

Synergies Pologne

Revue du GERFLINT

Transgressions : pour une histoire des pratiques contre-normatives dans les lettres belges francophones (1830-2018)

Coordonné par Agnieszka Kukuryk
et Przemysław Szczur



Synergies Pologne

Numéro 16 / Année 2019

Transgressions : pour une histoire
des pratiques contre-normatives
dans les lettres belges francophones
(1830-2018)

Coordonné par Agnieszka Kukuryk
et Przemysław Szczur



REVUE DU GERFLINT
2019

POLITIQUE EDITORIALE

Synergies Pologne est une revue francophone de recherche en sciences humaines et sociales particulièrement ouverte aux travaux de sciences du langage, de linguistique, de littérature, d'anthropologie et de sciences de l'éducation.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Pologne et dans la région de l'Europe Centrale, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone* en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

Libre Accès et Copyright : © **Synergies Pologne** est une revue française éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Pologne*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

Périodicité : annuelle

ISSN 1774-7988 / ISSN de l'édition en ligne : 2261-3455

Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen, France

Présidente d'Honneur

Teresa Muryn, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Rédactrice en chef

Malgorzata Niziolek, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Secrétaire de publication

Piotr Pieprzycza, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Rédacteurs linguistiques

Nathalia Kapeja, Luc Leguériel, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

Titulaire et éditeur : GERFLINT

Siège en France

GERFLINT

17, rue de la Ronde mare

Le Buisson Chevalier

27240 Sylvains-les-Moulins - France

www.gerflint.fr

gerflint.edition@gmail.com

Siège de la Rédaction en Pologne

Uniwersytet Pedagogiczny - Instytut

Neofilologii, ul. Podchorążych 2, 30-084 Kraków

Contact :

synergies.pologne@gmail.com

Comité scientifique

Krzysztof Bogacki (Université de Varsovie, Pologne), Salah Mejri (Université Paris 13, France), Ryszard Siwek (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Teresa Tomaszewicz (Université d'Adam Mickiewicz de Poznań, Pologne), Malgorzata Pamula-Behrens (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Iva Novakova (Université Stendhal Grenoble III, France), Jan Goes (Université d'Artois, France), Pedro Mogorrrón Huerta (Université d'Alicante, Espagne), Larissa Muradova (Université Pédagogique de Moscou, Russie), Dirk Siepman (Université d'Osnabrück, Allemagne).

Comité de lecture permanent

Fabrice Marsac (Université d'Opole, Pologne), Elzbieta Gajewska (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Urszula Paprocka (Université Catholique de Lublin, Pologne), Lidia Miladi (Université Stendhal Grenoble III, France), Olivier Kraif (Université Stendhal Grenoble III, France), Anna Krzyzanowska (Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, Pologne), Stanisław Jasionowicz (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Galina Belikova (Université Pédagogique de Moscou, Russie).

Évaluateurs extérieurs ayant participé à ce numéro

Regina Bochenek-Franczakowa (Université Jagellonne, Pologne), Laurence Boudart (Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, Belgique), Tomasz Chomiszczak (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Clément Dessy (University of Warwick, Royaume-Uni), Angela Flores (Université de Salamanque, Espagne), Maria Gubińska (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Stanisław Jasionowicz (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Karolina Leśniewska (Tokyo University of Foreign Studies, Japon), Laure Lévêque (Université de Toulon, France), Joanna Pychowska (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Wacław Rapak (Université Jagellonne, Pologne), Pascale Rodts-Rougé (Université du Littoral-Côte d'Opale, France), Ryszard Siwek (Université Pédagogique de Cracovie, Pologne), Barbara Sosier (Université Jagellonne, Pologne), Emmanuelle Terrones (Université de Tours, France).

Patronages et partenariats

Université Pédagogique de Cracovie, Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (Pôle *Recherche & prospective*), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing, ProQuest.

Numéro financé par le GERFLINT, avec la participation de l'Université Pédagogique de Cracovie pour la diffusion de l'édition imprimée.

PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Pologne

<https://gerflint.fr/synergies-pologne>



Indexations et références

ABES (SUDOC)
Data.bnf.fr
DOAJ
EBSCOhost : Communication Source
Ent'revues
ERIH Plus
Héloïse
Index Copernicus, ICI Journals Master List
ISSN Portal / ROAD
JournalSeek
LISEO-CIEP
MIAR
Mir@bel
MLA (Directory of Periodicals)
PBN (Polska Bibliografia Naukowa), POL-index
ProQuest Central (Linguistics data base)
SHERPA-RoMEO
Ulrichweb
ZDB

Revue évaluée par le Ministère Polonais de la Science et de l'Enseignement Supérieur :
http://www.bip.nauka.gov.pl/g2/oryginal/2019_08/a07248ec34e343035b433bb61f39c053.pdf

Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité

Transgressions : pour une histoire des pratiques contre-normatives dans les lettres belges francophones (1830-2018)

Coordonné par Agnieszka Kukuryk
et Przemysław Szczur



Sommaire



Agnieszka Kukuryk, Przemysław Szczur	7
Introduction	
Marc Quaghebeur	11
Transgressions et Histoire	
Agnieszka Kocik	31
Une littérature en émulation. La littérature française en Belgique vue par un médecin polygraphe au milieu du XIX ^e siècle	
Karolina Czerska	43
La marionnette et le mannequin à la lisière de la mort : Kantor, Ghelderode, Maeterlinck	
Laurent Demoulin	55
Transgression paradoxale chez Eugène Savitzkaya	
Marie Giraud-Claude-Lafontaine	69
Le chahut, « l'extase » et l'humour potache, de la représentation de la transgression des règles de l'institution scolaire à la contestation du monde réel	
Wiesław Kroker	81
La transgression dans <i>Charlot aime Monsieur</i> de Stéphane Lambert	
Przemysław Szczur	89
Contre l'homophobie religieuse. Les relations entre l'homosexualité masculine et la religion chez quelques écrivains belges francophones	
Renata Bizek-Tatara	101
De la transgression à la norme. Le fantastique belge	
Agnieszka Kukuryk	113
La transgression des normes par le surréalisme bruxellois selon Paul Nougé	
Aleksandra Komandera	123
Entre continuation et rupture. Sur la transgression dans le roman policier <i>Périls en ce royaume</i> d'Alain Berenboom	

Judyta Niedokos	135
<i>Histoire de l'homme</i> (tomes 1 et 2) de Paul Emond : « espace de toutes les libertés »	

Annexes

Profils des contributeurs	147
Projet pour le n° 17 / 2020.....	151
Consignes aux auteurs.....	153
Le GERFLINT et ses publications	157



GERFLINT

ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Introduction

Agnieszka Kukuryk

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
 agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

ORCID ID: 0000-0003-1721-6820

Przemysław Szczur

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
 przemyslaw.szczur@up.krakow.pl

ORCID ID: 0000-0001-9474-5887

Ce numéro de *Synergies Pologne* propose de considérer la littérature belge francophone par le prisme de la transgression. Pourquoi ce choix ? C'est que, placé dans une relation centre-périphérie par rapport à la France et ayant souvent cherché à se démarquer d'une hypothétique norme hexagonale, un large pan de la littérature belge de langue française semble entretenir un lien privilégié avec le non-respect des normes, quelles qu'elles soient (linguistiques, génériques, politiques, religieuses, sociales, sexuelles...). Au-delà des interprétations et constats ponctuels, concernant tel ou tel auteur, que proposent les contributeurs, l'on pourra trouver, dans leurs articles, des considérations générales concernant la transgression en littérature. S'y ajoute un article d'**Agnieszka Kocik** qui remonte au milieu du XIX^e siècle, pour tirer de l'oubli Théodore Olivier, un intellectuel qui fut sans doute l'un des premiers à essayer de définir la spécificité des lettres belges de langue française, faisant toutefois appel à une approche plutôt normative.

L'article de **Marc Quaghebeur**, qui ouvre ce numéro, offre un véritable survol des aspects transgressifs des lettres belges francophones et apparaît comme une introduction bien problématisée à la thématique, plaidant notamment pour une historicisation de la notion de transgression. Il en propose une compréhension proche de ses conceptualisations psychanalytiques où transgresser signifie contrevenir à la loi du Père. Il s'attache aussi à la dimension linguistique et formelle du problème, en appelant à une approche transgénérique de la question et traquant particulièrement les « irrégularités » par rapport aux modèles français. C'est l'œuvre de René

Kalisky qui devient, sous sa plume, emblématique de la force contre-normative des lettres belges francophones.

Les autres articles qui composent ce numéro envisagent la transgression sous plusieurs angles différents. Sans chercher à les regrouper quelque peu artificiellement sous des rubriques rigides, nous proposons de les considérer comme autant de portes d'entrée singulières dans la problématique du numéro. S'il fallait toutefois trouver un dénominateur commun à une première série d'études, ce serait sans doute la transgression envisagée avant tout comme phénomène social. Dans une perspective comparative, **Karolina Czerska** explore, dans sa contribution, l'une des transgressions ontologiques fondamentales, celle des frontières entre la vie et la mort dans le théâtre de Tadeusz Kantor, Maurice Maeterlinck et Michel de Ghelderode, en particulier à travers la dimension marionnettique des personnages.

