envisage sa disparition, sa dissolution identitaire comme une « aventure » qu'il appelait même de ses vœux et dont il finit par tirer plaisir !

Et puisqu'il avait souvent désiré une solitude absolue, autant par apathie que pour voir ce qu'il adviendrait d'un homme totalement isolé, ne lui était-il pas permis de croire, vu la réalisation brutale de son souhait, qu'il pouvait gouverner les circonstances à sa guise dans certains domaines ? [...] Et voilà, il venait de perdre la sienne, sans avoir esquissé un geste de rébellion, et pour rien au monde il ne voulait s'en soucier ! [...] En vérité, il venait de subir une perte inappréciable ! [...] Il veillerait à retrouver dans son passé et dans ce présent neuf, des rappels de ton qui rendraient son aventure éminemment appréciable ! Une aventure lisse et définitive, voilà ce qu'il en ferait ! (p. 132-133)

« Déshistoire » et transgression des codes de la narrativité

Perte de repères identitaires et contexte historique

La temporalité singulière, qui finit par spolier le personnage principal de son histoire et de son identité propres, peut être rapprochée de la situation sociopolitique de la Belgique des années 1950, contexte d'écriture et de publication du roman, alors marquées par une crise de la bourgeoisie traditionnelle francophone de Flandre. Celle-ci s'inscrit dans la continuité de la crise identitaire fondamentale engendrée par l'éclatement de la Première Guerre mondiale et l'effondrement consécutif du mythe belge¹³. L'instauration de l'unilinguisme flamand entraîne la perte progressive d'une série de privilèges pour les francophones, créant ainsi un véritable problème identitaire, tandis que la mise en cause, à travers la « question royale¹⁴ », du symbole de la jeune dynastie belge menace l'unité du pays. La marche du pays vers le fédéralisme, bien qu'encore non proclamé, signe la fin d'une Belgique unitaire biculturelle, mais point bilingue, que cette bourgeoisie avait pu croire construite à son image.

Cette société qui a perdu ses repères et qui ne parvient ni à relier le passé au présent, ni à envisager l'avenir, se reflète dans le personnage de Laurent Carteras. Il apparaît comme l'incarnation évidente du questionnement identitaire (comment être un écrivain flamand de langue française dans ce contexte ?) d'un représentant de

13 Pour pallier le vide identitaire qui découle du rapport problématique que les belges entretiennent avec leur histoire et leur langue, les auteurs du XIX^e siècle vont mettre en place un discours identitaire fondé sur un système de trois mythes interdépendants censés exprimer la spécificité de la Belgique et de ses lettres. Ce système va fonder l'identité littéraire belge sous le nom de « mythe belge ». On y retrouve notamment l'idée d'une Belgique aux racines mixtes, à la croisée d'une langue latine et d'une culture germanique. Avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale et l'attaque de l'Allemagne, c'est un pan entier de l'identité belge telle qu'elle s'était définie jusque-là qui s'effondre.

14 La « question royale » est une crise politique majeure qui va secouer la Belgique après la Deuxième Guerre mondiale : l'attitude du roi pendant la guerre est vivement contestée et son retour en Belgique (il a été déporté en Allemagne en 1944) fait l'objet d'une consultation populaire qui va cristalliser le conflit latent entre Flamands et Wallons.

cette bourgeoisie flamande francophone qui donna aux lettres belges une belle part de leur éclat et de leur singularité. Avec *Octobre long dimanche*, Vaes écrit le roman de la « déshistoire¹⁵ ». Celle, personnelle, de Laurent Carteras n'est autre que le reflet de la collective avec un grand « H », et pousse le processus jusqu'à ses conséquences ultimes : la perte d'identité du sujet. En tant que Flamand francophone qui vit les tiraillements culturels de la Belgique, Vaes rend compte de cette crise identitaire belge, à travers un personnage qui se laisse déposséder de son identité, et de cette mutation historique qui voit la Belgique francophone perdre le contrôle de l'État. Il le fait en déclassant Carteras par un glissement progressif du statut d'héritier légitime du domaine de son oncle à celui de jardinier, décentrage identitaire symbolisant un monde en train de changer de mains.

Outre cette perte identitaire, *Octobre long dimanche* figure également une évasion dans l'imaginaire, caractéristique des lettres belges devant l'insoutenable de l'Histoire : Carteras, en se privant de l'héritage de son oncle et en prenant les traits de l'énigmatique jardinier d'un domaine dont il devait hériter, s'évade de la réalité du monde. Cette dissolution de l'être lui permet d'échapper aux soubresauts de l'Histoire, la sienne propre en tant que reflet de la « grande ». Ce mouvement de fuite devant une réalité devenue insupportable représente cette déréalisation, symptomatiquement belge, née d'un rapport problématique fondamental à l'Histoire. Une Histoire qui ne correspond pas aux canons dominants, qui doit se dire dans la langue d'un « Autre » et nécessairement autrement, soit par son absence¹⁶, soit par l'investissement d'espaces imaginaires permettant la mise à distance du monde réel, dans sa dimension historique, sociale et politique, auquel l'identification s'avère impossible. Aussi le réalisme magique qui tisse la toile de fond d'*Octobre long dimanche* représente-t-il, à côté du mouvement centrifuge néo-classique vers Paris, l'autre versant esthétique de ce mouvement de fuite, symptomatiquement belge devant le réel, qui caractérise le champ littéraire francophone national après la Seconde Guerre mondiale.

Réflexion métaphysique et hybridation des genres

Peut-être est-il préférable de se brûler plus ou moins les ailes, ou même de s'en laisser brûler un bon bout, plutôt que de renoncer à un sujet sortant de l'ordinaire et vous tenant à cœur¹⁷.

Ce sujet sortant de l'ordinaire, dont Guy Vaes, lors de sa participation à la Chaire de poétique de Louvain-la-Neuve qu'il inaugure en 1986, évoque la difficulté de traitement au sein de la fiction tout en refusant d'y renoncer, n'est autre que ce

15 Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998, p. 298.

16 Si Vaes, dans son roman, ne mentionne pas clairement ce cadre historique et social, son absence délibérée rend encore plus aigu le regard que l'auteur jette sur une Histoire qu'il rejette.

17 Guy Vaes, *Le Regard romanesque : quatre conférences*, op. cit., p. 76.

qui touche à la métaphysique. Selon l'auteur, l'écrivain qui tenterait de s'attaquer à la question par l'entremise de la fiction se tiendrait en permanence à la frontière de l'essai, exposé au risque constant de paralyser le récit en soumettant avec trop d'insistance le personnage à ce qui le dépasse, voire de nuire à sa crédibilité et à la dramatisation de ses conflits intérieurs en le transformant en intermédiaire de l'auteur et en considérant ceux-ci comme les amorces d'un exposé. Ces écueils potentiels, l'auteur les affronte lui-même dans ce roman qui, sous le couvert d'un genre qui rend d'autant plus imprévu le sujet auquel il s'attaque, dénoue les fils d'une réflexion métaphysique complexe en lien avec le contexte socio-historique de l'époque dans laquelle Vaes vit et écrit.

À travers la thématique qui le traverse de part en part, à savoir la perte identitaire que subit le personnage principal, le récit d'*Octobre long dimanche* sonde de manière originale un aspect de la question fondatrice de la métaphysique, c'est-à-dire la question complexe de l'être (et de son sens), actualisée à travers la question identitaire. La mort sociale de Laurent Carteras, que son entourage finit par « effacer », et qui a pour conséquence une perte identitaire singulière, amène à interroger la définition de l'existence, ce qui en fait son essence, autrement dit : qu'est-ce qu'exister ? N'accède-t-on à l'existence qu'à travers le regard des autres ? Est-ce celui-ci qui donne consistance à notre être entendu comme une identité propre sous laquelle nous nous démarquons en tant qu'individu singulier ?

À côté de cette problématique existentialiste, Guy Vaes questionne par son récit le concept métaphysique du temps¹⁸. Cette thématique, qu'il a longuement explorée de façon théorique dans un essai¹⁹, se trouve interrogée de façon pratique dans *Octobre long dimanche* par le biais de la construction temporelle spécifique du récit, à savoir une temporalité « intérieure » de l'instant prenant le pas sur le temps calendaire. Elle induit la possibilité d'une autre forme de temporalité, laquelle permettrait la compréhension de l'être tel qu'il est défini dans le récit, l'être et le temps s'ordonnant l'un par rapport à l'autre²⁰.

Il s'agit à présent de déceler, au sein de ce texte de fiction, les contours formels de cette réflexion métaphysique qui porte directement sur le phénomène de dissolution identitaire que l'auteur dissèque véritablement dans son roman afin de le saisir dans toute sa complexité pour trouver les moyens de vivre avec. Les procédés formels indiquant la mise en œuvre de cette réflexion, qui relève en réalité de l'essai, se manifestent au détriment de l'illusion fictionnelle par là même dénoncée. Cette dénonciation n'est, en réalité, que la conséquence involontaire de

18 Il est primordial de souligner que ces deux questions métaphysiques fondamentales que constituent l'« être » et le « temps », et que Guy Vaes interroge de façon originale dans son œuvre, ne sont rien d'autre que les éléments fondateurs de la pensée de Heidegger dont le premier grand ouvrage s'intitule *Sein und Zeit*, c'est-à-dire *Être et temps*, preuve s'il en est de la teneur métaphysique d'*Octobre long dimanche*.

19 Guy Vaes, *La Flèche de Zénon : essai sur le temps romanesque*, Anvers, Librairie des Arts, 1966.

20 Pierre Trotignon, *Heidegger*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 12.

l'écriture d'un roman métaphysique, à mi-chemin entre essai et roman²¹, dans lequel apparaît une autre instance énonciative, responsable de la démarche métaphysique dans laquelle s'inscrit le roman et qui se « brûle plus ou moins les ailes » en tentant de mener à bien ce projet par ailleurs ouvertement assumé (par l'auteur)²².

Acte énonciatif et instance intrusive

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la thématique même du roman, c'est-à-dire la question identitaire telle qu'elle est explorée tout au long de celui-ci, pose, en premier lieu, les jalons de la réflexion existentielle qui se bâtit en filigrane du récit fictionnel à travers ce qu'expérimente le personnage principal. La perte identitaire dont il est la victime consentante constitue certes une dimension qui le dépasse, mais elle n'en est pas moins l'objet constant de ses ruminations, voire de ses angoisses, au point de composer l'essentiel de son quotidien. Au-delà de cette « aventure » qui affecte le cœur même de son existence et l'amène à cette méditation permanente, la personnalité même du héros, ses désirs profonds incarnent les germes de la glose métaphysique développée dans le roman :

N'avait-il pas consenti depuis toujours à sa plus secrète aspiration : se fondre dans une connaissance sensuelle du monde qui, en réalité, ne serait qu'une forme consciente du sommeil ? (p. 33)

N'être qu'un regard était devenu sa plus forte jouissance au cours des dernières années. (p. 47)

[Il] avait souvent désiré une solitude absolue, autant par apathie que pour voir ce qu'il adviendrait d'un homme totalement isolé [...]. (p. 132)

Sur ces preuves thématique et individuelle²³ viennent se greffer toute une série de procédés formels témoignant de la pensée qui s'y développe. Ce qui se pose, désormais, c'est la question de la présence, dans la fiction, d'une voix autre qui se ferait entendre à côté de celle du narrateur (lequel rapporte les paroles, les actes et les pensées du personnage), dans le cadre d'une hétérogénéité énonciative distinctive qui dépasserait *in fine* les cadres définis par la narratologie.

En effet, dans *Octobre long dimanche*, l'acte d'énonciation présente, malgré l'apparente univocité de la voix narrative, des propriétés atypiques qui posent en permanence la question de l'identification précise de la responsabilité énonciative. Par l'exploitation et l'articulation particulières d'un certain nombre de procédés formels récurrents, qui impliquent un dédoublement caractéristique de l'énonciation,

21 L'hybridation générique du texte, entre essai et roman, vient doubler la synthèse générique poésie-roman fondatrice du réalisme magique dont relève *Octobre long dimanche*. Cette (double) remise en question des limites génériques (qui va finir par constituer, nous l'avons dit plus haut, un trait symptomatique des lettres belges), marque du roman moderne, consacre Guy Vaes (au même titre que Simon, Butor ou Perec) dans un rôle de précurseur de la modernité littéraire.

22 Guy Vaes, *Le Regard romanesque : quatre conférences*, op. cit.

23 Entendu ici comme ce qui touche à l'individu et à sa personnalité singulière.

toute une entreprise de subversion énonciative semble se mettre en place et renvoie, à travers cette « fragmentation » de la narration, à la pensée métaphysique de l'auteur, à son questionnement identitaire.

Subversion du code narratorial et fragmentation énonciative

Réflexion existentielle et formaliste

Pour effectuer le repérage des procédés formels qui rendent compte de la complexité de la question de l'énonciation en raison du dédoublement énonciatif qui les détermine, il nous faut au préalable définir le type de narration²⁴ qui, à première vue, caractérise le récit d'*Octobre long dimanche*. Dans ce dernier, l'instance narrative mise en place rapporte, à partir d'un niveau narratif qualifié d'extradiégétique, un récit premier (situé à un niveau intradiégétique) à la troisième personne dont elle est absente en tant que personnage. Le narrateur, à la fois extradiégétique (situé à un niveau narratif supérieur à celui du récit) et hétérodiégétique (absent du récit en tant que personnage), fait le récit de l'« aventure » de Laurent Carteras à partir d'un point de vue interne. Cette focalisation²⁵ interne sur le personnage prend forme dans le registre du regard, regard qu'il pose sur son environnement et qui fait alors l'objet d'une description. Plus généralement, elle se situe dans le registre de la perception (sous toutes ses formes) qui détermine les pensées et les sentiments du personnage auxquels le lecteur a alors accès. Cette focalisation interne se réalise malgré la propriété hétérodiégétique du narrateur, qui acquiert de cette manière un caractère omniscient lui permettant de rendre compte de l'intériorité du personnage.

Dans ce cadre narratif particulier, un premier procédé formel récurrent nous permet d'identifier une présence subjective autre que celle du héros et qui ne peut renvoyer à la figure du narrateur impersonnel d'un récit premier en raison notamment de ce caractère subjectif incompatible, par définition, avec une instance abstraite. Ce premier procédé correspond à la ponctuation du récit par d'innombrables passages entre parenthèses qui, prenant la forme d'interrogations (« ne le connaissait-il pas déjà ? » [p. 33] ; « dans six mois, dans un an ? » [p. 43]), d'exclamations voire de commentaires (« pas au monde, ce serait un cliché ! » [p. 51]), jettent le doute sur l'univocité de la voix qui s'exprime dans ces passages : est-ce Laurent, dont le narrateur rapporte les paroles, qui parle ? Ou bien est-ce une autre subjectivité qui se manifeste de cette manière dans l'histoire pour interroger, commenter et modaliser ?

Si un doute sur le dédoublement énonciatif reste permis dans ces exemples (même si l'isolement entre parenthèses constitue l'indice visible d'une seconde énonciation), la récurrence du procédé et surtout son évolution nous permettent de repérer, dans ces occurrences isolées typographiquement, une fragmentation

²⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 238-239.

²⁵ La focalisation, qui constitue une autre catégorie définie par Genette pour l'analyse du récit et qui concerne les modalités de la représentation dans les rapports entre histoire et récit, pose la question du point de vue, c'est-à-dire la question de savoir qui voit et qui perçoit dans le récit. Cette catégorie de la focalisation se subdivise en trois types particuliers qui coïncident avec le degré d'information dont dispose le narrateur par rapport au(x) personnage(s). *Ibid.*, p. 203-210.

énonciative ; autrement dit de confirmer peu à peu l'hypothèse de la présence, à côté de la voix du personnage rapportée par le narrateur, d'une autre voix subjective non-identifiée :

Il ne vit d'abord qu'un profil lustré par la récente averse, avec je ne sais quoi d'humide et de profond dans l'œil (cet œil qui n'est pas encore un regard et en exprime la fascination) [...]. (p. 89)

Son dos arrondi obstrua un corridor au dallage branlant ; une porte doublée de carton fut ouverte, et Laurent pénétra dans une remise encombrée d'ustensiles de tous genres : ciseaux, marteaux, pinces de chirurgien, rabots, scies dont la poignée ronde rappelait un orbite évidé, que sais-je encore. (p. 194)

Dans le premier exemple, le passage entre parenthèses prend une dimension de commentaire mis en exergue par une désynchronisation temporelle c'est-à-dire par l'utilisation d'un présent dans une narration conduite au passé. Ce phénomène de surgissement d'un présent dans une narration rétrospective pour énoncer une réflexion institue une transgression qui joue implicitement sur la double temporalité (constitutive de tout récit) de l'histoire et de la narration. On ne peut, de prime abord (et si l'on s'en tient à une analyse strictement narratologique), décider si ce commentaire au présent relève de la responsabilité du narrateur en tant qu'instance qui fait le récit (à partir d'un niveau extradiégétique) d'une histoire à laquelle s'intègre ce commentaire formulé par le personnage dans le champ spatio-temporel que rapporte ce récit, ou bien s'il s'agit d'un commentaire émis par le narrateur (à partir de ce même niveau extradiégétique) dans le moment présent de son énonciation, et qu'il introduirait transgressivement dans le récit diégétique rétrospectif. Toutefois, un autre élément transgressif permet de trancher en faveur de l'hypothèse d'une intrusion, autre que narrative²⁶, au sein de l'univers fictionnel. En effet, à la désynchronisation temporelle s'ajoute l'apparition brutale (hors du commentaire entre parenthèses, dans le premier exemple) d'un pronom personnel de la première personne²⁷, qui renvoie sans équivoque possible, dans une narration menée à la troisième personne, à une subjectivité autre que le personnage, subjectivité qui s'exprime alors directement au sein de l'histoire racontée. Encore une fois, c'est le caractère subjectif de l'instance intrusive qui oblige à dépasser le cadre narratologique établi, lequel ne suffit plus, à partir de la notion de narrateur extradiégétique, à rendre compte du phénomène qui s'opère en l'occurrence.

Ces commentaires entre parenthèses et ces passages dans lesquels apparaît un pronom personnel de la première personne (et où la référence implicite ou explicite au temps du récit – le présent de la narration extradiégétique – qu'il induit se heurte de manière transgressive au temps de la fiction) émanent, selon la théorie genettienne, de la responsabilité du narrateur extradiégétique. Celui-ci introduit

26 Nous faisons ici référence au narrateur impersonnel en charge du récit.

27 Il est intéressant de noter que l'auteur choisit d'écrire « je ne sais quoi » au détriment de la formule usuelle « un je ne sais quoi » qui aurait supprimé l'effet transgressif lié à l'apparition de ce pronom de la première personne au sein d'une narration impersonnelle.

dans l'univers intradiégétique auquel il n'appartient pas en tant que personnage une réflexion provenant de son présent de narrateur. L'émergence de ces procédés au sein d'un récit impersonnel laisse présumer une prise de parole du narrateur extradiégétique censé se trouver à un niveau narratif inférieur²⁸ l'empêchant en théorie d'intervenir dans l'univers fictionnel. Une telle émergence témoigne d'une rupture, d'une intrusion transgressive qui permettrait à ce même narrateur de prendre directement la parole au cœur de la fiction pour exprimer une réflexion. Cette transgression, par la confrontation spatio-temporelle du monde narré et de la situation d'énonciation de la narration, correspond à une métalepse narrative telle que définie par Genette ; elle consiste en un franchissement transgressif des frontières censées séparer les niveaux narratifs. Cette prise de parole intrusive constituerait donc une transgression « intramétaleptique²⁹ » (c'est-à-dire du niveau extradiégétique vers le niveau intradiégétique) « verticale³⁰ » (le passage transgressif s'effectuant entre deux niveaux narratifs hiérarchisés) des niveaux narratifs qui provoquerait à son tour un dédoublement énonciatif³¹ patent. Mais celui-ci témoignerait, selon nous, non pas de la présence transgressive au sein du récit du narrateur extradiégétique, figure abstraite inconciliable avec l'idée de subjectivité, mais plutôt celle des réflexions métaphysiques à l'œuvre dans le récit et énoncées par une voix qui échappe à toute classification/identification. De plus, la métalepse narrative induit, par essence, la subversion d'un code narratologique établi, subversion qui mène de ce fait à invalider la pertinence de la notion de narrateur extradiégétique pour la description du fonctionnement énonciatif du récit dans les passages qui nous occupent.

Outre le dédoublement énonciatif que ces déplacements paradoxaux entre les divers niveaux narratifs dénoncent – et qui signale la présence d'une réflexion d'ordre métaphysique (qui trouverait justement à s'énoncer grâce à la fragmentation énonciative du récit) –, ceux-ci revêtent une dimension métatextuelle³² en vertu

28 Nous respectons ici la typologie définie par Genette même s'il serait sans doute plus logique de situer le narrateur extradiégétique à un niveau narratif supérieur et, par conséquent, d'envisager la hiérarchisation des niveaux narratifs à partir de l'extradiégétique comme niveau le plus élevé.

29 John Pier, « Métalepse et hiérarchies narratives », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse, aujourd'hui » (Paris, Institut Goethe, 29-30 novembre 2002), Paris, École des hautes études en sciences sociales (Recherches d'histoire et de sciences sociales), 2005, p. 252.

30 Klaus Meyer-Minnemann, « Un procédé narratif qui "produit un effet de bizarrerie" : la métalepse littéraire », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.*, p. 143.

31 L'hypothèse d'une intrusion énonciative au sein de l'univers fictionnel établit que le dispositif énonciatif se révèle moins évident qu'à première vue. À une simple narration, à la fois extradiégétique et hétérodiégétique, se substitue un dédoublement énonciatif qui semble induire la présence d'un narrateur au visage double : en tant qu'il prend en charge la narration depuis un niveau extradiégétique et en tant qu'il s'introduit de manière transgressive dans la fiction. L'instauration de ce dédoublement se manifeste de manière explicite dans ce récit grâce au caractère hétérodiégétique de la narration qui exclut le narrateur de la fiction en tant que personnage et, partant, souligne clairement l'intrusion d'une voix non identifiée dans le récit.

32 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 243-245.

des effets qu'ils produisent, et qui consistent en la mise en relief du procès de textualisation inhérent au médium littéraire. En signalant implicitement le caractère fictionnel du récit (puisque c'est la transgression des niveaux narratifs qui exhibe leur présence), la métalepse en vient à remplir, intrinsèquement, une fonction de commentaire métatextuel de dénonciation de la fiction, dénonciation résultant de la mise à nu des codes de la narration occasionnée par le procédé métaleptique et qui renvoie inévitablement à la réflexion que l'auteur déploie par le biais de cette construction énonciative fragmentée.

Variantes libres des discours rapportés

À ces procédés métaleptiques s'articule un autre procédé formel récurrent, qui implique un dédoublement notable de l'énonciation dans lequel il serait permis de repérer une fragmentation énonciative porteuse de la glose métaphysique de l'auteur. Ce procédé correspond à l'utilisation originale qui est faite dans le récit des différents types de discours rapportés³³ et, plus spécifiquement, de leurs variantes libres.

Les formes syntaxiques du discours direct et du discours indirect correspondent à deux modalités différentes par lesquelles « le locuteur fait place explicitement dans son discours pour le discours d'un autre³⁴ ». Dans ce récit conduit en focalisation interne, le discours direct et le discours indirect correspondent à des modalités syntaxiques classiques permettant au narrateur, au sein de sa narration impersonnelle, de rapporter les paroles du personnage, les événements tels qu'ils sont vécus par lui, de décrire le monde qui l'entoure et de rendre compte de ses sentiments. Mais l'enchâssement de prime abord « classique » de ces différents types de discours rapportés au sein de la narration – chacun de ces discours permettant d'identifier clairement, grâce aux marqueurs énonciatifs et syntaxiques qui les signalent, l'origine de la voix (celle du personnage !) qui s'exprime à travers eux – se trouve rapidement subverti par l'utilisation récurrente de leurs variantes libres, à savoir le discours indirect libre et le discours direct libre. L'émancipation énonciative et syntaxique (d'avec le discours enchâssant) qui les caractérise participe rapidement à la complexification de l'énonciation au point de provoquer une confusion autour de la source énonciative, laquelle n'est donc plus discernable explicitement.

« Es-tu certain de n'avoir pas commis d'erreur ? » dit la servante dont la nuit dénouait les contours. Et d'une voix qui morcelait un rire ambigu : « Ne me serre pas si fort ! » Laurent lâcha aussitôt le poignet. Se savoir deviné par une étrangère lui causait une gêne insupportable. Vers quel oubli aussi répandu qu'efficace l'entraînait donc sa lassitude ? Mais quel besoin aussi de se révolter ?

33 Le dédoublement énonciatif que nous tentons de circonscrire ici ne correspond pas à l'hétérogénéité constitutive de tout discours rapporté qui correspond à un mode de représentation dans un discours d'un discours autre et qui contient, par essence, deux voix narratives, deux discours, le discours citant et le discours cité.

34 Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine – Vincennes*, n^o 26 (1982), p. 92.

N'avait-il pas consenti depuis toujours à sa plus secrète aspiration : se fondre dans une connaissance sensuelle du monde qui, en réalité, ne serait qu'une forme consciente de sommeil ? (p. 33)

Dans cet extrait, qui illustre en premier lieu un enchâssement traditionnel de discours direct au sein de la narration, s'opère ensuite un glissement de la narration des événements à celle des pensées (présumées) du personnage sur un mode indirect libre repérable à la fois par l'absence de marqueurs de subordination syntaxique et par la présence de marqueurs de subjectivité que constituent notamment les points d'interrogation et d'exclamation³⁵. L'ambiguïté énonciative qui en découle permet ainsi de jeter le doute sur l'origine de la subjectivité qui s'exprime dans ce discours et autorise à envisager l'hypothèse selon laquelle la voix narrative se fragmenterait pour faire entendre une voix autre que celle du personnage (ou du narrateur extradiegetique, discrédité par l'abstraction qui le caractérise).

L'ambivalence énonciative atteint un degré supérieur dans l'extrait suivant, où la narration, après avoir évolué vers le mode indirect libre, prend ensuite la forme du discours direct libre :

[Il] était trop tard pour affronter, après deux semaines de solitude disciplinaire, ceux qui l'avaient rayé de leur existence. Trop tard ? Naturellement il était trop tard pour riposter ! Mais quel besoin aussi de ressasser ce problème au saut du lit... Non, il ne reprendrait pas le fil de son raisonnement (ne l'avait-il pas déjà fait suffisamment ?) [...]. Raffermiss d'abord ton détachement, c'est l'essentiel. Ton problème, il ne t'abandonnera de toute façon pas, il est ton unique bien [...]. Attends donc que le temps le dégrossisse [...] ! [...] Oui, et cela jusqu'au jour où son poids m'avertira qu'il est l'heure d'analyser sa forme définitive. (p. 135-136)

Le passage à un plan d'énonciation sans transition et sans marque d'intégration, qui caractérise les discours directs libres, se signale non seulement par des indices de discordance au niveau temporel (par le passage du passé au présent) et au niveau de la situation délocutive (à laquelle se substitue une situation interlocutive du personnage qui s'adresse à lui-même), mais aussi, et surtout, par une oralité déterminante. Celle-ci autoriserait à repérer, dans la seconde partie de ce passage, un exemple de monologue intérieur qui, selon la définition de Genette (à la suite de Joyce même s'il préfère, pour sa part, parler de « discours immédiat³⁶ »), installe le lecteur dans les pensées du personnage dont le déroulement ininterrompu de la voix « intérieure » se substitue, d'un bout à l'autre, à la voix du narrateur.

Ce bref passage en monologue intérieur (la narration reprend ensuite suivant sa forme initiale de récit impersonnel en focalisation interne), dont on retrouve plusieurs occurrences tout au long du roman, opère un glissement narratif présentant une dimension métalectique similaire à celle qui caractérise le discours indirect

35 Ce passage caractéristique sans transition d'un espace énonciatif à l'autre met en outre le discours indirect libre au service d'une certaine forme de métalepse verticale : l'acte d'énonciation que rapporte « librement » le discours citant se réalise à un niveau intradiegetique qui interfère avec le niveau extradiegetique en charge de ce discours.

36 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 193.

libre, sous la forme d'une interférence entre narration et discours, du caractère intradiégétique du discours (rapporté) des personnages dans celui, extradiégétique, du narrateur. Cette intrusion (« extramétaleptique ») du personnage au sein de la narration dont il n'a, *a priori*, pas la responsabilité, constituerait un autre moyen pour l'auteur de mener à bien une réflexion existentielle qu'il transposerait de cette manière directement dans la bouche de son personnage.

Notons la subtilité de la transition entre le discours indirect libre et le discours direct libre qui se caractérisent tous deux, dans le passage cité, par une absence de signes démarcatifs et par la présence de marqueurs d'oralité (une ponctuation affective, des occurrences à caractère oral – oui, non). En fait, l'impression d'être plongé dans les pensées d'un personnage qui s'adresse à lui-même et dont la voix intérieure recouvrirait temporairement la voix du narrateur est tout aussi forte dans les deux cas et seul le passage au présent permet de les différencier clairement. Cet enchâssement équivoque des discours rapportés entre eux vient redoubler l'effet d'amalgame énonciatif qu'induisent ces délégations de paroles récurrentes au sein d'une narration impersonnelle, jusqu'à susciter une confusion énonciative qui finit par ne plus permettre d'attribuer de manière explicite la responsabilité énonciative du discours. L'extrait suivant illustre de manière particulièrement représentative cet enchâssement généralisé de différents types de discours rapportés qui se succèdent parfois sans transition manifeste :

Une appréhension indéfinie énervait le jeune homme. [...] Ne plus songer à rien ; laisser les images qui me viennent s'enchaîner d'elles-mêmes [...]. Ne rien voir ou sentir qui n'ait trait à ma *fable*. Rendre vaporeux ce réduit, cette fille au cou dilaté par le sommeil, ce poignet encore trop dur entre mes doigts... Soudain il eut peur. Peur de se perdre dans la contemplation de quelque objet-fétiche [...]. « Où donc étais-je il y a deux ans ? » se demanda-t-il. « En train de voir la place Dulac [...] ? Ou bien avais-je rendez-vous avec Jessica [...] ? » Autour de nous se dessinaient, dans un éclairage de projecteurs, de hautes cheminées encadrées de mâts et de cordages, et, par-delà les hangars et les grilles, l'avenue Marie-Thérèse diluait dans le noir son élégante perspective. [...] Sur le point de descendre, Laurent éprouva le besoin d'étreindre la rampe. (p. 47-48)

Cet extrait débute dans le respect du cadre narratif général du roman, à savoir une narration à un niveau extradiégétique en focalisation interne que prend en charge un narrateur hétérodiégétique omniscient. Rapidement, toutefois, le lecteur se trouve plongé dans un monologue intérieur du héros, repérable notamment dans l'apparition d'un présent mais aussi de pronoms de la première personne (« me », « ma », « mes ») qui indiquent un glissement transgressif temporaire vers une narration de type intradiégétique et homodiégétique. À ce passage succède ensuite un retour à la narration proprement dite dans laquelle s'insère un discours direct donnant naissance à un autre monologue intérieur cette fois de type remémoratif puisque le personnage se souvient d'un lieu qu'il décrit alors au passé. La narration « classique » reprend ensuite ses droits jusqu'à la prochaine délégation de parole, équivoque ou non.

Ces délégations de parole récurrentes, dont l'enchâssement généralisé présente un caractère équivoque jetant la confusion sur la responsabilité énonciative de chacune d'entre elles, participent donc de l'entreprise de fragmentation énonciative à l'œuvre dans le récit et, partant, de la réflexion métaphysique identitaire à laquelle elle correspond.

Conclusion

Dans *Octobre long dimanche*, Guy Vaes réinterroge « en acte » les concepts métaphysiques fondamentaux de l'« être » et du « temps » dans ce récit d'une « déshistoire » symptomatique de l'identité nationale belge aux prises avec les affres de l'après-guerre. « Déshistoire » qui emprunterait la voie singulière du réalisme magique : c'est le plein accomplissement de la synthèse des ordres (rêve *vs* réalité) et des genres (poésie *vs* roman), repérable en l'occurrence dans les structures narratives mêmes du récit et caractéristique du réalisme magique, qui permettrait la création d'une nouvelle réalité avec sa temporalité propre, comme réponse à cette problématique identitaire. Celle-ci se marque dans le désaveu d'une Histoire et d'un réel devenus insoutenables auxquels l'écrivain substitue une sorte d'éternel présent.

Ce roman métaphysique qui analyse les mécanismes de la fragmentation identitaire, l'auteur le construit au détriment de l'illusion fictionnelle par l'articulation de procédés formels récurrents, lesquels contestent en permanence l'apparente univocité de la voix narrative, laissant apparaître de cette manière les contours d'une subjectivité (et de sa réflexion) qui ne peut être ni le personnage ni l'instance narratologique en charge du récit. Les transgressions récurrentes qui ponctuent celui-ci invalident le code narratologique établi, tandis que la subjectivité qui porte la réflexion métaphysique identifiable dans ces transgressions achève de confirmer l'hypothèse de la présence d'une voix fragmentée qui porte les traces d'une autre fragmentation, celle, identitaire, de toute une génération d'auteurs. Bien qu'une analyse immanente du récit nous permette, en première instance, de mettre à jour cette présence subjective transgressive, l'approche narratologique classique se révèle en définitive insuffisante pour rendre compte du phénomène à l'œuvre dans le roman de Guy Vaes, lequel constitue une spécificité belge qui dénonce les failles d'une logique à la française trop rigide pour intégrer cette fragmentation caractéristique.

Références

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine – Vincennes*, n^o 26 (1982), p. 91-151.
- DESCHAMPS, Fanny, *La Dissolution identitaire. Étude de l'œuvre de Guy Vaes*, Mémoire de licence, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2001.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- MEYER-MINNEBACH, Klaus, « Un procédé narratif qui "produit un effet de bizarrerie" : la métalepse littéraire », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Actes du colloque « La métalepse, aujourd'hui » (Paris, Institut Goethe, 29-30 novembre 2002), Paris, École des hautes études en sciences sociales (Recherches d'histoire et de sciences sociales), 2005, p. 133-150.
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. 1.
- , *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998.
- SARR, Bacary, « Octobre long dimanche ou le vacillement des apparences », *Textyles* n^o 21 (2002), p. 72-78.
- , *Imaginaire de l'insolite et problématique identitaire dans les lettres belges francophones. Un nouveau fantastique ?*, Thèse de doctorat, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2000.
- TROTIGNON, Pierre, *Heidegger*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.
- VAES, Guy, *Octobre long dimanche*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles (Espace Nord), 2013.
- , *L'Usurpateur*, Bruxelles, Labor, 1994.
- , *Le Regard romanesque : quatre conférences*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1987.



Épiphanie du visage et transcendance de l'œuvre : d'Emmanuel Levinas à Marc Quaghebeur

CARMEN CRISTEA

Les Carmes du Saulchoir, texte publié en 1993 par Marc Quaghebeur en collaboration avec l'artiste photographe Marc Trivier¹, retrace, tel que le suggèrent le titre et le sous-titre, un parcours initiatique². Avec ce texte inclassable, Marc Quaghebeur livre une ode, un hommage vibrant d'émotions à l'adresse des grands artistes (peintres ou écrivains) qui ont marqué son esprit. Sa prose poétique convie le lecteur à suivre les traces de cette trajectoire initiatique marquée par l'épiphanie de l'œuvre-visage.

Le catalyseur de son périple est la rencontre du visage qu'il faudrait entendre dans le sens lévinassien du terme : un appel, une injonction, un discours en provenance d'un autre ordre, une sorte de visitation. Dans *Éthique et infini*, œuvre phare d'Emmanuel Levinas, le philosophe français mettait les bases de ce concept clé de sa pensée en dévoilant la dimension éminemment éthique du visage qui invite à dépasser les cadres d'une approche épistémologique du monde et à répondre à

1 Marc Trivier, né en 1960, est l'un des photographes belges les plus importants depuis les années 1980. Il est notamment connu pour sa série de portraits d'artistes et d'aliénés, mais également par ces bouleversants clichés d'abattoirs. En 2017, il a rassemblé une grande partie de ses clichés dans un ouvrage intitulé *Photographies*, publié par Bruits éditions (Bruxelles). Encadrées de citations de Platon et de Deleuze, les photographies rassemblées dans ce volume invitent avant tout à une réflexion sur le temps et la durée.

2 Ce terme, *Saulchoir*, renvoie notamment à un monastère situé hors de l'enceinte fortifiée de Tournai, détruit pour l'essentiel à la Révolution française, mais dans les restes duquel s'installèrent les pères dominicains français en exil qui allaient jouer un rôle majeur dans le Conseil de Vatican II et qui allaient se réinstaller à Paris en emmenant avec eux le nom du lieu-dit [https://fr.wikipedia.org/wiki/Abbaye_du_Saulchoir]. Quant au mot « promenades » du sous-titre (*Sept promenades avec Marc Trivier*), il renvoie, dans ce contexte, à l'idée de pèlerinage dans un lieu saint, mais aussi à une démarche contemplative qui n'est pas sans rappeler, à certains égards, celle du « promeneur solitaire » de Rousseau engagé lui aussi dans une quête à la fois spirituelle et esthétique.

l'appel de l'« autrui », s'ouvrir à sa vulnérabilité et en assumer la responsabilité. Le philosophe y définissait ainsi le concept de visage :

Le visage est signification et signification sans contexte [...]. En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas « vu ». Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà³.

Par ailleurs, quelques années plus tard, dans *Hors sujet*, Levinas revient sur cette notion clé de sa pensée en apportant d'autres précisions concernant la signification éthique du visage, mais aussi son lien intrinsèque avec la transcendance :

Le visage est seul à traduire la transcendance. Non pas à fournir la preuve de l'existence de Dieu, mais la circonstance incontournable de la signification de ce mot, de son premier énoncé. De la première oraison, de la première liturgie. Transcendance inséparable des circonstances éthiques de la responsabilité pour autrui où se pense la pensée de l'inégal [...]⁴.

En d'autres mots, selon Levinas, le visage échappe à la connaissance sensible, il ne se donne pas à voir (« n'est pas vu »), il se révèle et il révèle la part de divinité en soi et dans l'« autrui » ; il porte en lui une injonction, un appel à l'oubli de soi. Il est dépassement du figement dans l'étant et appel à la responsabilité de l'« autrui ».

Or, dès les premières lignes des *Carmes du Saulchoir* le visage, en tant que quintessence de l'être, *signe* (signifié) de ce qui le transcende, mais aussi révélation, appel du dehors, se dévoile comme figure centrale du livre. Une figure pourtant absente, car les portraits qui donnent l'envol à ce périple spirituel ne sont pas montrés, à l'exception d'un seul, celui de Bram Van Velde, le plus âgé de tous.

Trace d'une trace, l'écriture surgit de la rencontre-épiphany avec le cliché photographique et interroge la relation de l'artiste (peintre ou écrivain) avec le monde, le temps et l'Histoire. Indirectement, passe également par le crible de ce questionnement le rapport même qu'entretient le critique d'art ou le critique littéraire avec les œuvres et les artistes qui font l'objet de son exégèse.

Le concept du visage, tel que défini par le philosophe Levinas, est une clé à la compréhension de la vision de l'art que nous livre le texte de Marc Quaghebeur. En effet, la relation de l'artiste au monde et également celle de l'artiste au critique semblent se définir avant tout par leur portée éthique. Aussi, « faire œuvre » signifie *trans-figurer*, s'arracher au monde, ouvrir une porte vers l'altérité absolue, rendre possible cet « autrement qu'être » de Levinas. En d'autres mots, par la création artistique s'opère le passage de l'ontologique à l'éthique.

« La Palestine est au-delà de la littérature⁵ »

L'une des questions centrales qui sous-tend cette rencontre spirituelle est celle du rapport qu'entretiennent les œuvres des grands artistes avec le temps et avec

3 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini (extrait)*. *Dialogues avec Philippe Nemo*, supplément de *Philosophie*, n^o 28 (novembre 1990), p. 7.

4 Emmanuel Levinas, *Hors sujet*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1997, p. 130.

5 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, Toulouse, L'Éther Vague, 1993, p. 43.

le moment historique qu'elles sillonnent et par lequel elles sont sillonnées. Les visages-œuvres interrogés par le texte, les regards captés, témoignent avant tout d'une impossible appartenance ; « princes sans territoires », les artistes, tout comme leurs créations, transgressent toute frontière. Car l'œuvre est à la fois ancrage dans l'humanité et son dépassement. Bien que puisée dans le monde, elle s'arrache à ce dernier pour s'ancrer dans ce lieu de l'« impossible inclusion⁶ » : « Le corps des grands vieillards de l'art s'en va plus loin encore. Il se fixe dans l'être. S'éprend de sa distance⁷. » Le corps-créateur, le corps devenu œuvre est en lui-même la preuve de cette non-appartenance, de cette paratopie créatrice⁸ : « Immobiles mais vibratiles, distants et proches, les corps peuvent émaner de la part de l'incommensurable lové dans leurs orbites⁹. » La polysémie du mot « orbites », qui suggère dans ce contexte autant l'œil-regard que l'itinéraire d'un corps céleste, renforce l'idée de *co*-habitation, de *co*-hantise constitutive de l'œuvre-visage.

Dans le rapport au monde, qu'en est-il alors de la reconnaissance sociale de l'artiste ? Quand elle est accordée, scelle-t-elle un lien indéfectible avec la société, avec la temporalité ? Le texte de Marc Quaghebeur lève le voile sur le caractère équivoque de cette reconnaissance, en dénonçant un processus de réappropriation de l'œuvre qui se fait souvent au détriment de la création et de l'artiste : « La plupart de ces visages ont été célébrés : cas par cas. Excipés, excisés, atomisés, ils pouvaient servir d'exutoire ou de faire valoir¹⁰. » Car cette réappropriation abusive, voire parfois cette mutilation des œuvres peut aller jusqu'à leur méconnaissance : « Image de lui-même que l'Occident ne connaît pas¹¹. » Les métaphores qui parsèment le texte ne cessent pourtant pas de rappeler la pérennité intrinsèque de l'œuvre-visage qui s'affranchit de toute forme de reconnaissance sociale et qui n'a « nul besoin de crêpes pour accéder au portique sans nom¹² ».

Chaque figure d'artiste que le texte interroge, inter-croise, évoque ainsi la complexité de son rapport au monde, à l'Histoire, car chaque œuvre est configurée et transfigurée aux confluences de l'Histoire, de la mémoire, de la quête de l'absolu

6 *Ibid.*, p. 89.

7 *Ibid.*, p. 17.

8 Nous entendons la notion de paratopie dans le sens que Dominique Maingueneau lui attribue pour définir l'appartenance paradoxale de l'écrivain, qui se positionne dans un entre-deux, ni dans le monde, ni en dehors du monde, dans un espace d'« impossible inclusion ». Le terme de Maingueneau défend l'idée d'extra-territorialité absolue de l'écrivain : la paratopie désigne ainsi l'absence de lieu, mais non pas un non-lieu. Par ailleurs, selon Maingueneau, la paratopie s'élabore dans l'activité de création et d'énonciation : « [F]aire œuvre, c'est produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire » (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 108).

9 Marc Quaghebeur, *op. cit.*, p. 14.

10 *Ibid.*, p. 13.

11 *Id.*

12 *Ibid.*, p. 14.

et du style¹³. De la transfiguration inhérente à l'acte de création témoigne la larme inondée par la lumière du portrait de l'artiste Bram Van Velde, la seule figure dont le portrait photographique (dévoilé par des vignettes démultipliées de la planche de contact) accompagne – en décalé – le texte :

Bram Van Velde paraît régner sur ces figures. [...] Comme sur les toiles, la lueur coule sur le flanc gauche. Elle y laisse tomber une larme un peu lasse. Désormais, elle le nimbe : évaporant jusqu'à sa chevelure blanche¹⁴.

La figure du peintre et graveur Hayter rappelle, quant à elle, un art qui s'insurge contre l'*imitatio*, contre l'image, mais dont la force de représentativité et l'émotion qu'elle suscite ne diminuent pas pour autant : « Hayter est allé voir bien au-delà des hommes. Et l'art au-delà de l'image. Nous sommes en Occident. L'homme est encore la conscience qui l'habite et le torture¹⁵. » Pour sa part, Dubuffet, promoteur de l'art brut, peintre qui s'oppose à l'académisme et qui puise son inspiration dans la création des aliénés, incarne la figure d'un artiste tourmenté, dont la relation au monde, au temps historique et à l'art semble régie par la nécessité d'apaiser le sentiment de culpabilité qui l'accable : « Dubuffet eût aimé l'éluder. Elle lui était mémoire du visage. Du coupable¹⁶. » Le poète Francis Ponge, son pendant dans le domaine littéraire, se rallie lui aussi à ce groupe des « exclus inventifs ». Marqué par l'amnésie, une amnésie volontaire, recherchée, assumée, l'ancrage dans le temps historique de son œuvre est infléchi par la difficulté du dire et par la nécessité de bâtir dans le langage et à travers le langage un rempart contre la folie destructive du monde : « On ne sait même pas s'il se souvient. S'il entend en tout cas le vouloir. [...] Comme si les mots limpides de la langue s'étaient chez lui vêtus de trop de pulpe. Comme s'ils n'avaient pas pu faire place au mortifère¹⁷. »

Interroger le rapport à la mémoire et à l'Histoire de ces artistes mène inévitablement l'écrivain à se poser la question de l'engagement ou du non-engagement politique de certains artistes. L'artiste se doit-il d'être un acteur de son temps, d'assumer ses enjeux, de se battre pour ses « bonnes » causes ? Si tel est le cas, ses choix politiques ou sociaux peuvent-ils porter préjudice à l'œuvre ? Les figures des écrivains Leiris,

13 Le « lien génétique » entre l'Histoire et la forme fait d'ailleurs l'objet d'une ample étude de Marc Quaghebeur, intitulée *Histoire, forme et sens en littérature*. Dans le premier tome de cet ouvrage, le critique affirme : « Toutes les Histoires sont singulières. Toutes possèdent leur logique propre ; mais, dans le concert des nations, toutes n'ont apparemment pas, pour autant, de légitimité ou de droits comparables. Chacune doit, en outre, trouver ses propres modes d'expression et de lecture. Il n'en va pas autrement en littérature, lieu où l'articulation entre Langue, Forme, Imaginaire et Réalité a à se tramer dans le creuset, toujours singulier et collectif à la fois, de la subjectivité d'un écrivain – et des singularités de la langue dans laquelle il écrit » (Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang [Documents pour l'histoire des francophonies], 2015, t. 1, p. 23).

14 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 18.

15 *Ibid.*, p. 25.

16 *Ibid.*, p. 26.

17 *Ibid.*, p. 31.

Borges et Genet sont appelées à témoigner des biais et des leurres engendrés par une telle approche de l'œuvre artistique. Si l'« immobilité active » de Leiris¹⁸ est dédouanée par son refus de l'« engluement dans la chair et les choses¹⁹ » et par l'acuité du regard qu'il porte sur le monde, l'œuvre de Genet, malgré les controverses qui l'assombrissent, revendique, au nom de l'autonomie de l'esthétique, l'affranchissement de toute forme de jugement : « Pour Genet, nul point d'attache. Une écriture²⁰. » Par ailleurs, l'aphorisme qui clôt le paragraphe évoquant la figure de l'écrivain Genet, met un terme à ces controverses : « La Palestine est au-delà de la littérature²¹. » Cette affirmation, qui devient le centre de gravité de la réflexion suscitée par l'œuvre de Genet, réfute l'amalgame entre politique et littérature. L'« au-delà » de l'assertion finale clame, au nom de l'autonomie de l'art, l'indéniable distance entre l'esthétique et la politique, entendue au sens premier. À l'opposé, l'œuvre de Becket ne semble susciter aucun débat, ni éthique ni politique. Elle est cependant mue, en aval, par un positionnement moral intrinsèque : « Chez Becket, nul commentaire. À jamais l'œuvre. Au compte-gouttes. Lui croit à la morale. Il ne la prêche pas²². » À l'obsession de la représentation, il répond par le silence plurivalent, ouvrant une infinité de possibles : « Rien. Il n'y aura rien d'autre. Que le silence. Entrecoupé de mots choisis. Ils seront blancs. Parfaits. Ils seront les bribes hoquetées d'un grand souffle²³. » Bacon et Kantor questionnent, quant à eux, le rapport de l'être humain à la souffrance. Le premier s'acharne sur sa forme extrême – la souffrance-violence à l'état brut, au degré zéro de l'esthétique – tandis que le deuxième, face aux catastrophes qui accablent son pays, enfante une création qui témoigne de la souffrance absurde et toute puissante s'emparant du monde :

L'Histoire prit-elle jamais soin d'épargner la Pologne ? Elle en effaça presque le nom. Elle en déplaça les frontières. Elle en anéantit les masses. Celles-ci revinrent. Innombrables et fidèles. Kantor en est le baladin maniaque. Il ne règne, ni ne se terre²⁴.

Il en va de même pour l'écrivain japonais Ôé dont l'œuvre s'inspire principalement de l'horreur nucléaire. Qu'il s'agisse de l'horreur des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki ou de bien des catastrophes plus récentes, la création s'élève au-delà de la souffrance, la transcende et la sublime, devenant quasiment un processus de transsubstantiation, tel que le suggère la métaphore de la tristesse portée à l'incandescence :

18 Il faut noter que Leiris incarne une posture assez ambiguë du point de vue de son engagement politique durant une période très difficile de la France. Bien qu'il ait entretenu des relations avec les artistes de la Résistance, il ne s'est jamais rallié au groupe.

19 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 32.

20 *Ibid.*, p. 42.

21 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 43.

22 *Ibid.*, p. 37.

23 *Id.*

24 *Ibid.*, p. 40.

Aux antipodes, le Japonais contemple une tristesse. Elle ne s'échange pas. Elle imprègne. Parfaite et vide, elle est plus lisse qu'un corps pâle. Aveuglement, elle a brûlé. Ce fut comme un jardin malade. Comme un désert luminescent où la nuit même aurait reçu congé²⁵.

Enfin, l'écrivain belge Paul Willems, figure représentative du courant du réalisme magique et la Française Nathalie Sarraute, figure de proue du nouveau roman, forment un autre dyptique, et non pas de façon aléatoire, dans ce défilé de visages. Bien qu'appartenant à deux espaces géographiques et socio-culturels différents, bien que leurs œuvres relèvent *a priori* de visions esthétiques différentes, leur choix du français comme langue d'écriture, ainsi que la façon dont ils questionnent le langage et remettent en question les lieux communs (dont notamment celui de la langue-territoire), rendent possible cette proximité. À propos de Willems, le poète-pèlerin note : « Sa pesanteur forme sa stature. Il n'y déroge pas. On ne l'a délogé, ni du site-manoir, ni de la langue territoire. Il raffine le sourire des archives. » Willems devient ainsi un symbole de ces affinités électives qui s'établissent entre l'écrivain et la langue de création. Ancrée dans l'imaginaire, la langue-territoire de l'écrivain fait fi des barrières géographiques ou historiques.

Quoique née aux confluent du temps, de l'espace et de l'Histoire, l'œuvre, grâce au processus de transfiguration qu'elle opère, tel que nous montrent les exemples présentés ci-dessus, s'élève donc au-dessus de ces cadres pour se positionner dans un lieu de l'impossible appartenance. Elle est, de ce point de vue, *u*-topie par excellence, mais aussi eutopie, dans le sens étymologique du terme, à savoir lieu du bon.

« Transcendance » de l'œuvre-visage

Toute œuvre, même dans sa forme la plus intimiste, ouvre une brèche vers « autrui » ; c'est une interpellation, un appel à la non-indifférence, un mouvement métaphysique vers l'« autre », postule Emmanuel Levinas dans ses textes sur Marcel Proust²⁶ et Paul Celan²⁷. Le philosophe invente par ailleurs un nouveau vocable pour désigner ce mouvement ascendant de l'œuvre qui sort de soi pour s'ouvrir à la vulnérabilité du visage d'« autrui » : la transcendance.

Or, l'œuvre-visage dévoilée dans le texte-promenade de Marc Quaghebeur porte en elle une propulsion métaphysique ainsi que cette ouverture vers l'« autrui » ; il s'agit de ce point de fuite, de cette attente « inter-dite²⁸ » visés par le regard, dont témoignent le texte ainsi que les clichés photographiques qui l'accompagnent. Le texte de Marc Quaghebeur s'articule d'ailleurs, dès les premières lignes, autour de deux tensions/oppositions fondamentales : l'opposition mort/éternité (mise en exergue par la devise qui précède le texte : *mourir pour vivre*) et l'opposition monde/hors-monde qui se dévoilent à travers plusieurs motifs ponctuant le texte,

25 *Ibid.*, p. 55.

26 Emmanuel Levinas, « L'autre dans Proust », *Noms propres*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1987 [1976], p. 117-123.

27 Emmanuel Levinas, « Paul Celan. De l'être à l'autre », *Noms propres*, *op. cit.*, p. 49-56.

28 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, *op. cit.*, p. 10.

soit le motif de l'ascension, le motif du regard *versus* celui du corps, le motif de la lumière *versus* l'obscurité, le motif du voyage et le motif du visage. Une suite de verbes et de syntagmes nominaux – tels que « s'étirent », « dardent », « s'éclague », « s'épanouit », « gisants redressés », « corps faits arbres » – laissent d'entrée de jeu présager ce mouvement ascendant qui recoupe et surmonte à la fois les tensions corps/esprit, mort/éternité, obscurité/lumière, distinction/indistinction et qui semble emporter avec lui l'observateur (en l'occurrence, le sujet pèlerin). Ce nouvel élan, qui suppose un déplacement – déplacement de l'observateur, mais aussi distance temporelle –, permet ainsi l'avènement de la « figure », image de groupe, symbole collectif, qui se substitue à la multiplicité du visage :

La singularité de chacune de ces incarnations forcenées s'estompe si l'on en assemble un certain nombre. Elle se transforme alors en un effet massif, en une prosopopée noire et hiératique, dont la gravité distanciée finit par constituer une unique, et presque augurale, figure²⁹.

La vision que nous dévoile Marc Quaghebeur dans ce texte rejoint, à plusieurs égards, les idées avancées par le philosophe Emmanuel Levinas dans ses écrits et ses *interviews* portant sur l'indéniable portée éthique de l'art et de la littérature³⁰.

Dans ses écrits, le philosophe français montre à quel point la démarche artistique est mue de l'intérieur par le désir d'aller vers l'« autre », à quel point, au cœur même de la subjectivité la plus profonde (lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Proust, par exemple) elle permet de découvrir l'altérité. Ni ancrée dans le monde, ni en dehors du monde, l'œuvre représente, pour Levinas, un morceau de l'univers mis à part, une brisure, une déchirure, mais aussi une oblitération (par surcharge ou évidement) du monde dont elle est arrachée, une percée, une *ex*-pression inachevée, parce que la réalité y est toujours ratée ou raturée voire oblitérée.

De cette oblitération, de cette trêve de la représentation, témoignent par ailleurs les deux clichés noirs qui accompagnent, vers la fin du livre, le texte de Marc Quaghebeur. Le cliché n'est, quant à lui, qu'une sorte de réverbération du fragment de texte qui lui précède : « Plus rien. La force brute du regard. Le corps imposant d'être. Massif, au point de devenir comme une transparence. Toute l'impureté du monde est rejetée par cette force opaque³¹. »

La conversion éthique de l'œuvre passe également, dans la vision de Levinas, par une esthétique qui renonce à la plénitude de la forme pour sortir de soi et s'ouvrir à la vulnérabilité du visage d'« autrui ». Nombre de figures d'artistes évoquées dans *Les Carmes du Saulchoir* témoignent de cet abandon de la « plénitude » de forme qui s'opère souvent au profit de l'abstraction, de l'épuration du style et du langage. L'œuvre-visage, figure centrale du texte quaghebeurien, incarne, de ce point de vue,

29 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, *op. cit.*, p. 9.

30 Il faut mentionner que l'urgence de repenser l'esthétique après l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale hante également le texte de Marc Quaghebeur. Dans ce sens, les images d'archives de la ville de Tournai détruite en 1940, qui s'imposent vers la fin du texte, en disent long.

31 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, *op. cit.*, p. 64.

le lien inextricable qui unit l'esthétique à l'éthique. Le critique-écrivain sonde dans *Les Carmes du Saulchoir* l'œuvre devenue visage³², à savoir révélation de l'altérité, appel de l'« autre », mais aussi dépassement de l'étant, avec laquelle il établit un rapport qui n'est plus d'exégèse, mais plutôt éthique, au sens lévinassien du terme³³.

Rappelons que pour le philosophe français, le visage échappe à la perception sensorielle, c'est-à-dire à toute forme d'approche cognitive ou rationnelle, car « l'accès au visage est d'emblée éthique ». Or, les visages évoqués dans le texte de Marc Quaghebeur sont dépourvus de toute matérialité ; d'ailleurs, leur seule trace matérielle, le cliché photographique, se dérobe d'emblée au regard – à une seule exception près. Cette rencontre n'est donc pas de l'ordre de la perception sensible, ni de l'intelligible, mais, comme souligné auparavant, elle émerge d'un appel, elle répond à une nécessité, convoque le sentiment, sollicite la présence, laisse son empreinte :

On voit très rarement les visages. Sinon furtivement, parfois, entre les rythmes de l'amour. Ils irradient aussi des mots ou des traits forcenés des grands maîtres. À la manière d'un rappel. D'un manque. D'un écho.
Bornes des morts, ils songent et nous regardent dans la lumière du retrait. Ils se déposent ainsi, au fond de nous, sans nous contraindre à leur répondre. Pour nous mener où ils ne savent³⁴.

Intermédialité et écriture fragmentaire

Images argentiques et fragments de texte³⁵ s'entrecroisent dans *Les Carmes du Saulchoir*. Leurs voix/voies se font échos, se recoupent ou, parfois, diffèrent. Les photographies artistiques disposées en alternance avec le texte tablent souvent sur les jeux d'ombres et de lumières, sur le flou ou encore sur la multiplication de l'image. Le même personnage, le même paysage sont captés sous divers angles ou plongés à tour de rôle dans l'obscurité ou dans la lumière, comme pour mieux attester de l'inachèvement foncier de l'art, de sa quête d'une image du monde (l'ombre selon Levinas), qui ne se fixe plus dans l'« être », mais qui en « jette une ombre, dégage cette essence obscure et insaisissable, cette essence fantomatique que rien ne permet d'identifier avec l'essence révélée dans la vérité³⁶ ». L'artiste-photographe et le critique

32 Dans *Les Grands Masques* (Bruxelles, La Renaissance du livre, 2012), Marc Quaghebeur incarne à nouveau cette hantise à travers les tableaux du peintre Ernest de Corman.

33 Levinas prend ses distances par rapport à la tradition philosophique au sujet de l'éthique. La signification éthique est basée, selon lui, sur l'immédiateté sentimentale de la rencontre avec l'« autrui ». Autrement dit, le fondement de l'éthique serait le sentiment (sentiment qu'on éprouve en présence de l'« autre ») et non pas un acte de délibération guidée par la raison.

34 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 60.

35 Bien que s'apparentant à l'écriture fragmentaire, les paragraphes qui ponctuent *Les Carmes du Saulchoir* pourraient être également qualifiés de strophes. En effet, une certaine cadence du phrasé, renforcée de la concision du style, situe ce texte à mi-chemin entre la poésie et la prose.

36 Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994, p. 118.

d'art accordent ici leur « voix », afin de mieux rendre compte de cet insaisissable, cet indicible dont s'empare l'art. À propos de Nathalie Sarraute, le poète-critique note : « La précision n'en est que plus féroce. Elle écartèle : l'infinitésimal. Perpétuel, l'œil tient en place la citadelle. On est loin de la transparence éperdue des archontes. Des traces vont. Vers ce qui se dérobe³⁷. » En guise d'échos au texte, les deux instantanés captés par Marc Trivier illustrent cette traque de l'ombre³⁸.

Le *punctum*³⁹ des images qui accompagnent le texte serait donc cette lumière (ou parfois absence de lumière, illustrée par les clichés photographiques noirs) noyant les lieux ou les figures représentées et qui émane d'une source lointaine, invisible, insaisissable. Or, c'est bien cette lumière (dont plusieurs métonymies rendent compte : « blancheur », « éclat », « lueur », « nimbe », etc.) que le « je » poétique traque avant tout sur le visage de l'« autre ».

La main également représenterait un autre élément clé dans la lecture des images évoquées, notamment lorsqu'il s'agit des portraits des artistes peintres. Si Masson, « basalte primitif », dévoile sa main « d'une pièce » rappelant « un moignon », Hayter, quant à lui, « retient ses mains. Au bord du rien. Elles arriment des épaules rehaussées de chancelier⁴⁰ ». Qu'il s'agisse de la main-plume ou de la main-pinceau, ou encore de la main-scalpel, pétrie par l'œuvre et créatrice de l'œuvre, la main permet l'ouverture de cette brèche vers l'au-delà ou l'en-deçà. Elle est, dans ce sens, l'élément médiateur par excellence, car c'est par elle que s'opère la *transfiguration* du réel.

Le silence, l'absence de mots, l'absence d'images, en tant que symboles de l'indicible, de l'irreprésentable, mais aussi comme temps de pause et de recueillement, ponctuent le texte de Marc Quaghebeur. De temps en temps, les mots se décantent pour devenir aphorismes, condensés de pensée ou d'images : « [L']au-delà de la révolte constitue seul la souveraineté⁴¹. »

Fragmentaire, concise, parfois péremptoire, l'écriture se resserre un moment pour mieux éclore, l'instant d'après, dans une image, temps suspendu et figement de l'ombre⁴² :

37 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 47.

38 « L'art lâche donc sa proie pour l'ombre », déclare Emmanuel Levinas dans « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, op. cit., p. 124.

39 Roland Barthes définit le *punctum* comme étant ce détail qui, sans être intentionnel, remplit toute photo. Il se révèle parfois après coup, grâce au travail de remémoration, car il renvoie à une latence. Il ouvre un champ aveugle (en faisant sortir le personnage de la photo) et il crée en même temps un hors-champ, en entraînant le spectateur vers un ailleurs (Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980, p. 79-95).

40 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 25.

41 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 12.

42 À propos de cette suspension du temps dans l'art, dont la statue est un exemple éloquent, Levinas note : « L'art accomplit précisément cette durée dans l'intervalle, dans cette sphère que l'être a la puissance de traverser, mais où son ombre s'immobilise. La durée éternelle de l'intervalle où s'immobilise la statue diffère radicalement de l'éternité du concept – elle est *l'entretemps*, jamais fini, durant encore – quelque chose d'inhumain et de monstrueux » (Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », *Les Imprévus de l'histoire*, op. cit., p. 124).

Patient travail, à leur figure, ils sont venus. Ils n'ont jamais cessé de l'entreprendre. Jamais fini de polir. Remords, qui pourraient engendrer réponse, leur douleur est demeurée poreuse. Telles ces concrétions calcaires qu'au Pacifique, une civilisation souleva face à la mer : gigantesque statues⁴³.

Le poète critique d'art

Les Carmes du Saulchoir interroge, de manière indirecte, la relation qu'entretient le critique d'art et critique littéraire avec les œuvres et les artistes qu'il passe au crible de son observation et dont il se veut l'interprète, le médiateur, le passeur. Le critique-pèlerin⁴⁴ que le texte de Quaghebeur met en scène pose avant tout en capteur de « regards », en réflecteur d'une lumière qui transcende l'être ou l'objet dont elle émane et dont seul un initié pourrait rendre compte. D'où la nécessité d'une rencontre qui se déroule sous les auspices d'un espace sacré, en l'occurrence le Saulchoir. Au bout de ce périple initiatique se trouve un pèlerin agenouillé (tel qu'en témoigne la trace argentique) devant ces visages-œuvres qui ont marqué son parcours, dans une posture à la fois d'exploration et de révérence.

Les Carmes du Saulchoir engage avec les artistes et leurs œuvres un dialogue nourri, certes, par la pensée du critique et de l'historien des lettres belges, mais surtout par la sensibilité du poète qui s'éloigne dans ce texte de la posture (dans le sens que Meizoz⁴⁵ attribue à ce terme) réflexive et analytique qu'impose la démarche critique, pour embrasser une posture contemplative, dans un sens quasi religieux (se tourner vers Dieu pour s'ouvrir à lui), à une différence près. Il s'agit d'un Dieu sans divinité, tel que le proclament les derniers mots du livre : « Défi inabouti. Césure à jamais du divin⁴⁶. »

43 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 66.

44 Par ailleurs, cette posture du pèlerin face au visage n'est pas sans rappeler un autre texte de Marc Quaghebeur, *La Nuit de Yuste* (Bruxelles, Le Cormier, 1999), qui commence par la découverte par un pérégrin-historien du buste de l'empereur Charles Quint sur le *pronaos* de sa dernière résidence.

45 Nous rappelons la définition de la notion de posture telle qu'elle a été proposée par Jérôme Meizoz : la « présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques » (Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 [2009] [<http://aad.revues.org/667?lang=en>]).

46 Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir*, op. cit., p. 67.

Références

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980.
- LEVINAS, Emmanuel, *Hors sujet*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1997.
- , *Les Imprévus de l'histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
- , *Éthique et infini (extrait). Dialogues avec Philippe Nemo*, supplément de *Philosophie*, n° 28 (novembre 1990).
- , *Noms propres*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 1987 [1976].
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3 (2009) [<http://aad.revues.org/667?lang=en>].
- QUAGHEBEUR, Marc, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015, t. 1.
- , *Les Grands Masques*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2012.
- , *La Nuit de Yuste*, Bruxelles, Le Cormier, 1999.
- , *Les Carmes du Saulchoir*, Toulouse, L'Éther Vague, 1993.
- TRIVIER, Marc, *Photographies*, Bruxelles, Bruits éditions, 2017.



La littérature belge sur le Rwanda : récits et relations à l'Histoire

PIERRE VAUCHER

La présente étude se conçoit comme une brève synthèse. Seront abordés quelques textes littéraires belges majeurs qui se sont penchés sur l'histoire récente du Rwanda, depuis les premiers conflits survenus à la fin des années 1950¹, jusqu'au génocide rwandais d'avril 1994². Notre interrogation portera sur un point primordial : quels sont les rapports à l'Histoire qui se construisent à travers les textes belges sur le Rwanda ? En effet, si un trait domine l'ensemble du corpus – que les textes portent sur la période coloniale (rétrospectifs pour l'essentiel) ou sur les épisodes violents ayant suivi l'indépendance –, c'est bien l'expérience d'une différenciation, elle-même reconfigurée au travers des formes narratives et de personnages au profil atypique. Constatant l'échec des politiques (post-)coloniales tout comme les dérives de l'anticolonialisme, ces récits recomposent les données de l'Histoire en les plaçant sous le signe d'une relation au monde marquée par des formes de nuance peu habituelles, et sur fond d'un grave échec humain.

Dans un premier temps, ce corpus, méconnu du grand public et délaissé, voire nié par la critique littéraire, sera introduit de telle sorte que l'on puisse prendre conscience de la gamme des ancrages historiques autour desquels il s'organise. Des premières tensions entre les indigènes et le pouvoir colonial belge jusqu'aux répercussions du génocide rwandais dans d'autres pays d'Afrique centrale, il n'existe pas d'autre corpus qui affiche une telle continuité, sur une si large période, dans la manière de questionner le Rwanda et les violents bouleversements dont il fut l'objet au cours de son histoire récente.

Ces œuvres furent écrites à des moments charnières au cours desquels une certaine lisibilité du monde s'est imposée, en Europe, en URSS ou encore dans un contexte international marqué par la mondialisation de l'économie. Cette lisibilité

1 Cette période clé de l'Histoire est aussi celle du retrait de l'administration coloniale du territoire alors sous tutelle.

2 Rappelons-le, environ 800 000 Rwandais, en majorité tutsi, ont perdu la vie entre avril et juillet 1994. Dans la suite de cet article, nous utiliserons l'expression « génocide rwandais », quoiqu'elle soit parfois considérée comme impropre (on privilégie alors la notion de « génocide des Tutsi du Rwanda »). Nous utilisons l'appellation « génocide rwandais » par commodité : après tout, c'est un génocide qui a eu lieu sur le sol rwandais, en impliquant diverses sortes d'acteurs.

a pu être de nature politique et idéologique, religieuse, historique, administrative, ou relever de ce que l'on appelle usuellement les « sciences dures ». Ce que ces textes mettent en jeu s'écarte de ces lisibilités, sans pour autant les renier totalement, puisqu'elles ne sont pas sans interroger leur valeur et leur pertinence. C'est dans cet entre-deux qu'émergent des figures atypiques (parfois associées à une mise en discours confinant à l'insolite), poussées par la recherche d'un vécu jugé plus complexe, voire d'un sens humain difficilement déchiffrable. Pour chacun d'eux, l'Afrique, à la fois si ressemblante et si différente, fut l'occasion d'une césure sur laquelle les auteurs ont insisté. Le questionnement sur le(ur) Rwanda – ou, de manière plus générale, l'Afrique centrale – ne s'est ainsi jamais construit isolément. Nous montrerons dans la seconde partie de la présente analyse qu'une part d'aléa touche ces textes et la manière dont ils problématisent le Rwanda. Il faut en tenir compte, elle n'est pas sans expliquer le manque d'intérêt des critiques pour un corpus pourtant si riche. Chacune de ces œuvres, dans ses formes de représentation, implique une prise de risque sans laquelle il n'y aurait pas de véritable relation à l'Histoire.

Les textes renferment ainsi un discours qui semble échapper au contrôle de leur auteur. Plutôt qu'une limite ou une tare, il faudrait y voir un point de départ, une ouverture à la complexité dans la manière de saisir le Rwanda. En effet, les écrivains faisant l'objet de notre étude ont toujours procédé par réajustements successifs, n'occultant jamais l'incertitude qui ressurgit, frappant comme un boomerang. Celle-ci entraîne la reformulation de ce qui apparaît comme une relation sans cesse reconstruite avec le réel. Dès lors, les rapports à l'Histoire qui se dessinent évoluent sans cesse. Ils sont dynamiques.

Nous aborderons enfin un dernier aspect de l'esprit de nuance qui anime ces textes. Il concerne le dépassement de l'évidence objective et neutre, comme des discours univoques. C'est un autre vecteur de l'exploration incertaine et transgressive qui noue le corpus. À ce propos, nous mettrons en relation les œuvres avec la démarche de l'historien, qui elle aussi – les littéraires l'oublient trop souvent – implique ce dépassement.

Échec des politiques (post-)coloniales

Entre avril et juillet 1994, le Rwanda fut le théâtre d'un génocide – le quatrième du XX^e siècle, selon l'historien Pierre-Vidal Naquet, après celui des Arméniens, en 1915, celui des Juifs d'Europe au cours de la Seconde Guerre mondiale, et celui perpétré par les Khmers rouges au Cambodge (1975-1979). Que s'est-il donc passé au Rwanda ? Ce petit pays d'Afrique centrale, administré d'abord par l'Empire allemand, puis par la Belgique entre 1916 et 1962, n'était-il pas devenu, au terme de la guerre froide entre les États-Unis et l'URSS (1947-1991), un modèle de développement pour tout le continent noir ? De nombreux écrivains, journalistes, cinéastes, plasticiens et témoins des faits ont tenté, à travers l'art, de répondre à cette énigme insoluble. On

peut songer à Yolande Mukagasana³ ; à l'équipe d'écrivains et d'artistes réunie sous la bannière de Fest'Africa⁴ ; ou encore à la compagnie théâtrale belge GROUPOV. Celle-ci a conçu, à la fin des années 1990, le spectacle « Rwanda 94⁵ ».

Mais l'on oublie trop souvent de mentionner que l'éventualité du génocide était pleinement posée bien avant les événements d'avril 1994. Tout comme les interrogations qu'elle suscite sur le devenir de l'Afrique, du monde, en fin de compte, de l'espèce humaine. Il se trouve que la majorité des écrivains belges abordés dans cette étude font retour sur la période antérieure au génocide rwandais. Leurs récits mettent en perspective l'échec des politiques coloniales ou postcoloniales et la manière dont elles ont affermi des haines interraciales auparavant inexistantes. Dans les textes de ce corpus, la perspective d'un anéantissement est énoncée avec force, mais sur le fond d'une destruction plus latente. La critique contemporaine ne les mentionne presque pas. C'est que ces œuvres littéraires tendent à s'écarter du consensus admis sur l'histoire du Rwanda – un consensus qui découle du retournement du discours historiographique amorcé au début des années 1990, pour lequel Hutu, Tutsi et Twa, les trois groupes d'appartenance du Rwanda, ont cessé de désigner des races distinctes.

S'agissant de la période coloniale, citons tout d'abord l'auteur d'*Émile et le destin*⁶, Grégoire Pessaret (de son vrai nom Georges Pieraerts), né en 1903 et mort en 1985. Ancien médecin à Bukavu, Pessaret a vécu au Congo de 1928 à 1950, avant de revenir en Belgique pour écrire. Rétrospectif, son récit s'inspire de son vécu colonial au Kasaï et au Kivu. À travers la figure d'Émile, est mis en scène un parcours de colon raté, qui ne parvient pas à se réaliser, et notamment à se libérer d'une vision réductrice de sa place en Afrique, si ce n'est dans la solitude et le rejet de ses semblables. Il trouve paradoxalement sa raison d'être en devenant planteur dans les hauts plateaux. Il se remet ainsi de sa déconvenue avec les Pères blancs qui l'avaient accueilli dans leur confrérie.

Pessaret explore l'échec du système missionnaire de façon biaisée, à travers les ruptures d'un jeune colon qui, bien qu'il provienne de l'Europe « civilisée », ne peut se satisfaire des vérités simplistes véhiculées par les Missions. Son destin

3 Voir : Yolande Mukagasana et Patrick May, *La Mort ne veut pas de moi : document*, Paris, Fixot, 1997.

4 Plusieurs créateurs, à l'exemple de Tierno Monénembo, Boubacar Boris Diop, Véronique Tadjo et Abdourahman A. Waberi, ont participé au projet artistique « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », mis sur pied en 1998 par Nocky Djedanoum et Maïmouna Coulibaly. Ce projet, financé en grande partie par la Fondation de France, fut conçu dans le but de réagir au silence des intellectuels africains sur le génocide rwandais. Il a conduit à la publication de divers textes aujourd'hui bien connus du milieu académique tant francophone qu'anglophone.

5 La pièce, créée à la fin des années 1990, fut publiée : Groupov, *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Éditions théâtrales (Passages francophones), 2002. Elle fut également filmée, à l'occasion des dernières représentations en avril 2005.

6 Grégoire Pessaret, *Émile et le destin*, Bruxelles, Max Arnold, 1977.

recoupe alors celui des lépreux qu'il visite⁷, « ces lépreux qui se passaient, et avec quelle désinvolture, de tout appareil religieux⁸ ». Au-delà de la faillite d'une politique coloniale, le récit de Pessaret pose l'énigme de ce qui se conçoit, narrativement, comme une « humanité simple et sans illusions⁹ ». Celle-ci s'illustrerait par la tyrannie des « Baswilis » (Tutsi), régnant par la terreur sur les « Batempés » (Hutu). Dans *Émile et le destin*, la transition démocratique qui s'opère peu à peu, tandis que des Blancs intercèdent auprès des « Batempés » et que se font entendre des « Baswilis progressistes », ne change rien à cet ordre immuable de la peur (tel que Pessaret l'exprime). Le départ annoncé du gouvernement colonial¹⁰, qui laisse s'accomplir la décolonisation dans le plus grand chaos, constitue le prélude à une jacquerie sans précédent. Elle emportera Émile. Cette jacquerie à laquelle le romancier fait allusion évoque, si l'on se replace maintenant dans le contexte historique, la « Toussaint Rouge¹¹ » de novembre 1959, début d'une longue série de massacres annonçant ceux d'avril 1994.

Dans la continuité de Pessaret, Claude Nemry¹² et Ivan Reisdorff¹³ élaborent des textes d'inspiration réaliste, centrés sur un ou plusieurs personnages en porte-à-faux par rapport aux institutions dont ils dépendent. Eux-mêmes étant victimes de leurs dysfonctionnements, ils les désapprouvent. Chez Pessaret, le protagoniste reste une figure marginale et émancipée, ayant encore quelque chose des premiers Européens implantés sur le territoire. Nemry et Reisdorff échafaudent, eux, le portrait d'une génération nouvelle d'où émergent des spécialistes. Ces experts, de véritables ingénieurs, sont en prise directe avec l'appareil administratif, qu'ils influencent, cherchent à reforcer, et dont ils voudraient examiner les usages et les mésusages par les populations sous tutelle.

Nemry est né en 1934 à Kindu, dans l'ancien Congo belge. Il effectue une partie de sa scolarité à Bukavu. Durant l'époque coloniale, il s'ancre profondément dans les communautés des Grands Lacs, apprenant à connaître au plus près ceux avec qui il travaille. Reisdorff (1913-1981), quant à lui, est envoyé en Afrique après avoir été mobilisé en 1940. En tant qu'administrateur territorial, il occupe au

7 *Ibid.*, chap. XII.

8 *Ibid.*, p. 115.

9 *Ibid.*, p. 220.

10 *Ibid.*, p. 231.

11 Omer Marchal, *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, Villance-en-Ardenne, Omer Marchal, 1994, p. 9.

12 Nemry a conçu une véritable pentalogie sur l'Afrique centrale : *Les Tambours du Ruanda (Ingoma zaa Rwanda) : roman*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; *Mangaribi (Crépuscule) : roman*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; *Bukavu : roman*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; *Usubui (L'Aurore) : roman*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999 ; *Nyamulagira (séismes) : roman*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999. Plusieurs de ses romans mettent en scène le Rwanda.

13 Reisdorff fut résident en Urundi de 1959 à 1961 et représentant spécial du Ruanda-Urundi auprès du Conseil de tutelle de l'ONU. Il est l'auteur de : *L'Homme qui demanda du feu*, Bruxelles, Pierre de Méyère, 1978. Ce roman a été réédité dans la collection « Espace Nord » dirigée par Jacques Dubois (*L'Homme qui demanda du feu* [réédition], Bruxelles, Labor, 1995).

Ruanda-Urundi¹⁴ des fonctions importantes. Il sera conseiller du mwami Mutara III. On lui doit notamment l'élaboration d'un programme de réformes qu'il mène avec le Conseil du Pays du Ruanda.

Autobiographiques, ces textes problématisent d'autant mieux les contradictions d'un système importé d'Occident que ceux qui sont supposés le défendre, au nom de leurs « pairs » et de leurs représentants (l'État belge, l'ONU anticolonialiste), ont en partie perdu leur identité première pour devenir des Africains à part entière. De Belges en Afrique, ils sont devenus des « Belgo-africains », sans que cette transmutation ne puisse jamais atteindre sa pleine maturité (ils conservent en cela une distance infinie). Dès lors, ils se retrouvent captifs de deux conceptions incompatibles – ou de deux ignorances qui s'ignorent – qui les sollicitent mutuellement tout en forçant leur exclusion. Dans le contexte du retournement du pouvoir colonial belge en faveur de la majorité hutu dominée, prélude à des massacres qui culmineront pendant le génocide de 1994, cela leur sera fatal. Témoins d'une organisation féodale séculaire qui avait su trouver un certain équilibre, malgré son extrême cruauté, ils deviennent gênants. Le roman de Reisdorff, *L'Homme qui demanda du feu*¹⁵, est particulièrement intéressant à cet égard. En effet, sa structure initiale, l'enquête policière, reflète l'une des deux conceptions en cause. C'est précisément en s'écartant de ce pôle générique que le récit s'ouvre à la seconde et dévoile l'abîme insondable qui la sépare de la première.

L'Homme qui demanda du feu se déroule à un moment clé, de transition, où le regard sur l'Afrique des Grands Lacs change, invitant corollairement à revoir celui porté sur une communauté mondiale qui, elle aussi, subit des bouleversements. Plus centré sur les désillusions suscitées par les Nations Unies – devenues le théâtre d'une lutte d'influence chapeautée par l'antagonisme entre l'URSS et les États-Unis –, le roman de Reisdorff suggère que le monde n'a peut-être rien compris aux sociétés africaines. Mieux les saisir, comme le laissent entendre les résultats de l'enquête menée par la figure de Pierre Falk, aurait permis d'éviter la bombe à retardement d'une décolonisation précipitée, voulue par l'URSS, alors que les Américains se désolidarisent de toute politique coloniale. Le récit de Reisdorff voudrait également suggérer un paradoxe : les États indépendants qui se placent sous la bannière de la libération des peuples de l'Afrique comptent, sur leur territoire, des peuples encore plus « dépendants » et plus « arriérés »¹⁶.

14 Avant la proclamation de l'indépendance du Rwanda, le 1^{er} juillet 1962, la Belgique dirigeait à la fois le Rwanda et le Burundi. Formant un seul territoire, le « Ruanda-Urundi » faisait partie de l'Empire allemand, avant sa défaite au cours de la Première Guerre mondiale. Après 1945, le territoire, administré par les Belges et placé sous contrôle du Conseil de tutelle des Nations Unies, continuera d'être appelé le « Ruanda-Urundi » (l'actuel Rwanda n'en constitue en fait que la partie nord-est). Dans la suite de cet article, nous conservons la graphie originale lorsque cela s'avère approprié.

15 Ivan Reisdorff, *op. cit.*

16 *Ibid.*, p. 32.

Écrit quelques années de stigmatisation en Belgique pour une attitude insuffisamment résistante durant l'Occupation (1940-1945)¹⁷, le livre de Marie Gevers (1883-1975), *Des mille collines aux neuf volcans*¹⁸, fait partie des ouvrages qui ont tenté de porter un regard vierge sur le Rwanda. Ce petit pays n'était-il pas porteur d'une modernité intrinsèque qui, à l'inverse, semblait compromise dans l'Europe de l'après-guerre ? « [L]e pays est si différent de nos campagnes humectées par les souffles marins, que pour le comprendre, pour s'y attacher, il faudra quitter les manières de voir, de sentir, de penser, acquises instinctivement pendant toute notre vie¹⁹. » À plus d'un titre, Gevers annonce les défis d'une écriture testimoniale du génocide rwandais, tels que l'illustreront Tierno Monénembo²⁰, Huguette de Broqueville²¹ ou encore Véronique Tadjo²². Ceux-ci se réapproprièrent l'idée de l'auteure, soutenue également par Claude Lévi-Strauss, selon laquelle il faut apprendre à repartir de zéro, affronter ce que les pédagogues appellent un « saut cognitif », pour comprendre une nouvelle culture et son évolution. Cet enjeu déboucha sur une relecture historiographique des événements d'avril 1994 qui, jusque-là, était restée l'héritière de conceptions anthropologiques qui dataient du XIX^e siècle²³.

Quant à Omer Marchal, né à Ochamps en 1936 et décédé en 1996, il constitue le pendant ardennais de la romancière flamande. Arrivé au Rwanda en 1958, il se découvre une passion pour ce pays, d'abord comme agent territorial, puis, après la décolonisation de 1962, comme journaliste. *Afrique, Afrique*²⁴ constitue le récit de cette passion, qui confine à la fascination. Celle de la figure quelque peu chimérique des « pasteurs batutsi », dont Marchal entend se faire l'aède sous le couvert du personnage Léopold Chauvaux. Il faut pourtant souligner le caractère très construit de la relation de Chauvaux à la réalité rwandaise. Elle est reflétée par la conception d'un ordre inébranlable au sein duquel viendraient se fixer les « Batutsi », emblèmes d'une noblesse idéalisée qui remonterait à « [l]a mémoire des pharaons »²⁵, et les « Bahutu », « vaincus par l'antilope-vache »²⁶. Avec *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*²⁷,

17 On lui a notamment reproché de manquer de prudence à l'égard de journalistes à la solde de l'occupant allemand. À ce sujet, nous renvoyons à l'étude critique de Paul Aron, bien documentée sur la situation de Gevers en 1945 : « The Mille collines of Marie Gevers : From Reportage to Literary Text », *Literary Journalism Studies*, vol. 8, n^o 2 (2016), p. 27-29.

18 Marie Gevers, *Des mille collines aux neuf volcans (Ruanda)*, Paris, Stock, 1953.

19 *Ibid.*, p. 8.

20 Tierno Monénembo, *L'Ainé des orphelins : roman*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

21 Huguette de Broqueville, *Urabo ? Es-tu toujours vivant*, Grâce-Hollogne, Mols (Autres Sillons), 1997.

22 Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afrique), 2000 ; *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Arles, Actes Sud (Afrique), 2004.

23 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Pierre Chrétien et de Marcel Kabanda : *Rwanda, racisme et génocide : l'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013. Cette étude a l'intérêt d'historiciser le regard et les discours portés sur le Rwanda tout au long du XX^e siècle.

24 Omer Marchal, *Afrique, Afrique : roman*, Paris, Fayard, 1983.

25 *Ibid.*, p. 16.

26 *Ibid.*, p. 17.

27 Omer Marchal, *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, op. cit., 1994.

achevé au plus fort du génocide, la conception de l'écrivain gagne en nuance. Dans ce livre qui se veut un hymne au Rwanda ancien, se développe l'idée centrale d'une féodalité respectueuse de l'homme, qui « présentait à bien des égards les réalités d'une enviable démocratie²⁸ ». Une nation que l'incompétence des autorités belges, méconnaissant la société rwandaise, projetant sur elle leurs propres spectres, allait conduire à sa destruction, estime-t-il.

Nemry, Reisdorff et Marchal ont été des témoins d'une ère de paix relative, dans un monde éclaté. Un morcellement du monde dont la contrepartie serait le professionnalisme, comme le suggère Tzvetan Todorov²⁹. Ce qui caractérisait au départ le mode de production industrielle devient alors un modèle de société : « [L']État se charge des fins, donc de la définition du bien et du mal ; les sujets ne s'occupent que des moyens, c'est-à-dire chacun de sa spécialité³⁰. » Or, Nemry, Reisdorff ou Marchal mettent en cause la mainmise, sur les colonies, d'une bureaucratie étatique souvent ignorante des us et coutumes, et cédant volontiers à la mégalomanie.

Mais c'est Pierre-Olivier Richard (né à Saint-Mard [Gaume], en 1957), auteur du roman intitulé *Moi, Alexandre Pivoine de Mortinsart, ambassadeur au Rwanda*³¹, qui trace le plus franchement un trait d'union entre l'emprise bureaucratique et l'extermination planifiée des Tutsi du Rwanda. Achievé alors que le génocide de 1994 n'était pas officiellement reconnu, son texte voudrait mettre à nu les coulisses de la diplomatie africaine. La figure d'un ambassadeur de Belgique au Rwanda, à la veille de son départ à la retraite, fait accéder le lecteur à un univers de l'après-guerre froide – mais qui en a gardé les stigmates – où tous les coups sont permis. Richard explicite ce qui, peu de temps après, fondera la dénonciation à l'ONU des complicités des États (la France en particulier) dans le génocide rwandais.

Enfin, Huguette de Broqueville (née à Rochefort, en 1931, elle s'est éteinte en 2015) signe un texte fondamental sur l'hécatombe rwandaise. Paru en 1997, le roman *Urabo ? Es-tu toujours vivant*³² est passé pratiquement inaperçu en Belgique comme en France. Il fut mal compris et, sans doute, dérange. Ce récit, qui tient à la fois du cantique religieux et de l'ode amoureuse, se lit, au premier abord, comme un hommage au frère de l'écrivaine. Ancien Père blanc de la Mission de Rwaza, ce dernier avait assisté, impuissant, au début des massacres de 1994. Il en serait mort peu de temps après, à son retour au Rwanda. Mais, peu à peu, la narration se délivre de l'aveu d'un amour fraternel, afin de renouer, à travers la fiction, avec ce qui avait à la fois justifié l'existence du frère et causé son trépas : le peuple rwandais. Un peuple qui, comme le laisse entendre le récit de Broqueville, se serait entredéchiré, malgré qu'il fût lui-même témoin et objet d'un amour inconditionnel. L'échec ne serait pas seulement de nature coloniale, postcoloniale ou encore néolibérale, comme chez

28 *Ibid.*, p. 48.

29 Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2010, p. 196.

30 *Id.*

31 Pierre-Olivier Richard, *Moi, Alexandre Pivoine de Mortinsart, ambassadeur au Rwanda : roman*, Herstal, Pimm's, 1994.

32 Huguette de Broqueville, *op. cit.*

Richard. Il serait d'abord humain. Et ce n'est sans doute pas un hasard si le récit se lit comme une « petite cosmogonie portative³³ ».

« L'écologie de l'action³⁴ »

Chacun des textes ici évoqués constitue un pari. Plutôt que de s'en tenir à ce qui est communément admis, les écrivains étudiés prennent une nouvelle direction, souvent inattendue. Cela comporte toujours un risque. Un bel exemple nous est donné par Broqueville. Dans *Urabo ? Es-tu toujours vivant*, en effet, un personnage prend une dimension particulière. C'est celui d'Antoine, un Hutu, qui fut³⁵ l'une des ouailles du frère auquel cette chronique d'un massacre est dédiée. Tandis qu'il étudiait chez les Pères, Antoine ne reconnaissait pas la « beauté », témoignage d'un amour illimité pour lequel le frère missionnaire communit :

Il regardait le soleil inonder de sang le lac et le Père disait :
C'est beau.
C'est naturel, rétorquait Antoine.
Ne vois-tu pas que c'est beau³⁶ ?

Mais le 6 avril 1994, l'avion du président Habyarimana venant d'être abattu, Antoine prend la machette pour tuer son ami l'épicier Firmin :

Et la machette lui a entaillé l'épaule. Il s'est écroulé et a dit « Pourquoi ? » Antoine voyait le sang, c'était rouge et beau, il n'avait jamais rien vu d'aussi somptueux, qui filtrait des vêtements de l'épicier, plus radieux que ses épices, que les brosses rouges et les seaux de plastique, plus beau et radieux que les couchers du soleil, c'était frais, vivant et défendu, c'était ce que jamais Antoine n'aurait pu accomplir si Habyarimana n'était pas mort³⁷.

Broqueville suggère ainsi un impensable, que l'emploi de l'*ekphrasis* (le thème de la peinture est omniprésent) trouble et transforme en évidence. Commettre le mal n'empêche pas l'accès au savoir spirituel, à la manifestation de l'amour comme principe d'union universel. L'évolution d'Antoine, si l'on suit attentivement la progression du récit, l'illustre bien. Broqueville travaille ainsi à déconstruire l'équivalence, si claire en apparence, entre le mal et l'impossibilité du bien. Selon elle, le fait que l'horreur ne puisse pas être la source d'une nouvelle fraternité ne va plus de soi. De la même manière, le phénomène religieux n'empêcherait pas l'athéisme. Sans cesse, l'un et l'autre se toucheraient et se redéfiniraient. Le dialogue implicite qui s'amorce entre la narratrice et son frère mort explore cette possibilité. En même temps qu'elle interroge le génocide, Broqueville problématise les principes du cartésianisme – ceux, en tout cas, d'une rationalité froide et primitive à laquelle invite

33 Raymond Queneau, *Petite cosmogonie portative : poème*, Paris, Gallimard, 1950.

34 Edgar Morin, *Les Sept Savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 104-107.

35 Dans la logique du récit, cela va de soi.

36 Huguette de Broqueville, *op. cit.*, p. 41.

37 *Ibid.*, p. 53.

pourtant le récit, dans sa composante érotique. Elle remet en cause un certain regard sur la connaissance et, dès lors, sur l'Histoire, sans pour autant les renier tout à fait.

Le décentrement qui s'opère repose précisément sur un appel à la foi du frère, qui incarne un autre chemin vers la connaissance. Un appel qui reste malgré tout sans réponse : « Il est impossible que celui en qui tu as cru ait pu te tromper au point que tu n'existerais plus³⁸. » Alors que le livre est publié en 1997, le pari tenté par l'écrivaine belge embarrasse et suscite le rejet. La journaliste Colette Braeckman, auteure d'un rapport sur l'implication de plusieurs grandes puissances dans les événements survenus au Rwanda³⁹, déplore le fait que Broqueville « rappelle, via son frère, les idées que son ordre propage à propos du Rwanda⁴⁰ ». Le discours historiographique qui se profile à ce moment-là condamne en effet en bloc les responsabilités politiques occidentales, à commencer par celle de la Belgique, jugée coupable d'avoir créé l'antagonisme entre les catégories hutu et tutsi – dût-elle n'avoir pas inventé les mots mêmes. Cet amalgame dénoncé par les historiens condamne le roman de Broqueville à l'oubli.

Sans doute les questions engagées par certains écrivains peuvent-elles paraître lointaines pour le lecteur d'aujourd'hui. Pessaret imagine ainsi un nouveau Robinson Crusoé. Malgré le commentaire subtil sur les impasses de l'Église en Afrique, lequel donne lieu à la découverte de l'ouvrage controversé d'Ernest Renan (*La Vie de Jésus*), le personnage d'Émile comme son évolution vers une forme d'indépendance traduisent surtout les aspirations des nostalgiques de la période coloniale belge. C'est un roman de l'optimisme qui prône une vision du progrès héritée de la révolution industrielle. D'ailleurs, comme le rappelle Pierre Halen⁴¹, le livre fut publié chez un éditeur situé autrefois à Bukavu, dont la diffusion se limitait aux « anciens ». Ainsi, chez Pessaret, le problème de « l'asservissement » des « Batempés » par « l'aristocratie Baswilié »⁴² ne conduit pas vraiment à questionner la nature exacte et la destinée des cultures, leurs contacts incertains. Pas plus que celui de la dualité des Blancs, qui s'en remettent à l'autorité des Baswilié, mais que le mépris qu'ils essuient en retour encourage à un retournement d'alliance, n'amène à réévaluer ni leur place ni leur rôle. Le problème « Batempé » intervient dans la mesure où il perturbe une économie, une conquête pour un nouveau mode d'organisation de la société. Celle qu'anticipe la vie quotidienne autour d'une plantation de thé. En même temps, cette conquête par le labeur et l'industrie se lit comme une genèse. Elle signale

38 *Ibid.*, p. 142.

39 Colette Braeckman et Human Rights Watch, *Qui a armé le Rwanda ? Chronique d'une tragédie annoncée*, Bruxelles, GRIP – Institut européen de recherche et d'information sur la paix et la sécurité (Les Dossiers du GRIP), 1994.

40 Colette Braeckman, « Au plus près de la vérité rwandaise », *Le Soir* (Belgique), 29 septembre 1997, p. 2.

41 Pierre Halen, « Mémoire coloniale, production narrative et institution littéraire en Belgique francophone : une mise en perspective cavalière », dans Sylvie Freyermuth, Pierre Halen et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Échappées littéraires en francophonie. Mélanges offerts à Frank Wilhelm*, Nancy, Centre Écritures, Université de Lorraine, 2016, p. 205.

42 Grégoire Pessaret, *op. cit.*, p. 187.

l'éveil d'Émile à l'Afrique⁴³, sa renaissance dans un monde où tout est à refaire et à repenser, à l'image du Robinson de Defoe débarquant dans une île vierge. C'est par ce biais que Pessaret effectue un retour à une forme de complexité.

L'auteur laisse ainsi comprendre que l'Afrique n'a jamais pu être comprise, parce que ceux qui ont tenté de la saisir (le « gouvernement colonial⁴⁴ ») n'ont pas vécu cette rupture radicale, voire passionnelle (chez Broqueville et Marchal), nécessaire pour ressusciter en elle. Elle n'a pas provoqué ce saut – affectif, généalogique ou épistémologique – dont témoignent Broqueville, à travers la métaphore d'une nouvelle forme de filiation, ou encore Gevers, lorsqu'elle constate que « ces mots, si exacts en Europe, il allait falloir en user par 2° 33' de latitude sud, sur 29° 35' de longitude est, et 1 650 mètres d'altitude⁴⁵ ». Le suicide d'Émile, à la fin du récit, suggère l'irréversibilité de ce processus.

On pourrait multiplier les exemples. Au fond, chaque texte part d'une donnée qui reste problématique. Elle comporte toujours un risque, un hasard avec lequel il faut s'accorder. Pour comprendre les fondements de tels choix, on est tenté de replacer les textes dans leur historicité. Richard met ainsi directement en cause les hautes sphères diplomatiques pour témoigner de la tournure prise par les événements à la veille du génocide de 1994. Cela se comprend dans la mesure où les déceptions survenues dans l'après-guerre froide, avec la crise du Golfe et l'effondrement de la Yougoslavie, ont amené plus d'un observateur à réévaluer le projet d'un ordre mondial fondé sur le droit et la raison.

Reisdorff intervient à un autre moment de rupture historique, incarné par la lutte contre l'impérialisme. Ces événements forcent à jeter un doute sur la pertinence d'un modèle de tutelle, auquel font allusion l'enquête judiciaire menée par l'inspecteur Falk dans *L'Homme qui demanda du feu*, mais aussi les commentaires et les remédiations formulés en protestation à cette enquête. Les valeurs au nom desquelles les Nations Unies décident ne sont pas non plus celles des habitants.

S'il s'est produit un retour de flamme, c'est la plupart du temps la critique qui s'en est chargée. Le roman de Richard, *Moi, Alexandre Pivoine de Mortinsart, ambassadeur au Rwanda*, est ainsi publié à un moment où les milieux officiels français, belges ou américains semblaient encore au-dessus de tout soupçon dans les affaires touchant le Rwanda. Personne n'y prêterait attention. Les écrits de Marchal, pour leur part, ne sont généralement convoqués que pour y dénoncer la récupération du « mythe hamite » à l'origine des divisions raciales en Afrique centrale⁴⁶. Il faut toutefois noter que les obstacles mêmes sur lesquels les œuvres semblent atterrir –

43 *Ibid.*, p. 213.

44 *Ibid.*, p. 231.

45 Marie Gevers, *op. cit.*, p. 11.

46 Georges Jacques, « Dualité/duplicité dans *Afrique, Afrique* d'Omer Marchal », dans Pierre Halen (dir.) *L'Afrique centrale dans les littératures européennes*, Brême, Palabres éditions, 1999, p. 123-130 ; Juvénal Ngorwanubusa, « Les descripteurs du mythe hamite dans *Les Derniers Rois mages* de Paul del Perugia et *Afrique, Afrique* d'Omer Marchal », dans Pierre Halen et Jacques Walter (dir.), *Les Langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda*, Metz, Université Paul Verlaine (Littératures des mondes contemporains – série Afriques), 2007, p. 37-59.

là où le pari semble le plus risqué – constituent bien souvent le point de départ d'une nouvelle relation à la vérité et au réel. C'est que ce qui tend à faire problème, dans ces textes, et amène une part d'incertitude et, avec elle, une prise de conscience de celle-ci. Ce serait mal comprendre l'entreprise littéraire de Richard que de l'interpréter seulement comme une dénonciation des complicités bureaucratiques dans l'échec des accords de paix d'Arusha, prélude au génocide rwandais. Ce qui s'y profile est plus subtil, comme l'attestent, en le prolongeant, les écrits historiographiques ultérieurs de l'auteur : *Le Drame burundais*⁴⁷, *Casques bleus, sang noir*⁴⁸ et *Aldo Ajello, cavalier de la paix*⁴⁹.

Il y a dès lors un mouvement qui s'amorce, que ce soit au cœur d'un même texte, comme chez Pessaret, ou d'un livre à l'autre, comme chez Marchal et Richard, par exemple. Jamais le rapport à l'Histoire qui s'y inscrit n'est statique. Et jamais le bilan d'un échec des politiques coloniales ne s'y reflète de la même manière.

Une destinée en perspective

La dynamique qui régit ces textes repose sur le pari, sur le choix d'un investissement qui comporte ses risques, et sur la prise en compte de l'incertitude que celui-ci engendre. Il n'est pas étonnant que tous, sans exception, anticipent sur la destruction du Rwanda par le gouvernement colonial⁵⁰, relayé ensuite par des élites noires mal préparées à l'exercice de la souveraineté. Chez Pessaret, Nemry, Reisdorff ou Gevers, revient sans cesse l'idée d'une Afrique déchiffrable, mais en fin de compte incompréhensible. Peu la saisissent vraiment, d'où l'inéluctable. Cette Afrique-là est un peu à l'image de la « mathématique littéraire » de Broqueville⁵¹ : si elle reflète une harmonie, une juste proportion mesurable, ou du moins pressentie, elle n'exclut pas la dysmétrie, la variable indéterminée, l'inconnue qui appelle à reconstruire l'ensemble des relations.