Laurent Demoulin pointe l'aspect paradoxal de la transgression telle qu'elle apparaît dans l'œuvre singulière d'Eugène Savitzkaya. L'analyste l'aborde de façon diachronique, montrant que, chez le premier Savitzkaya, règne plutôt l'anomie, l'univers qui y est représenté étant celui d'avant la Loi, ce qui trouve aussi une traduction au niveau linguistique. Chez le deuxième Savitzkaya, la norme elle-même devient anomique. C'est seulement après, avec une sortie thématique du monde de l'enfance, que la transgression proprement dite pénètre, avec le réel, dans les textes savitzkayens. Dans cette lecture que l'on pourrait qualifier de psychanalytique, c'est la sortie de l'Imaginaire et l'entrée dans le Réel qui conditionne la possibilité même d'une transgression dont le paradoxe majeur consiste, dans l'œuvre savitzkayenne, dans son aspect sapientiel.

Marie Giraud-Claude-Lafontaine examine, quant à elle, la transgression des règles de l'école, institution normative s'il en est, par les héros des œuvres de Jean Muno, Conrad Detrez et Nicolas Ancion. Elle voit la représentation de la transgression comme une façon pour la littérature de se référer au réel et d'en contester les mécanismes normatifs. Elle relie aussi les façons différentes de la représenter chez les trois auteurs étudiés à trois moments de l'histoire littéraire belge, entre la belgitude et la postmodernité.

L'article de **Wiesław Kroker** aborde les spécificités de la mise en discours de la sexualité intergénérationnelle dans deux textes d'inspiration autobiographique de Stéphane Lambert. Abordant l'un des plus grands

tabous sexuels actuels, celui de la pédophilie, très discuté en ce moment, à la suite de la parution du livre de Vanessa Springora, *Le Consentement*, il montre par des analyses de la narration, comment l'auteur belge essaie de rendre compte d'une expérience sexuelle transgressive qu'il a lui-même vécue, sans verser dans la médicalisation ou la judiciarisation de la réalité sexuelle. Cette analyse lui permet de déboucher sur une conclusion d'ordre général, concernant la relativité de toute transgression.

Przemysław Szczur s'attache à l'analyse d'un cas de transgression d'une norme sociale négative, celle de l'homophobie religieuse. À travers des exemples puisés chez des auteurs dont les publications s'échelonnent entre la fin du XIX^e et le début du XXI^e siècle, il essaie de retracer la tradition d'un discours belge antihomophobe dans le domaine religieux. Il s'agit donc d'un exemple de transgression positive et émancipatrice, faisant évoluer les religions vers une plus grande ouverture à la diversité sexuelle. L'on se situe ainsi dans une tradition, propre particulièrement au XX^e siècle, qui valorise la transgression comme moyen du progrès social.

Les autres auteurs considèrent la transgression avant tout comme un phénomène générique et esthétique. C'est le cas de **Renata Bizek-Tatara** qui s'est penchée sur le rapport des fantastiqueurs belges aux normes du genre qu'ils pratiquent, rapport dont l'étude est d'autant plus intéressante qu'il s'agit, selon nombre de théoriciens, dont l'auteure, d'un genre en quelque sorte transgressif par essence. La chercheuse arrive à une conclusion qui étonnera sans doute les non-spécialistes : le fantastique belge est profondément irrégulier par rapport aux canons du genre, à tel point que l'on peut parler, à son propos, d'une « irrégularité régulière ». Il s'agit vraisemblablement, selon la formule de l'auteure, d'une littérature qui « établi[t] ses propres normes ».

Agnieszka Kukuryk poursuit dans la même veine, en se penchant sur la branche bruxelloise de l'un des courants avant-gardistes qui ont érigé la transgression en norme : le surréalisme. De ces études particulières, il devient possible de tirer une conclusion générale concernant l'un des paradoxes constitutifs de la dialectique complexe entre norme et transgression : dès qu'elle devient programmatique ou massive, une transgression se mue aisément en une nouvelle norme. Mais l'aspect quelque peu « normatif » des transgressions surréalistes n'en diminue pas la charge subversive : comme le montre la chercheuse à travers l'étude des pratiques artistiques de Paul Nougé, les frontières entre les domaines artistiques, mais aussi entre l'art et la vie, s'y trouvent problématisées, et les notions mêmes de littérature, d'œuvre ou d'esthétique, remises en question.