Plus tard, alors que le génocide est annoncé, Marchal et Broqueville ne font pas autre chose que de rappeler cette inconnue, toujours négligée, mais qui, en définitive, n'est peut-être pas si sophistiquée, ni si étrangère à notre expérience :

47 Pierre-Olivier Richard et Gaëtan Sebudandi, *Le Drame burundais : hantise du pouvoir ou tentation suicidaire*, Paris, Karthala, 1996.

48 Pierre-Olivier Richard, *Casques bleus, sang noir. Rwanda 1994 – Zaïre 1996 : un génocide en spectacle*, Bruxelles, Epo, 1997.

49 Pierre-Olivier Richard, *Aldo Ajello, cavalier de la paix : quelle politique européenne commune pour l'Afrique ?*, Bruxelles, Complexe (Les Livres du GRIP), 2000.

50 Parmi les officiels belges qui, par leur opportunisme, provoquèrent la chute du pays, mentionnons le rôle du militaire belge Guillaume Logiest, résident spécial de 1959 à 1962. D'après Marchal (*Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, op. cit., p. 44), Logiest montrerait, dans son essai *Mission au Rwanda*, à quel point son engagement pour les Hutu, contre les Tutsi, tient en partie de la façon dont les Tutsi regardent les Blancs. L'expression déplacée de ce complexe d'infériorité aurait largement contribué à la déstabilisation de la vieille société rwandaise.

51 Huguette de Broqueville, *L'Étrange volupté de la mathématique littéraire : essai*, Bruxelles, J. Antoine, 1983.

On pourrait dire beaucoup sur la sensualité des enfants avec leurs bêtes. De l'empathie entre bêtes et enfants. En pleine innocence, diraient les parents qui, eux, sont dans le savoir. Sans la moindre innocence, savent les enfants du non-savoir. Ils savent qu'ils sont sensuels. Ils devinent la sensualité candide des bêtes mais en toute fraîcheur ils embrassent le museau d'une chèvre. Ils auraient pu faire l'amour avec les moutons, les chats, se rouler dans l'herbe, goûter la senteur des brebis, peau et poil mêlés. Le mot « instinct » est non seulement l'éclatement de la joie en eux, mais la certitude d'une prescience que le savoir viendra couronner. Imprégnés de la docte ignorance et même de la science infuse réservée aux anges, ils savent tout parce qu'ils ne connaissent rien. C'est ça le non-savoir à la surface des choses, à la surface du printemps, aux yeux des adultes aveugles et idiots avec leurs conversations insipides⁵².

Car le Rwandais évolue dans un monde magique. Un petit nombre d'Européens, des rêveurs, des passionnés, des hommes blancs attirés par le mystère qu'ils pressentent en l'homme noir à l'âme si riche, se sont introduits à la connaissance de cet univers merveilleux. Ce n'est pas sorcier. Ce monde magique est celui de tous les jours⁵³.

[C]es mille et une souffrances, dont les images d'avril 1994 donneront enfin au monde l'idée, sauvèrent *Impfura*, l'esprit de noblesse, que Kayibanda et ses amis avaient juré d'extirper du pays. *Impfura*, c'est bien autre chose que ce que les rabatteurs d'oreilles répétant à l'envi la réalité mythique d'une minorité-ethnique-dominant-tout-un-peuple-de-braves-paysans ont voulu en faire. *Impfura*, c'est l'esprit même de la civilisation des collines. Un idéal de vie auquel tendaient tous les Banyarwanda, Batwa, Bahutu et Batutsi. C'est cet esprit qui régissait l'esprit du vieux royaume à tout prendre heureux, et qui se résumait dans une maxime de la nation : *Imbuga y'Inyabutatu* : le peuple des trois races qui forgèrent les mille collines en une authentique nation⁵⁴.

Comme l'illustre le premier extrait, situé à l'entrée d'*Urabo ? Es-tu toujours vivant*, Broqueville renverse le rapport habituel que nous avons avec le savoir. Pour elle, ce sont les enfants qui sont les vrais dépositaires de la connaissance, puisqu'en eux ne s'est pas encore altérée la part de surprise et d'inconnu qui la fonde. Implicitement, c'est aussi un écho à l'unicité des origines. La chronique du génocide, qui succède à cet *incipit*, se place donc sous le signe d'un renouveau épistémologique. Celui-ci est symbolisé par les retrouvailles de la sœur et du frère mort dans l'au-delà du souvenir. Celui d'une enfance à la fois innocente et transgressive, mais également celui d'une humanité poussée par une intuition obscure. Broqueville fait véritablement œuvre d'historienne, dans la mesure même où elle ne se contente pas de remonter le fil incertain des faits. Au contraire, elle cherche, par son entreprise, à tendre « vers l'image fidèle de la destinée humaine dans sa vérité, dans la plénitude de la vie, et dans sa pure clarté, image que l'âme doit ressentir en se fixant sur l'objet

52 Huguette de Broqueville, *Urabo ? Es-tu toujours vivant*, op. cit., p. 15-16.

53 Omer Marchal, *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, op. cit., p. 25.

54 *Ibid.*, p. 64-65.

de manière que les opinions, les sentiments et les prétentions de la personnalité s'y perdent et s'y dissolvent », pour reprendre Wilhelm von Humboldt⁵⁵.

Ce dépassement de l'évidence scientifique objective se remarque d'un écrivain à l'autre. Dans *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, Marchal propose une nouvelle acception du concept d'*Impfura* (voir le troisième extrait ci-dessus). Ainsi, il fait en sorte que sa démarche historiographique éveille ce « sens de la réalité » qu'évoque Humboldt⁵⁶, celui d'une réalité certes contingente, impliquant la dépendance à l'égard des causes et des concomitances, mais aussi liée par une nécessité intérieure. « *Impfura* » n'est dès lors plus le simple reflet d'un « ordre immuable » constitué de « Seigneurs » et de leurs « laboureurs »⁵⁷. Dans *Les Tambours du Ruanda*, Nemry rappelle la maladresse des magistrats belges, « ces frais émoulus des facultés de droit »⁵⁸, désireux de faire appliquer une conception trop rigoureuse de l'État moderne ; une vision qui ne saurait tenir compte véritablement des forces agissantes autour desquelles chaque société se structure, y compris au Rwanda : « [I]ls ne se rendent pas compte qu'ils créent les germes d'une société coupée de ses racines, tentant en vain d'appréhender un système de références qui reste au plus évolué comme au dernier paysan aussi hermétique qu'à nous l'écriture maya »⁵⁹. » *L'Homme qui demanda du feu* constitue, sur ce point, l'un des récits les plus accomplis. Sorte d'« aventure ambiguë », pour faire écho au roman de Cheikh Hamidou Kane, le récit de Reisdorff est celui d'un renoncement salvateur. Tout part d'une lettre adressée aux Nations Unies par un certain Sémarava, un chasseur hutu fait prisonnier pour avoir tué un Tutsi sans protection (Minani). Il se plaint de ses conditions de détention. Sa lettre, qui figure à l'ordre du jour d'une séance du Conseil à New York, devient l'enjeu d'une lutte politique et idéologique mettant en cause l'administration du Ruanda et de l'Urundi par la Belgique, accusée de dresser les Africains les uns contre les autres et de retarder leur émancipation. Rétrospectivement, l'inspecteur Falk, chargé de l'affaire Sémarava, raconte sa confrontation, durant toute l'enquête, à des populations rebutées. C'est un univers déconcertant d'où émergent « les surhommes d'une société primitive », qui « brav[ent] la peur dans un monde où la peur [est] générale »⁶⁰. Quant à elle, la vérité « paraît » ne devoir s'exprimer que par des voix inconscientes ou suspectes⁶¹. Mais Falk est obsédé par la vérité. En homme de terrain solitaire, il poursuit une enquête qui, si elle se heurte sans arrêt à une réalité africaine qui la rend impraticable, fournit au monde un antidote contre l'univers des Nations Unies. Il s'agit, certes, d'un milieu d'initiés, de technocrates habiles, mais déconnectés du réel. Dès lors, la signification de l'enquête se déplace. L'enjeu d'un devoir d'équité, voué à l'échec, fait ainsi place à un questionnement sur le devenir des sociétés

55 Le philosophe allemand est une référence incontournable des recherches en histoire. Cf. Guillaume de [Wilhelm von] Humboldt, *La Tâche de l'historien*, traduction d'Annette Disselkamp et André Laks, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 70-71.

56 *Ibid.*, p. 71.

57 Huguette de Broqueville, *Urabo ? Es-tu toujours vivant*, *op. cit.*, p. 135.

58 Claude Nemry, *Les Tambours du Ruanda (Ingoma za Rwanda) : roman*, *op. cit.*, p. 186.

59 *Id.*

60 Ivan Reisdorff, *L'Homme qui demanda du feu* (réédition), *op. cit.*, p. 193.

61 *Ibid.*, p. 252.

africaines et sur ce que la colonisation leur a véritablement apporté, en tenant compte de ce qu'est l'existence humaine et des contradictions qui l'habitent. Finalement, c'est son propre devenir qu'il questionne à travers l'enquête. N'est-il pas prédestiné au même sort que Minani, le Tutsi déchu, lui qui a voué au pays des collines un « amour viscéral⁶² », mais qui s'en voit exclu parce qu'il représente une loi venue d'ailleurs, et parce qu'il s'identifie à « une certaine exigence de la justice dont il connaît la précarité⁶³ » ?

62 *Ibid.*, p. 241.

63 *Ibid.*, p. 212.

Références

- ARON, Paul, « The *Mille collines* of Marie Gevers : From Reportage to Literary Text », *Literary Journalism Studies*, vol. 8, n° 2 (2016), p. 24-37.
- BRAECKMAN, Colette, « Au plus près de la vérité rwandaise », *Le Soir* (Belgique), 29 septembre 1997, p. 2.
- BRAECKMAN, Colette et HUMAN RIGHTS WATCH, *Qui a armé le Rwanda ? Chronique d'une tragédie annoncée*, Bruxelles, GRIP – Institut européen de recherche et d'information sur la paix et la sécurité (Les Dossiers du GRIP), 1994.
- BROQUEVILLE, Huguette de, *Urabo ? Es-tu toujours vivant*, Grâce-Hollogne, Mols (Autres Sillons), 1997.
- , *L'Étrange volupté de la mathématique littéraire : essai*, Bruxelles, J. Antoine, 1983.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre et Marcel KABANDA, *Rwanda, racisme et génocide : l'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013.
- GEVERS, Marie, *Des mille collines aux neuf volcans (Ruanda)*, Paris, Stock, 1953.
- GROUPOV, *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Éditions théâtrales (Passages francophones), 2002.
- HALEN, Pierre, « Mémoire coloniale, production narrative et institution littéraire en Belgique francophone : une mise en perspective cavalière », dans Sylvie FREYERMUTH, Pierre HALÉN et Jean-Michel WITTMANN (dir.), *Échappées littéraires en francophonie. Mélanges offerts à Frank Wilhelm*, Nancy, Centre Écritures, Université de Lorraine, 2016, p. 191-214.
- HUMBOLDT, Guillaume de [Wilhelm von], *La Tâche de l'historien*, traduction d'Anette Disselkamp et André Laks, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.
- JACQUES, Georges, « Dualité/duplicité dans *Afrique, Afrique* d'Omer Marchal », dans Pierre HALÉN (dir.), *L'Afrique centrale dans les littératures européennes*, Brème, Palabres éditions, 1999, p. 123-130.
- MARCHAL, Omer, *Pleure, ô Rwanda bien-aimé*, Villance-en-Ardenne, Omer Marchal, 1994.
- , *Afrique, Afrique : roman*, Paris, Fayard, 1983.
- MONÉNEMBO, Tierno, *L'Aîné des orphelins : roman*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- MORIN, Edgar, *Les Sept Savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- MUKAGASANA, Yolande et Patrick MAY, *La Mort ne veut pas de moi : document*, Paris, Fixot, 1997.
- NEMRY, Claude, *Mangaribi (Crépuscule) : roman*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- , *Bukavu : roman*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- , *Les Tambours du Ruanda (Ingoma zaa Rwanda) : roman*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- , *Nyamulagira (séismes) : roman*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999.
- , *Usubui (L'Aurore) : roman*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1999.

- NGORWANUBUSA, Juvénal, « Les descripteurs du mythe hamite dans *Les Derniers Rois mages* de Paul del Perugia et *Afrique, Afrique* d'Omer Marchal », dans Pierre HALEN et Jacques WALTER (dir.), *Les Langages de la mémoire : littérature, médias et génocide au Rwanda*, Metz, Université Paul Verlaine (Littératures des mondes contemporains – série Afriques), 2007, p. 37-59.
- PESSARET, Grégoire, *Émile et le destin*, Bruxelles, Max Arnold, 1977.
- QUENEAU, Raymond, *Petite cosmogonie portative : poème*, Paris, Gallimard, 1950.
- REISDORFF, Ivan, *L'Homme qui demanda du feu* (réédition), Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995.
- , *L'Homme qui demanda du feu*, Bruxelles, Pierre de Méyère, 1978.
- RICHARD, Pierre-Olivier, *Aldo Ajello, cavalier de la paix : quelle politique européenne commune pour l'Afrique ?*, Bruxelles, Complexe (Les Livres du GRIP), 2000.
- , *Casques bleus, sang noir. Rwanda 1994 – Zaïre 1996 : un génocide en spectacle*, Bruxelles, Epo, 1997.
- , *Moi, Alexandre Pivoine de Mortinsart, ambassadeur au Rwanda : roman*, Herstal, Pimm's, 1994.
- RICHARD, Pierre-Olivier et Gaëtan SEBUDANDI, *Le Drame burundais : hantise du pouvoir ou tentation suicidaire*, Paris, Karthala, 1996.
- TADJO, Véronique, *Reine Pokou : concerto pour un sacrifice*, Arles, Actes Sud (Afriques), 2004.
- , *L'Ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud (Afriques), 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Le Siècle des totalitarismes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 2010.



Le Congo des romanciers francophones de Belgique : pour une histoire poïétique de la modernité congolaise

BERNADETTE

La modernité kino-congolaise a mis du temps à s'imposer au sein des lettres françaises de Belgique. Il a fallu attendre l'œuvre de In Koli Jean Bofane pour qu'elle y trouve sa pleine expression. Le Congo Kinshasa offre, sinon, l'occasion d'interroger la tendance des écrivains francophones de Belgique à œuvrer entre ludisme et déshistoire¹. Au lieu d'alimenter un récit national à la française, les « hystoires » nourrissant la « motière » belge depuis les indépendances africaines s'inscrivent volontiers dans le registre fabuleux où elles rendent perceptible le lien, inhérent à tout récit, entre mot, matière historique et hystérie créatrice. En témoigne l'œuvre convulsiviste de Jean-Louis Lippert après que les coups de bélier de Pierre Mertens eurent favorisé un retour du refoulé sur les crimes contre l'humanité inscrits dans la *praxis* coloniale. Le traitement de la violence que la littérature partage avec la médecine de guerre, illustrée par Gérard Adam, a par ailleurs transformé le Congo, qu'un processus d'identification projective avait situé au cœur des ténèbres, en un miroir de la sauvagerie dont les écrivains belges n'ont pas terminé de faire leur écologie. Le motif de la descente du fleuve Congo sera ainsi revisité par Jean-Pierre Orban, tandis que la figure du héros de l'indépendance Patrice Lumumba,

1 À entendre comme une perméabilité au dérisoire dérivant de « la difficulté d'être contemporain d'une histoire nationale inconsistante, dépourvue de termes propres. Marc Quaghebeur, dans *Balises pour l'histoire des lettres belges*, relève que le citoyen belge a du mal à saisir par les mots ce qui constitue plus spontanément dans d'autres États européens une conscience collective ; il parle d'une double constante de déshistoire et de désesixtence [...] » ; Bernadette Desorbay, *L'Excédent de la formation romanesque. L'emprise du moi sur le moi à l'exemple de Pierre Mertens*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2008, p. 118 ; Marc Quaghebeur explique aussi que « la perception de l'histoire, passée comme présente, paraît en Belgique plus tronquée que dans nombre de pays occidentaux » ; Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998, p. 15.

dont le jeune théâtre belge francophone s'est désormais emparé², ne fera encore qu'une timide entrée dans le roman. Dans l'ensemble, pour les romanciers belges de langue française la matière belgo-congolaise tend à aller de pair avec une histoire poïétique³ s'opposant aux constructions épiques héritées des acquisitions territoriales de Léopold II.

Les œuvres ici convoquées ont en commun de viser, à partir de périodes différentes de l'histoire coloniale (post/néocoloniale) du Congo, une réflexion sur l'acte littéraire et ses lieux de production en la matière. À l'endroit de la modernité congolaise, on verra qu'elles ne se limitent pas à revisiter les grands récits et discours qui en expliqueraient le succès ou l'échec, mais qu'elles interrogent aussi, selon leurs modalités propres, la *faisance* (*poïein*) de l'écrivain. Il sera tout d'abord question de la conduite créatrice, révélatrice du fonctionnement de l'esprit, que Jean Bofane choisit de communiquer par le biais non seulement d'une critique de la rationalité instrumentale occidentale, mais aussi d'une algèbre que Valéry, grand maître de poïétique, qualifiait précisément de « science des actes⁴ ».

La spirale des manipulations : le « pleurer-rire » de Jean Bofane

Né en 1954 à Mbandaka de parents congolais, Jean Bofane fut élevé à Gemena par sa mère et un beau-père belge planteur de café, grand lecteur des classiques, qui l'initia très tôt à la littérature. Les troubles qui accompagnèrent l'indépendance du Congo en 1960 obligèrent la famille à se réfugier en Belgique, un pays où il grandit et qu'il regagna définitivement après plusieurs tentatives, à l'âge adulte, de s'établir durablement à Kinshasa en tant qu'éditeur⁵. Ce sont les violences liées aux pillages de 1993, et au génocide rwandais de 1994 dont il observe la couverture médiatique déviante, qui le poussent à se lancer dans l'écriture. Après deux romans pour la jeunesse, dont *Pourquoi le lion n'est plus le roi des animaux* (1996), une parabole sur la dictature qui lui a permis d'expurger certaines choses⁶, il raconte dans *Mathématiques congolaises* (2008) l'histoire d'un jeune Congolais doué pour les mathématiques qui a réussi à se faire remarquer par une éminence du régime en discourant dans un restaurant avec piscine sur la façon de contourner la loi en appliquant le principe des « cercles concentriques » de deux cailloux lancés dans l'eau, cercles dont Leonard de Vinci note qu'ils « vont s'agrandir puis se croiser, mais

2 Cf. Serge Goriely, « Lumumba et autres fantômes du Congo sur la scène théâtrale belge », *Nouvelles études francophones : revue du Conseil international d'études francophones*, vol. 32, n° 1 (2017), p. 144-154.

3 À comprendre, à partir de *poïein* en grec, comme une histoire en train de se faire (*Geschichte*) plutôt que comme un récit accompli (*Historie*).

4 Paul Valéry, *Cabiers*, XX, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973, p. 81 : « L'algèbre est une science des actes. »

5 Les Éditions de l'exocet qu'il fonde à Kinshasa en 1991 publient des bandes dessinées et des satires politiques. Il reprend le chemin de l'exil en 1993 et s'installe en Belgique, où il vit à ce jour.

6 Peter Klaus, « Entretien avec Jean Bofane à propos de *Mathématiques congolaises* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Violence et vérité dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 119.

jamais n'interféreront l'un dans l'autre dans leur progression⁷ ». Tandis que Valéry en discourait dans sa correspondance avec son confrère du Quai Conti, expert du calcul infinitésimal Henri Poincaré, Célio est un orphelin congolais qui a monté une petite ONG personnelle afin d'échapper à la faim sévissant dans la capitale de la République démocratique du Congo (RDC). Ils ont pourtant en commun de vouloir construire un modèle des processus mentaux à partir de la mathématique⁸ : « Si l'univers, dans sa complexité », se dit Célio, « fonctionnait à partir de ces principes, pourquoi ferait-il, lui, Célio, exception⁹ ? » Ce qui est en acte ici, c'est la devenance du principe universel.

Désireux d'agir sur ladite modernité, Célio dissout son ONG pour entrer au service du Bureau Information et Plans, organe du pouvoir spécialisé dans la manipulation de l'opinion publique. On compte sur sa maîtrise des algorithmes pour élaborer des méthodes modernes d'exploitation du chaos ambiant. Depuis la fin de la Conférence nationale souveraine (CNS) et l'instauration du multipartisme au Congo, la semblance est en effet à l'ordre du jour. Recoupant l'historiographie, le roman ne laisse planer aucun doute sur le fait que les objectifs des différents partis apparus « sous le règne d'un Gouvernement de transition qui n'en finissait pas¹⁰ », étaient de détourner à leur profit les velléités de démocratisation du pays, et non de constituer une véritable alternance. Jusqu'alors on s'était contenté de méthodes rudimentaires, comme la mise en scène de manifestations en faveur des valeurs démocratiques où l'on s'arrangeait, à l'aide de jeunes figurants ignorant la tuerie qui les attendait, pour que les caméras relaient aux informations l'idée de la nécessité d'un pouvoir fort en RDC. Chacun y trouvait son compte, puisque le désordre offrait au chef du faux parti d'opposition visé par l'opération, de se remplir les poches : « Dans un pays où la corruption était érigée en mode de gouvernement, l'homme [en l'occurrence le chef du PND¹¹] avait jusqu'ici usé du jeu subtil et lucratif du chantage à l'ordre public. Il n'avait qu'à remuer un peu et le président s'empressait de le faire taire avec de l'argent¹². » La démocratie en herbe avait toutefois donné au peuple un pouvoir de pression qui menaçait d'enrayer la mécanique : « Cela lui avait plutôt bien réussi [au chef du faux parti d'opposition], sauf qu'actuellement, la composante dite "société civile" avait fini par s'imposer et était devenue incontournable dans le nouveau schéma politique, et le jeu, du coup, s'était corsé¹³. » En d'autres termes, la spirale de la corruption, qui avait jusque-là sollicité de la part de ses bénéficiaires le savoir-faire du chasseur africain, requérait à présent le raffinement manipulateur du sorcier moderne.

7 Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, Arles, Actes Sud (Babel), 2008, p. 79.

8 Cf. à propos du projet de Valéry, Norbert Schappacher, « Paul Valéry et la potentialité des mathématiques » [en ligne], Institut de recherche mathématique avancée de Strasbourg, 2016 [http://irma.math.unistra.fr/~schappa/NSch/Publications_files/2016d_Valery.pdf].

9 Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, op. cit., p. 102.

10 Ibid., p. 12.

11 Parti de la Nouvelle Démocratie, à ne pas confondre avec le Parti pour la Démocratie et le Développement fondé en 2015.

12 Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, op. cit., p. 20.

13 Id.

Le roman suivant, *Congo Inc. Le testament de Bismarck* (2014), marie ainsi les ruses du guerrier à la marche de la mondialisation. Bofane, qui aime à se dire de nationalité belge et de rationalité congolaise, soulève la question de la modernité depuis que, pour le formuler avec Habermas, la société congolaise a échangé la rationalité conversationnelle, pratiquée dans la palabre africaine traditionnelle, contre la rationalité instrumentale critiquée par le philosophe. De la modernité qui en a résulté en Occident jusqu'à assumer les formes totalitaires que l'on sait en plus d'un capitalisme sauvage, Bofane montre que la RDC aura notamment hérité les guerres du Congo (1996-2003) liées au choix de l'ONU de donner son aval à la pénétration, sur un sol si riche en matières premières, d'un Rwanda néo-génocidaire et économiquement intéressé. Bill Clinton et sa fondation ont été jusqu'à décerner au président du Rwanda, Paul Kagame, le Global Citizen Award, « notamment », comme l'auteur tient à le préciser en note, « pour récompenser l'effort accompli par son pays [le Rwanda] en matière d'exportation¹⁴ ». Depuis le début des nettoyages ethniques, Bofane plaide au contraire pour la reconnaissance, par les instances internationales, d'un « contre-génocide » commis sur le sol de la RDC¹⁵. Si « la rationalité instrumentale », comme le pose Jacques Ngimbus avec Habermas, « peut aussi être qualifiée de scientifique, parce que basée sur le principe de non-contradiction¹⁶ », l'utilisation poétique des mathématiques dans le roman précédent avait été l'emblème non pas d'un apport des sciences exactes en littérature, mais d'une conduite créatrice dépassant à la fois l'auteur et son œuvre pour faire apparaître, dans toute sa mouvance, un travail historique s'opposant à la narration universelle communément appelée Histoire. Il faut en effet savoir que le tapuscrit de *Mathématiques congolaises* comprenait au départ une transcommunication avec les grands mathématiciens des siècles passés¹⁷, dont les voix permettaient de rendre compte de la nature essentiellement spéculative du savoir historique. *Congo Inc. Le testament de Bismarck* a tiré bénéfice des traces de cette démarche poétique.

Les mathématiques, que le protagoniste de 2008 ne possédait qu'à titre d'autodidacte, renvoyaient au départ à un adage répandu à Kinshasa, mégamétropole anarchique où la vie et la survie présupposent, comme le note Filip De Boeck, un savoir au-dessus de la moyenne, comparable seulement à la maîtrise des

14 Jean Bofane, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 133, note 2.

15 Cf. la conférence que Bofane a tenue le 26 juin 2013 à la Humboldt-Universität zu Berlin. Le roman de 2014 reprend quelques nouvelles inédites, intitulées « Chroniques d'une guerre invisible. Les guerres du Congo (1996-2003) ».

16 Jacques Michel Ngimbus, *La Rationalité communicationnelle comme voie féconde pour l'achèvement du projet de la modernité chez J. Habermas*, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de bachelier en philosophie, Faculté de philosophie Saint-Pierre Canisius, Kimwenza, 2010, p. 8.

17 Comme Jean Bofane me l'a expliqué, le passage en question a été supprimé pour des raisons éditoriales, des dialogues avec les esprits ayant été perçus comme étrangers à la série « Aventure » des romans d'Actes Sud.

mathématiques supérieures, des théories du chaos, des fractales et de la dynamique¹⁸. Dans le roman, elles représentent pour le moins un « monde idéal¹⁹ » dotant le protagoniste d'une prescience²⁰ qui aurait pu s'avérer utile au Bureau dans la guerre invisible en cours. L'armée américaine n'a-t-elle pas elle-même recouru aux services de *métagnomes* pendant la guerre froide (opération Stargate) ? Comme dit Bofane, au-delà de celles des personnages, l'objectif était de « mettre en lumière les manœuvres [...] pratiquées chaque jour dans le monde » tout en évoquant les choses « d'une violence inouïe²¹ » qui se produisent derrière le décor de la mise en scène. « Mais tout cela n'était que littérature²² », lit-on ainsi dans le passage sur la jouissance que le FMI tire de l'endurance des Congolais face à la faim : « Le Fonds monétaire international applaudit devant tant de combativité. Il se félicita de la condition physique du Kinois, de son sens de l'adaptation, mais surtout de sa faculté à encaisser les crochets de la bête à l'estomac²³. » Or, *Congo Inc. Le testament de Bismarck* ne se prive pas de revenir sur la question de la jouissance hystérique dans un passage où une jeune africaniste belge, séduite par la vigueur du protagoniste, un « demi-pygmée » congolais, reçoit ses coups de rein comme autant de coups de chicote coloniale. Toute l'« hystoire » de la repentance y passe : « On se serait cru dans un roman de Mabanckou²⁴ » ou dans le *Pleurer-rire* d'Henri Lopes. Pour sa part, le jeune Congolais, acquis à la rationalité instrumentale, n'avait d'abord eu d'yeux que pour l'ordinateur de la jeune africaniste, un appareil qu'il lui avait subtilisé et sur lequel il avait appris à naviguer en quête de données sur les ressources du Congo en matières premières afin de les exploiter à son compte avec un jeune ami chinois. La loi de la réversibilité produisait le même effet humoristique dans *Mathématiques congolaises* (2008). Il en va plus précisément de la double manipulation opposant le serviteur de l'État qui a orchestré le massacre de Limete (manifestation truquée) au sorcier qu'il est allé consulter, où est finalement pris qui croyait prendre : dans les deux romans, le rire « signifie que la vie continue²⁵ » et que la résilience est compatible avec l'entrée du Congo RD dans la modernité technologique.

18 Cf. Filip De Boeck, « City on the Move : How Urban Dwellers in Central Africa Manage the Siren's Call of Migration », dans Knut Graw et Samuli Schielke (dir.), *The Global Horizon. Expectations of Migration in Africa and the Middle East*, Leuven, Leuven University Press, 2012, p. 81.

19 Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, op. cit., p. 90.

20 Cf. Bernadette Desorbay, « Regards croisés entre littérature et psychanalyse », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Violence et vérité dans les littératures francophones*, op. cit., p. 147-150.

21 Peter Klaus, « Entretien avec Jean Bofane à propos de *Mathématiques congolaises* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Violence et vérité dans les littératures francophones*, op. cit., p. 118.

22 Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, op. cit., p. 25.

23 *Ibid.*, p. 27.

24 Jean Bofane, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, op. cit., p. 190 ; la citation renvoie à un passage précédent qui montre de façon hilarante l'effet qu'ont sur le protagoniste les clichés africains débités par la jeune femme.

25 *Ibid.*, p. 27.

Plongée marrante dans le fleuve Congo : l'autopoïèse de Jean-Louis Lippert

L'écriture de Jean-Louis Lippert (*alias* Anatole Atlas) ne correspond pas à la linéarité langagière. Elle consiste en un système qui produit ses éléments constitutifs, pendant que ceux-ci produisent à leur tour le système qui les a engendrés. Les convulsions relevables dans *Mamiwata* (1994), son grand roman sur le Congo, sont celles d'une naissance réciproque du soi (Lippert) au soi topologique (Atlas). Dans cette logique, le Congo sert d'espace topologique au système, alors que le système se constitue lui-même en espace. Le problème de lisibilité tenant au passage obligé par le langage, permet de parler d'une « motière » autopoïétique ayant engendré la matière politique dont elle est à son tour issue²⁶. Pour situer l'intention poétique relevable chez cet auteur contemporain de Jean Bofane, il sera dès lors utile de faire le tour du matériau diachronique.

En 1993, Marc Quaghebeur relevait que l'Afrique centrale n'avait globalement laissé que des « traces incidentes dans le corpus "noble" des lettres belges de langue française²⁷ ». La parution, l'année suivante, de *Mamiwata* a marqué un tournant. Il s'agit d'un roman convulsiviste de quatre cent trente-six pages parsemé de notes éparses prises les mercredis, jeudis et vendredis saints qu'entrecoupent notamment, de façon tout aussi désarticulée, les *Carnets de Lucifer*. Dans une intervention qui a eu lieu en 2001 à Louvain-la-Neuve au terme d'une chaire de poétique, Lippert en parle comme d'une « cathédrale de mots en Afrique²⁸ », suggérant l'idée d'un récit monumental sur le Congo où il est né de parents belges. Tout part de la cathédrale où il fut baptisé en 1951 et où, lors d'un retour au Congo en avril 1992, « la messe du vendredi saint se transformait en bacchanales par la grâce des femmes, dansant et chantant, alors que venait de s'ouvrir à Kinshasa la Conférence nationale manipulée par l'évêque de Kisangani dont la résidence faisait face », précise-t-il, « à la maison de [s]on enfance²⁹... » Il s'agit de Mgr. Laurent Monsengwo Pasinya³⁰. Appelé par le peuple le Wojtyla congolais, Monsengwo s'est à vrai dire distingué dès avril 1992 en tant que président du bureau mis en place lors de la reprise des travaux de la Conférence nationale souveraine (CNS). L'historien Isidore Ndaywel è Nziem parle, lui, d'un exercice « plus que bénéfique [qui] rendit possible l'écoute de ceux qui passaient, jusque-là pour des sans-voix : les représentants des rébellions d'hier,

26 Cf. Hideo Kawamoto, « L'autopoïèse et l'"individu" en train de se faire », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 136, n^o 3 (2011), p. 349 : dans sa définition de l'autopoïèse, Hideo Kawamoto précise que « l'aptitude d'un élément produit à devenir élément constitutif ne dépend pas du fait qu'il soit identique à lui-même, mais de sa capacité à déclencher une prochaine opération du système auquel il appartient ».

27 Marc Quaghebeur, « Zwanze et Science à la conquête de l'empire : Nirep et *Les Mystères du Congo* », *Textyles*, hors-série, n^o 1 (1993), p. 205 : « De Max Waller à Pierre Mertens, des mousquetaires de la *Jeune Belgique* aux compagnons de la Belgitude ou du Manifeste wallon, le silence l'emporte sur la présence pour ce qui est de l'Afrique centrale. »

28 Jean-Louis Lippert, « Une cathédrale de mots en Afrique », *Écriture*, n^o 59 (2002), p. 101.

29 *Id.*

30 Archevêque de Stanleyville en 1988 et archevêque de Kinshasa de 2007 à 2018. Nommé cardinal en 2010, il se retire de sa tâche en 2018.

mais aussi ceux de la société civile³¹ ». Vingt-trois commissions sont aussi chargées de sujets tels que les biens mal acquis, les assassinats et la violation des droits de l'homme. Que les objectifs de mise en place des institutions constitutionnelles de la transition aient ensuite débouché sur un *compromis politique global* découle de « l'obstruction systématique³² » du président Mobutu, qui n'avait cessé d'être assisté, selon le politologue Georges Nzongola-Ntalaja, « par des forces externes³³ ». Parmi elles, l'administration Bush peu encline à forcer ouvertement le départ du leader zaïrois, qui avait permis dans les années 1970 et 1980 que le Congo serve de base aux rebelles opposés au pouvoir marxiste angolais³⁴. Lors de son voyage aux États-Unis en 1992, Monsengwo, dont la candidature à la présidence du CNS n'avait pas été bien vue par les Belges, finit dès lors par se ranger à l'idée qu'il fallait, comme le rapporte Barbara Crossette dans le *New York Times* du 27 juin 1992, « consulter et cajoler le président Mobutu pour qu'il accepte le changement, l'enjeu étant d'éviter une guerre civile au Zaïre³⁵ ». Comment oublier que la reprise de la CNS, illégalement suspendue par le régime en janvier 1992, tenait à la vague d'indignation soulevée dans la capitale par le sacrifice d'une trentaine de manifestants chrétiens pacifistes³⁶, qu'avaient supprimés la Division spéciale présidentielle et la Garde civile formées par des instructeurs israéliens, égyptiens et allemands³⁷ ? L'évêque savait aussi que le soutien américain à son élection à la présidence de la CNS avait été un signal lancé à Mobutu plus qu'une disponibilité à rompre d'anciennes « amitiés » ayant permis la victoire du bloc de l'Ouest dans la guerre froide. Comme le signale enfin Ndaywel, « à force d'avoir ménagé Mobutu jusque dans ses contradictions les plus flagrantes et d'avoir dilué toutes les options révolutionnaires dans des compromis frisant les compromissions, [les participants à la CNS] avaient pris le risque de passer pour complices de ce dernier³⁸ ». Si « toute contestation radicale de Mobutu », poursuit Ndaywel, « risquait à l'avenir d'entraîner celle des institutions de la transition [...] »³⁹, on comprendra que Lippert ait fini par projeter sur Monsengwo la trahison des espoirs du peuple congolais, après avoir parlé au début de son intervention d'une « Conférence nationale complètement manipulée par Mobutu⁴⁰ ». Des messes de l'évêque auxquelles il avait assisté en 1992 à Kisangani, l'auteur de *Mamiwata* avait pourtant gardé des souvenirs d'Africaines en transes qui l'avaient

31 Isidore Ndaywel è Nziem, *Histoire du Congo : des origines à nos jours*, Bruxelles / Kinshasa, Le Cri / Afrique éditions, 2011, p. 230.

32 *Id.*

33 Cf. Georges Nzongola-Ntalaja, « The History of Democracy in DR Congo », *Soundings*, n° 34 (novembre 2006), p. 133.

34 Cf. Barbara Crossette, « U.S. Sends Mobutu a Message By Welcoming Cleric-Critic (Mobutu Sese Seko and Laurent Monsengwo Pasinya of Zaïre) », *The New York Times*, 27 juin 1992, p. 2.

35 *Id.*

36 *Les martyrs de la démocratie* (16 février 1992), ainsi appelés à la mémoire des *martyrs de l'indépendance* (janvier 1959).

37 Cf. Georges Nzongola-Ntalaja, « The History of Democracy in DR Congo », *art. cit.*, p. 135.

38 Isidore Ndaywel è Nziem, *Histoire du Congo*, *op. cit.*, p. 232.

39 *Id.*

40 Jean-Louis Lippert, « Une cathédrale de mots en Afrique », *art. cit.*, p. 92-93.

fait bander, un « sabbat⁴¹ » auquel il mêle, on l'a vu, la maison parentale et le fait que celle-ci *faisait face* à la résidence de l'évêque. De l'expression pouvant se lire aussi comme « volonté d'affronter », il ressort un croisement entre enfance et grands noms de l'histoire du Congo lui ayant inspiré un « idéal du Moi » et un « Moi idéal » contradictoires. Il ne signale pas pour rien : « La question fondamentale pour moi est d'essayer de brasser les contradictions⁴². » Les *Carnets de Lucifer*, qui jurent avec l'évocation du Vendredi saint, prélude à la résurrection du Christ et à celle du Congo *compromise* par la CNS, peuvent en attendant être regardés comme un hommage à la mémoire de Patrice Lumumba, qu'à l'époque coloniale les Belges appelaient le Satan de Stan, abréviation de Stanleyville, actuelle ville de Kisangani. Lorsque Quaghebeur dit du roman de Lippert, qu'« Histoire et fiction y font [...] un mariage particulièrement détonnant [permettant à l'auteur] d'aborder l'histoire du Congo comme aucun Belge ne l'a fait jusqu'ici », ce n'est pas non plus de l'*historia* qu'il parle, mais d'une fiction rappelant « la figure singulière de la Belgique, État postmoderne avant la lettre que son histoire fit échapper pour une part à ce que l'on a nommé l'Histoire [...]»⁴³. Il retiendra aussi des dédoublements d'« Atlas-Lippert⁴⁴ » qu'ils « permettent de faire passer, sous le couvert de l'apparente fiction, les aspects les plus éhontés et les plus occultés de l'histoire⁴⁵ ». Ceux qui ont trait à l'assassinat de Lumumba, mais aussi ceux qui relèvent des pressions exercées sur la CNS par l'Empire de Lotharingie, où apparaît, par les « concaténations temporelles et formelles⁴⁶ » dont parle Quaghebeur, la collusion néocolonialiste franco-belge. C'est en tout cas ce qui ressort incidemment d'une homélie de l'évêque entendue par Lippert à Kisangani :

Nous sommes un peuple trahi, un peuple torturé, poursuit le Monseigneur. Trahi par lui-même, par ses propres enfants. La Conférence Nationale a pour objet de rénover le système politique, et de permettre l'accession du pays à la démocratie, dans la paix et la réconciliation. Les conclusions de la Conférence ne peuvent toutefois entrer en conflit avec le Maréchal [Mobutu], ni avec l'Empire de Lotharingie qui nous apporte l'espérance. Au contraire, le but final de la Conférence est la réconciliation de tous les citoyens, l'aveu des fautes commises, la promesse de ne plus recommencer, et, finalement, le pardon, afin que le pays puisse être reconstruit sur de nouvelles bases⁴⁷.

41 Jean-Louis Lippert, *Mamiwata*, Bruxelles, Talus d'approche, 1994, p. 255 : « Je bandais à nouveau devant ce sabbat d'ondulations lascives [...] ».

42 *Ibid.*, p. 99.

43 Marc Quaghebeur, « Démiurge et pathique, le style romanesque de Jean-Louis Lippert », *Balises. Cahiers de poésie des Archives et Musée de la littérature*, n^{os} 1-2 (2001-2002), p. 171.

44 Anatole Atlas est aussi un nom de plume lié à la spirale (voir Jean-Louis Lippert, *Mamiwata*, *op. cit.*, p. 145).

45 Marc Quaghebeur, « Démiurge et pathique, le style romanesque de Jean-Louis Lippert », *art. cit.*, p. 171.

46 *Id.*

47 Jean-Louis Lippert, *Mamiwata*, *op. cit.*, p. 254.

Le fait de jouer du « carnavalesque et de l'onirique⁴⁸ » comme Till l'espiègle de Charles De Coster autour de la résistance flamande à l'occupation espagnole au XVI^e siècle, permet à Lippert de dire l'occupation néocoloniale du Congo sans avoir à rejoindre le métarécit tiers-mondiste des années 1960-1970. Comme le signale Quaghebeur, « l'homme a connu la fin de la dynamique situationniste, mouvement dont il est l'un des critiques les plus pointus⁴⁹ ». Y a-t-il eu désengagement de sa part ?

Lippert a osé se mouiller, au propre comme au figuré, dans les eaux du fleuve Congo : « Un des actes que je devais commettre là », dit-il en évoquant son retour en 1992 au « pays natal » Kisangani⁵⁰, fief de Lumumba, « c'était symboliquement de plonger dans le fleuve. Je l'ai fait. [...] C'est une symbolique qui me baigne totalement. Elle me fait vivre encore⁵¹ ». Il précise néanmoins : « C'était marrant parce qu'on avait choisi un endroit le moins dangereux possible⁵². » Le même choix a procédé à l'écriture, tumultueuse mais aussi circonspecte, du roman. *Mamiwata* reprend tout au plus l'idée du situationniste Guy Debord, selon laquelle la société du spectacle a relativisé, voire compromis la liberté créatrice de l'individu. C'est ce qui ressort du motif obsessionnel des miradors médiatiques que figure la « tour Panoptic », médias belges dont un enfant pouvait difficilement déconstruire le filtre. Raison pour laquelle cela reste toujours *marrant* : « Dans cette œuvre, pour faire entendre la vérité et sa vérité, un Manneken Pis avant-gardiste dédoublé joue le rôle, constitutivement double, du bouffon⁵³ », remarque Quaghebeur qui rattache aussi son auteur au courant de *L'Autre Belgique*⁵⁴ pour sa prédisposition conceptuelle à « figurer l'Autre du Royaume⁵⁵ ». Si l'œuvre de Lippert ne s'est cependant pas imposée à l'étranger, c'est sans doute que, pour le dire avec Mertens, elle en est restée au stade de la *littérature maquisarde* que ledit mouvement appelait précisément à fuir. Une place accordée de façon plus explicite à la figure légendaire de Lumumba aurait-elle pu l'y aider ? Comme dit Lippert :

Il faut savoir qu'au Congo belge, l'idéologie qui prévalait dans le milieu blanc était une idéologie fasciste, une idéologie d'apartheid, comparable à ce qu'elle pouvait être, par exemple, en Afrique du Sud. En quoi il était inimaginable qu'un Blanc tienne dans un lieu public un discours favorable à Lumumba ; il aurait

48 Marc Quaghebeur, « Démiurge et pathique, le style romanesque de Jean-Louis Lippert », *art. cit.*, p. 171.

49 *Ibid.*, p. 175.

50 Il place son retour au Congo sous l'égide du *Cabier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire et de sa célèbre pièce sur Patrice Lumumba.

51 Jean-Louis Lippert, « Une cathédrale de mots en Afrique », *art. cit.*, p. 97.

52 *Id.*

53 Marc Quaghebeur, « Démiurge et pathique, le style romanesque de Jean-Louis Lippert », *art. cit.*, p. 170.

54 Cf. Pierre Mertens « Pour en finir avec la belgitude », dans Hugues Dumont, Christian Franck, François Ost et Jean-Louis De Brouwer (dir.), *Belgitude et crise de l'État belge*, Actes du colloque organisé par la Faculté de droit de l'Université de Saint-Louis (24 novembre 1988), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1989, p. 244.

55 Jean-Louis Lippert, « Une cathédrale de mots en Afrique », *art. cit.*, p. 97.

été emprisonné. Même de très braves gens considéraient les Africains comme relevant d'une espèce à peu près entre l'être humain et l'animal⁵⁶.

Pour parler de la façon dont un auteur s'y prend pour rendre « ce qui ne se dit pas », il sera utile d'envisager, au-delà des registres de la (re)présentation ou de la reproduction, une esthétique du dévoilement, voire de l'apparition, par quoi Kant entend un plaisir désintéressé et plus précisément une situation d'exception où, nous abstenant de manier les catégories du « vrai » et du « faux », nous ne poursuivons plus aucun intérêt précis⁵⁷. Ou, comme le souligne Lippert, « *Écrire, c'est disparaître, se rendre absent pour susciter une autre présence, faire naître des apparitions*⁵⁸ ». Ce faisant, il convoque aussi, comme dirait la psychiatrie, le *double lien* qui a marqué son enfance dans un milieu ségrégationniste qui n'hésitait cependant pas à engager des nurses congolaises. Il dit en être sorti forcément « fêlé⁵⁹ » et prédisposé à une perception tout aussi *fêlée* de l'Histoire. L'esthétique de l'apparition allant enfin de pair avec l'idée de parvenir à la vérité de l'œuvre d'art plus qu'à celle de l'historiographie, ce que Lippert visait, c'était la poétique qu'il pouvait dégager de l'Histoire : « *Mon travail fut dès lors de réchauffer, à la flamme de la langue, les vestiges recueillis dans la glace des mythes, afin de rendre vie aux anciens dieux sous leurs traits actuels*⁶⁰. » Ce n'est pas à l'archevêque Monsengwo et à ses homélies qu'il en confie la tâche. Il la délègue à Lucifer ou à White Star⁶¹, descendant de la sirène portugaise décédée au Congo, dite Mamiwata du nom de l'esprit des eaux. C'est sous ces auspices que Lumumba est célébré pour sa tentative d'assurer le passage des clefs de la modernité congolaise des mains des Belges à celles de son peuple. S'ils tranchent sur l'ensemble par leur relatif respect de l'ordre théorique, les paragraphes veinés de fiction consacrés au héros de l'indépendance se noient dans la diégèse, l'*autopoïèse* de Lippert fonctionnant sur le système discursif que Lumumba illustra le 30 juin 1960 devant le roi des Belges Baudouin I^{er} et les dignitaires congolais. En octobre 1972, Lippert avait de même désacralisé la parlotte de Lacan en lui lançant sa cruche d'eau au visage⁶². Il continue d'éclabousser tout le monde dans les eaux du fleuve Congo où il se marre vingt ans plus tard à hauteur du fief lumumbiste de Kisangani.

56 *Ibid.*, p. 95.

57 Cf. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München, Hanser Verlag, 2000.

58 Jean-Louis Lippert, « Une cathédrale de mots en Afrique », *art. cit.*, p. 100 ; l'auteur souligne.

59 *Ibid.*, p. 96.

60 *Ibid.*, p. 101 ; l'auteur souligne.

61 Cf. Les « Notes de White Star » [en ligne] réunissant en cinq pages sur quatre cent trente-six les passages éparés sur Lumumba, disponibles sur le blogue *Les Grosses Orchades, les amples thalagèmes...* [<http://www.lesgrossesorchadeslesamplesthalameges.fr/notreblogskynet/amen-3-4-8719437.html>].

62 Cf. Eric De Bellefroid, « Souvenirs parricides : un entretien avec l'écrivain Jean-Louis Lippert » [en ligne], *La Libre Belgique*, 12 avril 2001 [<https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/souvenirs-parricides-un-entretien-avec-l-ecrivain-jean-louis-lippert-51b871d6e4b0de6db9a5a9a9>].

Descente sur le terrain congolais : Mertens et Adam entre *pathein* et *poëin*

Comparé à Lippert, Gérard Adam, né en 1946 en Belgique, est un exemple de linéarité romanesque. À celle-ci s'oppose toutefois une poétique du hasard, figurée dans *L'Arbre blanc dans la forêt noire* (1988) par la consultation de l'Y King, le livre chinois des transformations. Au lancer, les tiges d'Achillée révèlent une logique combinatoire dont l'utilisateur tire un enseignement sur sa « résonance intime avec le cosmos⁶³ » et une prédiction, en l'occurrence l'écroulement. Cette dernière bouscule le temps de la chronique d'un narrateur belge dont le seul souci était d'être « présent à soi-même au cœur du monde⁶⁴ » à travers une science et une pratique médicales censées assurer l'entrée du Congo/Zaire dans la modernité. Né en 1939 à Bruxelles, Pierre Mertens avait fait subir le même sort aux chroniques composant le roman *Les Bons Offices* (1974) où il abordait l'histoire de l'indépendance et de la modernité en train de se (dé)faire au Congo. L'éclatement, prédit par l'Y Ching dans le roman d'Adam, gagnait ici la forme elle-même, sans que le Congo ne s'installe vraiment dans le récit.

Trois ans avant le constat de Quaghebeur d'une littérature francophone belge frileuse à l'égard de l'histoire du Congo, le roman *L'Arbre blanc dans la forêt noire* (1988) d'Adam aurait pu contribuer à changer la donne s'il avait bénéficié d'une plus grande visibilité. Or, « l'insuccès est total⁶⁵ ». S'il reçoit le Prix NCR en octobre 1989, il ne parvient pas à se faire éditer en France : « Tout ce qui tourne autour de la littérature belge, y compris la Promotion des Lettres, m'apparaît envouté par Paris et ses bulles intellectuelles qui me semblent dénuées d'intérêt⁶⁶. » Il continue toutefois d'écrire et obtiendra le soutien de Pierre Mertens, de Pierre Maury ou encore, plus tard, de Jacques De Decker. Dans l'article « Comment le coopérant est devenu écrivain » (2002) que Quaghebeur lui a ensuite commandé pour la revue *Écriture*, il décrit le paternalisme qui l'habitait à son insu à son arrivée au Congo en septembre 1973, trois mois après que Mobutu eut proclamé le recours à l'authenticité⁶⁷. Lui qui était venu pour soigner les blessures d'un peuple qui, « tant il aspire à une dignité que le colonisateur lui a niée, s'est précipité [...] dans le délire d'un mégalomane, qui l'engloutira de spire en spire dans un tourbillon de souffrances⁶⁸ », apprend, au contact des Congolais, à se guérir lui-même d'un racisme latent. Celui-ci se manifeste lorsque, comme le dit Jean-Claude Kangomba dans sa « Lecture », le jeune médecin jusque-là si dévoué à ses patients africains, a fini par perdre momentanément sa belle ouverture d'esprit à la suite d'un vol auquel il donne un poids d'un autre temps : « Je hais l'Afrique », s'écrie-t-il parce que privé de ses disques, « ces bougnoules qu'on essaie de tirer de la merde où ils croupissent par leur faute⁶⁹ ». Le médecin

63 Gérard Adam, *L'Arbre blanc dans la forêt noire*, Bruxelles, Labor, 2004, p. 155.

64 *Ibid.*, p. 158.

65 Gérard Adam, « Autobiographie », site Internet Gérard Adam [<http://www.gerard-adam.eu/autobiographie.html>] .

66 *Id.*

67 Cf. Gérard Adam, « Comment le coopérant est devenu écrivain. Ou comment les personnages ont façonné leur auteur », *Écriture*, n° 59 (printemps 2002), p. 127-128.

68 *Ibid.*, p. 126.

69 Gérard Adam, *L'Arbre blanc dans la forêt noire*, *op. cit.*, p. 601.

invoque également le prétexte d'un philtre amoureux pour justifier sa relation avec une Africaine qu'il abandonnera, elle et leur fils, quand la violence éclatera dans la région. De ce *grand roman* sur la Kalibie, pays imaginaire dans lequel on reconnaît le Congo, Pierre Halen écrit, qu'il « charrie certes encore un point de vue culturaliste et une forte binarité ; mais en même temps la dimension humaniste y est aussi évidente que dans les textes antiesclavagistes de la fin du 19^e siècle, ces ancêtres du discours "humanitaire"⁷⁰ ». Le récit d'Adam poursuit en tout cas un idéal de dévouement qui s'oppose à la rationalité instrumentale colonialiste en mettant au contraire en acte, tout au long du roman, cette rationalité conversationnelle que Habermas appelait de ses vœux et que la palabre africaine illustre au mieux. La repentance en fausserait la portée. En sont exemptes, aux yeux du coopérant belge, les Danoises « vivant depuis deux ans dans le pays, sans nos préjugés et nos remords d'ex-colonisateurs⁷¹ ». Si elles ont plutôt tendance à investir leur potentiel de dérision dans des blagues sur la Belgique – « [I]l faut être belge pour porter des chaussettes avec les sandales⁷² ! » –, le coopérant belge, qui rit de la réversibilité des étiquettes, emploie partout le mot « nègre », tandis qu'un cliché éculé finit à un moment donné par lui échapper : « Le stagiaire dort comme seuls les Nègres le savent⁷³. » La violence qui finira par transformer le coopérant en un médecin militaire, rappelle celle que l'auteur a connue en mai 1978 à Kolwezi (Shaba II) où il avait été envoyé dans le cadre d'une opération militaro-humanitaire visant à protéger des ressortissants européens après l'exécution de plusieurs Français : « Des sauvages, mon vieux, de vrais sauvages...⁷⁴ », s'écrie, dans une situation semblable rendue dans le roman, un gradé kalibien qui exprime ses condoléances au coopérant belge en deuil de plusieurs de ses amis européens. Alors qu'on croit réentendre les colons, ou Max Waller s'écriant « N'allez pas là-bas⁷⁵ », le narrateur appelle à la nuance : « Des sauvages, c'est vrai ! Comme ceux qui ont tué les coopérants, les déserteurs, ou même ses [*sic*] propres soldats... Des sauvages, oui, et des héros, comme dans tous les camps de toutes les guerres⁷⁶... » Entre *pathein* et *poïein*, le Congo de Gérard Adam est encore absent de l'Histoire monumentale des héros et grands modèles de l'humanité.

La dérision en constitue l'une des raisons. C'est ce qu'a bien compris Pierre Mertens, homme lui aussi de terrain. Dans *Les Bons Offices* (1974), il n'accompagnait pas pour rien de traits carnavalesques l'évocation des réalités africaines et plus

70 Cf. Pierre Halen, « Mémoire coloniale, production narrative et institution littéraire en Belgique francophone : une mise en perspective cavalière », dans Sylvie Freyermuth, Pierre Halen et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Échappées littéraires en francophonie. Mélanges offerts à Frank Wilhelm*, Nancy, Centre Écritures, Université de Lorraine, 2016, p. 209-210.

71 Gérard Adam, *L'Arbre blanc dans la forêt noire*, op. cit., p. 631.

72 *Ibid.*, p. 630.

73 *Ibid.*, p. 670.

74 *Ibid.*, p. 805.

75 Cf. Pierre Halen, « Mémoire coloniale, production narrative et institution littéraire », dans Sylvie Freyermuth, Pierre Halen et Jean-Michel Wittmann (dir.), *Échappées littéraires en francophonie. Mélanges offerts à Frank Wilhelm*, op. cit., p. 199.

76 Gérard Adam, *L'Arbre blanc dans la forêt noire*, op. cit., p. 805.

précisément celles des premiers scrutins de la République libre du Congo. Une méprise autour de la nomination du premier ministre avait d'abord prêté à la déconsidération : « C'est au milieu des ovations que le grand leader a repris possession de la cité », entend-on sur les ondes mais « on se garde bien de préciser à qui elles s'adressaient⁷⁷ ». La prise de pouvoir par le chef de l'armée et l'horreur qui suivit mirent fin à la plaisanterie. Ce qu'on avait pris pour une blague africaine ne tarda pas en effet à s'avérer applicable à la Belgique : « En même temps que le Congo s'enfonçait chaque jour un peu plus dans l'horreur, nous découvrions avec surprise que le ridicule ne se trouvait pas là où nous l'avions tout d'abord localisé, mais tout près de nous⁷⁸... » Il se logea notamment dans les parades discursives du gouvernement belge autour de l'« opération Dragon rouge » qui visait, conjointement à l'intervention américaine *Ommegang* pour la reconquête de Stanleyville⁷⁹, à évacuer les Européens retenus en otages par les chefs de l'insurrection anti-gouvernementale combattant pour une « seconde indépendance », à savoir « la décolonisation totale et effective du Congo dominé par la coalition des puissances étrangères⁸⁰ ». Appelée « rébellion Simba » (1961-1964), l'insurrection passait, comme le note Benoît Verhaegen, pour une formation regroupant « “les véritables successeurs de Lumumba” qui allaient, comme lui, “libérer le Congo de ceux qui lui volent ses richesses pour les vendre aux Américains”⁸¹ ». Or, les échantillons de presse qui participent au corpus congolais des *Bons Offices* évoquent une « population blanche, européenne et américaine, innocente⁸² » nécessitant une opération de secours que le ministre des Affaires étrangères de l'époque, Paul-Henri Spaak, qualifie de « strictement humanitaire⁸³ ». Si l'écrivain confie à son biographe, Jean-Pierre Orban, qu'il a « vibré au discours du ministre⁸⁴ », pour sa part le roman juxtaposait, aux déclarations de bonnes intentions du gouvernement belge, le témoignage d'un membre des forces spéciales intervenues à Stanleyville : « “Nous avons reçu l'ordre de tirer sur tout ce qui était noir” (un commando)⁸⁵. » L'histoire reproduit bel et bien un *sinistre guignol* : « Nous étions revenus aux plus beaux jours de l'été 1960 quand déjà notre gouvernement déclarait n'intervenir “qu'à contrecœur”, mais cette fois nous ne combattons plus les Congolais comme tels, non : nous nous battions aux côtés du “Congo légal” pour réduire une rébellion légitimiste⁸⁶... » Des soupçons

77 Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 113.

78 *Ibid.*, p. 114.

79 Cf. Isidore Ndawel è Nziem, *Histoire du Congo*, *op. cit.*, p. 198.

80 Cf. Manifeste du Comité national de libération (CNL) créé à Kinshasa le 3 octobre 1963 par une assemblée regroupant les partis d'opposition que dominait le Mouvement National Congolais Lumumba (MNC-L).

81 Benoît Verhaegen, « Les rébellions populaires au Congo en 1964 », *Cahiers d'études africaines*, vol. VII, n° 26 (1967), p. 356.

82 Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, *op. cit.*, p. 139.

83 *Id.*

84 Jean-Pierre Orban, *Pierre Mertens, le siècle pour mémoire. Biographie*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, p. 146.

85 *Id.*

86 Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, *op. cit.*, p. 139.

de maoïsme avaient entouré l'un des chefs lumumbistes, Pierre Mulele, continuant de peser sur le Comité national de libération (CNL) dont elle s'inspirait⁸⁷. En tirant sur le noir, on visait jaune. Une observation impartiale s'imposait, mais le narrateur des *Bons Offices*, au service d'une Organisation des droits de l'Homme professant la « neutralité absolue⁸⁸ », avait dû renoncer, face à l'opération Dragon rouge, à descendre sur le terrain. L'homme d'action qui se voulait au cœur de « l'Histoire-en-train-de-se-faire⁸⁹ » se retrouva homme de réflexion sur le *faire* (*poëin*) d'une histoire belgo-congolaise qui l'avait *frôlé* : « N'était-ce pas là [s]on premier rendez-vous manqué avec l'actualité⁹⁰ ? » Juriste, observateur judiciaire et défenseur des droits de l'Homme au Proche-Orient, en Amérique latine et en Europe de l'Est, l'écrivain confirme à son biographe que lui-même n'avait pu aller au Congo en 1964⁹¹. S'il s'y rend avec d'autres juristes en 1966, en lien avec l'affaire des « martyrs de la Pentecôte⁹² », Mobutu leur interdit de sortir de l'aéroport de Matadi et les renvoie à Bruxelles en leur enjoignant de remettre toute demande de négociation aux mains des autorités belges compétentes⁹³. Réel et fiction se croisent dans un passage de *Nécrologies* (1977) repris dans *Les Chutes centrales* (1990)⁹⁴, tandis qu'en 1974 *Les Bons Offices* parlent tout au plus des symptômes accompagnant de façon générale la mort par pendaison. Faute de matière congolaise de première main, le narrateur est mis en mode d'analyse politique : « En aidant à réprimer la rébellion de Gbenye, ce fut le dernier héritage du lumumbisme que la Belgique contribua à extirper⁹⁵... » De la distance – « Nous nous foutions bien, à l'époque, de Lumumba⁹⁶ » –, il passe aussi à la moquerie sur le portrait de Lumumba en Lucifer que l'Ambassadeur de Belgique Jean van den Bosch⁹⁷ avait brossé en un « bel élan de lyrisme⁹⁸ » dans son rapport sur leur entretien à propos des représailles menées contre les Belges. Le diplomate belge tenait à faire passer l'image d'un premier ministre congolais ayant

87 Cf. Centre de recherche et d'information socio-politiques, « Le conditionnement politique de l'opération Dragon rouge (Stanleyville, novembre 1964) », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 264 (décembre 1964), p. 14.

88 Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, *op. cit.*, p. 138.

89 *Ibid.*, p. 63.

90 *Id.*

91 Cf. Jean-Pierre Orban, *Pierre Mertens, le siècle pour mémoire. Biographie*, *op. cit.*, p. 147-148.

92 Isidore Ndaywel è Nziem, *Histoire du Congo*, *op. cit.*, p. 201 : « Mobutu [...] instaura un régime de la terreur par la pendaison publique, à la fête de la Pentecôte, le 2 juin 1966, de quatre politiciens présumés coupables de tentatives de coup d'État (Jérôme Anany, Évariste Kimba, Alexandre Mahamba et Emmanuel Kimba). »

93 Je tiens ces précisions d'une conversation téléphonique que Pierre Mertens m'a accordée le 29 juillet 2019.

94 Cf. Pierre Mertens, *Les Chutes centrales*, Paris, Verdier, 1990, p. 177.

95 *Ibid.*, p. 139.

96 Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, *op. cit.*, p. 113.

97 Cf. « Papiers Jean van den Bosch » [en ligne], *Cegesoma* [http://www.cegesoma.be/docs/Invent/AA_916.pdf].

98 Pierre Mertens, *Les Bons Offices*, *op. cit.*, p. 151.

pour seule politique de contrer un vaste *complot belge*⁹⁹. La prétendue paranoïa de Lumumba s'avère visionnaire, ainsi que l'illustrent l'implication de la Belgique dans son assassinat le 17 janvier 1961 et la politique belge de non-décolonisation que résume bien le slogan « Avant l'indépendance égale après l'indépendance¹⁰⁰ » lancé par le général et commandant de la Force publique à Léopoldville, Émile Janssens. Mais de tout ceci, le roman ne parle pas explicitement, se contentant d'évoquer la fable poétique d'une modernité congolaise doublement confisquée¹⁰¹.

C'est que, comme dira son narrateur dans *Une paix royale* (1995), « il appartient aux grandes nations d'écrire l'Histoire. Il revient aux petites de conter, ça et là, quelques fables dont la morale est secrète, autant que si elle s'était cachée longtemps derrière une porte¹⁰² ». Territoire extensible, en lien avec les quatre-vingts ans d'« annexion » du Congo à la Belgique, la patrie de Mertens l'est en deux sens : elle est susceptible de se réduire à zéro après avoir approché l'infini assimilable à la démesure (de la territorialité) congolaise. Il en résulte une dérision que le récit national belge n'a pas su gérer. Il s'y attaque dans *Les Bons Offices* à travers trois figures qui s'en disputent le primat et auxquelles le narrateur s'identifie quand il ne leur est pas comparé à titre d'insulte : Tintin pour ses aventures au Congo, Don Quichotte pour les mirages de la rédemption humanitaire et le roi des Belges pour les discours élogieux qu'il persiste à tenir sur Léopold II après la dérive de la Belgique au Congo¹⁰³.

Ce que Mertens entreprend dès 1974, c'est de mettre en évidence le rôle essentiel joué par l'imagination dans la construction du passé historique. Le Congo, qui fait partie du réel francophone de Belgique, demandait la mise en place d'une histoire poétique permettant de montrer comment se fabrique le réel. Pour situer la traversée du désert accomplie par Mertens ainsi que par Lippert et Adam après lui, rappelons qu'au registre des lettres nobles, le Congo avait inspiré au cofondateur de *La Jeune Belgique*, Max Waller, un roman, *Brigitte Austin*, marqué par un *rejet viscéral*, inaugurant, selon Pierre Halen, « le long déni dont le Congo fera[il] l'objet dans le système littéraire belge¹⁰⁴ ». La publication par Waller de la *Correspondance d'Afrique* de son frère procèderait elle aussi, en fin de compte, d'une disposition à « tourner

99 Cf. Jean van den Bosch, « Mémoire de M. L'Ambassadeur Jean van den Bosch relatif aux événements des 6 et 7 juillet 1960, à Léopoldville », *Chronique de politique étrangère*, vol. 14, n^{os} 5-6 (septembre-novembre 1961), p. 602 et p. 603.

100 Joseph Mbungu Nkandamana, « Souvenirs d'un journaliste congolais », dans Marc Quaghebeur (dir.), avec la collaboration de Jean-Claude Kangomba, Nicole Leclercq et Francine Meurice (éd.), *Traces de la vie coloniale au Congo belge et au Ruanda-Urundi*, Paris, L'Harmattan (Congo-Meuse), 2017, p. 398, note 1.

101 Par les Blancs, mais aussi par les Noirs eux-mêmes et surtout par le régime de Mobutu.

102 Pierre Mertens, *Une Paix royale*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 287.

103 Cf. Bernadette Desorbay, *L'Excédent de la formation romanesque. L'emprise du mot sur le moi*, *op. cit.*

104 Pierre Halen, « Compte rendu. Émile Van Lerberghe et Nadine Fettweis, "N'allez pas là-bas !" Le séjour de Charles Warlomont au Congo (1887-1888), ses écrits et leur réception par son frère Max Waller, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (Documents pour l'histoire des francophonies), 1997, 2 vols. » [en ligne], *Textyles*, vol. 15 (1999), p. 237-239 [<https://journals.openedition.org/textyles/1286>].

le dos à l'Ailleurs¹⁰⁵ ». Depuis lors, la matière belgo-congolaise a pu être ressentie comme un passage obligé. Il en est ainsi, selon ses dires, de l'auteur des *Couleurs de la nuit* (2010), Stéphane Lambert, qui, après avoir évoqué le comportement des foules à l'exposition coloniale de Tervueren en 1897¹⁰⁶, fait ressortir les *ténèbres intérieures* que la descente du fleuve Congo avait révélées à Joseph Conrad au tournant du XX^e siècle¹⁰⁷. *Au cœur des ténèbres* (1902) est plus amplement revisité par Jean-Pierre Orban dans *Des îles, un océan* (2018) dont le titre rappelle un *leitmotiv* de « La descente du Congo » (1952) de Marie Gevers. L'accent est mis sur le tribalisme européen – Anglais blaguant sur le dos des francophones – autour d'une filiation manquée qui porte un jeune protagoniste franco-belge sur les traces de l'explorateur du Congo Henry Morton Stanley, comme sa mère l'avait été, dans sa descente du fleuve, sur celles d'un tiers-mondiste belge, père de l'enfant, parti à l'aventure à *Kisangani* et mort là-bas lors des tueries qui accompagnèrent l'opération Dragon rouge. Une ombre est sinon perceptible au tableau de l'écrivain minimaliste Jean-Philippe Toussaint, fils du journaliste qui couvrit les événements autour de l'indépendance du Congo. Je pense au nom « Zaïre » donné à un cheval récalcitrant dans *La Vérité sur Marie*. Traces certes ténues, mais pertinentes et impertinentes, d'une petite Belgique aux prises, dans les conduites créatrices de ses écrivains, avec la *démessure* d'un Congo réel et imaginaire échappant à la symbolisation.

105 *Id.*

106 Cf. Stéphane Lambert, *Les Couleurs de la nuit*, Paris, La Différence, 2010, p. 117.

107 *Ibid.*, p. 119-120.

Références

- ADAM, Gérard, *L'Arbre blanc dans la forêt noire*, Bruxelles, Labor, 2004.
- , « Comment le coopérant est devenu écrivain. Ou comment les personnages ont façonné leur auteur », *Écriture*, n° 59 (printemps 2002), p. 125-130.
- BOFANE, Jean, *Congo Inc. Le testament de Bismarck*, Arles, Actes Sud, 2014.
- , *Mathématiques congolaises*, Arles, Actes Sud (Babel), 2008.
- CENTRE DE RECHERCHE ET D'INFORMATION SOCIO-POLITIQUES, « Le conditionnement politique de l'opération Dragon rouge (Stanleyville, novembre 1964) », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 264 (décembre 1964), p. 1-26.
- CROSSETTE, Barbara, « U.S. Sends Mobutu a Message By Welcoming Cleric-Critic (Mobutu Sese Seko and Laurent Monsengwo Pasinya of Zaïre) », *The New York Times*, 27 juin 1992, p. 2.
- DE BELLEFROID, Éric, « Souvenirs parricides : un entretien avec l'écrivain Jean-Louis Lippert » [en ligne], *La Libre Belgique*, 12 avril 2001 [<https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/souvenirs-parricides-un-entretien-avec-l-ecrivain-jean-louis-lippert-51b871d6e4b0de6db9a5a9a9>].
- DE BOECK, Filip, « City on the Move : How Urban Dwellers in Central Africa Manage the Siren's Call of Migration », dans Knut GRAW et Samuli SCHIELKE (dir.), *The Global Horizon. Expectations of Migration in Africa and the Middle East*, Leuven, Leuven University Press, 2012, p. 59-86.
- DESORBAY, Bernadette, « Regards croisés entre littérature et psychanalyse », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Violence et vérité dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 135-171.
- , *L'Excédent de la formation romanesque. L'emprise du moi sur le moi à l'exemple de Pierre Mertens*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2008.
- GORIELY, Serge, « Lumumba et autres fantômes du Congo sur la scène théâtrale belge », *Nouvelles études francophones : revue du Conseil international d'études francophones*, vol. 32, n° 1 (2017), p. 144-154.
- HALEN, Pierre, « Mémoire coloniale, production narrative et institution littéraire en Belgique francophone : une mise en perspective cavalière », dans Sylvie FREYERMUTH, Pierre HALEN et Jean-Michel WITTMANN (dir.), *Échappées littéraires en francophonie. Mélanges offerts à Frank Wilhelm*, Nancy, Centre Écritures, Université de Lorraine, 2016, p. 191-214.
- , « Compte rendu. Émile Van Lerberghe et Nadine Fettweis, "N'allez pas là-bas !" Le séjour de Charles Warlomont au Congo (1887-1888), ses écrits et leur réception par son frère Max Waller », Bruxelles, Archives et Musée de la littérature (Documents pour l'histoire des francophonies), 1997, 2 vols. » [en ligne], *Textyles*, vol. 15 (1999), p. 237-239 [<https://journals.openedition.org/textyles/1286>].
- KAWAMOTO, Hideo, « L'autopoïèse et l'"individu" en train de se faire », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 136, n° 3 (2011), p. 347-363.

- KLAUS, Peter, « Entretien avec Jean Bofane à propos de *Mathématiques congolaises* », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Violence et vérité dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 117-122.
- LAMBERT, Stéphane, *Les Couleurs de la nuit*, Paris, La Différence, 2010.
- LIPPET, Jean-Louis, « Une cathédrale de mots en Afrique », *Écriture*, n^o 59 (2002), p. 92-101.
- , *Mamiwata*, Bruxelles, Talus d'approche, 1994.
- MERTENS, Pierre, *Une Paix royale*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- , *Les Chutes centrales*, Paris, Verdier, 1990.
- , « Pour en finir avec la belgitude », dans Hugues DUMONT, Christian FRANCK, François OST et Jean-Louis DE BROUWER (dir.), *Belgitude et crise de l'État belge*, Actes du colloque organisé par la Faculté de droit de l'Université de Saint-Louis (24 novembre 1988), Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1989, p. 239-248.
- , *Les Bons Offices*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- MBUNGU NKANDAMANA, Joseph, « Souvenirs d'un journaliste congolais », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), avec la collaboration de Jean-Claude KANGOMBA, Nicole LECLERCQ et Francine MEURICE (éd.), *Traces de la vie coloniale au Congo belge et au Ruanda-Urundi*, Paris, L'Harmattan (Congo-Meuse), 2017, p. 395-412.
- NDAYWEL È NZIEM, Isidore, *Histoire du Congo : des origines à nos jours*, Bruxelles / Kinshasa, Le Cri / Afrique éditions, 2011.
- NGIMBOUS, Jacques Michel, *La Rationalité communicationnelle comme voie féconde pour l'achèvement du projet de la modernité chez J. Habermas*, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de bachelier en philosophie, Faculté de philosophie Saint-Pierre Canisius, Kimwenza, 2010.
- NZONGOLA-NTALAJA, Georges, « The History of Democracy in DR Congo », *Soundings*, n^o 34 (novembre 2006), p. 131-145.
- ORBAN, Jean-Pierre, *Pierre Mertens, le siècle pour mémoire. Biographie*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018.
- QUAGHEBEUR, Marc, « Démonstrateur et pathique, le style romanesque de Jean-Louis Lippert », *Balises. Cahiers de poésie des Archives et Musée de la littérature*, n^{os} 1-2 (2001-2002), p. 167-188.
- , *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998.
- , « Zwanze et Science à la conquête de l'empire : Nirep et *Les Mystères du Congo* », *Textyles*, hors-série, n^o 1 (1993), p. 205-233.
- SCHAPPACHER, Norbert, « Paul Valéry et la potentialité des mathématiques » [en ligne], *Institut de recherche mathématique avancée de Strasbourg*, 2016 [http://irma.math.unistra.fr/~schappa/NSch/Publications_files/2016d_Valery.pdf].
- SEEL, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München, Hanser Verlag, 2000.
- VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
- VAN DEN BOSCH, Jean, « Mémoire de M. L'Ambassadeur Jean van den Bosch relatif aux événements des 6 et 7 juillet 1960, à Léopoldville », *Chronique de politique étrangère*, vol. 14, n^{os} 5-6 (septembre-novembre 1961), p. 597-603.
- VERHAEGEN, Benoît, « Les rébellions populaires au Congo en 1964 », *Cahiers d'études africaines*, vol. VII, n^o 26 (1967), p. 345-359.

BIBLIOGRAPHIE



La Belgique littéraire et culturelle à partir de 1980

Publications réalisées en totalité ou en partie par des chercheurs non belges,
en dehors des livres ou revues monographiques consacrés à un auteur

BIBLIOGRAPHIE ÉTABLIE PAR MARC QUAGHEBEUR¹

1980

BEYEN, Roland, Michel OTTEN, Gianni NICOLETTI et Venanzio AMOROSO (dir.), *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Actes du congrès international de Gênes (22-25 novembre 1978), Bruxelles, Société internationale des études sur Michel de Ghelderode, 1980.

LOPE, Hans-Joachim (dir.), *Studia Belgica. Aufsätze zur Literatur-und Kukturgeschichte Belgiens*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen), 1980.

1984

POLI, Giovanni (dir.), *Teatro belga contemporaneo*, Genova, edizione Costa e Nolan, 1984.

WILLINGER, David (dir.), *An Anthology of Contemporary Belgian Plays, 1970-1982 : Hugo Claus, René Kalisky, Jean Louvet, Jean Sigrîd, Lucienne Stassaert, Ivo Van Hove*, edited and with introductions by D. Willinger, translated by L. Deneulin *et al.*, Troy, The Whitson Publishing Company, 1984.

1985

GAUVIN, Lise et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Labor, 1985.

LOPE, Hans-Joachim (dir.), *Aufsätze zur Literaturgeschichte in Frankreich, Belgien und Spanien*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen), 1985 [« Belgische Themen », p. 93-156].

1 La présente bibliographie ne saurait prétendre à l'exhaustivité. L'ordre chronologique ascendant est suivi de l'ordre alphabétique des auteurs pour une même année de publication. Les noms des auteurs sont mentionnés jusqu'à concurrence de quatre. Au-delà, la mention « *et al.* » suit le dernier nom. Ceci, afin de mieux faire ressortir les contributions des chercheurs non belges à l'étude et à la connaissance de la littérature belge francophone.

1986

GORCEIX, Paul (dir.), « Aspects de la littérature française de Belgique », *La Licorne, revue de langue et de littérature françaises*, n° 12 (1986).

SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e siècle*, Firenze, Leo S. Olschki Editore (Quaderni di Francofonia), 1986.

1987

GROSS, Stefan et Johannes THOMAS (dir.), *Belgien Literatur und Politik. Eine Bibliographie mit besonderer Berücksichtigung des französischsprachigen Literatur des Landes. Bibliographie institutionnelle et comparative de la littérature française de Belgique*, Aachen, Rader Verlag, 1987.

1988

PULEIO, Maria Teresa (dir.), « Réalités magiques », *Le Ragione critiche*, vol. 17, n^{os} 63-66 (1988).

VOISIN, Marcel (dir.), « L'Essai en Belgique romane », *Études littéraires*, vol. 21, n° 2 (automne 1988).

1989

GROSS, Stefan et Johannes Thomas (dir.), *Les Concepts nationaux de la littérature. L'exemple de la Belgique francophone*, Aix-la-Chapelle, Alano Verlag-Rader Publikationen, 1989, 2 t.

SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Les Avatars d'un regard. L'Italie vue à travers les écrivains belges de langue française*, Actes du colloque « La dérive des Francophonies » (Centro interfacoltà sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 5-6 octobre 1987), Bologna, CLUEB (Belœil ; Bussola), 1989.

1990

FALICKI, Jerzy, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Kraków / Warszawa / Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana et Marc QUAGHEBEUR (dir.), « El surrealismo belga », *Correspondance*, n° 1 (1990).

SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese (Bagni di Lucca, 2-4 novembre 1988), Bologna, CLUEB (Belœil, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese ; Bussola, Atti di ricerca, seminari et convegni), 1990.

1991

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana et Marc QUAGHEBEUR (dir.), « El lenguaje en sus limites », *Correspondance*, n° 2, (1991).

LASCU-POP, Rodica (dir.), « La Belgique francophone. Lettres et Arts », *Studia Universitatis Babés-Bolyai, seria Philologia*, n^{os} 1-2 (1991).

LÓPEZ MORALES, Laura, *Decir la diferencia. La francofonía a través de su prosa*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien del mundo), 1991 [« Literatura belga », p. 21-84] ; réédition : México, Educal, Es premio en Docencia en Humanidades de la UNAM, 2009.

1992

FRIEDMAN, Donald Flanell (dir.), *An Anthology of Belgian Symbolist Poets*, New York / London, Garland Publishing, 1992 ; réédition : New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2003.

GASPARRO, Rosalba et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Il labirinto e l'Esagono. Percorsi della letteratura belga di lingua francese*, Actes du colloque de Palerme (1-4 mars 1989), Messina, La Grafica editoriale, 1992.

1993

DE NOLA, Jean-Paul et Josette GOUSSEAU (dir.), *La Communication cinématographique, reflets du livre belge*, Paris, Éditions Didier, 1993.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana et Marc QUAGHEBEUR (dir.), « El simbolismo belga », *Correspondance*, n° 3 (1993).

HALEN, Pierre et János RIESZ (dir.), *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les lettres belges de langue française et alentour*, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (4-6 février 1993), Bruxelles / Kinshasa, Textyles éditions / Éditions du Trottoir, 1993.

LOPE, Hans-Joachim (dir.), *L'Écrivain belge devant l'Histoire*, Actes du colloque international de l'Université de Marburg (12-13 octobre 1990), Frankfurt am Mein, Peter Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen), 1993.

LYSOE, Éric, *Les Kermesses de l'étrange ou le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993.

QUAGHEBEUR, Marc, *National eller Regional identitet : om Belgiens fransksprogede literatur*, traduction de Ole Wehenr Rasmussen, Aarhus, Akademisk Verlag, 1993.

SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Arlecchino senza mantello. Fantasma della « Belgité »*, présentation par Marc Quaghebeur et Ruggero Campagnoli, Rimini, Panozzo editore (Belgica Strenne), 1993.

1994

BIRON, Michel, *La Modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles / Montréal, Labor (Archives du futur) / Presses de l'Université de Montréal, 1994.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (dir.), « Charles Quint et la notion d'Europe – Carlos V y la Noción de Europa », Textes et images rassemblés à la suite du colloque international « Charles Quint et la notion d'Europe » (Université d'Extrémadura, novembre 1992), *Correspondance*, n° hors-série (1994).

LICARI, Carmen et Anna SONCINI FRATTA, *André Fontainas et ses amis belges, avec des lettres inédites (1889-1948)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore (Quaderni di Francofonia), 1994.

1995

BLANCART-CASSOU, Jacqueline (dir.), *La Littérature belge de langue française*, Paris, L'Harmattan (Itinéraires et contact de culture), 1995.

GASPARRO, Rosalba (dir.), *Le parole dell'Altrove. Teatro spirituale del Belgio francofono*, Atti del Convegno internazionale (1-2 oct 1992), Roma, Ente dello spettacolo (Immagini allo specchio), 1995.

GOUSSEAU, Josette (dir.), *Sicilia e Belgió. Specularità e Interculturalità*, Palermo, Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Palermo (Studi e ricerche), 1995.

LINKHORN, Renée (dir.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française. Les lettres belges au présent*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 1995.

LÓPEZ MORALES, Laura (éd.), *Literatura francófona I : Europa, México*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1995.

SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Jeux de langue. Jeux d'écriture*, Atti del Convegno « Les irréguliers du langage » (Firenze, 1993), Bologna, CLUEB (Beloeil, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese ; Bussola, Atti di ricerca, seminari et convegni), 1995.

1996

RENOUPREZ, Martine (dir.), « Especificidad de la literatura francófona belga », *Francofonía*, n^{os} 5-6 (1996-1997).

WILLINGER, David (dir.), *Three fin-de-siècle farces*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 1996.

1997

BLOCH, Peter-André et Paul GORCEIX (dir.), *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Actes du colloque international (Soleure, juin 1993), Paris, Honoré Champion, 1997.

BLOCK, Jane (dir.), *Belgium, the Golden Decades, 1880-1914*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 1997.

DURAND-GUIZIOU, Marie-Claire (dir.), *Bélgica hoy : antología de la novela corta*, Las Palmas de Gran Canaria / Bruxelles, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) / Ministère de la Communauté française de Belgique, 1997.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana et Marc QUAGHEBEUR (dir.), « Erotismes-Erotismos. Série d'études sur l'érotisme en art et en littérature menées par des auteurs et plasticiens belges », *Correspondance*, n^o 5 (1997).

QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, Vienne / Pècs, Wilhelm Braumüllerverlag (Cahiers francophones d'Europe centre-orientale), 1997, 2 t.

QUAGHEBEUR, Marc et Nicole SAVY (dir.), *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguïtés*, Actes du colloque organisé par les Archives et Musée de la littérature (Bruxelles, 7-9 mai 1996), Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1997.

TSHIBOLA KALENGAYI, Bibiane, Marc QUAGHEBEUR, Jean-Claude KANGOMBA LULAMBA *et al.* (dir.), *Ecrire en français en Belgique et au Congo*, Mbujimai, Celibeco (Congo-Meuse), 1997.

1998

GLASHEEN, Anne-Marie (dir.), *The Key to our Aborted Dreams : Five Plays by Contemporary Belgian Women Writers*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 1998.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (dir.), *Couloirs du fantastique*, Actes du colloque de Cáceres (12-13 septembre 1997), Bologna, CLUEB (Beloeil, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese ; Bussola, Atti di ricerca, seminari et convegni Beloeil), 1998.

1999

JOUE, Edmond et Simone DREYFUS (dir.), *Belgique Wallonie-Bruxelles : une littérature francophone*, Actes du huitième colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy (Reilhaguet, Saint-Cirq-Lapopie, Gourdon et Le Vigan, 27-30 août 1998), Paris, Association des écrivains de langue française (Mondes francophones / Les Colloques de l'A.D.E.L.F.), 1999.

KRZYSZTOF, Bloński et Siwek RYSZARD, « Literatura belgijska », *Dekada literacka*, 1 (149) (1999), Kraków.

LEONARDY, Ernst et Hubert ROLAND (dir.), *Deutsch-belgische Beziehungen im kulturellen und literarischen Bereich, 1890-1940 / Les Relations culturelles et littéraires belgo-allemandes, 1890-1940*, Frankfurt, Peter Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen), 1999.

2000

CHIKHI, Beïda (dir.), *Passerelles francophones I. Europe et Québec*, Strasbourg, Université Marc Bloch (Vives lettres), 2000.

REGGIANI, Licia (dir.), *Massoneria e cultura. Il contributo della Massoneria alla formazione della cultura nel Belgio francofono del XIX secolo (1830-1914)*, Bologna, CLUEB (Beloeil, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese ; Bussola, Atti di ricerca, seminari et convegni), 2000.

TSHIBOLA KALENGAYI, Bibiane, Marc QUAGHEBEUR, Jean-Claude KANGOMBA LULAMBA et Annick VILAIN (dir.), *L'Œil de l'autre*, Actes des colloques de Kinshasa (9-10 juin 1996) et de Bruxelles (1^{er}-2 décembre 1996), Bruxelles / Kinshasa, Archives et Musée de la littérature / Celibeco (Congo-Meuse), 2000, 2 vols.

2001

GUNNESSON, Ann-Mari, *Les Écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis (Romanica Gothoburgensia), 2001.

LOPE, Hans-Joachim, Anne NEUSCHÄFER et Marc QUAGHEBEUR, *Les Lettres belges au présent*, Actes du Congrès des Romanistes allemands (Université d'Osnabrück, 27-30 septembre 1999), Frankfurt am Main, Peter Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen), 2001.

LYSØE, Éric, *Le Diable en Belgique du Prince de Ligne à Gaston Compère*, Bologna, CLUEB (Beloeil, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese ; Bussola, Atti di ricerca, seminari et convegni), 2001.

SIWEK, Ryszard, *Od De Costera do Vaesa, Pisarze belgijscy wobec niezwykłości [De De Coster à Vaes. Les écrivains belges devant l'étrange]*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2001.

WANG, Bingdong (dir.), *Recueil d'études sur la Belgique*, Běijīng, Université des langues étrangères de Pékin, 2001.

2002

GENNARIO, Rosario, *La riposta inattesa. Ungaretti e il Belgio tra politica, arte, letteratura*, Louvain / Florence, Leuven University Press / Franco Cesati Editore, 2002, 2 vols.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (dir.), *Historia de las literaturas francófonas. Bélgica, Canadá, Magreb*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002 [« Literatura francófonas de Bélgica », A. González Salvador, p. 23-232].

LABIO, Catherine (dir.), « Belgian Memories », *Yale French Studies*, n^o 102 (2002).

WILLINGER, David (éd.), *Theatrical Gestures of Belgian Modernism. Dada, Surrealism, Futurism, and Pure Plastic in Twentieth-Century Belgian Theatre*, traduction de David Willinger et Luc Deneulin, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2002.

2003

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Benoît DENIS et Rainer GRUTMAN (dir.), *Histoire de la littérature belge (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003.

BERTRAND, Jean-Pierre et Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec-Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, PIE-Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2003.

CAMPAGNOLI, Ruggero, *Belgitures*, Bologna, CLUEB, 2003.

DE LA TORRE, Estrella et Martine RENOUPEZ, *L'Autobiographie dans l'espace francophone 1 : la Belgique*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.

LYSØE, Éric, *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*, Bruxelles, Labor (Espace Nord / Repères), 2003, t. 1 et t. 2.

PANO ALAMÁN, Ana, *L'Hystérie de la « Belgité ». L'hystérie dans la littérature belge de langue française de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle*, Bologna, CLUEB (Beloeil, Atti del Centro Studi sulla letteratura belga di lingua francese ; Bussola, Atti di ricerca, seminari et convegni), 2003.

QUAGHEBEUR, Marc et Laurent ROSSION (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions : Belgique, Roumanie, Suisse*, Actes du colloque organisé par le Centre d'études des francophonies avec le soutien des Archives et Musée de la littérature (Université de Bucarest, avril 2002), Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2003.

2004

ROLAND, Hubert et Sabine SCHMITZ (dir.), *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales / Ikonographie kultureller und nationaler Identität*, Actes du colloque international du Musée Charlier (Bruxelles, 22-24 mai 2002), Frankfurt am main, Peter Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen), 2004.

2005

BRIDEL, Yves, Beïda CHIKHI, François-Xavier CUCHE et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *L'Europe et les Francophonies. Langue, littérature, Histoire, image*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2005.

COLLECTIF, « Les surréalistes belges », *Europe, revue littéraire mensuelle*, n^o 912 (avril 2005).

GOUSSEAU, Josette (dir.), *Dallo zolfo al carbone. Scritture della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, Palermo, Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'università di Palermo (Studi e ricerca), 2005.

LASERRA, Annamaria (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Actes du colloque de Salerne (novembre 2004), Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies / Théorie), 2005.

LYSØE, Éric, *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*, Bruxelles, Labor (Espace Nord / Repères), 2005, t. 3.

ROSSION, Laurent (dir.), *Écrivains belges et jeux du Je*, Bruxelles / Combra, Archives et Musée de la littérature / Instituto de Estudos Franceses Faculdade de letras de Coimbra, 2005 ; *Confluências, série belge*, n° 20 (février 2005).

WANG, Bingdong (éd.), *Anthologie de la littérature belge francophone*, Beijing, People's Literature Publishing House, 2005.

2006

CHIKI, Beïda et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (Centre culturel international, 2-9 septembre 2003), Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2006.

RENOUPREZ, Martine, *Introducción a la literatura belga en lengua francesa. Un aproximación sociológica*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.

VERSTRAETEN-HANSEN, Lisbeth, *Littérature et engagements en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes 1945-1972*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2006.

2007

BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne (dir.), *Belgien im Blick : Interkulturelle Bestandsaufnahmen / Regards croisés sur la Belgique contemporaine / Blikken op België, Interculturele Beschouwingen*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Belgien im Fokus : Geschichte-Sprachen-Kulturen), 2007.

HENNUY, Jean-Frédéric (dir.), *Des iconoclastes heureux et sans complexe*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2007.

PYCHOWSKA, Joanna, *L'Existence humaine dans le miroir littéraire belge*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2007.

QUAGHEBEUR, Marc et Marie-France RENARD (dir.), *Les Villes du symbolisme*, Actes du colloque de Bruxelles (21-23 octobre 2003), Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2007.

SCHNYDER, Peter et Éric LYSØE (dir.), *Ombre et lumière dans la poésie francophone de Suisse et de Belgique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg (Europes littéraires), 2007.

2008

FLOCK, Sarah, Jiří KOCIAN, Jan RUBEŠ et Oldřich TŮMA (dir.), *Les Tchèques et les Belges : une histoire en miroir*, Bruxelles, Institut de l'histoire contemporaine de l'Académie des sciences de la République tchèque / Centre d'études tchèques de l'Université libre de Bruxelles, 2008.

LASERRA, Annamaria, Nicole LECLERCQ et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle : la Première Guerre mondiale*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (septembre 2005), Bruxelles, Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2008, 2 vols.

2009

BAINBRIGGE, Susan, *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing : Dialogue, Diversity and Displacement*, Oxford, Peter Lang (Modern French Identities), 2009.

- BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne (dir.), *Comic und Jugendliteratur in Belgien von ihren Anfängen bis heute*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Belgien im Fokus : Geschichte-Sprachen-Kulturen), 2009.
- CHIKHI, Beïda (dir.), *Figures tutélaires, textes fondateurs. Francophonie et héritage critique*, Actes du colloque de Paris (Université Paris-Sorbonne – Paris-IV, 4-6 octobre 2006), Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne (Lettres francophones), 2009 [Deuxième partie : « Les origines dédoublées : l'Europe autrement et ailleurs », chapitre 2, « Les Lettres belges : du sens subtil d'une déshistoire », p. 257-315 ; « L'écrivain : un intellectuel en crise : Jean Louvet et Pierre Mertens », p. 429-443].
- QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Entre real e surreal. Antologia da literatura belga de lingua francesa*, traduction de Robert Ponge, Zila Bernd et Leonor Lourenço de Abreu, Porto Alegre, Tomo editorial, 2009.

2010

- BAINBRIGGE, Susan, Joy CHARNLEY et Caroline VERDIER (dir.), *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2010.
- BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne (dir.), *Die Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens : Eine Bestandsaufnahme*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Belgien im Fokus : Geschichte-Sprachen-Kulturen), 2010.
- LASERRA, Annamaria (dir.), *Album Belgique*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2010.
- LYSØE, Éric, *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 2010, t. 4.
- PACHECO Caballero, Maria Jesus (dir.), « Literatura belga francófona », *Cuadernos de filología francesa*, n^o 20 (2010).
- TOMASZKIEWICZ, Teresa, Agnieszka PANTKOWSKA et Michał SZCZYSZEK (dir.), *Antologia współczesnej prozy francuskojęzycznej Belgii*, Łask, Oficyna Wydawnicza LEKSEM (Wokół Literatur i Kultur Romanskich), 2010.

2011

- COLLECTIF, « Belgia », *Literatura na świecie*, n^{os} 9-10 (2011).
- MAILARD, Chantal, *Bélgica*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2011.

2012

- QUAGHEBEUR, Marc et Laurent ROSSION (dir.), avec la collaboration de Nicole Leclercq, *Confluences, Mythes et Histoire*, Coimbra, Instituto de estudos franceses (Confluências, série belge), 2012.
- TELKIK, Joanna (dir.), « Raconter l'Histoire dans la littérature francophone de Belgique », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXXIX, n^o 1 (2012).

2013

- BLOCK, Jane et Claude SORGELOOS (dir.), *Homage to Adrienne Fontainas. Passionate Pilgrim for the Arts*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2013.
- BOURJEA, Serge, *Francophonies du proche. Les poésies d'expression française en Suisse et en Belgique, aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan (Études transnationales, francophones et comparées), 2013.

DOMINGUEZ DE ALMEIDA, José, *De la Belgitude à la Belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013.

2014

PYCHOWSKA, Joanna et Maria GUBLIŃSKA (dir.), « Regards polonais sur la littérature et les arts plastiques en Belgique francophone. Hommage à Jerzy Falicki », *Synergies Pologne*, n° 11 (2014).

ZBIERSKA-MOŚCICKA, Judyta, *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain. Rolin, Harpman, Feyder, Lalande, Lamarche, Deltenre*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Études de linguistique, littérature et art), 2014.

2015

BAETENS, Jan et Michael KASPER (dir.), *Correspondance. The Birth of Belgian Surrealism*, New York, Peter Lang (Belgian Francophone Library), 2015.

QUAGHEBEUR, Marc et Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA (dir.), *Entre belgitude et postmodernité. Textes, thèmes et styles*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2015.

2016

COSTA, Béatrice et Catherine GRAVET (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes*, Mons, Service de communication écrite de la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université de Mons (Travaux et documents), 2016.

KORNHAUSER, Jakub et Marie GIRAUD-LAFONTAINE (dir.), « Dekada : Belgia. Tęsknota za krajem », *Nowa Dekada Krakowska*, n°s 4-5 [26-27] (2016).

MIKŠIĆ, Vanda et Sorin Ciprian STAN (dir.), « Pitanje/pisanje identiteta : belgijska frankofonska knjizevnost » [« Interroger/écrire l'identité : la littérature belge francophone »], préface de V. Mikšić et Sorin C. Stan, introduction de Marc Quaghebeur, *Knjizevna Smotra*, vol. 180, n° 2 (2016).

TEKLIK, Joanna (dir.), « Pouvoir de la mémoire. Écriture de l'Histoire. Lettres belges dans les années 1914-1989 », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XLIII, n° 4 (2016).

2017

BIKEZ-TATARA, Renata (dir.), *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii-Curie-Skłodowskiej, 2017.

BIKEZ-TATARA, Renata, Marc QUAGHEBEUR, Joanna TEKLIK et Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA (dir.), *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Krakow, Universitas, 2017.

NOVAKOVIC, Jelena (dir.), *Le Symbolisme en son temps et aujourd'hui / Simbolizam ou svom i nashem vremenou*, Beograd, Faculté de philologie de l'Université de Belgrade, 2017 [I-« Émile Verhaeren et le symbolisme belge », p. 29-134].

WIERZBOWSKA, Ewa M. (dir.), « Littératures populaires et cultures médiatiques : Belgique/Pologne », *Cahiers ERTA*, n° 12 (2017).

ZBIERSKA-MOŚCICKA, Judyta (dir.), « Voyages belges. Formes du voyage dans les lettres belges de langue française (1970-2016) », *Acta Philologica*, n° 51 (2017).

2018

- BIKEZ-TATARA, Renata (dir.), « Penser l'eau dans les lettres belges francophones (1830-2017) », *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, vol. 42, n^o 3 (2018).
- CECOVIC, Svetlana, Hubert ROLAND et Laurent BÉGHIN (dir.), *Réception, transferts, images. Phénomènes de circulation littéraire entre la Belgique, la France et la Russie (1870-1940)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2018.
- MABROUR, Abdelouahed et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Anthologie littéraire francophone transversale. Algérie, Belgique, Liban, Maroc, Tunisie. Un outil pour l'enseignement secondaire*, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature, 2018.
- MIKŠIĆ, Vanda (dir.), « U potrazi za golim covejkom : Belgijska frankofonska Knjizevnost », *Tema*, vol. XV, n^{os} 1-3 (2018).

2019

- CZERSKA, Karolina, *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgia istnienia*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- DE BONIS, Benedetta (dir.), *Métamorphoses de l'image des Tartares dans les littératures européennes du XX^e siècle*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2019 [à paraître].
- GEAT, Marina, *Simenon et Fellini. Paradoxes et complicités épistolaires*, Paris, L'Harmattan, 2019.
- KUKURIK, Agnieszka et Przemysław SZCZUR (dir.), « Transgressions : pour une histoire des pratiques contre-normatives dans les lettres belges francophones (1830-2018) », Journées d'études belges à l'Institut de Néophilologie de l'Université Pédagogique de Cracovie (6-7 décembre 2018), *Synergies Pologne*, n^o 16 (2019) [à paraître].
- MIKŠIĆ, Vanda et Sarah YIGIT (dir.), *Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge*, Actes du colloque international « Rencontres francophones à Zadar : la Belgique. Littérature, langue, culture » (23-24 mai 2017), Zadar, Morepresse, 2019.
- QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945*, Actes du colloque de Porto (octobre 2013), Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2019.

2020

- MABROUR, Abdelouahed et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Belgique, une littérature francophone*, El Jadida, Université Chouaib Doukkali, 2020 [à paraître].

ENTRETIEN



Entretien avec Marc Quaghebeur. Henry Bauchau : trois décennies d'amitié¹

PROPOS RECUEILLIS PAR CHRISTIANE KÈGLE

Christiane Kègle : Marc Quaghebeur, vous avez entretenu avec l'écrivain Henry Bauchau² une longue relation d'amitié à partir des années 1980 jusqu'à son décès en 2012. Auparavant, Bauchau avait dirigé en Suisse une école secondaire pour jeunes filles bien nanties. Par la suite, il eut une pratique clinique à Paris. Selon vous, comment ces expériences jouèrent-elles dans la genèse de ses œuvres ?

Marc Quaghebeur : Henry arrive à Paris en 1975, après la fermeture de l'Institut Montesano³ en 1973. C'est une catastrophe ; une faillite, en somme. Laure Tirtiaux⁴ (sa seconde épouse) et lui avaient investi pour l'extension de cette école et avaient presque tout perdu, faute de bons repreneurs. Ils avaient en effet mis cela en œuvre juste avant la crise du pétrole de 1973. Les riches Américaines qui constituaient la clef de la clientèle ne venaient plus, celle-ci était en chute libre comme le dollar. Il y a eu certes d'autres problèmes plus personnels comme l'état de santé de Laure, mais celui-là a porté le coup de grâce. Quand Henry revient à Paris, il est au début de la soixantaine. Il ne lui reste presque plus rien, un symptôme récurrent dans sa vie. Il est pris en charge par Ariane Mnouchkine⁵, dont la sœur Joëlle avait été une de ses élèves à Montesano. Son grand-père était un riche joaillier moscovite qui disparut, ainsi que sa grand-mère, à Auschwitz. Son père rejoint Londres. Ariane

1 Cet entretien est publié exclusivement dans la version numérique du présent numéro (vol. 49, n^{os} 2-3) d'*Études littéraires*.

2 Henry Bauchau (1913-2012). Écrivain belge francophone ayant publié de très nombreux textes poétiques, dramatiques, diaristiques ainsi que des romans, récits, essais et études. On trouve sa bibliographie littéraire (à partir de 1954) sur le site du fonds Henry Bauchau [<http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/spip.php?article14>].

3 Fondé en 1951, l'Institut Montesano est un établissement international offrant un programme d'études préparatoires aux concours d'entrée dans les grandes universités.

4 Laure Alix Tirtiaux (1916-1999), mariée à Éric Hénin en 1935, puis à Henry Bauchau en 1953.

5 Ariane Mnouchkine (1939-). Metteuse en scène, fondatrice (1964) du Théâtre du Soleil, scénariste et réalisatrice.

Mnouchkine, qui avait créé la pièce *Gengis Khan* dans les années 1960, les héberge, lui et Laure, dans un appartement de Carrières-sur-Seine, après le désastre. Conjugués à ceux des années 1940, de tels échecs ne sont pas sans expliquer une part de la genèse d'*Œdipe sur la route*.

Henry avait fait une première tranche d'analyse avec Blanche Reverchon-Jouve⁶, entre 1947 et 1950 ; puis une seconde avec Conrad Stein⁷, au milieu des années 1960 ; enfin, des entretiens avec le Dr Dreyfuss⁸, admirablement relatés dans le *Journal* intitulé *Dialogues avec les montagnes*⁹. Ces trente-huit entretiens se déroulent entre 1968 et 1971, ils correspondent à la genèse du *Régiment noir*¹⁰ et à l'accélération de la création plastique de l'écrivain. Blanche est un personnage central du premier roman, *La Déchirure*, où elle apparaît sous le nom de « la Sybille ». À Paris, Henry cherche à survivre en effectuant un travail non plus de directeur d'établissement mais de thérapeute. Il exerce dans un hôpital de jour pour adolescents, à la Grange Batelière¹¹. Dans ses fonctions, il rencontre l'enfant qu'il appelle Lionel¹² et qui va donner lieu à l'écriture de *L'Enfant bleu*¹³, une rencontre majeure dans sa vie.

-
- 6 Blanche Reverchon-Jouve (1879-1974). Docteure en médecine (1924), psychanalyste, épouse du poète Pierre Jean Jouve (1887-1976). Elle a traduit l'essai de Freud : *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1923. Sur les souvenirs d'Henry Bauchau, cf. *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés et présentés par Anouck Cape, Arles, Actes Sud (Littérature), 2012.
 - 7 Conrad Stein (1924-2010). Psychiatre, psychanalyste (formé par Marc Schlumberger et Sacha Nacht). Membre titulaire de la Société psychanalytique de Paris, fondateur, avec Piera Aulagnier et Jean Clavreul, des revues *L'Inconscient* (1967) et *Études freudiennes* (1969), et fondateur de l'AEF (Association pour Études freudiennes, 1969). Cf. Fonds Conrad Stein [<https://rhpst.huma-num.fr/items/show/474>].
 - 8 Robert Dreyfuss (1921-). Psychiatre suisse. Cf. Henry Bauchau, « Une longue amitié », entretien avec Nicole et Robert Dreyfuss, dans Marc Quaghebeur et Sylviane Roche (dir.), « Henry Bauchau en Suisse », *Écriture*, n^o 61 (2003), p. 52-57. Cf. aussi *Dialogues avec les montagnes* (*infra*, note 9).
 - 9 Henry Bauchau, *Dialogues avec les montagnes. Journal du Régiment noir*, Arles, Actes Sud (Littérature), 2011.
 - 10 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972 ; rééditions : Bruxelles, Les Éperonniers (Passé/Présent), 1987 ; Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1992 ; Arles, Actes Sud, 2000 ; Paris, J'ai lu, 2000 ; Arles, Actes Sud, 2005.
 - 11 La Grange Batelière, hôpital de jour pour adolescents de dix à dix-huit ans (Paris, 9^e).
 - 12 Anouk Cape et Christophe Boulanger (dir.), *Lionel, l'enfant bleu d'Henry Bauchau*, Arles, Actes Sud (Beaux livres), 2012.
 - 13 Henry Bauchau, *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 2006 ; Paris, J'ai lu, 2007.

À Paris, il retrouve Marie-Claire Boons¹⁴, une compatriote, ou Alain Badiou, qu'il admire. Il suit des séminaires d'orientation lacanienne à Paris VII. Il tient des conférences, publie des articles qui sont reçus dans des milieux plutôt marqués par Lacan (Henry n'en reste pas moins plutôt jungien), il y a de la sympathie autour de lui, mais il est en situation marginale comme en Belgique, où il conserve certes de vieilles amitiés : André Molitor, Jean Sigrid, ou René Micha¹⁵. À mes yeux, Henry n'est pas un vrai lacanien, il n'en a pas la langue d'ailleurs, il le dit lui-même, il croit aux archétypes. Sa pratique clinique, c'est autre chose, une approche davantage plurielle. Henry se tourne assez vite vers une pratique privée en parallèle avec son travail en institution, et qui prendra de plus en plus d'importance et d'autonomie avec le grand âge. Ce qui, évidemment, s'explique aussi par les nécessités de la survie. Qui plus est, pour un homme âgé, la clinique de jour à l'hôpital était devenue une très lourde charge.

À partir du moment où le couple s'installe Passage de la Bonne Graine¹⁶, près de la Bastille, dans un ancien atelier que Laure transforme en un très agréable appartement, Henry peut ne plus devoir bouger sans cesse dans Paris, qui le fatigue, et recevoir chez lui. Il doit avoir eu une assez grosse pratique. Je l'ai connu alors qu'il vivait à la Bonne Graine, recevant ses patients, qui arrivaient par la porte

-
- 14 Marie-Claire Boons-Grafé (1925-2019). Auteure de plusieurs livres et articles, psychanalyste, membre de l'École de psychanalyse Sigmund Freud et de la Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse (SIHPP). La présidente de la SIHPP, Élisabeth Roudinesco, lui rendit hommage en ces termes après son décès : « [U]ne grande dame de la psychanalyse, élégante, raffinée, non conformiste et excellente clinicienne, ouverte à toutes les aventures politiques, intellectuelles et psychanalytiques de la deuxième moitié du XX^e siècle » ; cf. Élisabeth Roudinesco, « Disparition de Marie-Claire Boons-Grafé » [en ligne], *La Psychiatrie française en revue*, 21 août 2019 [https://psyzoom.blogspot.com/2019/08/disparition-de-marie-claire-boons-grafe.html]. À propos d'Henry Bauchau, cf. Marie-Claire Boons-Grafé, « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature / Labor (Archives du futur), 2003, p. 29-46 ; Marie-Claire Boons-Grafé, « Henry Bauchau le rêveur, le poète », *Francofonnia*, n° 42 (2002), p. 15-25. Marie-Claire Boons-Grafé a aussi publié un texte autobiographique : *Le Pas aveugle : une femme, l'amour, la psychanalyse*, Paris, Denöel (Médiations), 2008.
- 15 René Micha (1913-1992). Poète, critique d'art et de littérature, scénariste belge, passionné de cinéma. Il a fondé, avec Jacques Ledoux, la Cinémathèque royale, publié des articles dans de nombreuses revues littéraires, écrit des scénarios (sur Paul Delvaux, Paul Klee, Franz Hellens), cosigné le scénario des *Gommes de Robbe-Grillet* et publié des essais (sur Jouve, sur Sarraute).
- 16 Cf. Henry Bauchau, *Jour après jour. Journal d'Edipe sur la route (1983-1989)*, Bruxelles, Les Éperonniers (Maintenant ou jamais), 1992.

arrière, sur un divan au-dessus duquel il y avait un tableau de Martine Colignon¹⁷, « La Sybille », représentant Blanche Reverchon-Jouve, qu'il m'a donné pour les AML¹⁸ et qui s'est trouvé dans mon bureau jusqu'à la fin 2018. Derrière son bureau, une armoire germanique avec des fleurs. Un beau bahut ! Jusqu'au moment où il part à Louveciennes, dans la banlieue verte de Paris, il a une pratique régulière d'analyste. À partir de 2005-2006, il n'est pratiquement plus qu'écrivain. C'est un très vieil homme, au début encore assez vert. Nous allions nous promener en dehors de la maison par le parc et en des espaces un peu plus sauvages. De très très beaux souvenirs. C'est là qu'il me parle de l'autofiction qu'il eût voulu écrire et qui prendra la forme des récits presque autobiographiques, *L'Enfant rieur*¹⁹ et *Chemin sous la neige*²⁰, sur lesquels il y aurait beaucoup à dire, qui n'ont pas atteint la dimension fictionnelle à laquelle il avait rêvé – les changements, transparents, de tel ou tel patronyme (pour le chanoine Leclercq²¹ ou pour André Molitor²², par exemple) ne créant pas une

-
- 17 Cf. Martine Colignon, *Les Figures de la création chez Henry Bauchau* [exposition], Bibliothèque de la Ville de Tournai, Tournai, Belgique, 18 janvier-16 mars 2013. Des installations de l'artiste ont été « exposé[es] dans le jardin de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris : “Ombres et lumières. Hommage à H. Bauchau”, en octobre 2007 et à l'hôtel Tudeuf, à Paris en 2008. Ces écrans s'intègrent de plus en plus dans l'espace qui les reçoit et jouent avec lui. La collaboration avec Henry Bauchau, qui a soutenu son travail pendant de longues années, amène alors un retour vers le dessin. Une longue série de 50 pastels sur papier (1999-2001) explore le thème de “La pensée”, de “L'attente”, du “Sommeil” et de la “Prière”. Certains seront publiés dans la revue *L'œil de bœuf*, consacrée à H. Bauchau ; d'autres le seront en couverture d'*Antigone* et de *L'Écriture à l'écoute*, du même auteur, aux éditions Actes Sud et Gallimard. » Cf. « Avec Henry Bauchau » [en ligne], sur le site de l'artiste plasticienne [<https://martine-colignon.fr/avec-henry-bauchau/>].
- 18 Archives et Musée de la littérature, Bruxelles. « Fondés en 1958 à l'initiative de Joseph Hanse [...] les Archives & Musée de la Littérature (AML) sont un centre de documentation et de recherche sur le patrimoine littéraire, théâtral et éditorial de la Belgique francophone. Les AML travaillent au sein de/et en synergie avec la Bibliothèque royale de Belgique » [<http://www.aml-cfwb.be/aml>].
- 19 Henry Bauchau, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011 ; réédition : Arles, Actes Sud (Babel), 2014.
- 20 Henry Bauchau, *Chemin sous la neige*, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2013, t. 2.
- 21 Jacques Leclercq (1891-1971). Théologien, docteur en droit de l'Université de Bruxelles, et en philosophie de l'Université catholique de Louvain, professeur à l'Université Saint-Louis, Bruxelles, et à l'Université catholique de Louvain. Il a participé à la fondation de l'École des sciences politiques et sociales et de la Société d'études politiques et sociales. Il a publié *Les Grandes lignes de la philosophie morale*, Louvain / Paris, Publications universitaires de Louvain / Librairie philosophique J. Vrin, 1954 ; *La Philosophie morale de saint Thomas devant la pensée contemporaine*, Louvain / Paris, Publications universitaires de Louvain / Librairie philosophique J. Vrin, 1955 ; *Nous autres civilisations*, Paris, Librairie A. Fayard, 1963 (Prix Marcelin Guérin, 1964).
- 22 André Molitor (1911-2005). Haut fonctionnaire de l'État belge, puis secrétaire de cabinet du roi Beaudoin (1977-1986). Pendant ses études universitaires, André Molitor avait participé aux activités de la revue *La Cité chrétienne*, dont il assuma brièvement la direction avec Henry Bauchau, en 1939 ; la revue cessa de paraître au début la Seconde Guerre mondiale. Auteur de plusieurs articles dans *La Revue nouvelle*, qu'il créa en 1945 et dont il assumait la direction jusqu'en 1961, et de plusieurs livres dont *La Fonction royale en Belgique*, Bruxelles, CRISP, 1994 [1979], et *Souvenirs. Un témoin engagé dans la Belgique du XX^e siècle*, Gembloux, Duculot, 1984.

fiction mais permettant de dire qu'il ne s'agit pas tout à fait de souvenirs historiques, souvenirs jamais vérifiés par ailleurs.

Les quarante dernières années, parfois très difficiles, de la vie presque centenaire d'Henry ont évidemment des effets sur sa création. Le chef-d'œuvre qu'est *Le Régiment noir* voit le jour à l'heure des tourments de Montesano. Il est hors normes par rapport aux modes de l'époque. À mon sens, il s'agit d'une sorte d'autofiction (à quoi il ne parvient pas vraiment dans *L'Enfant rieur*) avant que Doubrovsky²³ n'en théorise le principe, avant qu'elle ne devienne la déferlante parfois douteuse que l'on connaît aujourd'hui. Aucun laisser-aller, en revanche, dans ce texte incroyablement écrit, qui a tiré les leçons des potentialités narratives du nouveau roman mais qui n'a rien à voir avec son univers. Très belge, en somme, et très bauchalien.

Dans la décennie intermédiaire qui s'ouvre, alors que s'apaisent quelque peu les tensions personnelles, dont la première version de *La Dogana*²⁴ laisse entrevoir l'intensité, et que se clôt l'histoire de Montesano, Henry se lance dans l'écriture d'une biographie de Mao Zedong²⁵, processus psycho-littéraire comparable à ce qui s'est passé avec Gengis Khan²⁶ dans les années 1950, dont la durée de composition est aux antipodes. Cela participe en outre de ses liens avec les milieux intellectuels maoïstes de l'époque. Quand ce livre de plus de mille pages voit le jour, la mode maoïste est devenue en France une vieille lune qu'il vaut mieux oublier. Seul Alain Badiou²⁷, grand ami d'Henry, en parle. Les pages sur l'enfance de Mao sont novatrices et expliquent bien des choses, elles collent à la logique « visionnaire » de Mao et à ses réussites à partir d'une position de faiblesse. Celles qui concernent ce long règne qui le fascine (comme Gengis Khan ou Shadow) sont trop peu critiques, pourrait-on dire, et ne s'attardent pas suffisamment sur le coût et les errements. Elles correspondent au souhait d'un monde nouveau, autre, qui est déjà celui du Bauchau de *La Cité chrétienne*²⁸ et qui restera une hantise dans sa vie. Elles se fondent sur le renversement de la position initiale de vaincu comme sur les seules

-
- 23 Serge Doubrovsky (1928-2017), *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Cf. Régine Robin, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky » [en ligne], *Études françaises*, vol. 33, n° 1 (1997), p. 45-59 [https://doi.org/10.7202/036052ar] ; Frances Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation » [en ligne], *Protée*, vol. 33, n° 3 (hiver 2005) p. 51-64 [https://doi.org/10.7202/012502ar].
- 24 Henry Bauchau, *La Dogana, poèmes vénitiens*, images d'Henriette Grindat, Albeuve, Paul Castella, 1967. Cf. Marc Quaghebeur, « Les deux Dogana », dans Adriano Marchetti (éd.), « Voix et variation de l'écriture », *Francofonia : Studi e Recherche sulle Letterature di Lingua Francese*, n° 42 (2002), p. 115-123.
- 25 Henry Bauchau, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982 ; réédition : Paris, Flammarion (Vieux fonds), 1992.
- 26 Henry Bauchau, *Gengis Khan*, pièce de théâtre, Lausanne, Mermod, 1960 ; réédition : Arles, Actes Sud (Papiers), 1989.
- 27 Alain Badiou (1937-). Philosophe, romancier et dramaturge français d'inspiration marxiste, connu pour son engagement maoïste, sa passion pour Mallarmé, sa connaissance de la musique. Il a publié, entre autres : *L'Être et l'Événement*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 1988, t. 1 et 2006, t. 2 ; Paris, Fayard, 2018, t. 3.
- 28 *La Cité chrétienne*, bimensuel catholique qui parut à Bruxelles, de 1926 à 1940. Cf. Pierre Sauvage, *La Cité chrétienne, 1926-1940. Une revue autour de Jacques Leclercq*, Bruxelles / Gembloux, Académie royale de Belgique / Duculot (Mémoires de la Classe des lettres), 1987.

réalisations positives du Régime. Simon Leys²⁹, qui a déjà publié ses volumes sur la Chine de Mao³⁰, ne manquera pas de pointer ces « fadaises » en se référant à Montaigne. Après ses échecs graves des années 1940 et 1970, Henry se projette dans des figures colossales, monstrueuses à divers égards, qui sont par ailleurs celles de la libération de leur peuple de la misère. Gauchisme et élitisme vont de pair chez Henry, qui n'a jamais cru satisfaisante la démocratie représentative de type libéral, mais s'articulent tout autant, psychiquement, à l'histoire du cadet qu'il fut, comme à la mise en exergue d'une « Chine intérieure³¹ » qui permet de minimiser l'importance du réel historique.

Ces échecs répétés (le *Mao* inclus) ré-dupliquent ceux de l'après-guerre – Henry avait ainsi publié un texte de Gide, la première pièce de Jean Mogin³², ou des poèmes de son ami Théo Léger ; cofondé les éditions de l'Arche, qu'il s'est fait « piquer » ensuite par son collaborateur Robert Voisin, lequel rachètera les parts de proches de Bauchau qui voulaient s'en défaire ; créé la première coopérative de diffusion francophone, la Coopélivre, en articulation avec l'éditeur algérois Edmond Charlot qui avait publié le premier Camus et s'était installé à Paris après la Libération. À Paris, après le *Mao*, prend cours le processus salvateur qui se développera autour du destin du vieil Œdipe, personnage par excellence de la déchéance et de la réhabilitation. La décennie écoulée a par ailleurs vu Henry donner dans *La Sourde Oreille*³³, poème en laisses, le récit – certes mythifiant – le plus juste qui soit de sa biographie, dont peu de gens mesurent l'importance.

Christiane Kègle : Vous avez échangé une longue correspondance avec Henry Bauchau à partir de 1980 jusqu'en 2005, voire au-delà³⁴. Comment cela s'est-il mis en place ? À partir de quel événement particulier avez-vous fait la connaissance de l'écrivain ?

Marc Quaghebeur : Au départ, Henry m'écrit, à la fin des années 1970, pour une bourse d'écriture liée au *Mao*. Mais, très vite, nous en sommes venus progressivement à d'autres registres. Il m'écrit aussi, au début des années 1980, à propos de mes

29 Simon Leys, nom de plume de Pierre Ryckmans (1935-2014). Écrivain, essayiste, critique littéraire, traducteur, historien de l'art, sinologue, de nationalité belge. Docteur *honoris causa* de l'Université catholique de Louvain (2005), il fut professeur à l'Université de Canberra (Australie). Auteur du célèbre pamphlet anti-maoïste *Les Habits neufs du président Mao : chronique de la « Révolution culturelle »*, Paris, Champ libre, 1971, et de nombreux autres ouvrages sur la Chine, cf. *infra*, note 30.

30 Cf. la trilogie politique de Simon Leys dénonçant la Révolution culturelle : *Les Habits neufs du président Mao*, op. cit. ; *Ombres chinoises*, Paris, Union générale d'édition (10/18), 1974 ; *Images brisées*, Paris, Robert Laffont, 1976. Ces trois essais furent réédités sous le titre *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1998.

31 Cf. Henry Bauchau, *La Chine intérieure*, Paris, Seghers, 1975 ; réédition : Arles, Actes Sud (Le Souffle de l'esprit), 2003.

32 Jean Mogin (1921-1986). Journaliste, poète et dramaturge belge, ayant publié plusieurs recueils de poésie, des pièces de théâtre et des essais sur l'art. Prix Engelmann de poésie (1965).

33 Henry Bauchau, « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *Études freudiennes*, n^{os} 15-16 (avril 1979), p. 121-150.

34 Fonds privé de Marc Quaghebeur.

*Balises*³⁵ dans lesquelles j'ai abordé son œuvre en me focalisant sur *Gengis Khan*, pièce singulière qui tranche dans la production théâtrale de l'époque ; et c'est déjà par rapport aux formes de transformation de l'Histoire que je la commente. Dans mes *Balises*, Henry n'a pas l'importance qu'il va prendre par la suite et qu'il occupera en outre dans les champs littéraires belge et français. Il n'a pas encore publié *Cédipe sur la route*³⁶. Je n'ai pas encore lu *Le Régiment noir*, mais *La Déchirure*³⁷ dont Jean Sigrid³⁸ m'avait parlé avec enthousiasme. Henry m'écrit à la suite de sa lecture de mon essai. Nous allons nous écrire de plus en plus. Ce qui est certain, c'est qu'à l'automne 1984, juste avant ma première opération de la colonne, je suis à Paris, au Théâtre de Chaillot, Antoine Vitez³⁹ lit mes poèmes, Henry est là. Nous avons une conversation assez extraordinaire dans la foulée immédiate de cet événement, déterminante même, puisqu'Henry la mentionne dans les longues notes biographiques qu'il rédige pour la réédition, en 1987, du *Régiment noir* dans la collection Passé/Présent. Il parle, en 1986, d'une rencontre féconde et imprévisible. Il y consacre un commentaire dans son *Journal*⁴⁰ et y rappelle que nous avons parlé de la bourde que j'avais faite dans mes *Balises* où je situais son analyse avec Blanche Reverchon-Jouve après *Gengis Khan*.

À partir de là, il y a un processus d'accélération tout à fait évident. Processus d'accélération qui correspond à l'écriture d'*Cédipe sur la route*, et à la publication chez Actes Sud de l'*Œuvre poétique*⁴¹ de Bauchau. Celle-ci m'avait frappé par sa singularité, elle qui n'était ni néo-classique, ni avant-gardiste. J'en avais parlé à Hubert Nyssen⁴², qui faisait partie du jury du Prix Triennal attribué à Pierre Mertens pour *Ombres au tableau*⁴³, et lui avais demandé pourquoi il ne publierait pas cette œuvre. Hubert, qui connaissait certains de ces textes, avait opiné du chef mais mis ses conditions : « Vous m'achetez 400 exemplaires. » Le livre *Poésie*⁴⁴ voit le jour en 1986 et comporte un poème, « Cédipe à Colone », qui m'est dédié, procédure usuelle

35 Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire de nos lettres*, dans *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Promotion des lettres belges de langue française, 1982, p. 11-202 ; réédition : *Balises pour l'histoire des lettres belges*, postface de Paul Aron, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998.

36 Henry Bauchau, *Cédipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 1992 ; Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1992 ; Paris, J'ai lu, 2000.

37 Henry Bauchau, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966 ; rééditions : Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986 ; Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 ; Arles, Actes Sud, 2003 ; Bruxelles, Luc Pire (Espace Nord), 2009.

38 Jean Sigrid, pseudonyme de Dirk Desmedt (1920-1998). Journaliste, dramaturge et critique théâtral belge.

39 Antoine Vitez (1930-1990). Acteur, metteur en scène, poète, personnage influent du théâtre français du XX^e siècle, traducteur de Tchekhov, Vladimir Maïakovski et Mikhaïl Choukhov.

40 Cf. Henry Bauchau, *Dialogues avec les montagnes. Journal du Régiment noir*, op. cit.

41 Henry Bauchau, *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986. Prix littéraire de la Ville de Tournai ; Prix de la Société de poésie des gens de lettres.

42 Hubert Nyssen (1925-2011). Écrivain et éditeur belge et français, fondateur des éditions Actes Sud.

43 Pierre Mertens (1939-), *Ombres au tableau*, Paris, Fayard (Littérature française), 1982.

44 Henry Bauchau, *Poésie 1950-1986*, op. cit.

chez Henry mais qui concerne cette fois un texte emblématique pour l'histoire de l'œuvre à venir. Sa protohistoire est tout aussi intéressante puisque, ainsi qu'il me l'a écrit, ce poème était en rade depuis 1978 et remontait à une période antérieure à la composition de *La Sourde Oreille*⁴⁵. Il venait de trouver le titre de ce texte, qu'il compare à un enfant préféré et veut, dès lors, me l'offrir pour le livre qui va paraître et dont il affirme qu'il me doit tout. Nuançons... mais cela doit être dit. Et, ce qui est certain, c'est que notre rencontre le sort de sa solitude, de ses culpabilités et marginalités, et lui offre un vrai partage créateur avec quelqu'un qui est de trente-cinq ans son cadet. Dix ans plus tard, je mène à terme une nouvelle édition de son œuvre poétique (1950-1995) sous le titre *Heureux les déliants*⁴⁶, que je construis cette fois à l'inverse de l'ordre chronologique, et dont je confie à Alain Badiou la préface. La dédicace manuscrite du livre est très belle. Elle évoque le bleu d'ailes océanes qu'Henry a vu se déployer comme un pressentiment à Saint-Pierre de Rome, où nous étions ensemble en 1994 en compagnie de Laure, qui manifestait les premiers symptômes de son Alzheimer.

Œdipe le travaille déjà très profondément au moment de notre rencontre, l'écriture en est active dès 1984. Je vais l'accompagner de près, ce qu'Henry a toujours reconnu dans ses dédicaces. Je mets le pluriel car la belle dédicace de 1990 a été perdue. Mon exemplaire, abondamment annoté par ailleurs et que j'avais amené pour mes cours à la Sorbonne, m'a été volé ainsi que ma valise à l'Hôtel de Suède où, malgré mon insistance, le préposé ne la consigna pas mais la laissa dans le hall, c'était du côté de la Gare du Nord. La nouvelle dédicace rappelle que le roman a mûri en notre amitié. J'ai joué un rôle important par rapport à l'accompagnement de la version d'*Œdipe* que j'appelle « méandrique ». À un autre égard aussi puisqu'Henry, pour l'édition, hésitait entre Flammarion et Actes Sud. C'est moi qui l'ai poussé à choisir Actes Sud et la continuité éditoriale. Je ne pouvais pas imaginer alors que cela entraînerait la refonte de manuscrits méandriques, consubstantiels à la démarche créatrice d'Henry – *La Déchirure* comme *Le Régiment noir* en témoignent –, en récits linéaires.

45 Henry Bauchau, *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, Lausanne, L'Aire, 1996.

46 Henry Bauchau, *Heureux les déliants. Poèmes 1950-1995*, lecture de Geneviève Henrot, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995.

En 1985, Henry reçoit le Prix Quinquennal de littérature, décerné par un jury où siègent notamment Joseph Hanse⁴⁷ et Jacques Dubois⁴⁸. Aucune longue discussion sur l'importance de l'œuvre. En revanche, est examinée de près la question de la guerre. Unanimité pour conclure qu'il n'y a pas (plus) d'obstacle à cette reconnaissance. En somme, Henry est remis en selle alors que s'ébauche *Œdipe sur la route*. Quelque chose de son rapport profond à la Belgique peut reprendre. Malgré son grand âge et les difficultés concrètes, matérielles, de sa vie, Henry croit à *Œdipe* et *Œdipe* progresse, je le répète, en partie à travers nos dialogues. Et lorsqu'il a fini *Œdipe*, il me dit : « Je voudrais te dédier *Antigone*⁴⁹, mais je ne suis pas sûr d'arriver au bout, je serai peut-être mort avant. Si tu veux, je peux te dédier des poèmes. » Je lui dis : « Non. Henry, c'est *Antigone*, j'attendrai. » Voilà !

Christiane Kègle : C'était une réponse très avisée, puisqu'elle lui a permis de continuer à écrire ce deuxième roman du cycle thébain malgré tous les aléas d'une fin de vie difficile. À propos d'*Œdipe sur la route*, vous dites qu'il a progressé tout au long de vos discussions et de vos échanges épistolaires, grandi notamment en votre amitié. Cependant, si la version méandrique a profondément été modifiée par Bauchau pour « répondre à la demande » (dirait un lacanien) de son éditeur, curieusement dans les propos qu'il tient sur sa genèse⁵⁰, il ne vous cite pas. Pourtant, il le fait souvent dans *Jour après jour*. *Journal d'Œdipe sur la route*.

Marc Quaghebeur : À cet égard, il n'y a aucune ambiguïté. Je n'aurais d'ailleurs pas supporté qu'Henry fasse mention de moi dans sa conférence de la Chaire de poétique de Louvain-la-Neuve, qui participait elle-même au processus de reconnaissance et de connaissance entamé avec la publication de l'*Œuvre poétique*

47 Joseph Hanse (1902-1992). Docteur en philosophie et lettres (1925) de l'Université catholique de Louvain, thèse consacrée à l'œuvre de Charles De Coster (il a publié la première édition critique de *La Légende d'Ulenspiegel*, cf. *infra*, note 91), professeur à l'Université catholique de Louvain, auteur du *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques* (1949), du *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne* (1983) et de *Naissance d'une littérature* (1992), premier président du Conseil supérieur de la langue française de Belgique, président fondateur des Archives et Musée de la littérature et président du Conseil international de la langue française.

48 Jacques Dubois (1933-). Docteur en philosophie et lettres de l'Université de Liège et professeur émérite de littérature (Université de Liège). Sémioticien, membre du Groupe μ , théoricien de la littérature (sociologie). Cf. *Rhétorique générale* (avec le Groupe μ) (1970), réédition en format de poche (1992), *Rhétorique de la poésie* (avec le Groupe μ) (1977), *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (1990), *Le Roman policier ou la Modernité* (1996), *Pour Albertine. Proust et le sens du social* (1997), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (2000), *Stendhal. Une sociologie romanesque* (2007).

49 Henry Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 1999 ; Paris, J'ai lu, 2001.

50 « Henry Bauchau parle de la genèse et de la signification d'*Œdipe sur la route* », *Œdipe sur la route*, Marseille, Actes Sud (J'ai lu), 1990 ; réédition 2000, p. 276-282. Il s'agit de pages extraites de *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain (Chaire de poétique), 1988.

chez Actes Sud, des rééditions de *La Déchirure* dans la collection « Espace Nord »⁵¹, du *Régiment noir* dans la collection « Passé/Présent »⁵². La publication d'*Œdipe sur la route* devait couronner ce processus de deuxième naissance dans lequel je n'étais qu'un adjuvant passionné et complice. En décidant de me dédier Antigone, après m'avoir dédicacé en 1986 le poème « Œdipe à Colone », tout comme en réécrivant la dédicace du volume qu'il m'envoie après le vol de l'exemplaire *princeps* en 2004, il dit clairement les choses⁵³. La fin de ses conférences louvanistes est intéressante aussi. En s'aveuglant au lieu de se suicider comme le fit Jocaste, Œdipe refuse en effet le tragique. Tel est également le cours que suit Henry. Pour ce qui est du roman complexe initial, Henry fait tout sauf biffer mon nom. Dans l'enthousiasme de cette genèse d'*Œdipe sur la route*, je ne mesure sans doute pas comme je le ferai ultérieurement – dès *L'Enfant bleu*, c'est certain – toutes les conséquences de l'abandon de la version méandrique. D'autant que *Diotime et les lions* est un bijou dont la non-autonomisation aurait toutefois donné plus d'ampleur à la sagesse de la vieille Diotime du roman. La disparition du jeu avec Sophocle⁵⁴ intégré au projet initial du récit m'a toujours semblé, en revanche, dommageable. Elle aurait peut-être aidé Henry, en outre, à réussir le projet initial de *L'Enfant rieur* dont il m'avait parlé.

Mes relectures de l'œuvre comme mes cours et séminaires ont en revanche conforté et développé ce regret, que partageait Anne Neuschäfer⁵⁵ – que ne rebutait forcément pas une structure germanique du récit. Je suis sûr qu'Anne et moi en avions discuté bien avant le colloque de Cerisy-la-Salle de 2001⁵⁶, au moment où il était question d'une édition critique complète de l'œuvre d'Henry, à laquelle fait allusion sa dédicace de mon exemplaire de *L'Arbre fou* : « [C]e début peut-être d'une longue entreprise. » Dans ma préface, je n'évoque toutefois pas la version méandrique, mais m'attache à la genèse chez Bauchau du personnage d'Œdipe, et du rapport au Sophocle dont je viens de parler. Sophocle, ce soldat de la bataille de

51 Henry Bauchau, *La Déchirure*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986. Préface de Jean-Louis Jacques (écrivain et producteur à la RTBF) ; lecture de Jean Florence (psychanalyste et professeur d'université).

52 Henry Bauchau, *Le Régiment noir*, Bruxelles, Les Éperonniers (Passé/Présent), 1987. Préface d'André Molitor (ancien chef de cabinet du roi Baudouin, cf. *supra*, note 22). Dessin onirique d'Henry Bauchau daté de 1968 en couverture. Chronologie très fouillée établie par l'auteur.

53 « Pour Marc / *Œdipe sur la route* / ce livre né peu après notre rencontre / et qui a grandi en notre amitié / en notre affection mutuelle. » Un poème est aussi écrit au bas de la page : « Après le mercredi des Cendres / Je n'ai pas cueilli les Roseaux / Et je suis resté sur la route / Avec le peuple du désastre. »

54 Dans Henry Bauchau, *L'Arbre fou. Théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles, Les Éperonniers (Maintenant ou jamais), 1995 ; la dernière nouvelle, « L'Enfant de Salamine », porte la trace de ce dernier, Sophocle y explique comment lui sont apparus les personnages d'Œdipe puis d'Antigone.

55 Anne Begenat-Neuschäfer (1953-2017). Professeure des universités et directrice de l'Institut de philologie romane de Aachen (Allemagne), membre associée de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), spécialiste de littérature italienne du XVI^e siècle, de littérature francophone de Belgique et de certaines littératures francophones d'Afrique.

56 Cf. Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit.

Salamine⁵⁷ qui choisit ensuite de devenir un aède dramatique, qui est le successeur d'Eschyle. Le choix d'Henry plonge donc loin par rapport à sa propre existence de soldat vaincu de mai 1940, mais relève également du dialogue intertextuel de son écriture. Dans cette préface, j'ai parlé de « L'Admirable et le Mutilé »⁵⁸.

Christiane Kègle : Comment Henry Bauchau en est-il venu à délaisser les formes complexes de la narrativité pour privilégier une narration plus linéaire ?

Marc Quaghebeur : Il y avait chez lui une urgence créative foncière, accentuée par l'âge, la substitution de la plume à l'épée, qui s'ancra en outre dans un profond processus de confiance et de connivences créatrices avec moi. Ce sont de très belles années, deux décennies durant jusqu'à *L'Enfant bleu*, texte qui connaîtra à mon sens une version définitive trop classique – en dehors, bien sûr, des descriptions de cauchemars et visions tirées des notes des séances avec Lionel. Entre temps, a eu lieu le colloque de Cerisy-la-Salle de 2001. Il y a un monde fou, on doit loger beaucoup de participants en dehors de Cerisy. Jean-François La Bouverie⁵⁹, neveu d'Henry, y fait une lecture des cent quarante premières pages de *L'Enfant bleu*, qui s'appelait alors *Orion*. Chacun frémit.

Une des secrétaires de Bauchau, qui n'était pas à Cerisy, jouera par la suite un rôle très normalisateur par rapport à ce récit – et au-delà. C'est elle qui dactylographie le texte final de *L'Enfant bleu* et pousse Henry – y compris devant moi – à une narration beaucoup moins ponctuée d'apparentes digressions et complexifications. Je lui ai dit et écrit qu'il abandonnait la matrice complexe de son génie (la figure de Véronique, celle de la musicienne, etc.). J'ai essayé de le convaincre de conserver, au moins pour un autre livre, ce matériau romanesque. Tel ne fut pas le cas. Je me souviens parfaitement, par ailleurs, de discussions incongrues au cours desquelles je n'ai pas voulu interrompre cette personne, estimant que c'était à lui de le faire. Henry parlait de Thomas Mann, écrivain dont il décrivait l'importance pour son propre processus d'écriture. Elle l'interrompait sans cesse en lui disant qu'il n'avait rien compris à l'écrivain allemand – ce qu'elle, germaniste, se chargeait de lui démontrer. C'était singulièrement stupéfiant. Henry se tut. Ce jour-là – elle s'était en outre imposée dans ce type de souper en tête-à-tête dont nous avions l'habitude lui et moi. J'ai su qu'approchait le temps des désastres. Certes, j'avais déjà connu un moment difficile mais point identique à Avoine, où Henry, qui parlait de la guerre et de l'Armée secrète, était tout le temps interrompu par Laure. Mais Laure était

57 La bataille de Salamine (480 av. J.-C.) désigne la victoire navale des Grecs sur les forces navales supérieures des Perses. Elle eut lieu entre l'île de Salamine et le Pirée, cité portuaire athénienne. Cf. *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/bataille-de-salamine/>).

58 Henry Bauchau, *L'Arbre fou*, op. cit., p. 16.

59 Jean-François La Bouverie, acteur de théâtre et coordinateur de projets. Il a notamment joué sous la direction d'Ariane Mnouchkine (*Jérôme et la tortue* de Catherine Dasté, *Les Clowns*, 1789), Claude Buchvald (*Vous qui habitez le temps*, *Falstaff*), Thierry Roisin (*Antigone*) et Bernard Bloch (*Lehaim, à la vie*, création). Il a publié plusieurs textes en collaboration avec les AML, dont « Le texte et la scène », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 513-526.

sa femme et il s'agissait de la guerre. C'est dommage car il parlait en vérité. Marc Trivier⁶⁰ et moi avons préféré prendre congé. Cela dit, j'ai alors compris pas mal de choses à propos d'Henry.

Pour *L'Enfant bleu*, qui demeure un livre fascinant par rapport à Lionel, c'est toute la complexité romanesque, je le répète, qui s'est atténuée au profit du centrage sur le personnage d'Orion et de la thérapeute. Dans *L'Enfant bleu*, ce qui me paraît significatif – je ne parle pas des récits hallucinés d'Orion – on ne retrouve plus assez la langue de Bauchau, ni les tourments de son imaginaire (évidemment il y a celui de Lionel, qui compense). Outre l'influence de cette collaboratrice dont j'ai parlé, il y a le rôle d'Actes Sud. Bertrand Py⁶¹ a toujours poussé Bauchau vers une écriture plus linéaire – ce à quoi on échappera, mais en partie, dans *Le Boulevard périphérique*⁶² en raison des deux histoires racontées en parallèle. Dans *Déluge*, le roman suivant, qui est un texte dicté, la construction initiale avait quelque chose de fascinant par le côté apparemment irrationnel d'une construction géniale (*flashback* sur l'histoire de Jésus, de Marie, etc., parallèlement à l'histoire du peintre fou). L'éditeur a décidé – et convaincu Henry – d'enlever ces pages pour les autonomiser à la façon de *Diotime et les lions*⁶³, qui faisait partie de la version *princeps* d'*Œdipe* ainsi que les nouvelles de *L'Arbre fou*⁶⁴, ce qui ne s'est pas fait. Sur le plan éditorial, c'était sans doute bien vu. D'un point de vue littéraire, non – et la chape de plomb sur ce qui aurait fait de l'œuvre d'Henry, pour les décennies à venir, un archipel non réductible aux assertions sur la vie continue de peser. Jusqu'au colloque de Cerisy, disons même 2002-2003, ce que je vis, ce que nous vivons Henry et moi, c'est une amitié sans ombre, amitié qui ne disparaîtra jamais malgré le coup bas du nouvel entourage, les manœuvres de personnages de l'ombre, les compromissions ou faiblesses d'Henry. Comme toujours, il cherchait à tout concilier et finissait par se retrouver dans des situations inextricables, d'autant plus difficiles pour lui que sa santé se fragilisait.

Christiane Kègle : À propos de son œuvre, je pense qu'il vous envoyait ses textes régulièrement, demandait votre avis, comptait sur vos commentaires éclairants.

60 Marc Trivier (1960-). Célèbre photographe bruxellois. Cf. Marc Quaghebeur, *Les Carmes du Saulchoir. Sept promenades avec Marc Trivier*, Toulouse, L'Éther vague / Patrice Thierry éditeur, 1993. Une rétrospective des œuvres de Marc Trivier a fait l'objet d'une exposition intitulée « Marc Trivier, photographies 1980-2010 » à la Maison européenne de la photographie, en 2011. Son exposition intitulée « La lumière et les choses », présentée au Musée de la photographie de Charleroi, au printemps 2018, a été suivie d'une importante publication. Cf. Jacques Meuris, « L'Expérience photographique », exposition organisée par le Musée de la photographie en collaboration avec les Archives et Musée de la littérature et Marc Trivier (26 janvier-12 mai 2019), dans *Photographie ouverte : périodique du Musée de la photographie de Charleroi*, n° 177 (janvier-mai 2019), p. 20-[25].

61 Directeur éditorial et cofondateur d'Actes Sud.

62 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008 ; réédition : Arles, Actes Sud (Babel), 2009.

63 Henry Bauchau, *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 1997 ; Paris, Albin Michel, 2002.

64 Henry Bauchau, *L'Arbre fou*, op. cit.

Marc Quaghebeur : Oui, à partir d'*Œdipe sur la route*. J'entre alors dans la connaissance de la genèse du cycle thébain, puis d'*Antigone*, de *L'Enfant bleu*, de *Déluge*⁶⁵, du *Boulevard périphérique*, des poèmes, des adaptations théâtrales et opératiques. C'est moi qui ai proposé à Jean-Claude Drouot⁶⁶ de monter *Gengis Khan*⁶⁷, et à Marc Liebens⁶⁸ et Michèle Fabien⁶⁹ de faire d'*Œdipe sur la route* une pièce, ce que fera Michèle Fabien et que créera Frédéric Dussenne⁷⁰ un mois après le décès de la dramaturge. Il faut dire que, comme Drouot d'ailleurs, j'avais convaincu Henry de l'échec de son adaptation théâtrale d'*Œdipe sur la route*. Il en convint. Cela permit, en un sens, l'efflorescence d'adaptations théâtrales du cycle thébain, dont celle de Gisèle Sallin en Suisse pour *Diotime*⁷¹. J'eus moins de chance, en revanche, avec les ablations qu'Henry opéra sur ses romans, puis sur certaines de ses œuvres antérieures, *Le Régiment noir* notamment. Bertrand Py, l'éditeur, avait l'optique très française que j'ai dite, Henry vivait d'avances sur ses droits d'auteur – Actes Sud ayant toujours été irréprochable en la matière.

Au moment de l'achèvement de *l'Essai sur la vie de Mao Zedong*⁷², nous ne nous connaissions pas suffisamment pour que je puisse parler de la genèse de ce livre, dont j'ai toutefois eu des échos – des difficultés de l'achèvement – ainsi que des problèmes d'impression (il fallut tout refaire). Pour *Le Boulevard périphérique*, en revanche, il y a un épisode singulier. J'avais trouvé, dans les papiers des années 1970 du ministère de la Culture, une demande de bourse destinée à l'écriture d'un roman sur la Seconde Guerre mondiale. Ce roman, qu'Henry n'était pas parvenu à écrire, aboutira, trente ans plus tard, avec *Le Boulevard périphérique*, lequel repart

65 Henry Bauchau, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010.

66 Jean-Claude Drouot (1938-). Acteur belge ayant joué au cinéma, au théâtre et à la télévision. Il a monté *Gengis Khan* au Théâtre national de la Communauté française de Belgique, à Bruxelles, en 1989, dans une mise en scène de Pierre Laroche (1931-2014).

67 Henry Bauchau, *Gengis Khan*, op. cit. Grand Prix littéraire de la Ville de Tournai, 1989.

68 Marc Liebens (1938-2012). Metteur en scène très important, voire majeur, de la génération de la belgitude, directeur et animateur du Théâtre du Parvis, puis de l'Ensemble théâtral mobile de Bruxelles, directeur de la revue *Didascalies*. Marc Liebens était hanté par l'articulation du texte théâtral à la modernité scénique. Cf. Marc Quaghebeur et Alice Piemme, « À la pointe d'un théâtre belge et européen de la fin du XX^e siècle », *Interfrancophonies*, n° 10 (2019), p. 61-84.

69 Michèle Fabien, pseudonyme de Michèle Gérard (1944-1999). Écrivaine, critique, adaptatrice et dramaturge à l'Ensemble théâtral mobile. Elle est l'auteure d'une quinzaine de pièces et d'adaptations scéniques, dont *Jocaste* (1981), *Claire Lacombe* (1989), *Berty Albrecht* (1989), *Charlotte* (1999). Elle a adapté pour la scène *Œdipe sur la route*. Cf. Marc Quaghebeur, « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien », dans Hans-Joachim Lope, Anne Neuschäfer et Marc Quaghebeur (dir.), *Les Lettres belges au présent*, Actes du congrès des romanistes allemands (Université d'Osnabrück, 27-30 septembre 1999), Frankfurt, PIE Peter Lang, 2001, p. 263-280.

70 Frédéric Dussenne (1963-). Acteur, metteur en scène, pédagogue et auteur belge. Il a fondé sa propre compagnie théâtrale en 1996, « L'acteur et l'écrit ». Il est associé au Rideau de Bruxelles et au Théâtre de la vie. Son parcours est riche de réalisations artistiques. Cf. le site « L'acteur et l'écrit » [https://www.acteur-ecrit.com/fredericdussenne].

71 Au Théâtre des Osses, à Fribourg, en 1994.

72 Henry Bauchau, *Essai sur la vie de Mao Zedong*, op. cit.

en outre d'un manuscrit rédigé en 1981-1982 après la mort de sa belle-fille, Annie. Il y aura convergence et concaténation de ces deux textes au milieu des années 2000, trajet qui mène un narrateur dans la clinique où est hospitalisée sa belle-fille et engendre des renvois au récit parallèle de la vie de Stéphane, ami du narrateur durant les années 1935-1945 dans le roman et d'Henry dans la vie. *Le Boulevard périphérique* modifia, à mes yeux, l'image qu'Henry avait voulu donner de lui, notamment à travers le cycle thébain, puis le récit de l'aventure extraordinaire avec Lionel.

Le Boulevard périphérique, Henry le termine à Louveciennes, et non pas Passage de la Bonne Graine. Il est devenu un écrivain assez médiatisé. Il ne connaît plus les mêmes problèmes de reconnaissance et de réhabilitation qu'auparavant. Mais on doit quand même se demander ce qu'il veut faire entendre, qui n'est certes pas foncièrement neuf mais ne connut jamais une telle évidence, à travers l'histoire de Shadow et l'amitié avec Stéphane. Fascination pour la monstruosité ? Homophilie ? Pourquoi, entre autres, le besoin d'ancrer ce récit foncier, remarquable réussite de construction, dans l'histoire du cancer et de l'agonie de la belle-fille à laquelle le liait un rapport profond ? Ces procédures lui permettent d'aller plus loin dans ses contradictions avec lui-même, par rapport à ses amitiés masculines, mais aussi pour ce qui est de ses engagements, fascinations et contradictions durant les années de guerre et d'avant-guerre. Au-delà de mon admiration littéraire pour ce livre fort, je demeure avec la/les questions de ce qui, dans ce livre, révèle pour moi plus que des ambiguïtés : des hantises non dépassées. J'en ai beaucoup souffert.

Henry vit alors dans la commune chic de Louveciennes. Patrick (son second fils, qui vit en Californie) et sa femme, Mijanou Bardot, la sœur de Brigitte, lui proposent d'habiter cette maison pourvue d'un grand jardin, qui avait été celle des parents Bardot et, auparavant, le Pavillon suédois de l'Exposition universelle de Paris des années 1880. Henry a fini sa vie dans cette belle maison simple, en bois, située en face de ce qui avait été la propriété de madame Vigée-Lebrun. Sa chambre-bureau avait vue sur le très beau jardin de la propriété de sa belle-fille. Par beau temps, Henry, dont l'élégance s'est maintenue jusqu'à la fin, s'asseyait sur les escaliers menant au jardin ou vers une sorte de tonnelle. Le mélange de fragilité et de force de vie créatrice qui était en lui est inoubliable.

Christiane Kègle : Comment l'expérience de la guerre vient-elle innover, selon vous, l'œuvre d'Henry Bauchau ?

Marc Quaghebeur : Son rapport à la Seconde Guerre mondiale, qui transparait massivement dans *Le Boulevard périphérique*, doit être étudié dans sa complexité. Il est en relation non seulement avec son itinéraire personnel et social, politique et culturel, mais aussi avec sa position de second dans la famille. Une relation compliquée avec l'aîné, qu'il appelle Olivier dans *La Déchirure* mais qui s'appelait Jean. Il fut un résistant qui sauva de nombreux Juifs. Il était parti s'installer dans la rudesse des Alpes. C'est, à mon avis, un des déclencheurs fondamentaux de l'œuvre d'Henry et de sa singularité par rapport à l'Histoire, de sa profondeur. Son ambiguïté constituante à l'intérieur de la guerre ou dans la vie s'y entente. Cela peut déboucher sur l'explosion de *Gengis Khan* ou l'énormité du Shadow du *Boulevard*

périphérique, un de ses romans les plus construits, mais aussi sur *Œdipe*, figure excessive elle aussi à propos de laquelle il y aurait à regarder de près. Pourquoi Shadow après *Œdipe* ? Mais aussi la figure de Lionel, avant le peintre fou mais génial de *Déluge*, dont Alicja Slusarska a donné une lecture plus qu'éclairante au colloque de Cracovie en 2012⁷³.

Sa vie n'est pas sans lien, fût-il léger, avec l'historico-politique, puisqu'il se retrouve sur les barricades de mai 68. Mais comme toujours chez Bauchau, l'on est plutôt du côté de la métaphore de la scène intérieure – celle sur laquelle s'ouvre *Le Régiment noir*, roman explicitement articulé à l'Histoire, et écrit dans la foulée des événements. Reste que le phénomène est intéressant à noter et pointe aussi vers la complexité politique chez Bauchau, dont témoigne, par exemple, notre commune lecture de *Multitude* de Hardt et Negri. Aucune trace claire, en revanche, dans l'œuvre fictionnelle (je ne parle donc pas du poème écrit à la mort d'Amrouche), des moments intenses qui se déroulèrent dans le chalet suisse des Bauchau à Gstaad, qui servit de point de rencontres et de réunions à la Résistance algérienne modérée – c'est-à-dire à des acteurs de l'indépendance tels Amrouche⁷⁴ ou Farès⁷⁵, celui qui fut chargé de la préparation du référendum sur l'indépendance de l'Algérie – et ne faisait pas partie du FLN. Ils se réunissaient là sans problème, puisque la police française ne pouvait rien faire en Suisse contre les militants qu'ils étaient. Henry connaissait Amrouche depuis très longtemps, depuis les Éditions Charlot et ses entreprises éditoriales et de diffusion des futures Francophonies littéraires de l'immédiat après-guerre. L'indépendance de l'Algérie, à laquelle Henry crut profondément, trame *Le Régiment noir*. Les figures de Johnson et de Jackson incarnent les fascinations

73 Cf. Alicja Slusarska, « Si Noé était peintre pyromane. Les rapports entre littérature et peinture dans *Déluge* d'Henry Bauchau », communication donnée dans le cadre des « Journées d'études belges. Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone », Université Pédagogique de Cracovie, 2012. Texte publié dans Joanna Pychowska et Maria Gublińska (dir.), « Regards polonais sur la littérature et les arts plastiques en Belgique francophone. Hommage à Jerzy Falicki », *Synergies Pologne*, n° 11 (2014), p. 163-176.

74 Jean Amrouche, pseudonyme de Jean El Mouhoub (1906-1962). animateur à la station Tunis RTT et à Radio-France, journaliste littéraire et écrivain d'origine algérienne. Il tient une série d'entretiens avec des écrivains tels Gide, Claudel, Mauriac, Ungaretti, Giono. Durant la guerre d'Algérie (1954-1962), il agit comme intermédiaire entre le Front de libération nationale et le général de Gaulle ; il plaide la cause de l'indépendance à la Radio suisse romande (1958-1961). Cf. Marc Quaghebeur, « De la Kabylie à la guerre d'Algérie, puis à Henry Bauchau, un incontournable passeur : Jean Amrouche », dans Abdelouahad Mabrouh et Mohammed Ait Rami (dir.), *Cultures au Maghreb. Représentations et interactions*, Actes du colloque international de l'Université Chouaïb Doukkali (24-25 avril 2014), El Jadida, Université Chouaïb Doukkali, 2018, p. 53-73.

75 Abderrahmane Farès (1911-1991). Homme politique et figure modérée du nationalisme algérien, président de l'Exécutif provisoire (après les Accords d'Évian de 1962), chargé de la préparation du référendum sur l'auto-détermination de l'Algérie. Auteur de *La Cruelle Vérité : l'Algérie de 1945 à l'indépendance*, Paris, Plon, 1989 [1982]. Cf. Marc Quaghebeur, « Entretien de Marc Quaghebeur avec Nabile Farès à propos de *Mémoire de l'absent* », dans M. Quaghebeur (dir.), *Violence et Vérité dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 47-52.

contradictaires d'Henry, homme noir inclus. Si l'on regarde bien *La Déchirure*, il y est aussi question de guerre, comme ce l'est dans toute l'œuvre – les hantises de Lionel dans *L'Enfant bleu* faisant métaphore. Dans *La Déchirure*, se révèle une certaine fascination pour l'Allemagne, et pour les troupes allemandes de 1918 qui rentrent chez elles en ordre. Il y a certes eu des troubles spartakistes⁷⁶ à Bruxelles, mais ce n'est pas ce que vit Henry. Sa famille s'est installée loin de Bruxelles, à la campagne, dans une propriété familiale, ce qu'évoque notamment le début de la nouvelle « Babel Turn⁷⁷ », texte peu commenté mais essentiel, et qui plonge dans son rapport ambigu avec l'Allemagne. Le recueil *La Sourde Oreille*, le livre le plus directement autobiographique de Bauchau avant les deux récits tardifs *L'Enfant rieur* et *Chemin sous la neige*, relate non seulement comment Henry va advenir à la psychanalyse – non pas comme psychanalyste mais à travers sa rencontre imaginaire avec Freud⁷⁸ – mais aussi à travers l'aventure politico-mystique qu'il va vivre avec Raymond De Becker⁷⁹, lequel deviendra zéléateur de l'Ordre nouveau⁸⁰ au moment du triomphe du nazisme. Dans ce long poème, Henry raconte ses années louvanistes, l'arrivée au pouvoir d'Hitler et la fascination qu'il suscitait, l'ambiguïté constitutive de De Becker. Ce recueil, que j'ai longuement analysé⁸¹, ne se veut pas factuel. Il est de ceux dans lesquels – et peut-être de ce fait – Henry ment le moins, alors que le ton est celui du mythe, du légendaire. On voit tout, on comprend tout ! Chez

76 Spartakisme : mouvement de gauche à l'origine du Parti communiste allemand. Sévèrement réprimé à Berlin, en 1919, sous le commandement de Gustav Noske ; ses principaux représentants, Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht, furent arrêtés et assassinés. Cf. le site *Histoire socialiste* [http://histoire-socialiste.over-blog.fr/article-la-revolution-spartakiste-50971932.html].

77 Henry Bauchau, *En noir et blanc, vu par Lionel D.*, Marseille, Les Éditions du chemin de fer, 2016.

78 Cf. Henry Bauchau, « Rencontres avec Freud », *Études freudiennes*, n° 28 (septembre 1986), p. 105-112 ; réédition dans *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 135-145.

79 Raymond De Becker (1912-1969). Journaliste belge. Cf. Marc Quaghebeur, « Bauchau-De Becker : quel(s) absolu(s) ? », dans Olivier Dard, Etienne Deschamps et Geneviève Duchenne (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 361-390. Extrait de la quatrième de couverture : « Après avoir hésité entre contemplation et action, il prit distance avec le catholicisme et s'engagea dans des voies plus politiques. Son intérêt croissant pour les sujets liés à l'unité et à la paix du continent européen alla de pair avec une fascination pour les nouveaux régimes totalitaires, à commencer par celui de l'Allemagne. Incarcéré à la Libération jusqu'en février 1951, De Becker fut contraint de s'exiler, choisit Lausanne puis Paris. »

80 Cf. Paul Aron et Cécile Vanderpelen-Diagre, *Vérités et mensonges de la collaboration. Trois écrivains racontent « leur » guerre (Raymond De Becker, Félicien Marceau, Robert Poulet)*, Bruxelles, Labor (Quartier libre), 2006 ; Paul Aron et Cécile Vanderpelen-Diagre, « La révolution avortée du fascisme occidental : Raymond De Becker, mémorialiste », dans Annamaria Laserra (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle : l'exemple belge*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2005, p. 57-72.

81 Marc Quaghebeur, « Revisités, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre Halen, Raymond Michel et Monique Michel (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2004, p. 131-155.

lui, le lyrisme enjolive moins que le récit, tout en mythifiant, autre caractéristique de son œuvre. C'est certes aussi le cas d'autres œuvres en Belgique, après 1945.

Henry a éprouvé une fascination pour l'Allemagne de l'époque et d'autant plus, comme il l'a dit, que sa génération ne voyait plus que les failles des régimes démocratiques représentatifs ; et que son œuvre ne cesse de tresser les contradictions qu'incarnent Shadow et Stéphane, la boue et l'azur. Henry a même écrit une pièce sur Hitler, *Personne*, qu'il a détruite, ou laissé détruire, ou que des mains pieuses ont mise au frais (une copie en avait été faite). Ariane Mnouchkine l'eut en main et n'apprécia pas. J'en ai eu pour ma part un fragment en main mais Henry n'a jamais voulu donner tout ou partie de cette pièce aux AML. Après *Gengis Khan*, il consacre donc une pièce à Hitler et écrit un poème, « Satanaël », qui touche à quelque chose du même ordre, mais version *light*, faiblarde, rampante. J'en ai longuement fait l'analyse dans mon étude de *Gengis Khan*⁸², que j'approfondirai dans mon troisième tome d'*Histoire, forme et sens en littérature*⁸³. « Satanaël » fait contrepoint à *Gengis Khan*. Les deux textes sont d'ailleurs contemporains, des notes du *Journal de Bauchau* l'attestent⁸⁴. Henry éprouve une fascination pour le fécal qui est comme un envers de sa propension à l'idéalisation (voire parfois à la douceur et à la tendresse), mais qui ne sera jamais pour autant une adhésion entière. La description de la sortie du labyrinthe dans *Cédipe sur la route*, qui ne peut être lue uniquement comme une référence au mythe de Thésée, est très révélatrice. La métaphore anale est à l'œuvre aussi bien par rapport à Hitler qu'à « Satanaël », manuscrit qu'il m'offre très tôt, ce qui me mit mal à l'aise. Il fut écrit à Noël 1955. Bauchau se définit à certains moments, ne l'oublions pas, comme un « prince anal » – indice clair, parmi d'autres, d'une complexité structurelle bien plus foncière que ce que raconte l'hagiographie bauchalienne. Celle-ci prend corps en se fondant sur l'autre versant de l'œuvre. Elle est initiée par De Becker dans son introduction à *Gengis Khan*. L'homme noir est bel et bien au cœur des tensions et de la singularité de cette œuvre et de cet homme, il est clairement désigné dans *La Déchirure*, où le drape certes l'aura du brigand, du marginal fascinant, du braconnier, mais aussi à travers la figure de Johnson dans *Le Régiment noir*. Il y touche par la position d'esclave du personnage, mais il la transcende notamment en devenant « instituteur John ». Clios et Étéocle y touchent également. Mais c'est avec Shadow que la hantise prend absolument figure.

82 Cf. Marc Quaghebeur, « Gengis Khan / Choulane / Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », dans Marc Quaghebeur et Jean-François La Bouverie (dir.), « *Gengis Khan* », *Cahiers Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 149-171 ; Marc Quaghebeur, « À propos de *Gengis Khan*. Entretien avec Henry Bauchau », *Écriture. Revue littéraire*, n° 61 (printemps 2003), p. 75-78 ; Jean-François La Bouverie et Marc Quaghebeur, *Gengis Khan*, Bruxelles / Paris, Archives et Musée de la littérature / Société des lecteurs d'Henry Bauchau, 2013.

83 Cf. Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2015, t. 1 et 2017, t. 2. Marc Quaghebeur a obtenu le Prix Malpertuis de l'Académie royale de langue et de littérature françaises (Bruxelles) pour les t. 1 et 2, ainsi que le Prix de l'Académie des littératures 1900-1950 (Paris) pour le t. 2.

84 Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005.

Christiane Kègle : Vous avez mentionné qu'Henry Bauchau voulait écrire sur la Deuxième Guerre mondiale mais que, n'y arrivant pas, il s'est tourné vers la guerre d'Algérie. Toutefois, il a aussi écrit sur la guerre de Sécession⁸⁵, qui n'est pourtant pas son univers de référence bien que *Le Régiment noir* soit très bien documenté sur cette période sombre de l'histoire américaine.

Marc Quaghebeur : J'ai déjà évoqué le crypto-rapport du *Régiment noir* à la guerre d'Algérie, guerre anticoloniale victorieuse qui fut davantage perçue comme une guerre civile en France. Le projet de roman sur la période 1935-1945 vient après. L'analyse des processus créateurs n'est jamais simple. Elle a peu à voir avec les analyses dominantes de notre époque sur la littérature. Henry n'a cessé d'écrire sur et à travers la guerre, y compris dans *Antigone*, *Diotime*, ou à travers les fantasmes d'Orion dans *L'Enfant bleu*. Le sujet du *Régiment noir* est, de plus, une affaire de famille, si je puis dire. Jusqu'à la fin de sa vie, Pierre Bauchau, son père, lisait et relisait la relation de la guerre de Sécession écrite par un des fils de Louis-Philippe⁸⁶. Cela correspond dans le roman aux passages en italiques. C'est très francophone, en un sens, ce type de jeu intertextuel – on voit cela chez Kamel Daoud⁸⁷ avec *Meursault contre-enquête* et *L'Étranger* de Camus.

La question de 1939-1945, la défaite, les actions et attitudes d'Henry, les reproches qu'on lui fit à la Libération, le procès qui s'ensuivit ont hanté sa vie, certains de ses propos et, à coup sûr, sa conscience. Qu'il crache le morceau ou une part du morceau sur le plan fictionnel, comme il le fait cinq ans avant sa mort, est une question qui m'interpelle – et d'autant plus que nous avons souvent évoqué le sujet ensemble (mais autrement), et que j'avais pu croire, comme c'est le cas avec *Œdipe*, qu'un dépassement non dénégateur avait eu lieu. Cela m'a posé problème, je l'ai dit. Stéphane/Shadow, dans leur être propre comme dans leurs relations, la résistante qui devient la compagne de Shadow, les fascinations du narrateur pour celle-ci et de celle-ci pour Stéphane – dialectique qui n'est pas sans rapport avec celle du féminin/masculin qu'a si bien étudiée Emilia Surmonte⁸⁸ –, le rôle passif du narrateur, qui recueille une sorte de testament de Shadow, donnent ou pourraient donner à penser, et devraient en tous les cas être dialectisés avec les romans

85 Guerre de Sécession ou guerre civile américaine (The Civil War, 1861-1865). Guerre civile entre les États-Unis d'Amérique, sous la présidence d'Abraham Lincoln (1809-1860), et onze états confédérés du Sud, sous la direction de Jefferson Davis (1808-1889), qui avaient fait sécession. L'enjeu de l'opposition entre l'« Union » et la « Confédération » portait sur l'abolition de l'esclavage des Noirs aux États-Unis. La guerre de Sécession fit 620 000 morts (360 000 nordistes *vs* 260 000 sudistes). Cf. Farid Aneur, *La Guerre de Sécession*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2013 ; John Keegan, *La Guerre de Sécession*, Paris, Perrin, 2011 ; André Kaspi, *La Guerre de Sécession : les États désunis*, Paris, Gallimard, 1992 ; William L. Richter, *Historical Dictionary of the Civil War and Reconstruction*, Lanham (Maryland), Scarecrow Press, 2004 ; Len Riedel, *The Civil War*, Washington (D.C.), National Geographic, 2016.

86 Louis-Philippe 1^{er} (1773-1850), dernier roi de France (1830 à 1848).

87 Cf. Marc Quaghebeur, « Revisitation d'un cadavre anonyme : enquête sur la contre-enquête de Kamel Daoud », *Les Lettres romanes*, vol. 73, n^{os} 1-2 (2019), p. 215-240.

88 Emilia Surmonte, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau*, préface de Marc Quaghebeur, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2011.

précédents. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce roman. On pourrait ainsi se demander si la figure de Marcello ne serait pas la transposition des errements d'un De Becker.

Dans la complexité narrative du *Régiment noir*, les extraits du livre cher au père d'Henry interviennent pour tout ce qui concerne la relation au général sudiste, Stonewall Jackson⁸⁹, qui fascine Bauchau. C'est un immense général, il n'a pas d'esclaves mais défend le Sud. Jackson est donc représenté à travers les descriptions qu'en a données le fils de Louis-Philippe⁹⁰, ce qui permet à Bauchau de laisser transparaître sa fascination autrement. Ce récit d'un tiers évite en effet à sa subjectivité d'y être directement présente. Bauchau ne fictionnalise donc pas à cet égard, mais porte cet homme d'honneur, qui se bat du mauvais côté selon le jugement des armes et de l'Histoire, aux dimensions du mythe. Il y aurait aussi, bien sûr, matière à comparaison en termes d'écriture propre à la Belgique francophone avec d'autres textes tels *La Légende d'Ulenspiegel*⁹¹, le cycle du *Prince d'Olzheim*⁹², les œuvres de Willems⁹³, de Fabien, etc. Mais ce n'est pas notre sujet.

Le Régiment noir est écrit après la guerre d'Algérie – à laquelle, comme je l'ai dit, Henry participe d'une certaine façon à travers ses relations avec les Farès, Amrouche, et autres. La question des guerres de libération est loin de lui être étrangère. Il va en écrire massivement dans son *Essai sur la vie de Mao Zedong* – qui révèle en outre une nette fascination pour les figures de puissance transformatrices de mondes telle Gengis Khan –, lequel est déjà une figure de libération d'un peuple méprisé. À noter,

89 Thomas Jonathan Jackson, dit Stonewall Jackson (1824-1863).

90 Cf. Philippe d'Orléans (comte de Paris), *Voyage en Amérique, 1861-1862*, présenté par Farid Ameur, Paris, Perrin / Fondation Saint-Louis, 2011.

91 Charles De Coster, *La Légende d'Ulenspiegel*, illustrations de Louis Artan, Léon Becker, Hippolyte Boulenger et al., Bruxelles / Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie / Librairie internationale, 1868 ; *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres & ailleurs*, préface d'Émile Verhaeren, illustrations d'Amédée Lynen, Bruxelles, Henri Lamertin, Paul Lacomblez, 1914 ; Charles De Coster, *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, deuxième édition, 1966 ; Charles De Coster, *La Légende d'Ulenspiegel* (édition des 150 ans), édition établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Les Impressions nouvelles (Espace Nord), 2017.

92 Cf. Marc Quaghebeur, « Le cycle du *Prince d'Olzheim* de Pierre Nothomb », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Sagas dans les littératures francophones et lusophones au XX^e siècle*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2013, p. 83-107 ; Marc Quaghebeur, « Une saga historico-métaphysique. Le cycle du *Prince d'Olzheim* de Pierre Nothomb », dans *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, t. 2, op. cit., p. 351-379.

93 Paul Willems (1912-1997). Écrivain, romancier et dramaturge belge dont les œuvres s'inscrivent dans le réalisme magique belge, avec *Tout est réel ici* (1941), *L'Herbe qui tremble* (1942) et *La Chronique du cygne* (1949). Willems écrit ensuite presque exclusivement, trois décennies durant, pour le théâtre : *Le Bon Vin de monsieur Nuche* (1949), *Warna ou le poids de la neige* (1963), *La Ville à voile* (1967), *La Vita breve* (1989). Cette dernière pièce et son récit *Le Pays noyé* (1990) font ressortir la vision à la fois mystérieuse et tragique de la destinée humaine. Ses deux recueils de nouvelles, *La Cathédrale de brume* (1983) et *Le Vase de Delft* (1995), explorent les arcanes du rêve et de l'imaginaire.

toutefois, l'insistance sur leur position de faiblesse initiale – celle du cadet familial, bien sûr. Retourner la position de faiblesse dans laquelle se trouve tel ou tel pour en faire une position de force est une des clefs de la fantasmagorie d'Henry depuis son enfance. Cette hantise de Bauchau n'est pas étrangère, en outre, à la hiérarchie familiale, et à l'histoire de leur père, l'aîné, qui vit ses ambitions militaires contrariées par les siens – notamment par sa mère, qui ne l'aimait pas –, puis sa place dans les affaires familiales, où André, le puîné, le dépossède. La parution du *Régiment noir* suit les événements de 1968, elle voit le jour après la fin de la seconde tranche d'analyse, celle avec Conrad Stein – il préfacera longuement la réédition du livre de Marie Delcourt consacré à *Œdipe*⁹⁴ –, mais aussi après une grave opération et divers tourments privés. Henry parle de cette analyse didactique dans les journaux de la fin des années 1960⁹⁵. L'Institut Montesano marche alors très bien ; il en est le directeur, et professeur des matières culturelles. Pour faire son analyse, il prend le train pour aller à Paris. Ce sont des conditions compliquées ; il vit en même temps une grande aventure personnelle.

L'originalité de l'écriture de ce très grand roman, marqué par les novations narratives de l'époque ré-habitées, passe par une forme extrêmement complexe ; au travers d'incessants passages du « je », au « il », au « tu », Henry parvient à raconter quelque chose de sa propre histoire, celle de son père, mais aussi de l'histoire du XX^e siècle, des folies – des erreurs – de l'Occident. La guerre de Sécession était pour lui très emblématique des modes de domination occidentale et des processus coloniaux. La guerre d'Algérie n'y est donc pas étrangère, mais le processus créateur est plus large. Cela provient du type de domination que l'Occident induit, antagonismes métamorphosés dans l'épisode des Hautes Collines d'*Œdipe sur la route*. *Le Régiment noir* est un immense roman francophone, comme je crois l'avoir montré à Cerisy en 2003⁹⁶. Avec une complexité narrative d'époque qui convenait non seulement au Bauchau d'alors, mais révèle les potentialités majeures pour l'écriture des tensions qui sont au cœur de son œuvre – ce qu'atténuera la linéarisation des récits ultérieurs.

Dans *Le Régiment noir*, on pourrait parler d'une sublimation réussie tant en regard de la figure du père⁹⁷, qu'Henry métamorphose, que de la fascination d'Henry pour l'ordre et pour la guerre, question très peu pensée en tant que telle depuis des décennies, n'était-ce dans le récent essai d'Éric Clémens, *Penser la*

94 Marie Delcourt, *Œdipe ou la légende du conquérant*, précédé de « *Œdipe Roi* selon Freud » par Conrad Stein, Paris, Les Belles Lettres (Confluents psychanalytiques), 1981.

95 Henry Bauchau, *La Grande Muraille*. *Journal de La Déchirure (1960-1965)*, *op. cit.*

96 Cf. Marc Quaghebeur, « *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau : métaphore de l'histoire du XX^e siècle de la Belgique, forge de l'œuvre à venir », dans Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2003), Bruxelles, PIE Peter Lang, 2006, p. 383-434.

97 Marc Quaghebeur analyse cette problématique dans « Henry Bauchau : *Œdipe sur la route*, l'accomplissement d'une œuvre », dans Marc Quaghebeur et Laurent Rossion (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, Actes du colloque de l'Université de Bucarest (avril 2002), Bruxelles, Archives et Musée de la littérature / PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2003, p. 165-198.

guerre ?⁹⁸ ; fascination aussi pour la révolution. Le roman est également la marque du Bauchau progressiste qui existera jusqu'au bout. En 2008, nous lisons ensemble, à sa suggestion, *Multitude*⁹⁹, livre de Michaël Hardt et Antonio Negri, ce dernier étant l'un des grands personnages de l'extrême gauche italienne. Il s'agit, évidemment, de masses en mouvement, problématique majeure des années 1930, qu'il retrouve dans la révolution culturelle chinoise. Bauchau a été fasciné par les figures de pouvoir mais aussi par la question des masses, aucun doute là-dessus. Dans *Le Régiment noir*, affleure en outre une dimension un peu jungienne, qui transparaîtra clairement ensuite dans les archétypes qui peuplent ses récits et fondent ses personnages. Il faut noter, de plus, le final rousseauiste du récit, étranger au travail narratif qui le précède.

La Déchirure est un roman lui aussi très complexe, le premier, et ce n'est pas un hasard. Il fait suite à la première tranche d'analyse avec Blanche Reverchon-Jouve, mais sort des mains d'accoucheur d'Amrouche, comme je l'ai expliqué à deux reprises¹⁰⁰. Amrouche lui fit réécrire le manuscrit et supprimer les matrices « liquides », qui sont souvent chez lui celles du premier jet, au profit du complexe.

À partir des années 1980, dans la mesure où n'a pas été publiée la version que j'appelle méandrique d'*Édipe sur la route*, on n'apercevra plus ces matrices complexifiées et complexifiantes de l'écriture d'Henry. La linéarité permet bien évidemment de toucher un public plus large ; de faire de lui un écrivain français qui ne détonne pas dans le paysage, mais entraîne la perte d'une partie de son génie narratif. Cette complexité dont Henry avait eu besoin pour transposer ses propres contradictions, y compris ses complexités belges, le prémunissait en outre de la posture de sage qu'il refusait encore avec force dans les années 1990 ; mais à laquelle il va finir par croire ou feindre de croire dans les dernières années de sa vie, médias et hagiographes aidant. Le travail de la guerre d'Algérie dans son œuvre est donc tout sauf nul, à mes yeux, mais se nourrit d'enjeux plus anciens. C'est une guerre de libération, victorieuse pour les Algériens, qui met fin à l'Empire français et à l'Algérie française en ses départements. Énorme traumatisme pour la plupart des Français. Bauchau ne l'évoque pas pour autant – directement – comme Mauvignier¹⁰¹ ou Jenni¹⁰². On peut bien sûr méditer sur la figure de médiateur que devient, sous sa plume, le personnage de Jésus.

98 Éric Clémens, *Penser la guerre ?*, Marcinelle (Belgique), Les Éditions du CEP (Épreuves), 2017.

99 Michaël Hardt et Antonio Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004. Cf. aussi Frédéric Brun, « Entretien avec Antonio Negri » [en ligne], *Multitude. Revue politique, artistique, philosophique* [http://www.multitudes.net/entretien-avec-toni-negri/].

100 Marc Quaghebeur, « De la Kabylie à la Guerre d'Algérie, puis à Henry Bauchau, un incontournable passeur : Jean Amrouche », *art. cit.* ; Marc Quaghebeur, « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impériales d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 86-140.

101 Laurent Mauvignier (1967-), *Des Hommes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009. Prix des libraires 2010 et lauréat de nombreux autres prix.

102 Alexis Jenni (1963-), *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011 (Prix Goncourt) ; *Féroces infirmes*, Paris, Gallimard, 2019.

Christiane Kègle : Vous avez fait allusion à plusieurs reprises à la fascination d'Henry Bauchau pour les figures de puissance, et vous avez aussi laissé entendre que son comportement durant la Deuxième Guerre mondiale avait été problématique ou pour le moins ambigu. Pourriez-vous élaborer davantage à ce sujet ?

Marc Quaghebeur : Henry fait la campagne de 1940, courageusement, pas de doute. Il est officier de réserve dans la cavalerie. À l'époque, la cavalerie, c'était les vélos. Il a toujours dit, et je pense qu'il n'a rien falsifié, qu'au moment de la capitulation, il avait suggéré à l'officier supérieur de laisser filer la troupe vers Dunkerque, par tel chemin qu'il connaissait. Impossible de dire ce qui se serait passé à Dunkerque. Souvenez-vous des conditions de départ des Britanniques¹⁰³, permises cela dit par la prolongation de la résistance de l'armée belge, ainsi que l'ont montré les archives de l'amiral Keyes¹⁰⁴. L'officier supérieur lui dit : « Non, le roi a capitulé, nous devons obéissance au roi. » Les soldats vont donc être désarmés, devoir rentrer et défiler sans armes dans les rues de Bruxelles – ce qu'Henry décrit très bien dans *Le Boulevard périphérique* –, comme des vaincus dans leur capitale, humiliés, castrés symboliquement, honteux. Léopold III¹⁰⁵ appelle assez rapidement les Belges, en revanche, à reconstruire le pays. Comme la plupart, il croit que la débâcle de l'armée française ouvre la porte d'une longue domination allemande sur l'Europe.

La Deuxième Guerre mondiale était d'autant plus capitale pour Henry que son père n'avait pas fait la Première. Il semble avoir mal vécu le fait de ce père retiré

103 À l'issue de la bataille de Dunkerque (20 mai-3 juin 1940), les troupes alliées furent défaites par les troupes allemandes et se trouvèrent encerclées, de la Manche à Dunkerque. L'« Opération Dynamo » organisée depuis Londres permit l'évacuation des troupes à partir du port et des plages de Dunkerque, soit 340 000 soldats, dont environ 200 000 Britanniques et 140 000 Français ; cependant, 35 000 Français furent prisonniers des Allemands. Cf. Jean-Pierre Azema, « 1939-1940, l'année terrible. Dunkerque : sortir de la nasse », *Le Monde*, 27 juillet 1989 ; Richard Holmes, *Dunkirk Evacuation*, New York, Oxford University Press (The Oxford Companion to Military History), 2001 ; Ian Kershaw, *Choix fatidiques. Dix décisions qui ont changé le monde (1940-1941)*, traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

104 Sir Roger John Brownlow Keyes [amiral anglais, 1^{er} baron Keyes, 1878-1945], *Un règne brisé [Outrageous Fortune]*, Paris / Bruxelles, Duculot, 1985. Sir Roger George Bowlby Keyes (1919-2005), 2^e baron Keyes et militaire anglais, publia ce livre d'après les archives de son père.

105 Léopold III (1901-1983), roi des Belges (1934-1951). En mai 1940, ce dernier prit la direction des opérations face à l'offensive allemande. Devant l'ampleur des forces envahissantes, il signa en tant que commandant suprême de l'armée une capitulation sans condition. Contrairement au gouvernement Pierlot, qui finit par rejoindre Londres, Léopold III choisit de rester en Belgique. Il demeura prisonnier dans son château de Laeken. Le 7 juin 1944, il fut déporté en Allemagne avec sa famille. À la Libération, la question de son retour sur le trône divisa le pays. Son frère Charles fut nommé régent de Belgique (1944-1950). Les mémoires de Léopold III, publiés à titre posthume par la princesse Lilian, ont pour titre : *Pour l'Histoire. Sur quelques épisodes de mon règne*, Bruxelles, Les Éditions Racine, 2001. Le texte intégral du testament politique de Léopold III est reproduit sur le site *Les Belges, leur Histoire...* [<http://www.histoire-des-belges.be/au-fil-du-temps/epoque-contemporaine/regne-de-leopold-iii/le-testament-politique-de-leopold-iii>].

à la campagne, à l'inverse de certains oncles revenus glorieux, et en uniforme, toutes choses qui redoublèrent sans doute pour l'enfant, et la fascination pour les héros, et la hantise des coups bas portés à ce père par ses frères cadets dans une famille tout sauf évangélique. La guerre de 1940 devait donc constituer pour lui une sorte de revanche mythique, et représenter, réellement et symboliquement, ce que le père n'avait pas fait. Or, à la différence de 1914, où l'armée belge modifia par sa résistance imprévue le cours de la guerre – ce que les Allemands n'avaient pas anticipé – en 1940, elle s'est fait ratiboiser, l'armée allemande ayant d'ailleurs tiré certaines leçons de la guerre précédente, y compris dans le comportement de ses troupes. Mais surtout, l'armée française s'est effondrée très tôt, comme vous le savez, avant même la capitulation belge car les Allemands sont arrivés à Abbeville dans la Somme vers le 18 mai. Les Belges, les Britanniques et les Français se sont donc trouvés encerclés¹⁰⁶.

Les citoyens belges partis en exode en France reviennent pour la plupart. D'une façon ou d'une autre, ils vont répondre à l'appel de Léopold III pour la reconstruction du pays. Dans ce contexte, Henry crée avec quelques amis, à l'automne 1940, les Volontaires du travail¹⁰⁷, de grands scouts patriotes en somme, qui vont par exemple déblayer les ruines de la ville de Tournai (j'en ai des images) ou de Wavre. Les Volontaires portent des uniformes et le béret des chasseurs ardennais. Cela plaît visiblement à Henry, qui en devient le responsable. Ce côté paramilitaire fait partie de l'époque, souvenons-nous des jeunesses communistes, socialistes, chrétiennes, etc., et n'est pas de nature à heurter *a priori* les représentants du Reich. De plus, l'initiative prend corps dans un contexte précis où les secrétaires généraux des ministères continuent d'exercer leurs fonctions et constituent un collège ; ils soutiennent l'initiative, ce que fera également le directeur de la Société générale, puissance financière et économique majeure depuis Léopold I. Le gouverneur général allemand

106 Cf. Jean Stengers et Éliane Gubin, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. 2 : *Le Grand Siècle de la nationalité belge. De 1830 à 1918*, Bruxelles, Racine, 2002.

107 Le Service des Volontaires du travail pour la Wallonie (SVTW), créé par Henry Bauchau et quelques amis (dont Jean Delfosse, 1915-2002, futur directeur de *La Revue nouvelle* et éditeur chez Casterman), reçoit l'accord de Laeken et il est appuyé par le mouvement de la Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC). Le mouvement des Volontaires du travail est récupéré par l'occupant qui ne tolère pas que des jeunes se soustraient au Service du travail obligatoire (STO) en Allemagne, mis en place dans toute l'Europe par les nazis (ordonnance du 6 octobre 1942). En mai 1943, les autorités allemandes imposent l'entrée de rexistes (fascistes belges francophones) et de légionnaires du Service du travail du Reich (*Reichsarbeitsdienst*) (STR) au sein du SVTW. Le mouvement avait été scindé dès le départ sur des bases linguistiques (français/flamand) : le SVTW et le Service des Volontaires du travail pour la Flandre (SAVV). Henry Bauchau démissionne au début de 1943, mais son investissement dans le Service des Volontaires du travail lui vaut d'être soupçonné de collaboration à la Libération. Cf. Myriam Watthee-Delmotte, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2002 ; Marc Quaghebeur, « Henry Bauchau » [en ligne], *Encyclopaedia Universalis* [<https://www.universalis.fr/encyclopedia/henry-bauchau/>] ; Marc Quaghebeur, « Bauchau-De Becker : quel(s) absolu(s) ? », dans Olivier Dard, Etienne Deschamps et Geneviève Duchenne (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, op. cit., p. 361-390.

est un aristocrate de la Wehrmacht¹⁰⁸, non pas un SS. Le roi est prisonnier dans son château à Laeken. Dans un premier temps, l'initiative des Volontaires du travail apparaît comme plutôt bien reçue, même s'il y a eu des réticences. Par exemple, au Conseil communal de Tournai, malgré le soutien du bourgmestre et d'autres. La tutelle allemande n'est pas trop lourde au départ, mais elle existe clairement, ce qui veut dire que les responsables des Volontaires du travail sont en contact avec l'occupant. La tutelle va se raidir avec la poursuite du conflit, son extension aux Balkans, à l'U.R.S.S. et à l'Afrique du Nord.

La grande question, c'est le tournant de 1942-1943, qui est le tournant de la guerre, avec la défaite de la 6^e armée allemande à Stalingrad¹⁰⁹, de l'*Afrikakorps*¹¹⁰ à El Alamein¹¹¹ et l'entrée en guerre des États-Unis¹¹². En Belgique se produit par ailleurs un événement aux lourdes conséquences, à moyen terme. À la fin de 1941, le roi a convolé en justes noces religieuses, sans droit de succession au trône pour

108 La Belgique occupée est sous l'administration d'un Gouverneur militaire (*Militärbefehlshaber*), Alexander Ernst Alfred von Falkenhausen (1878-1966), et non de la Gestapo (Schutzstaffel). Cf. Albert De Jonghe, *La lutte Himmler-Reeder pour la nomination d'un HSSPF à Bruxelles (1942-1944)*, *Cahiers d'histoire de la Seconde Guerre mondiale*, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale / Archives générales du Royaume / Centre de recherches et d'études historiques de la Seconde Guerre mondiale, 1976-1984 [publié en cinq parties].

109 La bataille de Stalingrad opposa, de juillet 1942 à février 1943, les forces de l'URSS, dont la 62^e armée du général Vassili Tchouïkov (1900-1982), et les forces de l'Axe, dont la VI^e armée dirigée par le général Friedrich Paulus (1890-1957) et la VIII^e armée italienne du général Italo Gariboldi (1879-1970). Elle visait le contrôle de Stalingrad, dans et hors de la ville. Les combats durèrent six mois dans des conditions atroces (froid intense, tempêtes, famine). Après l'encerclement et la reddition des troupes allemandes, on dénombra des centaines de milliers de morts (800 000 Soviétiques ; 400 000 combattants des forces de l'Axe). Cf. Jonathan Bastade, *Stalingrad*, traduction de Thérèse de Ravel, Bruxelles, Luc Pire (Paroles de combattants), 2008 ; Anthony Beevor, *Stalingrad*, traduction de Jean Bourdier, Paris, Éditions de Fallois, 1999 ; Jean Lopez, *Stalingrad, la bataille au bord du gouffre*, Paris, Economica, 2008.

110 Le *Deutsches Afrikakorps* désigne le quartier général commandant les divisions allemandes de panzers dans les déserts de Libye et d'Égypte occidentale, puis en Tunisie. Le corps expéditionnaire allemand (*Afrikakorps*), commandé de janvier 1941 à mai 1943 par le général Erwin Rommel (1891-1944), fut affaibli par le manque de renforts et fut contraint de se rendre, le 13 mai 1943, devant la contre-offensive des Britanniques rejoints par les forces alliées. Cf. Nicola Labanca, David Reynolds et Olivier Wieviorka, *La Guerre du désert : 1940-1943*, Paris / Rome, Perrin / Ministère des armées / École française de Rome, 2019.

111 Il y eut deux batailles à El Alamein (Égypte). La première bataille, en juillet 1942, opposa l'*Afrikakorps*, commandé par le général Erwin Rommel, et l'armée italienne aux forces alliées, principalement britanniques, commandées par le général Claude Auchinleck (1884-1981). Elle se solda par une victoire stratégique des Alliés sur les forces de l'Axe. La seconde bataille d'El Alamein, octobre-novembre 1942, opposa la 8^e armée britannique, dirigée par le maréchal anglais Bernard Law Montgomery (1887-1976), au *Deutsches Afrikakorps* et se solda par une victoire décisive des Alliés. Cf. Jonathan D. Latimer, *Alamein*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.

112 L'attaque surprise par les forces aéronavales japonaises contre la base navale américaine de Pearl Harbor sur l'île d'Hawaï, le 7 décembre 1941, fut déterminante pour l'entrée en guerre des États-Unis, qui rejoignirent les forces alliées. Cf. George Victor, *The Pearl Harbor Myth : Rethinking the Unthinkable*, Washington (D.C.), Potomac Books (Military controversies), 2007.

les enfants à venir, avec la future princesse Lilian¹¹³ – ce qui va entraîner une grande partie de la « question royale ». En effet, le cardinal¹¹⁴ les a mariés secrètement, le 11 septembre 1941, mais le mariage ne sera annoncé publiquement que trois mois plus tard, le 7 décembre, sans que les époux ne soient encore passés devant l'officier de l'état civil, ce qui est contraire à la Constitution belge. En 1942, les prisonniers wallons demeurent, qui plus est, bloqués en Allemagne, alors que les prisonniers flamands sont rentrés chez eux. Le prestige iconique de la figure royale, liée en outre à la figure de la défunte reine Astrid, s'effiloche.

Pour Henry, les choses se corsent également. En 1942, les Allemands organisent, au Musée du Cinquantenaire, une grande exposition sur l'Ordre nouveau¹¹⁵ et l'Europe nouvelle (« *Deutsche Grösse* »). Le catalogue constitue une relecture complète de l'histoire européenne à partir de la vision allemande. Au terme de l'exposition, le visiteur découvre une évocation des Volontaires du travail flamands et francophones. L'aile flamande était plus engagée dans la collaboration avec le nazisme, il faut le préciser. On est par ailleurs au temps où les collaborationnistes purs et durs des nazis veulent contrôler l'aile francophone, voire s'en emparer.

L'affaire de l'exposition est plus qu'un signal ! Henry exige le retrait des photos et emblèmes des Volontaires du travail. Il a toujours affirmé avoir refusé cette participation, ce que d'autres confirment d'ailleurs. Les Allemands lui auraient donc forcé la main. Reste que le mal est fait. Certains proches d'Henry estiment alors qu'il faut arrêter l'aventure des Volontaires. Jean Delfosse et Théodore d'Oultremont¹¹⁶ les quittent en 1942. Henry ne les quittera qu'un an plus tard, en juin 1943, après l'infiltration des militants rexistes. Il m'a toujours dit que, ce faisant, ils avaient sauvé des Juifs, ce qui n'a jamais été démenti. Il ne voulait pas lâcher, mais n'avait certainement pas pris la mesure suffisante de la situation, ou n'avait pas encore évolué suffisamment. Il s'estimait responsable des jeunes qui faisaient partie des Volontaires du travail.

Par ailleurs, sa passion pour Laure Tirtiaux¹¹⁷, qui est mariée avec Éric Hénin¹¹⁸, est déjà très forte. J'ai toujours été convaincu qu'une des causes – je dis bien une – de ses attermoissements c'était Laure. Elle n'était pas très portée à gauche à l'époque, qui plus est. Il était plus simple pour Henry de la voir à Bruxelles que dans le maquis. Henry ne me l'a jamais dit explicitement, mais l'a laissé plus que sous-entendre : « Et puis, il y avait Laure », me disait-il. Il n'en dit rien dans ses souvenirs de *Chemins sous la neige*, qui comportent en revanche plusieurs éléments importants sur sa vision

113 Princesse Lilian de Belgique, princesse de Rhéty, née Mary Lilian Baelis (Highbury, Londres, 1916-2002).

114 Joseph Ernest Van Roey (1874-1961), archevêque de Malines (1926), cardinal et primat de Belgique (1927).

115 Cf. Paul Struye et Guillaume Jacquemyns (dir.), *La Belgique sous l'occupation allemande, 1940-1944*, préface de José Gotovitch, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 90-191.

116 Théodore d'Oultremont (1914-2010), issu d'une grande famille de la noblesse belge, cofondateur avec Henry Bauchau et Jean Delfosse du Service des Volontaires du travail.

117 Cf. *supra*, note 4.

118 Éric Hénin (1911-1988). Avocat, collaborateur de *La Relève*, revue progressiste de haut niveau à laquelle travailla également l'écrivaine et philosophe Françoise Collin (1928-2012).

de l'histoire des Volontaires. S'ajoute à cela la relation d'Henry avec Raymond De Becker. Ils n'ont pas les mêmes positions, mais sont liés par une amitié qui perdurera jusqu'à la mort de De Becker, et qui est bien plus importante et constante qu'Henry ne l'a dit, parfois en atténuant d'ailleurs les traces. Pour ce qui est de moi, comme je l'écris dans le volume consacré à De Becker¹¹⁹, il y eut un événement fâcheux. L'appareil n'a pas enregistré la longue conversation que j'avais eue avec Henry, à ce sujet, et qui était d'une grande franchise.

En 1942, se situe un autre épisode douteux, celui du « Manifeste pour les provinces romanes », où l'on retrouve Robert Poulet¹²⁰. Le nom d'Henry figure dans le procès-verbal de la première réunion, qui affirme que les participants acquiescent à cette charte, notoirement antisémite, qui doit être adoptée lors de la réunion suivante. J'ai une copie des procès-verbaux. Lors de la seconde réunion, décisive, et contrairement à ce qu'affirme Martin Conway¹²¹, Bauchau n'est pas présent et n'est pas mentionné dans le procès-verbal. Pour la première rencontre, c'est moins clair, puisque son nom y figure. Henry m'a toujours affirmé qu'il n'y avait pas été, mais y avait envoyé en éclaireur un membre de son entourage, Marc Fontainas – qui allait entrer par la suite dans les Ordre contemplatifs – et cela afin de voir ce qu'il en était et comment cela tournait. L'on imagine aisément, bien évidemment, l'insistance insinuante de De Becker, voire les propos synthétiques d'une conversation qui n'avaient pas forcément la précision du texte proposé lors de la réunion. L'idéologie de l'Ordre nouveau est claire dans ce projet de charte, elle unifie le texte, qui ne me paraît pas correspondre en tous points à ce que pouvaient penser Henry et les siens, y compris en matière d'antisémitisme. Qu'Henry ait envoyé quelqu'un pour ne pas heurter De Becker et aviser ensuite ne peut être exclu et doit se lire dans le contexte d'entre chiens et loups qui était celui de l'époque, mais aussi au travers des attitudes et des ambiguïtés d'Henry. « Naïfs » comme l'ont dit d'aucuns ? Ou « embochés » comme l'affirment d'autres ? Le fait est que, dans l'année, les Volontaires du travail sont transférés de la tutelle du Commissariat à la Restauration, qui a joué un rôle important dans leur création et leur existence, au ministère de l'Intérieur, et qu'Henry avait pouvoir de maintenir une position d'équilibre, que les faits rendront de plus en plus improbable.

119 Cf. Marc Quaghebeur, « Bauchau-De Becker : quel(s) absolu(s) ? », dans Olivier Dard, Etienne Deschamps et Geneviève Duchenne (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969)*, op. cit., p. 361-390.

120 Robert Poulet (1893-1989). Écrivain, journaliste et critique littéraire belge et fondateur du quotidien *Le Nouveau Journal*. Collaborateur avec l'occupant allemand, il fut condamné à mort en 1945, mais sa peine fut commuée en exil.

121 Martin Conway, historien, professeur à l'Université d'Oxford. Cf. Martin Conway et Marc Efratas, *Degrelle. Les années de collaboration – 1940-1945*, Bruxelles, Labor, 2005 ; Martin Conway, *Degrelle. Les années de collaboration – 1940-1945 : le rexisme de guerre*, Ottignies, Éditions Quorum, 1994 ; Martin Conway, « The End(s) of Memory. Memories of the Second World War in Belgium », *Revue belge d'histoire contemporaine*, vol. 33, n^{os} 2-3 (2012), p. 170-187 ; Martin Conway, *Les Chagrins de la Belgique. Libération et construction politique 1944-1947*, traduction de S. Govaert, Bruxelles, CRISP, 2015.

Henry n'a jamais été idéologiquement très rigoureux. Ses contradictions sont fortes. Tout cela va nuire à son image, et susciter jusqu'à aujourd'hui des réactions contrastées, même s'il entre ensuite dans la Résistance, est blessé dans le maquis des Ardennes, et sera cité à l'ordre du jour de l'Armée secrète. À la Libération, il doit faire face à un procès. Il est blanchi, mais doit renoncer à son titre de lieutenant de réserve. Le débat n'en demeure pas moins. J'ai une lettre de l'époque, que je publierai dans le tome trois d'*Histoire, forme et sens en littérature*¹²², où l'on voit un grand catholique auquel il demande de l'aide pour trouver un boulot, lui répondre que ce n'est pas possible vu son comportement durant la guerre. De son côté, son père lui avait dit qu'il avait eu tort d'accepter le jugement et qu'il devait exiger sa réintégration dans le cadre des officiers de réserve. Il y avait de grands résistants dans sa famille, dont un frère de sa mère. Lors des funérailles de Pierre Bauchau, la famille était clivée par rapport à Henry. Henry ce n'est pas de Gaulle¹²³, ce n'est pas Darlan¹²⁴ non plus. Une attitude sans doute plus proche de celle d'un Mitterrand¹²⁵. Il est patriote, mais marqué par la victoire allemande, comme par son souci de donner à la jeunesse une colonne vertébrale et un horizon. Il sera partagé jusqu'à sa mort entre une forme de culpabilité rentrée et un refus foncier de l'accusation d'incivisme.

Christiane Kègle : Comment se positionnait-il par rapport à l'Histoire et à la figure du roi des Belges, Léopold III, plus particulièrement ?

-
- 122 Marc Quaghebeur, *Histoire, forme et sens en littérature*, Bruxelles, PIE Peter Lang, t. 3, à paraître. Déjà parus : *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, t. 1 : *L'Engendrement (1815-1914)*, op. cit. ; t. 2 : *L'Ébranlement (1914-1944)*, op. cit.
- 123 Charles de Gaulle (1890-1970), chef de la France libre durant la Seconde Guerre mondiale (cf. l'appel du 18 juin 1940 sur Radio-Londres de la BBC) et dirigeant du Comité français de libération nationale. Président du gouvernement provisoire de la République française (1944-1946). Président du Conseil des ministres français (1958-1959) et fondateur de la Cinquième République (1958). Dix-huitième président de la République française (1959-1969). Cf. Jean Lacouture, *De Gaulle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984-1986, 3 vols. ; Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, 2^e édition, revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil (Points/Histoire), 2016 ; Frédérique Neau-Dufour, *La Première Guerre de Charles de Gaulle*, Paris, Tallandier, 2013.
- 124 François Darlan (1881-1942). Chef de la Marine française au début de la Seconde Guerre mondiale, ministre de la Marine du premier gouvernement du maréchal Pétain, chef du gouvernement de Vichy en février 1941. En grande partie sous l'initiative de Darlan, la nouvelle Marine française se trouva à la base de la politique de collaboration avec l'Allemagne nazie. Cependant, en Algérie, après le débarquement de novembre 1942, Darlan se rallia, non sans réticences, aux Alliés. Il fut assassiné en décembre 1942. Cf. Jacques Cantier, *L'Algérie sous le régime de Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2002 ; Bernard Costagliola, *Darlan : la Collaboration à tout prix*, Paris, CNRS Éditions, 2015 ; Philippe Masson, *La Marine française et la guerre 1939-1945*, Paris, Tallandier, 2000.
- 125 François Mitterrand (1916-1996). Vingt-et-unième président de la République française (1981-1995). Son soutien au régime de Vichy avant son entrée dans la Résistance souleva une controverse dans les années 1990. Cf. Pierre Péan, *Une Jeunesse française. François Mitterrand, 1934-1947*, Paris, Fayard, 1994 ; Éric Conan et Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 2013 [1994] ; Henry Rousso, *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard (Folio/Histoire), 2001 ; Jean Lacouture, *Mitterrand, une histoire de Français*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, t. 1 ; Bénédicte Vergez-Chaignon, *Les Vichysto-résistants*, Paris, Perrin (Tempus), 2016.

Marc Quaghebeur : Henry a toujours voulu être dans l'action et dans l'Histoire. Il demeurera fasciné par cette dernière jusqu'au bout. Lors de nos discussions, la première chose qu'il faisait quand j'arrivais chez lui, à Paris ou à Louveciennes, était de me faire parler de la politique en Belgique, ce qui n'est quand même pas ordinaire. On parlait de cela avant les problèmes psychologiques, les problèmes personnels et la création littéraire. Puis, on passait à la politique mondiale. Henry en fut d'ailleurs un remarquable observateur, jusqu'à la fin de sa vie. Nous avons eu des discussions très très intéressantes, il n'avait pas du tout un point de vue réactionnaire, il faisait souvent preuve d'une grande lucidité. Les décennies étaient passées par là, bien sûr. Était-il fait pour l'action concrète ? Pas sûr ! Ce qui est certain, c'est qu'il a beaucoup fait pour que je m'en éloigne et me consacre davantage à l'écriture. Tout cela travaille en-dessous de la question du roi-mère¹²⁶, laquelle se trouve en deçà de l'invention d'*Edipe sur la route*, et est d'autant plus complexe que Shadow se présente, lui, comme une reine noire, et comme propriétaire d'un « château de merde¹²⁷ ». Le roi aveugle et déchu de Thèbes conserve, je le rappelle, une puissance titanesque qui n'est pas sans rappeler celle de *Gengis Khan*. Le destin de Léopold III, que Pierre Mertens restitue fort bien dans *Une Paix royale*¹²⁸, est tout autre.

Pour ce qui est de sa vie aussi, c'est compliqué. Après ses échecs des années 1940-1950, Henry laisse écrire que *La Chine intérieure*¹²⁹ est plus importante que l'Histoire. Ce n'est pas entièrement faux, mais ce sont des ordres différents. Cette assertion, le premier qui la profère est celui qui signe le premier article sur « *Gengis Khan*, le conquérant¹³⁰ » : Raymond De Becker, lequel vient de sortir de prison. Cela me paraît à maints égards révélateur, même si le *Gengis Khan* de Bauchau est une projection fantasmagorique de l'écrivain au travers d'un personnage de l'Histoire, dont l'image se modifie au XX^e siècle grâce au travail d'écrivains tels qu'Henry – ce que démontre le livre de Benedetta de Bonis sur l'image des Tartares¹³¹, publié dans une de mes collections. Mais, à partir de ce discours produit par un De Becker récemment converti à Jung¹³², Henry pourra, me semble-t-il, ne pas aller jusqu'au bout de l'analyse de ce qui s'est passé durant la guerre. Henry n'est ni un salaud ni un héros, ce dont il a certes rêvé. La critique bauchalienne reprendra souvent ce

126 Marc Quaghebeur analyse ce thème dans son discours du centenaire : « L'Histoire et l'Œuvre. Ou la lutte avec l'Ange », discours inaugural du centenaire de l'écrivain, Louvain-la-Neuve, 25 octobre, 2012 ; publié dans le volume du centenaire de la naissance d'Henry Bauchau de la *Revue internationale Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 43-61.

127 Cf. Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, op. cit., p. 159. « J'ai décidé de laisser aux autres leurs châteaux et cachots en Espagne. Moi, j'aurais le château intestin, le château de merde », dit Shadow au narrateur.

128 Pierre Mertens, *Une Paix royale*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

129 Cf. Henry Bauchau, *La Chine intérieure*, op. cit.

130 Cf. Jean-François La Bouverie et Marc Quaghebeur (dir.), *Gengis Khan*, op. cit.

131 Benedetta de Bonis, *Métamorphoses de l'image des Tartares dans l'histoire européenne du XX^e siècle*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2020.

132 Cf. Philippe Beck, « De la collaboration à l'introspection : Raymond De Becker et Carl G. Jung », dans Olivier Dard, Etienne Deschamps et Geneviève Duchenne (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, op. cit., p. 289-310.

type d'analogie, point fausse mais foncièrement leurrante eu égard à la complexité de l'œuvre ; à son rapport au réel comme aux contradictions Éros/Thanatos qui dépassent de loin la scène intérieure. En plus, la situation belge qu'Henry vécut était particulière puisque le roi avait refusé de partir à Londres ou à Léopoldville – ce qui eût été dans la logique de sa politique – et voulut rester prisonnier comme ses troupes. Il avait espéré, disent certains, la déportation. Mais les Allemands n'étaient pas nés de la dernière pluie et ne l'entendirent pas de cette oreille. Léopold III, comme Bauchau, se vit pris au piège de contradictions insolubles à partir de ses choix.

Henry a éprouvé une grande fascination pour Léopold III. Dans son *Journal* de 1982¹³³, le dernier texte s'intitule : « Le Roi Léopold III vient de mourir¹³⁴ ». Je l'ai lu publiquement une ou deux fois, c'est un texte qui vient de loin – il est écrit très tardivement – et porte un grand poids d'affects. On sent bien que ce texte est plus qu'un texte de journal. Tout est dit. Henry faisait partie de la Garde royale qui accompagnait la reine Astrid au moment de la prestation de serment du jeune roi. Henry n'a jamais connu personnellement ce roi, qu'il trouvait beau comme un Dieu. Il n'était pas mal non plus, sa silhouette était très belle, une silhouette très élégante, voire racée. Il s'habillait bien, qui plus est. Il avait un narcissisme évident de son corps – Beckett, en plus féminin, en plus fragile aussi. Cependant, dans les discours de justification de la vieillesse, tous les malheurs d'Henry sont expliqués, un peu trop unilatéralement à mes yeux, par le rôle de Léopold III, ce qui est un peu court, même s'il n'y a aucun doute sur l'importance que revêtait le message royal dans la création des Volontaires du travail. C'est Léopold III qu'Henry va appeler le roi-mère, mais c'est Œdipe que chante Jocaste. Étrange lorsqu'on connaît l'importance de la reine-mère, Élisabeth¹³⁵, ne pensez-vous pas ?

Christiane Kègle : Oui, cela paraît étrange, d'autant que la posture du roi durant la Deuxième Guerre mondiale n'était pas sans lui rappeler celle de son propre père. Deux figures symboliques déficientes en quelque sorte sur le plan identitaire. Mais, à partir de tout ce que vous venez de dire à propos d'Henry Bauchau, ne souhaitez-vous pas écrire de nouveaux textes pour faire le point sur l'homme comme sur l'œuvre ?

Marc Quaghebeur : Oui. Ils devront sans doute aller plus loin que les chapitres en cours pour le troisième tome, et ceux qui paraîtront dans le quatrième. Marie-France Renard¹³⁶ m'a poussé, de longue date, à faire un livre sur Henry qui reprendrait

133 Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.

134 Passage cité plus longuement et analysé par Marc Quaghebeur dans « L'Histoire et l'Œuvre. Ou la lutte avec l'Ange », *art. cit.*, p. 52 et suiv.

135 Élisabeth Gabrielle Valérie Marie de Wittelsbach, duchesse de Bavière (1876-1965), épouse d'Albert I^{er} (1875-1934) qui fut le troisième roi des Belges, de 1909 à 1934. Souveraine non conformiste, véritable icône du premier conflit mondial, amie des arts, elle fit en pleine guerre froide, comme reine douairière, le voyage en URSS comme en Chine.

136 Marie-France Renard, vice-présidente du Conseil d'administration et du Conseil scientifique des AML, vice-présidente de l'Association Italiennes. Professeure émérite, Université Saint-Louis (Bruxelles), où elle a enseigné la littérature italienne, avec une ouverture aux lettres belges de langue française. Cf. Marie-France Renard (dir.), *Pierre Mertens ou la comparaison de l'enfance. Approches plurielles de l'œuvre*, Bruxelles, De Boeck (De Boeck Supérieur), 2010.

et étofferait mes travaux. Cela me posait problème par rapport à la logique à l'œuvre dans les cinq tomes d'*Histoire, forme et sens en littérature*, dont je ne peux retirer *Bauchau*. Mais il constituera une affirmation plus évidente, plus centrée, et mettra en valeur une position analytique différente de celle qui prévaut autour de cette œuvre, procès en béatification auquel il a partiellement contribué à la fin de sa vie. Or il importe d'aboutir à un véritable discours historique sur la complexité de ses comportements, et de montrer comment cette complexité imprègne l'œuvre, mais aussi une partie des discours d'Henry. Car, pour certains faits, j'ai connu des versions différentes. Autre exemple, le recueil *La Dogana*¹³⁷ dont j'ai montré, dans un numéro de la revue *Francofonie*¹³⁸, que la version *princeps* des années 1960 et celle parue dans *Heureux les déliants*¹³⁹ étaient, au vu de ses retouches tout sauf mineures, une véritable modification du sens du texte – d'un chant de désir très charnel à une sorte d'oraison de type idéaliste. Après lecture du volume italien, Henry me dit qu'il n'a pas du tout retouché son texte ; je lui dis : prenons l'édition *princeps* et comparons. Il était absolument stupéfait de ce coup de réel. L'analyse des deux volumes des récits autobiographiques/fictionnels de la fin de sa vie reste à faire.

Dans la dernière décennie de sa vie, il est vrai, il a cédé aux facilités du clan hagiographique. Ce qu'il lui reste à écrire lui demande évidemment beaucoup de force, mais ne justifie pas certains de ses comportements, qui pour moi furent un désastre. Il n'a certes jamais perdu le contact avec moi. Or il sait que je ne suis pas dupe, mais tente de concilier l'eau et le feu. J'ai refusé ses propositions de compromis, notamment dans l'affaire dont je viens de parler. Amélie Schmitz¹⁴⁰, une de mes collaboratrices qui avait rencontré Henry au colloque de Cerisy, ramène de la Bonne Graine à Bruxelles de nombreuses lettres relatives à *Edipe sur la route* qu'Henry nous lègue, et qu'elle a repérées avec lui, les 5 et 6 novembre 2001.

Les choses se corsent lorsqu'il est question, entre Henry et moi, de la vente de ses journaux aux AML. Henry m'avait offert à titre personnel un premier état d'*Edipe*, par exemple, que je donne aux AML en juin 1990. Il offrit ensuite et donna aux AML de nombreux manuscrits ou, après le colloque de Cerisy, les lettres dont je viens de parler. Mais les frais liés à l'hospitalisation de Laure, qui lui avait servi de secrétaire, comme les nécessités qui devinrent les siennes pour continuer à écrire en évitant d'aller en maison de repos – ce que je lui déconseillai toujours fermement –, ont fait en sorte que les AML achetèrent à Henry ses manuscrits et autres documents.

Dans l'entourage de la secrétaire d'Henry, il s'agissait dès lors de créer à l'UCL un fonds alternatif dont la légitimité s'opposait à celle des AML. Des proches d'Henry lui font part de l'absurdité de ce dédoublement, mais rien n'y fait. Le fonds Bauchau de Louvain-la-Neuve sera présenté comme un don pur et simple, alors que la transaction fut bien plus complexe, ce dont Henry me tenait parfaitement informé. Il s'agit d'apparaître comme « le » seul pôle des études bauchaliennes.

137 Cf. *supra*, note 24.

138 *Id.*

139 Cf. *supra*, note 46.

140 Cf. Amélie Schmitz, « Henry Bauchau au risque de la presse », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 453-487.

Rien de neuf, en somme, dans les misères du monde. Certes, Henry avait 95 ans. Il réservait l'essentiel de ses énergies à l'écriture. Mais il se laissait alors enfermer dans une nasse, comme en 1942-1943. En même temps, entre Henry et moi, c'était une époque d'intenses discussions, de lectures partagées (Conrad, Negri, Pasternak, Serge, etc.) et de commentaires sur mon roman en cours. Henry se reprochait d'en avoir parlé comme il l'avait fait à Bertrand Py : « Une profonde erreur tactique », pensait-il. Il s'est excusé. Je ne voyais là aucune ambiguïté ou culpabilité. Simplement une erreur de jugement pratique à partir des meilleures intentions du monde. Henry en était relativement coutumier.

Outre des correspondances, Henry donne aux AML quelques œuvres plastiques qui lui sont chères, et qu'il n'a pu emmener à Louveciennes. C'est dire la complexité de notre relation et de notre amitié. C'est dire aussi ce qui pourrait être déplié plus avant si nous en avions le temps. C'est dire enfin que ma relation avec lui n'eut jamais rien à voir avec certains comportements captateurs qui accompagnèrent sa grande vieillesse. Henry exigea en outre que je tienne la conférence inaugurale du Centenaire à Louvain-la-Neuve¹⁴¹. Reste que le mal était fait. Je ne cesserai d'en voir avancer les tentacules.

Christiane Kègle : Ainsi, malgré les déceptions engendrées par son attitude, Henry Bauchau vous a laissé des marques de considération, de reconnaissance, ainsi qu'aux Archives et Musée de la littérature.

Marc Quaghebeur : Notre amitié amène Henry à donner aux AML, je le répète, des œuvres à ses yeux significatives. Le portrait de Blanche Reverchon-Jouve (1991) par Martine Colignon¹⁴² (ainsi que je l'ai dit au début de cet entretien), un tableau d'Olivier Picard, des caisses d'archives que je ramène avec Marie-France Renard, quelques tableaux de lui ou des œuvres réalisées avec des patients lourdement atteints, une version de *L'Homme sortant de l'eau*, qui illustre la couverture du *Boulevard périphérique*, métaphore de l'histoire de son ami Stéphane dont le nom est gravé sur le monument de la Place des héros, à Bruxelles. Viennent aussi aux AML son pastel autour du *Régiment noir*, sa bannière faite avec Lionel pour une manifestation organisée par Ariane Mnouchkine. Henry possédait deux œuvres d'Olivier Picard. L'une se trouvait au-dessus du divan de leur salon, Passage de la Bonne Graine, elle m'avait toujours fasciné. Dès la première rencontre, nous en avons parlé. Ce sont les Parques qui portent la reine morte. Au moment où Henry part à Louveciennes, il me dit : « Tu veux ce tableau ? » Je lui réponds : « Oui, je l'ai toujours désiré. » Alors il me dit : « D'accord, je te le vends. Tu peux me le payer par tranches. »

Christiane Kègle : C'est tout de même curieux qu'il ne vous ait pas offert le tableau de Picard représentant les Parques, puisqu'il savait que vous y teniez tant. Alors même que vous étiez liés depuis très longtemps par une amitié très profonde, cela aurait pu tenir lieu de véritable don symbolique.

141 Marc Quaghebeur, « L'Histoire et l'Œuvre. Ou la lutte avec l'Ange », *art. cit.*, p. 43-61.

142 Cf. *supra*, note 17.

Marc Quaghebeur : Oui, cela aurait pu être, mais c'est ainsi. Il m'a en revanche donné un dessin de lui, assez différent des autres, un animal élégant et agressif à la fois. C'est tout Henry. Quand il aime, à un moment, il doit blesser. En dehors du fait que je l'ai beaucoup aidé, il a eu un très fort attachement pour moi. Il a d'ailleurs écrit dans son *Journal* que je lui avais redonné l'espérance au moment de la remise du Prix Quinquennal¹⁴³. J'ai connu avec lui des échanges rares, intellectuels, littéraires et humains, mais aussi politiques. Il rappelle ainsi dans son *Journal* de mai 2005¹⁴⁴ – il connaît alors de gros soucis de santé – mes propos, qu'il partage, sur le fait qu'une révolution fondamentale viendra de la réaction de la Terre à nos folies consuméristes. Je ne suis jamais entré, en revanche, dans un discours de fusion. J'ai même eu beaucoup de mal à accepter, comme il le souhaitait, que nous passions au tutoiement. Henry était plus âgé que mon propre père.

J'ai toujours été frappé par une réflexion d'Henry dans son *Journal* lorsqu'il parle de son surinvestissement de l'espérance, et des résistances que cela a toujours suscitées. Cela éclaire sa personnalité, voire ses comportements – et sans doute ses errements ou ses compromis. Il n'arrive pas pour rien, à la fin de sa vie, à la figure de la Vierge Marie – moments magiques dans nos conversations.

Christiane Kègle : Malgré cette différence d'âge, vous étiez engagés tous les deux dans une relation intense sur plusieurs plans. Pourriez-vous en dire davantage à propos de cette profonde amitié qui vous liait, mais qui était parfois ambivalente, semblez-vous dire, chez Bauchau ?

Marc Quaghebeur : Pour moi, ce fut une amitié parfaite, sans ombre ou ambiguïté, durant de nombreuses années, avec un homme plus âgé que moi, ce qui m'a toujours paru essentiel dans la vie. Je l'ai également vécu avec Joseph Hanse ou Paul Willems, mais de façon moins entière. Mes conversations en tête-à-tête avec Henry durant des heures, c'était du bonheur. Cela se voit dans nos lettres. Nous avons vraiment partagé beaucoup de choses, des contenus littéraires, politiques, l'analyse du monde, ainsi que je viens de le dire, et quelque chose de plus, qui touchait au partage de l'acte créateur. Il y avait eu, bien sûr, quelque chose d'exceptionnel dans les circonstances initiales de notre rencontre, qui nous mit tout de suite en équilibre. Cela s'est maintenu jusqu'au bout malgré les avanies de la dernière décennie, qui ne l'ont pas servi, je le crains, et contrairement à ce qu'il a voulu croire. Depuis sa mort, on parle moins de lui. Du fait de ses zélés, à mon sens, qui ont voulu gommer la force vive de ses contradictions, qu'a si bien repérée en revanche Marie-Claire Boons¹⁴⁵ au colloque de Cerisy-la-Salle – Henry n'est vraiment pas une icône. Sa force littéraire y puise précisément. Une certaine saturation éditoriale et médiatique entée sur cette image y a aussi contribué. Avoir choisi, à la fin de sa vie, de se laisser reprendre trop univoquement par le monde de ses origines, nie la plus belle part de son chemin. Que ne lui a-t-on seriné, certes,

143 Prix Quinquennal de littérature française du ministère de la Communauté française de Belgique, 1986.

144 Henry Bauchau, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007.

145 Cf. *supra*, note 14.

que Louvain assurerait sa postérité. Il ne s'en est jamais caché dans nos entretiens. Je n'ai pas opiné du chef, bien sûr.

Cela dit, dans cette conversation infinie qui fut la nôtre, et qui fut vraiment le lieu de grands et beaux partages, Henry a toujours soutenu et maintenu quelque chose d'autre que l'obéissance chrétienne de son enfance et de sa jeunesse.

J'ai aimé cet homme sans avoir été dupe de ses problèmes et de ses réaménagements fréquents du réel. Je n'ai pas eu pour autant avec Henry une relation comparable à celle de son cher Théo Léger¹⁴⁶ dont le portrait se trouvait dans son bureau de Louveciennes et dont il me dit, à plusieurs reprises, la différence qualitative avec Raymond De Becker. N'oubliez jamais que notre rencontre se noue au moment d'*Œdipe*. Avait-il espéré une connivence plus profonde ? Ce n'était pas ma question. Je lui ai offert, en outre, au niveau critique du moins, une position – bien différente de celle des hagiographes comme des détracteurs, position dans laquelle il s'est enfoncé. Une position plus en phase avec ses textes et sa personnalité secrète, me semble-t-il. Lorsqu'il lit mon étude d'*Œdipe*, il n'est que louange, et regrette qu'elle n'ait pas été écrite plus tôt. Je ne le voulais pas, du fait de notre amitié. Finalement, j'ai passé outre à mes décisions initiales en raison de l'insupportable ronron qui commençait à prendre de l'ampleur autour de cette œuvre et des manipulations dont il ne fallait pas être grand clerc pour les voir se préparer.

J'ai conçu le *Bauchau en Suisse*¹⁴⁷, après le colloque de Cerisy organisé avec Anne Neuschäfer¹⁴⁸, et qui s'attardait à un moment important de sa vie. Il s'agissait de restituer alors ce que des témoins pouvaient encore en dire. De plus, j'ai dirigé quelques belles thèses sur son œuvre dans l'après 2000¹⁴⁹. Je n'ai pas compris sa réserve lorsque je lui rendis visite en compagnie d'Emilia Surmonte. Il est vrai qu'elle a mis le doigt sur la question nodale chez lui des rapports entre féminin et masculin. Il faudra le décanter du temps et l'analyse aiguë des archétypes qui parcourent son œuvre, comme de sa poésie, déjà étudiée par Geneviève Henrot¹⁵⁰, pour relancer à frais nouveaux l'analyse de cette œuvre – l'homme pesant moins désormais sur sa lecture. Je pense avoir posé des jalons et ai tout fait pour ne pas saturer de mon nom son espace critique, mais pour l'ouvrir, l'élargir.

146 Théo Léger (1912-1982). Poète belge, traducteur.

147 Cf. *Écriture. Revue littéraire*, n° 61 (printemps 2003), *op. cit.*

148 Cf. *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, *op. cit.*

149 Thèses sur l'œuvre d'Henry Bauchau codirigées par Marc Quaghebeur : Emilia Surmonte (codirection, Annamaria Lasserra), *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau*, *op. cit.* ; Emilienne Akonga Edumbe (codirection, Marie-France Renard), *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, préface de Marc Quaghebeur, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2012 ; Alicja Slusarska (codirection, Czesław Czesław), *Étude des constellations mythiques féminines chez Henry Bauchau*, Lublin, Université Marie Curie, 2016 ; Jean de Dieu Itsieki Putu Basey, *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies. Aquin, Bauchau, Boudjedra, Chraïbi, Kourouma*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017.

150 Cf. Geneviève Henrot, *Henry Bauchau poète : le vertige du seuil*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2003.

Christiane Kègle : Je constate avec étonnement que sur le site du fonds Bauchau, qui est sous la gouverne de l'UCL, votre nom n'apparaît pas souvent. Or, vous avez organisé ce grand colloque à Cerisy-la-Salle et publié les actes, ainsi que vous venez de le mentionner, vous avez écrit de longs articles de fond sur l'œuvre de Bauchau, l'avez fait connaître dans les universités européennes à travers vos séminaires, avez codirigé plusieurs thèses. Comment expliquez-vous un tel effacement de votre nom ? Sur le plan symbolique, ce processus de déni paraît renvoyer à un certain nombre de phénomènes institutionnels, de jeux de pouvoir, de chasses gardées, voire de querelles d'écoles. Comment, selon votre angle d'analyse, expliquez-vous cela ?

Marc Quaghebeur : Ce que vous repérez en dit long sur certains dessous de ce qui s'est passé, notamment dans les années 2000 ; sur l'avenir aussi – immédiat en tous les cas. Tout cela est bien sûr révélateur du pouvoir de dénégation et d'accaparement dont voulurent et purent se prévaloir d'aucuns à partir d'une position institutionnelle, voire d'une présentation partielle de certains faits. Disons toutefois qu'Henry n'a pas toujours contribué à l'éclaircissement de situations ; et que son penchant à tout ménager (à l'inverse des fantasmes projetés sur un Gengis Khan, par exemple) lui a joué, là encore, un mauvais tour.

Pour ce qui est de ce que j'ai réalisé, outre le colloque de Cerisy, il y a eu le premier colloque sur l'œuvre d'Henry, dix ans auparavant ; j'avais proposé à Anna Soncini, après le colloque bolognais consacré à *La Légende d'Ulenspiegel*¹⁵¹, d'organiser, pour nos rencontres annuelles, un colloque sur un écrivain âgé mais vivant, qui venait de publier un roman surprenant : *Edipe sur la route*. Ce fut le colloque de Nocci (1991) : *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*¹⁵², auquel assista l'écrivain, et qui fut un grand succès. Il contribua à lancer son œuvre dans le monde académique. Étrangement, deux enregistrements disparurent, dont celui de mon exposé sur *Edipe sur la route*. Or, comme vous le savez, je n'écris jamais mes communications, mais les travaille pour la publication à partir de l'enregistrement de mon exposé. Aucune note. Et j'étais dans la préparation de l'exposition sur les « Irréguliers du langage », à Séville. Je me suis dit que j'y reviendrais, ailleurs et plus tard, j'en ai prévenu Anna. La question n'était pas que j'apparaisse mais qu'Henry soit lu et étudié. Cela dit, c'était comme si j'avais été absent du colloque que j'avais moi-même instigué. Mais comment deviner alors les manœuvres d'appropriation qu'elle vit se déployer.

L'autre disparition concerne la réponse faite par Bauchau à Anne Morelli, qui avait analysé ses positions et engagements durant les années 1930, puis au sein des Volontaires du travail¹⁵³. Cet exposé très critique avait entraîné une réaction assez vive d'Henry. Ce qu'il écrivit pour les actes, un an plus tard, n'a rien de comparable

151 Cf. Anna Soncini Fratta (dir.), *La Légende de Thyl Ulenspiegel de Charles De Coster*, Actes du colloque de Bologne (22-23 juin 1990), présentation de Ruggero Campagnoli, avant-propos de Marcel Van De Kerckhove, Bologna, CLUEB (Beloil / Bussola), 1991.

152 Cf. Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*, Terzo seminario internazionale (Nocci, 8-10 novembre 1991), présentation de Ruggero Campagnoli, avant-propos de Marcel Van De Kerckhove, Bologna, CLUEB (Beloil / Bussola), 1993.

153 Cf. Anne Morelli, « La guerre dans l'œuvre et la vie d'Henry Bauchau », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*, op. cit., p. 22-38.

en acuité¹⁵⁴. Dans sa réponse à la réponse d'Henry, Anne Morelli maintient d'ailleurs l'insistance sur le jeu idéologique dans lequel, précise-t-elle, vivait le Bauchau des années 1930 ; l'infiltration dont Henry ne savait certes rien des Jeunesses européennes par les services d'Otto Abetz¹⁵⁵ ; ainsi que l'analyse des articles écrits par Henry pour les organes des Volontaires – propos qu'elle différencie de ceux des V.T. flamands. De la même façon, elle avait insisté sur le refus de Bauchau de laisser entrer dans les camps V.T. la propagande pour la Légion wallonne destinée au front de l'Est.

J'ai joué un rôle important pour les traductions d'*Œdipe sur la route* en espagnol, japonais, allemand, anglais, etc. – il en fut d'ailleurs question à Cerisy. J'accompagnais Henry et Laure en Italie (à Bologne, à Florence et à Rome), en octobre 1994, et y dialoguais avec lui au moment où l'éditeur Giunti avait décidé de traduire tout Bauchau en italien. Il avait commencé en 1993, par *Diotima e i leoni*¹⁵⁶ qu'Henry m'envoya avec une dédicace significative : « Tu es le premier à qui je veux envoyer cette première traduction du cycle œdipien. » À partir du moment où *Antigone* (1997) fait entrer l'œuvre de Bauchau dans un public plus large, les demandes de traduction se font plus naturellement d'éditeur à éditeur. Mon rôle de passeur, là comme ailleurs, pouvait cesser ou s'atténuer sur ce flanc du combat et se déployer vers d'autres fronts – le scientifique, notamment.

J'ai donné beaucoup de cours et de séminaires sur l'œuvre d'Henry. En Europe, au Brésil, au Mexique, en Afrique. La thèse et le livre d'Émilienne Akonga-Edimbe en procèdent, qui a entraîné la thèse francophone transversale de Jean de Dieu Itsieki Putu Basey défendue à l'Université Laval en 2016. Bauchau a toujours été partie intégrante de mes séminaires du C.I.E.F. à la Sorbonne. *L'Enfant bleu* retenait le plus l'attention des étudiants. Tout au long des trente années durant lesquelles je me suis occupé des lectrices et lecteurs mis(es) à la disposition des universités étrangères par nos autorités, j'ai repris, à intervalles réguliers, *Antigone* ou *L'Enfant bleu*, *Le Régiment noir* ou *Œdipe sur la route*, ce qui donna lieu, entre autres, à une exceptionnelle mise en scène de *Gengis Khan* à Ljubljana (en Slovénie) par

154 Cf. Henry Bauchau, « Note sur la communication de Madame Anne Morelli », dans Anna Soncini Fratta (dir.), *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre, op. cit.*, p. 39-42.

155 Heinrich Otto Abetz (1903-1958). Membre du Service des affaires étrangères allemand en 1935, il vécut en France où il avait épousé en 1932 la Française Suzanne de Bruyker. Il travailla au renforcement du Comité France-Allemagne, dont les *Cabiers franco-allemands* avaient pour but la réconciliation entre les deux pays dans les milieux intellectuels. Accusé d'espionnage, il fut expulsé en juin 1939, mais revint vivre à Paris, d'août 1940 à juillet 1944, comme ambassadeur de l'Allemagne nazie sous le Régime de Vichy. Il donna son nom à la « Liste Otto » qui répertoriait tous les ouvrages interdits par la censure allemande. À ce sujet, Pascal Fouché écrit : « À partir du 31 août [1940], plus de cent tonnes de livres ont été déposés avenue de la Grande-Armée. Chaque jour, pendant environ huit jours, dix à onze camions de cinq tonnes sont déchargés par cent prisonniers de guerre. Une note récapitulative du 23 septembre [1940] précise que soixante-dix éditeurs ont été visités et onze fermés. 713 382 livres ont été saisis [...] » ; Pascal Fouché, *L'Édition française sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, 1987, t. 1, p. 22.

156 Henry Bauchau, *Diotima e i leoni*, traduction de Giuseppe Guglielmi, Firenze, Giunti, 1993.

Julie David. J'ai créé la surprise à El Jadida (au Maroc), en avril 2014, en faisant ressortir le rôle de Jean Amrouche, autre passeur, par rapport à Henry Bauchau. Et je continue de faire rayonner cette œuvre. J'étais à Vercelli en février 2019 et en ai parlé, quatre heures durant, devant un aéropage de professeur(e)s d'Italie du Nord et une centaine d'étudiant(e)s.

Les passeurs ont une étrange psychologie. Ils occupent une position qui ne les porte pas à l'accaparement. Ils courent donc structurellement le risque de se voir gommés du paysage. Durant mes années de collaboration à la revue suisse *Écriture*, j'avais proposé un numéro intitulé *Bauchau en Suisse*¹⁵⁷, qui fut unanimement accepté et auquel j'ai travaillé avec Sylviane Roche. Ce volume, doté d'un cahier d'illustrations réalisé par les ateliers Genoux (Lausanne), les meilleurs au monde pour le noir et blanc, constituait une balise importante dont j'ai conservé toutes les traces, y compris celles des suppressions suggérées à Henry par sa secrétaire. Quelle n'est pas ma surprise, une bonne dizaine d'années plus tard – Henry est mort – lorsque je vois organisé en Suisse, sur ce sujet, un colloque¹⁵⁸ auquel je ne suis pas invité. Durant la même période, en revanche, je suis de très près la thèse d'une jeune Polonaise, Alicja Slusarska, sur *Les Constellations mythiques*, et c'est du bonheur comme l'avait été aussi la thèse d'Emilia Surmonte sur *Antigone* ; il en ira de même avec celle de Jean de Dieu Itsieki Putu Basey, qui comporte une belle part consacrée à Henry Bauchau, du travail de maîtrise de Malgorzata Lukaszewski, ou jadis d'Elise Machot.

Quand l'action pour la reconnaissance de cette œuvre put enfin passer aux études scientifiques, j'ai beaucoup écrit sur Henry mais n'en ai pas fait un livre, au grand dam, je l'ai dit, de Marie-France Renard et d'autres. C'est que je suis loin d'en avoir fini avec cette œuvre. Je vais insérer tout ou partie de mes études, retravaillées, dans les tomes à venir d'*Histoire, forme et sens en littérature*. Mais j'écirai ensuite un autre livre, plus personnel, en partie fondé sur mes riches archives. L'amitié avec Henry se confondit pour moi, longtemps, avec quelque chose de lumineux, d'inentamable, et qui me semblait hors intérêts triviaux. C'est pourquoi je n'ai pas cherché à valoriser ce que j'avais fait, et ne me battis pas jusqu'au bout à l'heure des manœuvres louvanistes. Mais quelque chose avait été atteint de la « merveille », pour retomber dans du plus terre à terre, ce qu'Henry chercha certes à compenser. Reste qu'il a créé une déchirure à l'exemple de celles qu'il avait dû subir et affronter.

Cela dit et pour revenir à mes travaux, j'ai abordé *Gengis Khan*, *La Déchirure*, *La Dogana*, *La Machination* et les textes de *L'Arbre fou*, *Le Régiment noir*, *Cedipe sur la route* ou *Antigone* – mais à travers deux longs entretiens pour ce roman¹⁵⁹, car

157 Cf. *Écriture. Revue littéraire*, n^o 61 (printemps 2003), *op. cit.*

158 Cf. le colloque « Henry Bauchau écrivain : l'ancrage suisse », organisé sous la direction de Daniel Maggetti et Myriam Watthee-Delmotte à l'Université de Lausanne, les 12-13 février 2010, sous les auspices du Centre de recherches sur les lettres romandes et le fonds Henry Bauchau de l'Université de Louvain-la-Neuve.

159 Cf. Marc Quaghebeur, « L'*Antigone* de Bauchau. Entretien avec Henry Bauchau », dans Henri Gougoud *et al.* (dir.), « Rendez-vous avec le conte et le mythe », *Entre-Vues*, n^{os} 43-44 (décembre 1999) p. 48-62.

il me paraissait difficile d'en écrire alors que ce récit m'est dédié. Les traces écrites des relations de Bauchau à Raymond De Becker, l'usage du mythe, la thématique de la lutte de Jacob avec l'Ange, les rapports avec Amrouche m'ont également requis.

Les événements du milieu des années 2000 ont évidemment joué un rôle majeur dans la situation actuelle, puisqu'ils débouchent sur la création d'un fonds Bauchau à Louvain-la-Neuve qui vise à l'exclusivité et peut d'autant mieux décliner sa prétention qu'il ne s'occupe que de cette œuvre, là où les AML doivent valoriser de nombreux fonds. Mais, comme je l'ai dit, Bauchau avait donné une part de ses archives aux AML avant que ne surviennent des nécessités de vendre pour des raisons de survie. La mise en exergue du « don » par le fonds louvaniste tend à faire oublier que l'écrivain a voulu l'existence de deux fonds. La communication louvaniste ne correspond, en outre, que très partiellement à la réalité des faits – Henry devait toujours trouver de l'argent pour s'assurer un environnement lui permettant d'écrire. Henry avait le désir de voir acheter ses tableaux des années 1960-1970. L'urgence ne me semblait pas se situer là. Je cherchais en revanche à constituer une enveloppe annuelle liée à un plan d'achat pluriannuel. L'œuvre graphique fut le cheval de Troie par où s'engouffra l'UCL. Henry nous en avait toutefois réservé une part. Mais, à chaque visite, il me signalait que le parrain de la transaction avait encore réclamé telle ou telle peinture – « et comment les lui refuser ? ». Pourtant, *dixit* Henry, la somme dont il me donna le montant était bien inférieure à ce que valaient les biens destinés à l'UCL. Le doyen de la Faculté des lettres de l'UCL ne crut pas utile de répondre à la lettre que je lui écrivis au nom des AML, mais s'en plaignit à Henry.

La question des manuscrits de ses journaux joua un rôle défavorable aux AML – « une personne aimée », comme il me l'écrivait, faisant pression sur lui pour que ceux-ci ne soient pas consultables avant des décennies. Henry mesurait parfaitement le dommage que cela causerait à l'étude de son œuvre, nous en avons souvent parlé. On pourrait, lui disais-je, ne pas tout mettre sous scellé mais seulement les parties « sensibles » (pour utiliser un anglicisme). Je n'ai sans doute pas mesuré le danger du fait de notre profonde amitié et de ma fidélité profonde aux intérêts de son œuvre. Je cherchais à le convaincre, tout en lui ayant écrit que je me rangerais à sa décision. Cela durait, ce qui entraîna de nouvelles pressions sur lui.

Marie-France Renard me convainquit de ne pas rompre pour autant avec Henry. Il ne le souhaitait bien évidemment pas, mais le mal était fait. L'opération n'avait-elle pas été scindée ? J'en connaissais par Henry tous les détails. L'UCL prit soin, qui plus est, de mettre dans son jeu, à un certain moment, le ministère de la Culture, dont les AML dépendent pourtant, en les mettant par exemple dans le jury du Prix Bauchau. Je ne crois pas nécessaire d'aller plus loin dans l'analyse des conséquences institutionnelles de cette triste affaire...

Christiane Kègle : Je pense bien qu'on retiendra de vos propos que vous vous êtes beaucoup investi pour faire connaître l'œuvre d'Henry Bauchau, et ce, un peu partout en Europe ainsi que sur d'autres continents comme en Afrique ou en Amérique latine. Que grâce à vous des traductions de ses œuvres dans plusieurs langues ont vu le jour. Que cette œuvre bauchalienne, vous l'avez enseignée, étudiée, analysée à travers des cours, séminaires, colloques et publications diverses. Vous l'avez portée, en somme. Le passeur en vous était garant d'un pouvoir-faire administratif comme d'un savoir-faire intellectuel. Mais ce passeur était surtout mû

par une très grande amitié, une réelle affection pour l'homme. Le revirement des dernières années en fut d'autant plus décevant que des instances plus ou moins occultes l'ont fait basculer dans le « mi-dire la vérité » (dirait Lacan) et le louvoiement (comme symptôme). Et sans doute Henry Bauchau vivait-il un très grand malaise envers vous. Vous l'aurait-il écrit après l'affaire louvaniste ?

Marc Quaghebeur : Oui et non. Henry avait sa fierté, mais on peut lire entre les lignes. En revanche, il n'a pas du tout apprécié la lettre que j'avais écrite au doyen de la Faculté de lettres de Louvain. Nous avons toutefois poursuivi – et jusqu'au bout – notre dialogue d'écrivains et d'amis au travers de nos textes respectifs et de lectures communes, ainsi que je l'ai mentionné. Jusqu'où Henry mesura-t-il le forfait qu'il allait perpétrer par rapport à notre lien ? Il avait, en somme, géré la question du transfert à Louvain d'une part de ses archives, comme l'avaient fait, tout au long du siècle, les hommes d'affaires de sa famille dont son père avait pourtant tellement eu à souffrir, et alors qu'il voulait se départir de leurs pratiques. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'il fit comme si cela n'avait pas eu lieu, mais presque, puisque c'est le moment où prend corps notre intense dialogue autour de mon roman *Les Grands Masques*¹⁶⁰. Henry en a lu toutes les versions. Il savait que le personnage central, Ernest De Cormois, constituait un peu le contrepoint de ce qu'il était, tout en ayant son élégance, sa classe. Il l'a souvent commenté. Henry, je l'ai signalé, ne cessait de me dire de me concentrer sur mes textes et de délaisser l'action. Là, je pense que c'est lui qui avait raison.

Christiane Kègle : Il m'apparaît difficile pour vous de conclure au vu de ce lien affectif à Henry Bauchau, toujours vivant en vous. Mais, finalement, que retenez-vous et de l'homme et de l'œuvre ?

Marc Quaghebeur : Sa rencontre, nos trente années en somme, malgré les zones d'ombre de la dernière décennie, a constitué dans ma vie un moment de grâce et d'exception, même si d'aucuns m'ont dit que j'eusse dû prendre plus de distance après ce pourrissement du milieu des années 2000, qui a étrangement lieu après Cerisy, qui eût dû positionner en force les AML. À force de vouloir tout concilier, et de s'être préoccupé de ceux qui cherchaient souvent leur bien plus que le sien, et alors qu'il pouvait manifester un réel courage physique, mais aussi moral, Henry a selon moi fait des choix discutables. C'est un peu le propre de toute son histoire.

Il faut aussi souligner, à travers le type de nuance que j'ai essayé de mettre en place dans cet entretien, le rapport d'Henry à l'espérance, à la petite espérance chère à Péguy, comme le côté marial d'Henry. Ce type de rapport au monde et à l'espérance nous unissait à certains égards. Le mien est cependant plus âpre,

160 Marc Quaghebeur, *Les Grands Masques*, Waterloo, La Renaissance du livre (Le Grand Miroir), 2012. Cf. Carmen Cristea, « Fictions de l'Histoire dans *Les Grands Masques* de Marc Quaghebeur », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Sagesse et résistance dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2018, p. 515-528 ; Christiane Kègle, « Dire l'infigurable des abjections du XX^e siècle : la transposition picturale dans *Les Grands Masques* de Marc Quaghebeur », dans Marc Quaghebeur et Abdelouahad Mabrouk (dir.), *Belgique continent francophone à découvrir*, El Jadida, Université Chouaïb Doukkali (LERIC), 2020 (à paraître).

différent. Il s'enracine dans la célèbre phrase du Taciturne : « Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre¹⁶¹... » Mais il y avait chez l'un comme chez l'autre la hantise de l'horizon malgré tout – malgré les limites des choses et des êtres. Une temporalité singulière à laquelle contribuaient aussi nos rapports respectifs à la psychanalyse, sur fond de fascination commune pour l'Histoire, mais nos divergences en ce qui a trait à son emprise sur le sujet, comme sur la place du langage dans les rapports entre analyste et analysant. Henry était pour une part jungien, moi pas. Notre rapport au langage et à l'écriture a également été marqué par cette différence.

Certains des poèmes de l'extrême fin – on en a lus à l'enterrement, au Père-Lachaise – sont admirables. Jusqu'aux derniers moments – je le vois encore, longuement, en juillet 2012 – la poésie le fait vivre. Elle donne un phrasé, laisses ou haïku (ceux-là, en partie sous mon influence) à ses archétypes et hantises, lui confère une aura qui s'épuise peu et fait fonctionner autrement le mythique puisqu'il s'agit de poésie. Elle demeurera, je le pense, comme une pierre forte. Une surprise de taille m'attendait : Richelieu, dont nous n'avions jamais parlé.

Ce fut une durée – pas un moment – d'exception, pour lui aussi, je pense. Cela rend d'autant plus dommageables les aléas du milieu des années 2000, qu'il semble certes avoir considéré comme une parenthèse. La connaissance de l'œuvre est à venir, je vous l'ai dit. C'est aussi un travail que je dois faire, maintenant qu'il a rejoint les ombres.

Bruxelles, Tournai, Québec
Novembre 2018 – septembre 2019

161 Guillaume 1^{er} d'Orange, dit le Taciturne (1533-1584). La phrase entière se lit ainsi : « Il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer. »

Références

- AMEUR, Farid, *La Guerre de Sécession*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 2013.
- ARON, Paul et Cécile VANDERPELEN-DIAGRE, *Vérités et mensonges de la collaboration. Trois écrivains racontent « leur » guerre (Raymond De Becker, Félicien Marceau, Robert Poulet)*, Bruxelles, Labor (Quartier libre), 2006.
- , « La révolution avortée du fascisme occidental : Raymond De Becker, mémorialiste », dans Annamaria LASERRA (dir.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle : l'exemple belge*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2005, p. 57-72.
- AZEMA, Jean-Pierre, « 1939-1940, l'année terrible. Dunkerque : sortir de la nasse », *Le Monde*, 27 juillet 1989.
- BADIOU, Alain, *L'Être et l'Événement*, Paris, Éditions du Seuil (L'Ordre philosophique), 1988, t. 1 et 2006, t. 2 ; Paris, Fayard, 2018, t. 3.
- BASTADE, Jonathan, *Stalingrad*, traduction de Thérèse de Ravel, Bruxelles, Luc Pire (Paroles de combattants), 2008.
- BAUCHAU, Henry, *En noir et blanc, vu par Lionel D.*, Marseille, Les Éditions du chemin de fer, 2016.
- , *Chemin sous la neige, L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2013, t. 2.
- , *Pierre et Blanche. Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon*, textes rassemblés et présentés par Anouck Cape, Arles, Actes Sud (Littérature), 2012.
- , *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011 ; réédition : Arles, Actes Sud (Babel), 2014.
- , *Dialogues avec les montagnes. Journal du Régiment noir*, Arles, Actes Sud (Littérature), 2011.
- , *Déhugue*, Arles, Actes Sud, 2010.
- , *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.
- , *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008 ; réédition : Arles, Actes Sud (Babel), 2009.
- , *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, 2007.
- , *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005.
- , *L'Enfant bleu*, Arles, Actes Sud, 2004 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 2006 ; Paris, J'ai lu, 2007.
- , « Une longue amitié », entretien avec Nicole et Robert Dreyfuss, dans Marc QUAGHEBEUR et Sylviane ROCHE (dir.), « Henry Bauchau en Suisse », *Écriture. Revue littéraire*, n^o 61, (2003), p. 52-57.
- , *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles, Actes Sud, 2002.
- , *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 1999 ; Paris, J'ai lu, 2001.
- , *La Sourde Oreille ou le Rêve de Freud*, Lausanne, L'Aire, 1996.

- , *L'Arbre fou. Théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles, Les Éperonniers (Maintenant ou jamais), 1995.
- , *Heureux les déliants. Poèmes 1950-1995*, lecture de Geneviève Henrot, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1995.
- , *Diotima e i leoni*, traduction de Giuseppe Guglielmi, Firenze, Giunti, 1993.
- , « Note sur la communication de Madame Anne Morelli », dans Anna SONCINI FRATTA (dir.), *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*, Terzo seminario internazionale (Nocci, 8-10 novembre 1991), présentation de Ruggero Campagnoli, avant-propos de Marcel Van De Kerckhove, Bologna, CLUEB (Beloeil / Bussola), 1993, p. 39-42.
- , *Jour après jour. Journal d'Œdipe sur la route (1983-1989)*, Bruxelles, Les Éperonniers (Maintenant ou jamais), 1992.
- , *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 1997 ; Paris, Albin Michel, 2002.
- , *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990 ; rééditions : Arles, Actes Sud (Babel), 1992 ; Arles / Bruxelles, Actes Sud / Labor, 1992 ; Paris, J'ai lu, 2000.
- , *Poésie 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986.
- , « Rencontres avec Freud », *Études freudiennes*, n° 28 (septembre 1986) p. 105-112 ; réédition dans *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 135-145.
- , *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Flammarion, 1982 ; réédition : Paris, Flammarion (Vieux fonds), 1992.
- , « La sourde oreille ou le rêve de Freud », *Études freudiennes*, n°s 15-16 (avril 1979), p. 121-150.
- , *La Chine intérieure*, Paris, Seghers, 1975 ; réédition : Arles, Actes Sud (Le Souffle de l'esprit), 2003.
- , *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972 ; rééditions : Bruxelles, Les Éperonniers (Passé/Présent), 1987 ; Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1992 ; Arles, Actes Sud, 2000 ; Paris, J'ai lu, 2000 ; Arles, Actes Sud, 2005.
- , *La Dogana, poèmes vénitiens*, images d'Henriette Grindat, Albeuve, Paul Castella, 1967.
- , *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966 ; rééditions : Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986 ; Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 ; Arles, Actes Sud, 2003 ; Bruxelles, Luc Pire (Espace Nord), 2009.
- BECK, Philippe, « De la collaboration à l'introspection : Raymond De Becker et Carl G. Jung », dans Olivier DARD, Etienne DESCHAMPS et Geneviève DUCHENNE (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 289-310.
- BEEVOR, Anthony, *Stalingrad*, traduction de Jean Bourdier, Paris, Éditions de Fallois, 1999.
- , *Gengis Khan*, pièce de théâtre, Lausanne, Mermod, 1960 ; réédition : Arles, Actes Sud (Papiers), 1989.
- BOONS-GRAFÉ, Marie-Claire, *Le Pas aveugle : une femme, l'amour, la psychanalyse*, Paris, Denoël (Médiations), 2008.
- , « Henry Bauchau, le rêveur, le poète », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature / Labor (Archives du futur), 2003, p. 29-46.
- , « Henry Bauchau le rêveur, le poète », *Francofonia*, n° 42 (2002), p. 15-25.

- BRUN, Frédéric, « Entretien avec Antonio Negri » [en ligne], *Multitude. Revue politique, artistique, philosophique* [<http://www.multitudes.net/entretien-avec-toni-negri/>].
- CANTIER, Jacques, *L'Algérie sous le régime de Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- CAPE, Anouk et Christophe BOULANGER (dir.), *Lionel, l'enfant bleu d'Henry Bauchau*, Arles, Actes Sud (Beaux livres), 2012.
- CLÉMENTS, Éric, *Penser la guerre ?*, Marcinelle (Belgique), Les Éditions du CEP (Épreuves), 2017.
- COLIGNON, Martine, « Avec Henry Bauchau » [en ligne], site Internet *Martine Colignon* [<https://martine-colignon.fr/avec-henry-bauchau/>].
- CONAN, Éric et Henry ROUSSO, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 2013 [1994].
- CONWAY, Martin, *Les Chagrins de la Belgique. Libération et construction politique 1944-1947*, traduction de S. Govaert, Bruxelles, CRISP, 2015.
- , « The End(s) of Memory. Memories of the Second World War in Belgium », *Revue belge d'histoire contemporaine*, vol. 33, n^{os} 2-3 (2012), p. 170-187.
- , *Degrelle. Les années de collaboration – 1940-1945 : le rexisme de guerre*, Ottignies, Éditions Quorum, 1994.
- CONWAY, Martin et Marc EFRATAS, *Degrelle. Les années de collaboration – 1940-1945*, Bruxelles, Labor, 2005.
- COSTAGLIOLA, Bernard, *Darlan : la Collaboration à tout prix*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- CRISTEA, Carmen, « Fictions de l'Histoire dans *Les Grands Masques* de Marc Quaghebeur », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Sagesse et résistance dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2018, p. 515-528.
- DE BONIS, Benedetta, *Métamorphoses de l'image des Tartares dans l'histoire européenne du XX^e siècle*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2020.
- DE Coster, Charles, *La Légende d'Ulenspiegel*, édition des 150 ans établie et présentée par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Les Impressions nouvelles (Espace Nord), 2017.
- , *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, édition définitive établie et présentée par Joseph Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1966.
- , *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres & ailleurs*, préface d'Émile Verhaeren, illustrations d'Amédée Lynen, Bruxelles, Henri Lamertin, Paul Lacomblez, 1914.
- , *La Légende d'Ulenspiegel*, illustrations de Louis Artan, Léon Becker, Hippolyte Boulenger *et al.*, Bruxelles / Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie / Librairie internationale, 1868.
- DE Jonghe, Albert, *La Lutte Himmler-Reeder pour la nomination d'un HSSPF à Bruxelles (1942-1944)*, dans *Cahiers d'histoire de la Seconde Guerre mondiale*, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale / Archives générales du Royaume / Centre de recherches et d'études historiques de la Seconde Guerre mondiale, 1976-1984 [publié en cinq parties].
- DELCOURT, Marie, *Œdipe ou la légende du conquérant*, précédé de « *Œdipe Roi* selon Freud » par Conrad Stein, Paris, Les Belles Lettres (Confluents psychanalytiques), 1981.
- D'ORLÉANS, Philippe (comte de Paris), *Voyage en Amérique, 1861-1862*, présenté par Farid Ameur, Paris, Perrin / Fondation Saint-Louis, 2011.

- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- EDUMBE, Emilienne Akonga, *De la déchirure à la réhabilitation : l'itinéraire d'Henry Bauchau*, préface de Marc Quaghebeur, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2012.
- FARÈS, Abderrahmane, *La Cruelle vérité : l'Algérie de 1945 à l'indépendance*, Paris, Plon, 1989 [1982].
- FORTIER, Frances, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation » [en ligne], *Protée*, vol. 33, n° 3 (hiver 2005), p. 51-64 [<https://doi.org/10.7202/012502ar>].
- FOUCHÉ, Pascal, *L'Édition française sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, 1987, t. 1.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduction d'Ariane Mnouchkine, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1923.
- HARDT, Michaël et Antonio NEGRI, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004.
- HENROT, Geneviève, *Henry Bauchau poète : le vertige du seuil*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2003.
- HOLMES, Richard, *Dunkirk Evacuation*, New York, Oxford University Press (The Oxford Companion to Military History), 2001.
- ITSIEKI Putu Basey, Jean de Dieu, *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies. Aquin, Bauchau, Boudjedra, Chraïbi, Kourouma*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2017.
- JENNI, Alexis, *Féroces infirmes*, Paris, Gallimard, 2019.
- , *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011.
- KASPI, André, *La Guerre de Sécession : les États désunis*, Paris, Gallimard, 1992.
- KEEGAN, John, *La Guerre de Sécession*, Paris, Perrin, 2011.
- KÈGLE, Christiane, « Dire l'infigurable des abjections du XX^e siècle : la transposition picturale dans *Les Grands Masques* de Marc Quaghebeur », dans Marc QUAGHEBEUR et Abdelouahad MABROUR (dir.), *Belgique continent francophone à découvrir*, El Jadida, Université Chouaïb Doukkali (LERIC), 2020 (à paraître).
- KERSHAW, Ian, *Choix fatidiques. Dix décisions qui ont changé le monde (1940-1941)*, traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- LABANCA, Nicola, David REYNOLDS et Olivier WIEVIORKA, *La Guerre du désert : 1940-1943*, Paris / Rome, Perrin / Ministère des armées / École française de Rome, 2019.
- LA BOUVERIE, Jean-François, « Le texte et la scène », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature / Labor (Archives du futur), 2003, p. 513-526.
- LA BOUVERIE, Jean-François et Marc QUAGHEBEUR, *Gengis Khan*, Bruxelles / Paris, Archives et Musée de la Littérature / Société des lecteurs d'Henry Bauchau, 2013.
- LACOUTURE, Jean, *Mitterrand, une histoire de Français*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, t. 1.
- , *De Gaulle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984-1986, 3 vols.
- LATIMER, Jonathan D., *Alamein*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.
- LECLERCQ, Jacques, *Nous autres civilisations*, Paris, Librairie A. Fayard, 1963.

- , *La Philosophie morale de saint Thomas devant la pensée contemporaine*, Louvain / Paris, Publications universitaires de Louvain / Librairie philosophique J. Vrin, 1955.
- , *Les Grandes lignes de la philosophie morale*, Louvain / Paris, Publications universitaires de Louvain / Librairie philosophique J. Vrin, 1954.
- LÉOPOLD III, *Pour l'Histoire. Sur quelques épisodes de mon règne*, Bruxelles, Les Éditions Racine, 2001.
- LEYS, Simon, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1998.
- , *Images brisées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- , *Ombres chinoises*, Paris, Union générale d'édition (10/18), 1974.
- , *Les Habits neufs du président Mao : chronique de la « Révolution culturelle »*, Paris, Champ libre, 1971.
- LOPEZ, Jean, *Stalingrad, la bataille au bord du gouffre*, Paris, Economica, 2008.
- MASSON, Philippe, *La Marine française et la guerre 1939-1945*, Paris, Tallandier, 2000.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Des Hommes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- MERTENS, Pierre, *Une Paix royale*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- , *Ombres au tableau*, Paris, Fayard (Littérature française), 1982.
- MEURIS, Jacques, « *L'Expérience photographique* », exposition organisée par le Musée de la photographie en collaboration avec les Archives et Musée de la littérature et Marc Trivier (26 janvier-12 mai 2019), *Photographie ouverte : périodique du Musée de la photographie de Charleroi*, n^o 177 (janvier-mai 2019), p. 20-[25].
- MOLITOR, André, *La Fonction royale en Belgique*, Bruxelles, CRISP, 1994 [1979].
- , *Souvenirs. Un témoin engagé dans la Belgique du XX^e siècle*, Gembloux, Duculot, 1984.
- MORELLI, Anne, « La guerre dans l'œuvre et la vie d'Henry Bauchau », dans Anna SONCINI FRATTA (dir.), *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*, Terzo seminario internazionale (Nocci, 8-10 novembre 1991), présentation de Ruggero Campagnoli, avant-propos de Marcel Van De Kerckhove, Bologna, CLUEB (Beloeil / Bussola), 1993, p. 22-38.
- NEAU-DUFOUR, Frédérique, *La Première Guerre de Charles de Gaulle*, Paris, Tallandier, 2013.
- PÉAN, Pierre, *Une Jeunesse française. François Mitterrand, 1934-1947*, Paris, Fayard, 1994.
- QUAGHEBEUR, Marc, « Revisitation d'un cadavre anonyme : enquête sur la contre-enquête de Kamel Daoud », *Les Lettres romanes*, vol. 73, n^{os} 1-2 (2019), p. 215-240.
- , « De la Kabylie à la guerre d'Algérie, puis à Henry Bauchau, un incontournable passeur : Jean Amrouche », dans Abdelouahad MABROUR et Mohammed AIT RAMI, *Cultures au Maghreb. Représentations et interactions*, Actes du colloque international de l'Université Chouaib Doukkali (24-25 avril 2014), El Jadida, Université Chouaib Doukkali, 2018, p. 53-73.
- , *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2015, t. 1, 2017, t. 2.
- , « Bauchau-De Becker : quel(s) absolu(s) ? », dans Olivier DARD, Etienne DESCHAMPS et Geneviève DUCHENNE (dir.), *Raymond De Becker (1912-1969). Itinéraire et facettes d'un intellectuel réprouvé*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 361-390.
- , « Le cycle du *Prince d'Olzheim* de Pierre Nothomb », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Sagas dans les littératures francophones et lusophones au XX^e siècle*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2013, p. 83-107.

- , « Entretien de Marc Quaghebeur avec Nabile Farès à propos de *Mémoire de l'absent* », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Violence et Vérité dans les littératures francophones*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013, p. 47-52.
- , « Gengis Khan / Choulane / Satanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », dans Marc QUAGHEBEUR et Jean-François LA BOUVERIE (dir.), « *Gengis Khan* », *Cabiers Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 149-171.
- , « L'Histoire et l'Œuvre. Ou la lutte avec l'Ange », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 43-61.
- , *Les Grands Masques*, Waterloo, La Renaissance du livre (Le Grand Miroir), 2012.
- , « *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau : métaphore de l'histoire du XX^e siècle de la Belgique, forge de l'œuvre à venir », dans Beïda CHIKHI et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2003), Bruxelles, PIE Peter Lang, 2006, p. 383-434.
- , « Revisitées, les confessions de *La Sourde Oreille* inventent pour l'écrivain la légende de son futur », dans Pierre HALEN, Raymond MICHEL et Monique MICHEL (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2004, p. 131-155.
- , « À propos de *Gengis Khan*. Entretien avec Henry Bauchau », *Écriture. Revue littéraire*, n° 61 (printemps 2003), p. 75-78.
- , « Henry Bauchau : *Édipe sur la route*, l'accomplissement d'une œuvre », dans Marc QUAGHEBEUR et Laurent ROSSION (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, Actes du colloque de l'Université de Bucarest (avril 2002), Bruxelles, Archives et Musée de la littérature / PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2003, p. 165-198.
- , « Le tournant de *La Déchirure* », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature / Labor (Archives du futur), 2003, p. 86-140.
- , « Les deux *Dogana* », dans Adriano MARCHETTI (éd.), « Voix et variation de l'écriture », *Francofonia : Studi e Ricerche sulle Letterature di Lingua Francese*, n° 42 (2002), p. 115-123.
- , « Des vides avec des mots, le théâtre de Michèle Fabien », dans Hans-Joachim LOPE, Anne NEUSCHÄFER et Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Lettres belges au présent*, Actes du congrès des romanistes allemands (Université d'Osnabrück, 27-30 septembre 1999), Frankfurt, PIE Peter Lang, 2001, p. 263-280.
- , « L'*Antigone* de Bauchau. Entretien avec Henry Bauchau », dans Henri GOUGAUD et al. (dir.), « Rendez-vous avec le conte et le mythe », *Entre-Vues*, n°s 43-44 (décembre 1999) p. 48-62.
- , *Les Carmes du Saulchoir. Sept promenades avec Marc Trivier*, Toulouse, L'Éther vague / Patrice Thierry éditeur, 1993.
- , *Balises pour l'histoire de nos lettres*, dans *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Promotion des lettres belges de langue française, 1982, p. 11-202 ; réédition : *Balises pour l'histoire des lettres belges*, postface de Paul Aron, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998.
- , « Henry Bauchau » [en ligne], dans *Encyclopaedia Universalis* [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/henry-bauchau/>].
- QUAGHEBEUR, Marc et Alice PIEMME, « À la pointe d'un théâtre belge et européen de la fin du XX^e siècle », *Interfrancophonies*, n° 10 (2019), p. 61-84.

- QUAGHEBEUR, Marc et Sylviane ROCHE, « Une histoire de famille. Entretien avec Christian Bauchau », *Écriture. Revue littéraire*, n^o 61 (printemps 2003), p. 29-37.
- RENARD, Marie-France (dir.), *Pierre Mertens ou la comparaison de l'enfance. Approches plurielles de l'œuvre*, Bruxelles, De Boeck (De Boeck Supérieur), 2010.
- RICHTER, William L., *Historical Dictionary of the Civil War and Reconstruction*, Lanham (Maryland), Scarecrow Press, 2004.
- RIEDEL, Len, *The Civil War*, Washington (D.C.), National Geographic, 2016.
- ROBIN, Régine, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky » [en ligne], *Études françaises*, vol. 33, n^o 1 (1997), p. 45-59 [<https://doi.org/10.7202/036052ar>].
- ROUDINESCO, Élisabeth, « Disparition de Marie-Claire Boons-Grafé » [en ligne], *La Psychiatrie française en revue*, 21 août 2019 [<https://psyzoom.blogspot.com/2019/08/disparition-de-marie-claire-boons-grafe.html>].
- ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, 2^e édition, revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil (Points/Histoire), 2016.
- , *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard (Folio/Histoire), 2001.
- SAUVAGE, Pierre, *La Cité chrétienne, 1926-1940. Une revue autour de Jacques Leclercq*, Bruxelles / Gembloux, Académie royale de Belgique / Duculot (Mémoires de la Classe des lettres), 1987.
- SCHMITZ, Amélie, « Henry Bauchau au risque de la presse », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-31 juillet 2001), Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature / Labor (Archives du futur), 2003, p. 453-487.
- SLUSARSKA, Alicja, *Étude des constellations mythiques féminines chez Henry Bauchau*, Lublin, Université Marie Curie, 2016.
- , « Si Noé était peintre pyromane. Les rapports entre littérature et peinture dans *Déluge* d'Henry Bauchau », dans Joanna PYCHOWSKA et Maria GUBLIŃSKA (dir.), « Regards polonais sur la littérature et les arts plastiques en Belgique francophone. Hommage à Jerzy Falicki », *Synergies Pologne*, n^o 11 (2014), p. 163-176.
- SONCINI FRATTA, Anna (dir.), *Henry Bauchau, un écrivain, une œuvre*, Terzo seminario internazionale (Nocci, 8-10 novembre 1991), présentation de Ruggero Campagnoli, avant-propos de Marcel Van De Kerckhove, Bologna, CLUEB (Beloeil / Bussola), 1993.
- , *La Légende de Thyl Ulenspiegel de Charles De Coster*, Actes du colloque de Bologne (22-23 juin 1990), présentation de Ruggero Campagnoli, avant-propos de Marcel Van De Kerckhove, Bologna, CLUEB (Beloeil / Bussola), 1991.
- STENGERS, Jean et Éliane GUBIN, *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. 2 : *Le Grand Siècle de la nationalité belge. De 1830 à 1918*, Bruxelles, Racine, 2002.
- STRUYE, Paul et Guillaume JACQUEMYS (dir.), *La Belgique sous l'occupation allemande, 1940-1944*, préface de José Gotovitch, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.
- SURMONTE, Emilia, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau*, préface de Marc Quaghebeur, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2011.
- VERGEZ-CHAIGNON, Bénédicte, *Les Vichysto-résistants*, Paris, Perrin (Tempus), 2016.
- VICTOR, George, *The Pearl Arbor Myth : Rethinking the Unthinkable*, Washington (D.C.), Potomac Books (Military controversies), 2007.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2002.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Valentina Bianchi

Université Spiru Haret, Bucarest

Valentina Bianchi est chargée de cours de langue française à la Faculté de lettres de l'Université Spiru Haret de Bucarest, où elle enseigne la littérature française du XX^e siècle et la littérature belge d'expression française. Elle a travaillé également sur le théâtre de l'absurde, notamment sur Samuel Beckett. Elle est docteure ès lettres avec une thèse consacrée au surréalisme belge.

Stéphanie Crêteur

Université Laval, Québec

Doctorante à l'Université Laval, Stéphanie Crêteur est également agente de liaison académique et culturelle pour Wallonie-Bruxelles International en charge des pays baltes. Sa thèse porte sur la « Perte de l'objet » dans les œuvres de trois écrivains belges : Paul Willems, Dominique Rolin et Henry Bauchau.

Carmen Cristea

Collège Dawson, Montréal

Docteure en littératures de langue française de l'Université de Montréal, Carmen Cristea est professeure de français au Collège Dawson. En 2014, elle a soutenu une thèse de doctorat intitulée *Suzanne Lilar : configurations d'une image auctoriale*. Ses intérêts de recherche portent sur la littérature belge, l'analyse de discours, l'écriture des femmes, l'écriture de l'Histoire et l'enseignement de la littérature francophone.

Bernadette Desorbay

Humboldt-Universität zu Berlin

Bernadette Desorbay est docteur européen en philosophie et lettres. Germaniste, angliciste, américaniste et italianiste, elle commence sa carrière au Département de littérature comparée de l'Université catholique de Louvain et travaille ensuite dans plusieurs universités étrangères avant de s'établir à Berlin. Son domaine à la Humboldt-Universität zu Berlin couvre les littératures et cultures francophones. On trouve parmi ses publications : « De la dérision à la considération : Édouard Glissant face au bel usage », *Œuvres & critiques*, vol. XL, n° 2 (2015) ; « Opacités francophones – sagesse post-senghorienne : résistance à la France/Métropole et aux monopoles de la conscience », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Sagesse et résistance*,

Actes du colloque de Bruxelles (28-29 novembre 2014), Bruxelles, PIE Peter Lang, 2018 ; et « Les inattendus d'une trajectoire romanesque contemporaine : l'art de Dany Laferrière », dans Romuald Fonkoua, Lise Gauvin et Florian Alix (dir.), « Penser le roman francophone contemporain », Actes du colloque de Paris (Université Paris-Sorbonne / Université de Montréal, 16-18 novembre 2017), Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2020. Membre de l'Association européenne d'études francophones, elle est une contributrice régulière à la collection Documents pour l'histoire des francophonies dirigée par Marc Quaghebeur.

Marie Giraud-Claude-Lafontaine

Université Jagellonne de Cracovie

Agente de liaison académique et culturelle pour Wallonie-Bruxelles International à l'Université Jagellonne de Cracovie, Marie Giraud-Claude-Lafontaine prépare une thèse de doctorat intitulée *De nouvelles formes d'engagement littéraire dans la littérature francophone contemporaine de Belgique : la génération des écrivains nés après 1970*. Elle a publié des articles sur des écrivains belges tels que Charles De Coster, Paul Willems, Georges Simenon et Kenan Görgün.

Jean de Dieu Itsieki Putu Basey

Institut supérieur pédagogique de la Gombe, Kinshasa

Docteur (Ph. D.) en études littéraires de l'Université Laval (Québec), Jean de Dieu Itsieki Putu Basey est professeur associé à l'Institut supérieur pédagogique de la Gombe (Kinshasa) où il enseigne les littératures francophones et la critique littéraire. Ses recherches portent sur les imaginaires des sociétés en mutation, l'identité, la mémoire historique et les médiations symboliques des romans issus des espaces francophones. En plus de nombreux articles scientifiques, il a publié *De la mémoire de l'Histoire à la refonte des encyclopédies. Hubert Aquin, Henry Bauchau, Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi et Ahmadou Kourouma* (PIE Peter Lang, 2017), *Les Écailles de l'espérance* (Éditions du Pangolin, 2013), *Petites prières pour apprivoiser la faim* (Éditions Albatros, 2010), et *En attendant le fils de l'homme et autres nouvelles* (Éditions Albatros, 2009).

Christiane Kègle

Université Laval, Québec

Née à Trois-Rivières (Québec, Canada), Christiane Kègle détient une maîtrise (1977) et un doctorat (1984) du Département de français de l'Université de Toronto. Elle a été boursière postdoctorale du CRSH, rattachée à l'Université de Montréal et à l'UQAM (1984-1986) ; boursière du CRSH, Programme des bourses de recherche du Canada, rattachée à l'Université de Sherbrooke et à l'Université Laval (1990-1993). Professeure titulaire à l'Université Laval, elle a enseigné jusqu'en avril 2019 les littératures française, québécoise et étrangère, et les théories de la littérature. Elle a publié sur des œuvres d'auteurs québécois, français et étrangers. Membre de l'Association européenne d'études francophones depuis 2018, ses intérêts de recherche portent sur la littérature belge francophone.

Dominique Ninanne

Universidad de Oviedo, Espagne / Archives et Musée de la littérature, Bruxelles
Docteure ès lettres (Université d'Oviedo), Dominique Ninanne est enseignante-chercheuse à l'Université d'Oviedo et collaboratrice externe aux Archives et Musée de la littérature. Elle est notamment l'auteure de *L'Écllosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985* (Peter Lang, 2014). Elle s'intéresse aux relations Belgique/Asturies et à l'écriture féminine dans les lettres belges de langue française (Michèle Fabien, Corrine Hoex et Marie Gervers).

Marc Quaghebeur

Archives et Musée de la littérature, Bruxelles

Docteur en philosophie et lettres (thèse sur Arthur Rimbaud), critique et écrivain, Marc Quaghebeur a dirigé les Archives et Musée de la littérature à Bruxelles de 1979 à 2018 et en a été l'administrateur délégué jusqu'en octobre 2019. Ses travaux ont trait aux rapports entre langue, esthétique et Histoire. Ils concernent essentiellement les lettres belges et les littératures francophones, tant au plan des recherches que des collections qu'il continue de diriger : « Documents pour l'histoire des francophonies » ou « Papier blanc Encre noire ». Marc Quaghebeur est l'auteur de très nombreux articles et de livres, dont *Lettres belges entre absence et magie* (1990), *Balises pour l'histoire des lettres belges* (1998), *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel* (2006) ou les deux premiers tomes d'*Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone : L'Engendrement (1815-1914)* (2015) et *L'Ébranlement (1914-1944)* (2017). Il a publié, d'autre part, plusieurs œuvres poétiques (cycles de la Morte ; et des Vieillards) ainsi qu'un roman, *Les Grands Masques* (2012). Il est président de l'Association européenne des études francophones et membre du jury du Grand Prix littéraire de la Ville de Tournai depuis 1989.

Sorin C. Stan

Archives et Musée de la littérature, Bruxelles / Association européenne d'études francophones

Sorin C. Stan est collaborateur externe des Archives et Musée de la littérature (Bruxelles) et secrétaire de l'Association européenne d'études francophones. Pendant onze ans, en tant que lecteur Wallonie-Bruxelles International, il a enseigné le français et la littérature belge francophone au sein des Universités de Pécs et de Zagreb. Il y a codirigé *Itinéraires francophones. Mélanges offerts à Arpad Vigh à l'occasion de ses 65 ans* ainsi qu'un numéro de la revue littéraire croate *Književna Smotra* intitulé « Interroger/écrire l'identité : la littérature belge francophone ». Il rédige actuellement une thèse sur la « remise en Histoire » chez quatre auteurs fondateurs des francophonies littéraires : De Coster, Ramuz, Césaire, Kateb.

Emilia Surmonte

Université de la Basilicate, Potenza (Italie)

Emilia Surmonte est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de la Basilicate. Ses domaines de recherche portent sur la littérature contemporaine et sur la langue de la sensorialité. Elle a publié les monographies

La Langue des odeurs en diachro-synchronie (2014), *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau* (2011) et *Declinazioni della passione in Marguerite Yourcenar* (2006). Elle est la traductrice des *Géorgiques* de Claude Simon en italien et auteure de nombreux articles littéraires et linguistico-culturels, dont certains consacrés notamment aux œuvres d'Henry Bauchau, Marguerite Yourcenar, Claude Simon, Philippe Vilain, Éric-Emmanuel Schmitt. Elle s'intéresse également à la relation entre littérature et roman graphique.

Pierre Vaucher

Pierre Vaucher, né en Suisse, est docteur en études littéraires de l'Université Laval (Québec) et de l'Université de Gand (Belgique). Il a aussi étudié la linguistique, les littératures de langues anglaise et française ainsi que l'esthétique du cinéma à Lausanne (Suisse) et, accessoirement, à Canterbury (Angleterre). Sa thèse, obtenue en 2017, porte sur des récits consacrés au génocide rwandais de 1994 et à l'effondrement de la Yougoslavie au début des années 1990. Ayant collaboré, dès 2016, avec les Archives et Musée de la littérature (Bruxelles), une part importante de son corpus comporte des écrivains belges qui ont entretenu des rapports étroits avec l'Afrique centrale et/ou l'Europe de l'Est. Il a par ailleurs publié quelques articles, dans une perspective littéraire, sur l'Afrique (notamment le génocide rwandais), la Bosnie-Herzégovine et enfin la Première Guerre mondiale.

Sarah Yigit

Lycée Notre-Dame de Sion, Istanbul

Sarah Yigit est diplômée de l'Université catholique de Louvain en langues et littératures françaises et romanes. Anciennement lectrice de langue française et littératures francophones à l'Université de Zagreb en Croatie, elle a intégré, durant son mandat, le comité d'organisation de la première édition des « Rencontres Francophones » qui se sont déroulées à l'Université de Zadar (Croatie) en mai 2016. Elle a codirigé la publication du volume des actes de ce colloque entièrement consacré aux lettres belges. Depuis septembre 2018, elle enseigne au lycée français Notre-Dame de Sion d'Istanbul.



Résumés / Abstracts

■ Valentina Bianchi

PAUL NOUGÉ : UNE INTERROGATION RADICALE DE LA QUESTION DE L'OBJET ET DU LANGAGE

PAUL NOUGÉ : RADICALLY CHALLENGING THE QUESTION OF OBJECT AND LANGUAGE

Résumé

Écrivain singulier, Paul Nougé compose une œuvre s'étendant sur deux paliers : d'une part, sa création poétique, de l'autre, une importante œuvre théorique. Il s'y ingénie, par un subtil travail de déconstruction et de décalage, à exprimer les différences qui le séparent de ses confrères surréalistes français, à réaliser des « objets bouleversants », à « défendre » les images d'un grand ami (René Magritte), à réfléchir sur la création poétique de ses contemporains, sur l'art de son temps et sur sa propre création. Cette constante démarche est quasiment sans égale et dit bien ce que peut induire un rapport au réel et à la langue dans un pays où l'Histoire comme la langue paraissent être faites d'abord par les possesseurs français de la norme.

Abstract

A unique author, Paul Nougé composes an œuvre extending over two levels : on the one hand, his poetic creation, and on the other, an important theoretical work. Through a subtle work of deconstruction and the creation of gaps, he strives to express the differences that separate him from his French Surrealist colleagues, to create "poignant objects", to "defend" the images of a great friend (René Magritte), to reflect on the poetic creation of his contemporaries, on the art of his time and on his own creation. This constant approach is almost unequalled and clearly shows what a relationship to reality and language can lead to in a country where both History and language seem to be made first and foremost by the French possessors of the norm.

■ Stéphanie Crêteur

MAURICE MAETERLINCK : DU THÉÂTRE DE LA PERTE AU THÉÂTRE DE LA DÉLIVRANCE

MAURICE MAETERLINCK : FROM A THEATER OF LOSS TO A THEATER OF RELIEF

Résumé

L'œuvre de Maeterlinck (1862-1949) se heurte à la notion d'irréversible tant dans son premier que dans son second théâtre. S'intéressant à ce paradoxe existentiel, tel que défini par Jankélévitch, cet article propose de se pencher sur ce concept et d'analyser quelles résistances lui oppose le théâtre du dramaturge gantois. Passant d'un théâtre de la perte à un théâtre de la délivrance, l'œuvre de Maeterlinck cherche constamment à trouver une réponse à cette fatalité qui impose à l'homme d'être « tout entier irréversibilité ».

Abstract

The work of Maeterlinck (1862-1949) clashes with the notion of irreversibility in both his first and second theatres. This article looks at this existential paradox, as defined by Jankélévitch, and analyses the resistance against this concept in the Ghent playwright's theatre. Shifting from a theatre of loss to a theatre of deliverance, the work of Maeterlinck constantly seeks to find an answer to this fatality that requires man to be "entirely irreversible".

■ **Carmen Cristea**

ÉPIPHANIE DU VISAGE ET TRANSASCENDANCE DE L'ŒUVRE : D'EMMANUEL LEVINAS À MARC QUAGHEBEUR

EPIPHANY OF THE FACE AND TRANSASCENDANCE OF THE WORK : FROM EMMANUEL LEVINAS TO MARC QUAGHEBEUR

Résumé

Les Carmes du Saulchoir est un livre rare, fruit de la collaboration entre le poète et critique littéraire Marc Quaghebeur et le photographe Marc Trivier. Il retrace un parcours initiatique marqué par la rencontre-épiphany des visages, en l'occurrence ceux des artistes, peintres et écrivains, qui ont marqué sa trajectoire. Le texte sonde le lien qui se tisse entre l'artiste, le monde et l'Histoire et met en évidence la transfiguration inhérente à l'acte de création ainsi que sa portée éminemment éthique.

Abstract

Les Carmes du Saulchoir is a rare book, the fruit of collaboration between the poet and literary critic Marc Quaghebeur and the photographer Marc Trivier. It traces an initiatory journey marked by the encounter-epiphany of faces, in this case those of the artists, painters and writers, who marked his trajectory. The text probes the link that is woven between the artist, the world and History and highlights the transfiguration inherent in the act of creation as well as its eminently ethical significance.

■ **Bernadette Desorbay**

LE CONGO DES ROMANCIERS FRANCOPHONES DE BELGIQUE : POUR UNE HISTOIRE POIÉTIQUE DE LA MODERNITÉ CONGOLAISE

THE CONGO OF BELGIAN FRANCOPHONE NOVELISTS : FOR A POIETIC HISTORY OF CONGOLESE MODERNITY

Résumé

La modernité kino-congolaise a tardé à s'imposer au sein des lettres françaises de Belgique. Il a fallu attendre l'œuvre de Jean Bofane pour qu'elle y trouve sa pleine expression. Bofane adopte en la matière une démarche poiétique qui se cherchait déjà, à des degrés divers, chez des écrivains comme Pierre Mertens, Jean-Louis Lippert et Gérard Adam. Elle va de pair, chez des auteurs comme Marie Gevers ou, plus près de nous, Jean-Pierre Orban, avec un mode exploratoire se dégageant des constructions épiques léopoldiennes. Y conduisent la revisitation du motif de la descente du fleuve Congo et la figure mythique du héros de l'indépendance Patrice Lumumba.

Abstract

Kino-Congolese modernity has been slow to establish itself within the French literature of Belgium. It was not until the work of Jean Bofane that it found its full expression. Bofane adopts a poetic approach to the matter that was already being sought, to varying degrees, in writers such as Pierre Mertens, Jean-Louis Lippert, and Gérard Adam. It goes hand in hand, in authors such as Marie Gevers or, closer to us, Jean-Pierre Orban, with an exploratory mode emanating from the epic Leopoldian narratives. It leads to a revisiting of the motif of the descent of the Congo River and the mythical figure of the independence hero Patrice Lumumba.

■ **Marie Giraud-Claude-Lafontaine**

DES OMBRES AMBIVALENTES POUR UNE HISTOIRE DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE EN
MODE MINEUR

AMBIVALENT SHADOWS FOR A HISTORY OF SECOND WORLD WAR IN MINOR MODE

Résumé

Le propos de cet article est de mettre en perspective deux romans belges, *Le Conservateur des ombres* de Thierry Haumont (1984) et *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau (2008), afin de voir comment la remise en question de l'opposition ombre/lumière commune aux deux textes produit un brouillage idéologique qui reflète les compromissions passées avec le régime nazi. Dans le premier roman, ce brouillage est amplifié par l'absence d'une autorité narrative claire, alors que dans le deuxième roman, il est dilué sous l'action d'une instance narrative forte qui déplace la lecture du plan historique au plan métaphysique. Dans les deux cas, les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, qui étaient dans la période littéraire précédente soit absents soit refoulés, ressurgissent *via* leur intériorisation dans des destins ordinaires et singuliers.

Abstract

The purpose of this article is to put into perspective two Belgian novels, Thierry Haumont's Le Conservateur des ombres (1984) and Henry Bauchau's Le Boulevard périphérique (2008), in order to see how the questioning of the shadow/light opposition common to both texts produces an ideological blurring that reflects past compromises with the Nazi regime. In the first novel, this blurring is amplified by the absence of a clear narrative authority, while in the second novel it is diluted by the action of a strong narrative instance that shifts the reading from the historical plane to the metaphysical plane. In both cases, the traumas of the Second World War, which were either absent or repressed in the previous literary period, reappear through their internalization in ordinary and singular destinies.

■ Jean de Dieu Itsieki Putu Basey

LE MIROIR DE LA RAISON : DÉCONSTRUCTION DES MYTHES, ASSOMPTION DE L'HUMAIN, NOUVEL IMAGINAIRE DU CORPS ET DU SOCIAL DANS LE THÉÂTRE DE MICHEL DE GHELDERODE

THE MIRROR OF REASON : DECONSTRUCTION OF MYTHS, ASSUMPTION OF THE HUMAN, NEW IMAGINATION OF THE BODY AND THE SOCIAL IN THE THEATER OF MICHEL DE GHELDERODE

Résumé

Cette relecture de Michel de Ghelderode s'attache à montrer qu'au-delà des motifs de la crise identitaire et du masque, comme à travers les figures de l'angoisse et du tragique, son théâtre porte un projet éthique : servir d'antidote à la déliquescence sociale. Le miroir de la raison que le dramaturge guerrier de l'imaginaire a installé au cœur de son œuvre lui permet d'analyser les passions profondes de l'humain et les coulisses du social. Ghelderode crée des situations critiques à la faveur desquelles les figures archétypiques mobilisées déconstruisent les représentations socioculturelles et cherchent les possibilités de transformation du réel – social et historique. Les stratégies (mises en abyme, jeux des doubles et contrepoints) exploitées par cette dramaturgie révèlent la vraie nature des mythes, construits sociaux à valeur d'usage, et l'imposture consistant à les ériger en instances de vérité. Les pièces soulignent la nécessité de replacer l'humain au centre de la vie, de lui restituer les rênes de son destin. Ghelderode a produit donc un théâtre de la responsabilité qui vise l'assomption de l'humain, la libération de l'imaginaire du corps et une nouvelle économie du social.

Abstract

This rereading of Michel de Ghelderode work is intended to show that beyond the reasons of the identity crisis and the mask, as through the figures of anguish and tragedy, his theatre carries an ethical project : to serve as an antidote to social decay. The mirror of reason that the warlike playwright of the imagination has installed at the heart of his work allows him to analyze the deep passions of the human and the backstage of the social. Ghelderode creates critical situations in which the mobilized archetypal figures deconstruct socio-cultural representations and search for the possibilities of transformation of the real – social and historical. The strategies (mises en abyme, games of doubles and counterpoints) exploited by this dramaturgy reveal the true nature of myths, social constructs with use value, and the imposture of erecting them as instances of truth. The plays underline the need to put the human being back at the centre of life, to give him back the reins of his destiny. Ghelderode has thus produced a theatre of responsibility which aims at the assumption of the human being, the liberation of the body's imagination and a new social economy.

■ Christiane Kègle

DU RÉALISME MAGIQUE À LA FIGURATION D'UN IMPENSABLE : *LE PAYS NOYÉ* DE PAUL WILLEMS
 FROM MAGICAL REALISM TO FIGURING THE UNTHINKABLE : *LE PAYS NOYÉ* BY PAUL WILLEMS

Résumé

L'univers de représentation créé par Paul Willems traduit un rapport à l'imaginaire très particulier. Celui-ci semble atteindre un seuil paroxystique dans *Le Pays noyé*, récit qui s'éloigne de l'esthétique magico-réaliste pour explorer une forme inédite de

narration, marquée par les grands bouleversements de l'histoire du XX^e siècle. À travers la confrontation de figures antinomiques, l'exploration sur le mode irrationnel des éléments de la matière, la superposition de strates temporelles véhiculant des mondes idylliques ou barbares, Willems donne naissance à un récit fascinant qui, au-delà des registres du fantastique réel, plonge ses racines dans la magnificence du mal absolu et le désenchantement des arcanes du rêve.

Abstract

The world of representation created by Paul Willems reflects a very particular relationship with the imagination. It appears to reach a paroxysmal threshold in Le Pays noyé, a story that stirs away from the magic-realist aesthetic to explore a new form of narration, marked by the great upheavals of 20th century history. Through the confrontation of antinomic figures, the irrational exploration of the elements of matter, the superimposition of temporal strata conveying idyllic or barbaric worlds, Willems gives birth to a fascinating narrative which, beyond the registers of the fantastic real, plunges its roots into the magnificence of absolute evil and the disenchantment of the mysteries of dreams.

■ **Dominique Ninanne**

MYSTÈRES DU RÉEL DANS L'ŒUVRE DE MARIE GEVERS. MOTIF DE L'ENCHANTEMENT
ARBORESCENT ET PROCESSUS D'ÉCRITURE POÉTIQUE

*MYSTERIES OF REALITY IN THE WORK OF MARIE GEVERS. TREE ENCHANTMENT MOTIFS AND THE
POETIC WRITING PROCESS*

Résumé

Cet article explore la présence de l'irréel, à travers la figure de l'arbre, dans la poésie, la narration et les essais de botanique de Marie Gevers. Nous mettrons en évidence des ressorts de l'écriture de Gevers qui contribuent à une perception merveilleuse de cet élément du paysage de Missembourg. D'autre part, nous verrons comment l'arbre, dans sa structure spatiale et temporelle, participe de la fascination de l'auteure pour les rêves. L'étude des textes de Marie Gevers s'appuie sur la lecture de sa correspondance avec Franz Hellens et souligne les liens qui l'unissent au réalisme magique européen.

Abstract

This article explores the presence of the unreal, through the figure of the tree, in the poetry, narrative and botanical essays of Marie Gevers. We will highlight mechanisms in Gevers' writing that contribute to a perception of the marvellous in this element of the Missembourg landscape. We will also see how the tree, in its spatial and temporal structure, serves the author's fascination with dreams. The study of Marie Gevers' texts draws on the reading of her correspondence with Franz Hellens and emphasizes the links to European magical realism.

■ Marc Quaghebeur

LANGUE, HISTOIRE ET LITTÉRATURE EN BELGIQUE FRANCOPHONE, DES ORIGINES
À LA BELGITUDE

LANGUAGE, HISTORY AND LITERATURE IN FRENCH-SPEAKING BELGIUM, FROM THE ORIGINS
TO THE BELGITUDE

Résumé

L'objectif de cet article est de restituer la logique qui structure la production littéraire francophone belge depuis les prémices de l'indépendance jusqu'à la transformation de l'État unitaire en un État fédéral qui a peu d'équivalent au monde. Ce *terminus ad quem* est en outre celui qui voit, au pays, la proclamation de la belgitude et, dans le monde, l'émergence des francophonies littéraires. Les spécificités de l'invention de la première littérature francophone *stricto sensu* – qui plus est, d'une francophonie originaire – s'expliquent par une intrication insuffisamment prise en compte entre Histoire d'un vieux pays récent, qui ne saurait devenir un État-nation au sens canonique du terme, et du/des rapports à une langue maternelle devenue le cœur de l'identité du grand voisin français. Le pas de deux qui s'ensuit fait l'objet de ces pages.

Abstract

The aim of this article is to restore the logic that structures Belgian-French literary production from the beginnings of independence to the transformation of the unitary state into a federal state that has few equivalents in the world. This terminus ad quem is also the one that sees, in Belgium, the proclamation of belgitude and, in the world, the emergence of literary francophonies. The specifics of the invention of the first francophone literature in the strict sense of the term – and, moreover, of a native francophone world – can be explained by an insufficiently taken into account interplay between the History of an old and recent country, which cannot become a nation-state in the canonical sense of the term, and the relationship(s) with a mother tongue that has become the core of the identity of the great French neighbor. The pas de deux that follows is the subject of these pages.

■ Sorin C. Stan

DU DISCOURS SUR L'HISTOIRE À LA REMISE EN HISTOIRE. LA FIGURE DU GUEUX
ET LA LÉGENDE D'ULENSPIEGEL DE CHARLES DE COSTER

FROM HISTORY TALK TO HISTORY REWRITE. THE FIGURE OF THE BEGGAR AND LA LÉGENDE
D'ULENSPIEGEL BY CHARLES DE COSTER

Résumé

La Légende d'Ulenspiegel (1867), roman fondateur de la littérature belge francophone, participe d'un discours public belge sur l'histoire nationale se donnant pour objectif la revalorisation de celle-ci à travers la littérature. Or, ayant cours depuis l'indépendance de la Belgique en 1830, ce discours sera reconnu comme légitime seulement à partir des années 1880. Dans le sillage du *mythos* ricœurrien, compris comme « mise en intrigue » du passé, cet article montre qu'à travers son roman, Charles De Coster œuvre pour une remise de la Belgique dans « la grande Histoire ». Il y parvient par

l'hybridation épique de deux héros ancrés dans l'imaginaire collectif belge : l'un légendaire – Ulenspiegel –, l'autre historique – le Gueux.

Abstract

La Légende de Ulenspiegel (1867), a founding novel of Belgian-French literature, is part of a Belgian public discourse on national history, with the aim of revaluing it through literature. This discourse, which has been in use since the Independence of Belgium in 1830, will only be recognized as legitimate from the 1880s onwards. In the wake of the Ricoeurian mythos, understood as the "introduction of a plot" of the past, this article shows that, through his novel, Charles De Coster works for a return of Belgium into "the great History". He achieves this through the epic hybridization of two heroes rooted in the collective Belgian imagination : one legendary – Ulenspiegel –, the other historical – the Beggar.

■ **Emilia Surmonte**

DUALITÉ ÉPISTÉMOLOGIQUE DE LA FIGURE DE L'« HOMME NOIR » DANS L'ŒUVRE
D'HENRY BAUCHAU

EPISTEMOLOGICAL DUALITY OF THE "BLACK MAN" FIGURE IN THE WORK OF HENRY BAUCHAU

Résumé

Nous nous proposons ici de rendre compte des « mises en scène » des évolutions intimes et sociétales de la figure de l'« homme noir » – *topos* littéraire majeur et récurrent dans l'œuvre d'Henry Bauchau –, à travers lesquelles il retrace et analyse les sentiments et les comportements ambigus qui ont caractérisé et marqué sa génération aux prises avec les drames engendrés par la Deuxième Guerre mondiale, les contraintes blessantes d'une société aux valeurs étanches, l'espérance d'une vie équilibrée et l'affirmation du mal absolu.

Abstract

In this article, we propose an account of the intimate and societal evolution' "staging" of the "black man" figure – a major and recurrent literary topos in the work of Henry Bauchau – through which he traces and analyzes the ambiguous feelings and behaviors that characterized and marked his generation struggling with the dramas engendered by the Second World War, the hurtful constraints of a society with watertight values, the hope of a balanced life and the affirmation of absolute evil.

■ **Pierre Vaucher**

LA LITTÉRATURE BELGE SUR LE RWANDA : RÉCITS ET RELATIONS À L'HISTOIRE
BELGIAN LITERATURE ON RWANDA : NARRATIVES AND RELATIONS TO HISTORY

Résumé

Quels sont les rapports à l'Histoire qui se construisent à travers les textes d'écrivains belges sur le Rwanda ? Cette question nous éclaire sur la fécondité de tels récits. En eux se reflètent les déséquilibres incessants du monde. S'agissant du Rwanda – de l'époque coloniale jusqu'à l'après-génocide –, l'Histoire ne peut s'envisager de manière inoffensive. Il s'agit après tout d'un échec humain. Mais au-delà de leur défiance envers

l'Histoire, les textes que nous aborderons font émerger des formes de nuance tout à fait inattendues. Pour l'illustrer, nous ferons appel à des auteurs belges relativement ignorés jusqu'ici : Grégoire Pessaret, Ivan Reisdorff, Marie Gevers, Claude Nemry, Omer Marchal, Huguette de Broqueville ou encore Pierre-Olivier Richard.

Abstract

What relationship with History is built through the texts of Belgian writers on Rwanda ? This question sheds light on the fruitfulness of such narratives. They reflect the constant instability of the world. As far as Rwanda is concerned – from the colonial era to the post-genocide period – History cannot be considered in a harmless way. It is, after all, a human failure. But beyond their defiance of history, the texts we will be discussing bring out some quite unexpected nuances. To illustrate this, we will call upon Belgian authors who have been relatively ignored until now : Grégoire Pessaret, Ivan Reisdorff, Marie Gevers, Claude Nemry, Omer Marchal, Huguette de Broqueville or Pierre-Olivier Richard.

■ **Sarah Yigit**

FRAGMENTATION IDENTITAIRE ET ÉNONCIATIVE DANS *OCTOBRE LONG DIMANCHE* DE GUY VAES
 IDENTITY AND ENUNCIATIVE FRAGMENTATION IN *OCTOBRE LONG DIMANCHE* BY GUY VAES

Résumé

Cette étude se propose de montrer comment *Octobre long dimanche* de Guy Vaes, roman d'une lente et extraordinaire dépossession de soi au profit d'une identité imaginaire qui permet au héros de prendre la tangente face à un réel avec lequel l'identification n'est plus possible, constitue une mise en abyme de la problématique identitaire belge telle qu'elle se donne à voir à ce moment de l'Histoire et qui s'illustre dans la voie singulière du réalisme magique à travers un plein accomplissement de la synthèse des ordres (rêve-réalité) et des genres (poésie-roman), repérable dans les structures narratives mêmes. Cette synthèse aboutit à la création d'une nouvelle réalité avec sa temporalité propre, un éternel présent, comme réponse à cette problématique identitaire. Au cœur de ce roman de la « déshistoire », c'est toute une réflexion métaphysique autour des questions fondamentales et complémentaires de l'être et du temps que l'auteur bâtit au détriment de l'illusion fictionnelle. Les contours de cette réflexion se marquent dans l'exploitation et l'articulation d'un certain nombre de procédés formels récurrents à dimension métalectique, lesquels, en raison du dédoublement énonciatif qu'ils impliquent, permettent d'identifier une entreprise de subversion énonciative révélatrice de la présence d'une autre instance subjective, réflexive et énonciative, une autre voix issue d'un processus de fragmentation qui échappe à toute catégorisation narratologique et renvoie à une fragmentation identitaire symptomatique.

Abstract

*This study proposes to show how Guy Vaes' *Octobre long dimanche*, a novel of slow and extraordinary loss of a sense of self in favor of an imaginary identity that allows the hero to take a tangent instead of facing a reality with which identification is no longer possible, constitutes a mise en abyme of the problematic Belgian identity as it is seen at this moment of History and which is illustrated in the singular path of magic*

realism through a full accomplishment of the synthesis of orders (dream-reality) and genres (poetry-novel), identifiable in the narrative structures themselves. This synthesis leads to the creation of a new reality with its own temporality, an eternal present, as a response to this problem of identity. At the heart of this novel of "disbistory" is a whole metaphysical reflection on the fundamental and complementary questions of being and time that the author builds to the detriment of fictional illusion. The contours of this reflection are marked by the exploitation and articulation of a certain number of recurrent formal processes with a metaleptic dimension, which, because of the enunciative duplication that they imply, make it possible to identify an enterprise of enunciative subversion that reveals the presence of another subjective, reflexive, and enunciative instance, another voice resulting from a process of fragmentation that escapes all narratological categorization and refers to a symptomatic fragmentation of identity.

Prochain numéro

(en préparation)

Les collections de monographies illustrées depuis 1980

Parution : octobre 2020

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	La <i>Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$
(45, 3, 2014)	Adapter le théâtre au cinéma	15 \$
(46, 1, 2015)	Géographies transnationales du texte africain et caribéen	15 \$
(46, 2, 2015)	Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises	15 \$
(46, 3, 2015)	Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur	15 \$
(47, 1, 2016)	Autour de Gabriel Sagard	15 \$
(47, 2, 2016)	L'américanité des poètes français : le cas des Montévidéens	15 \$
(47, 3, 2016)	René Char : le poème et l'action	15 \$
(48, 1-2, 2019)	Le carnet pour lui-même	15 \$
(48, 3, 2019)	Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain	15 \$
(49, 1, 2020)	Jeanne Lapointe	15 \$
(49, 2-3, 2020)	Littérature francophone de Belgique : langue, identité, histoire. À partir des travaux de Marc Quaghebeur	15 \$

Études littéraires
Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2020

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	35,00 \$	23,50 \$	93,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	49,00 \$	31,00 \$	103,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires
Vente au numéro

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger : chèque ou mandat-poste international
 - Au Québec et au Canada : chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel VASEL
NAISSANCE
LES MURS

La culture
en revues

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

Revue semestrielle publiée sous l'égide de l'Université de Bologne, fondée en 1981 par LIANO PETRONI

Dirigée par MARIA CHIARA GNOCCHI

Direction et rédaction C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbroscio, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna ♦ TEL. 051.209.71.22 ♦ FAX 051.26.47.22 ♦ francofonia.rivista@unibo.it ♦ www.lilec.it/francofonia

78

PRINTEMPS / PRIMAVERA 2020 (ANNO XL)

SILVIA DISEGNI et DOMINIQUE VIART (dir.)

Écrire avec les livres

Présences de la littérature française du passé dans les romans et récits contemporains

SILVIA DISEGNI, *Préface* • DOMINIQUE VIART, *Écrire avec : le dialogue des livres et des siècles*

Écritures lettrées

DOMINIQUE RABATÉ, *Une rhapsodie des origines. Les Larmes de Pascal Quignard* • DOMINIQUE VIART, *Michon / Michelet : l'histoire apocryphe* • PAOLO TAMASSIA, *François Bon et la « grande leçon » de Rabelais* • FEDERICO CORRADI, *Les moralistes classiques dans la fiction française contemporaine* • ESTELLE MOUTON-ROVIRA, *Mémoire anti-romanescque et usages narratifs du lecteur : Diderot et Christine Montalbetti*

Présences du XIX^e siècle : les réalismes revisités

MARIE-ÈVE THÉRENTY, *Convergences : Vernon Subutex et La Comédie humaine* • ELISA BRICCO, *La constellation Madame Bovary* • AGATHE NOVAK-LECHEVALIER, *Jouer un siècle contre l'autre : Michel Houellebecq et le XIX^e siècle* • SILVIA DISEGNI, *Émile Zola dans L'Imitation du bonheur de Jean Rouaud* • LAURENT DEMANZE, *Des enquêtes naturalistes aux romans documentaires contemporains. L'ombre portée d'Émile Zola*

Héritages, traductions, réinvestissements

JEAN-MARC MOURA, *Éléments d'une réécriture de la tradition orale dans l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ* • MARTINE VAN GEERTRUIJDEN, *Traduire l'intertextualité dans la littérature française contemporaine* • PAOLA CRUPI, *Bovarysme et Spleen dans Vies Potentielles de Camille de Toledo* • SARAH NORA PINTO, *S'écrire avec les autres. Chloé Delaume et le travail de la citation dans Une femme avec personne dedans* • GILLES BONNET, *La littérature n'est pas ma tondeuse à gazon (fantaisie, manuel & médiatisation)*

Inédit

PHILIPPE VILAIN, *En moi la littérature*

Comptes rendus / Recensioni • Notes de lecture / Schede

2019 - ABBONNEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)

INSTITUTIONS

L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.
La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

INDIVIDUEL

en papier:

Italie: € 65,00 • Étranger € 80,00

en ligne uniquement: € 65,00

COMMENT EFFECTUER LE PAIEMENT

PAR VIREMENT BANCAIRE Monte dei Paschi di Siena, Agenzia 36, Viale Europa, 50126 Firenze

IBAN IT 77Y 01030 02833 000001545027 - BIC: PASCITM1W31

PAR CARTE DE CRÉDIT en indiquant les 16 chiffres, la date d'échéance et le code CVC indiqué au verso

PAR COURRIER sur notre c.c.p. n° 12.707.501 ♦ PAR CHÈQUE adressé à Casa editrice Leo S. Olschki

CASA EDITRICE

Casella postale 66 ♦ 50123 Firenze
periodici@olschki.it ♦ pressoffice@olschki.it



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 ♦ 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it ♦ www.olschki.it

TEL. (+39) 055.65.30.684

FAX (+39) 055.65.30.214

Vient de paraître

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Numéro spécial

Précisions sur les sciences dans l'œuvre de Marie Darrieussecq

Sous la direction de

Dominique Carlini Versini et Carine Fréville

Colette Trout, Simon Kemp, Enda McCaffrey
Stephanie Posthumus, Benjamin Dalton, Sonja Stojanovic
Isabelle Galichon, Isabelle Dangy

Reviews

Volume One Hundred and Fifteen

Winter 2020

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance : dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ; 50 \$ CDN/US par année papier seulement ; 70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$ CDN/US par année web seulement. Frais de port internationaux en supplément.

TOPIQUES

ÉTUDES SATORIENNES

ISSN 2369-4831

François Rastier, « Les unités topiques et leur inter » •
Mac on. Le
mot rne et
de S ou la
déro ion et
diffé air le
topc nages
de r ubost,
« Pr inique
Gar Tran-
Ger ique ?
(Sur XVIII^e
sièc texte
rom leur
inter es » •
Mac on. Le
mot rne et
de S ou la

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

dérobade de l'auteur » • Jean-Pierre Dubost, « Topos, répétition et différence » • Michèle Weil, « Comment repérer et définir le

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

Fondée par la SATOR (satorbase.org) en 2014, la revue en ligne *Topiques. Études satoriennes* publie, avec double évaluation, les recherches sur la topique narrative d'Ancien Régime : le dernier numéro, édité par Véronique Duché, Madeleine Jeay et Yen-Mai Tran-Gervat porte sur *Maître-disciple : une relation topique*.

<https://journals.uvic.ca/index.php/sator/index>