Le point de départ des réflexions d'**Aleksandra Komandera** est proche de celui de Renata Bizek-Tatara dans la mesure où elle voit le genre policier comme espace générique particulièrement propice à la transgression. Dans sa lecture du roman *Périls en ce royaume* d'Alain Berenboom, elle s'intéresse aux nombreuses transgressions des règles du roman policier classique sur lesquelles est basé ce récit. Dans un esprit similaire, **Judyta Niedokos** nous propose, quant à elle, une réflexion sur les logiques transgressives à l'œuvre dans le diptyque *Histoire de l'homme* de Paul Emond. Celles-ci touchent à la généralité et à la structure, mais aussi aux personnages, à l'illusion réaliste et aux versions canoniques de certains mythes.

Quelles conclusions peut-on tirer de cette série d'analyses ? La diversité des problématiques abordées rend difficile toute synthèse, mais de l'ensemble de ces travaux semble ressortir une sorte d'éloge de la transgression. Même si les phénomènes transgressifs sont toujours une forme de contre-discours (ou de contre-norme), les analyses ici rassemblées prouvent encore une fois, s'il en était besoin, qu'ils possèdent aussi une charge positive. Transgression, l'un des moteurs fondamentaux d'un courant puissant des lettres belges ? La constatation peut paraître banale, mais la diversité des analyses conduites par nos auteurs lui donne un contenu très concret. Un autre élément de conclusion, plus inattendu sans doute : dans les œuvres analysées, la logique transgressive a souvent un caractère paradoxal, et une simple dialectique norme-transgression s'avère insuffisante pour la décortiquer. C'est pourquoi, au-delà des deux termes de cette alternative, il reste de la place pour de nouvelles notions permettant de dépasser les binarités dans l'approche de l'(ir)régulier en littérature. Ce numéro constitue ainsi, par ses limites mêmes, une invitation à transgresser, y compris les approches traditionnelles de la transgression.



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Transgressions et Histoire

Marc Quaghebeur

Archives et Musée de la Littérature Bruxelles, Belgique
marc.q@skynet.be

Reçu le 08-07-2019 / Évalué le 06-12-2019 / Accepté le 15-12-2019

Résumé

L'article présente le problème de la transgression dans la littérature belge de langue française. Les réflexions théoriques visent à systématiser l'analyse du sujet abordé, considéré dans une perspective historique qui permet de montrer comment sont brisées les frontières dans la langue et la forme d'expression littéraire. Une attention particulière a été portée à l'œuvre de René Kalisky, considéré par l'auteur de cette étude comme l'une des incarnations de la force contre-normative de la littérature belge francophone.

Mots-clés : histoire, contre-normativité, transgression, littérature belge francophone

Transgresja i historia

Streszczenie

W artykule przedstawiono problem transgresji w belgijskiej literaturze francuskojęzycznej. Refleksje teoretyczne mają na celu systematyzację omawianego tematu, ujętego w perspektywie historycznej, która pozwala ukazać sposoby przełamywania granic w języku i formie wypowiedzi literackiej. Szczególnej analizie poddano twórczość René Kalisky'ego, uważaną przez autora niniejszego opracowania za symbol kontr-normatywnej siły francuskojęzycznej literatury belgijskiej.

Słowa kluczowe: historia, kontr-normatywność, transgresja, francuskojęzyczna literatura belgijska

Transgressions and History

Abstract

The article presents the problem of transgression in Belgian literature in French. Theoretical reflections aim to systematize the analysis of the subject, considered from a historical perspective which makes it possible to show how the boundaries are broken in the language and in the form of literary expression. Particular attention

was paid to the work of René Kalisky, considered by the author of this study as one of the embodiments of the counter-normative force of Belgian literature in French.

Keywords: history, counter-normativity, transgression, French-language Belgian literature

L'importance, comme les difficultés inhérentes au sujet de ce numéro, postulent des réflexions théoriques destinées à une meilleure problématisation des questions soulevées par le sujet proposé. Trois parties y contribuent. La première concerne les questions historiques. La deuxième, des questions plus littéraires. Dans la troisième, j'aborde un cas de figure très particulier, qui me paraît permettre d'aborder toutes les dimensions de la problématique.

Des mots, tout d'abord

Titre et sous-titre de ce numéro me paraissent à eux seuls intéressants dans la façon de dire la complexité de la question. Transgression ; puis Contre-Normativité. Désigne-t-on la même chose ? Transgression est un mot très très fort en français. Il a à voir avec la radicalité, mais aussi avec la statue du commandeur dont il s'agit de violer lois ou interdits. La violence désignée par le terme a à voir avec des contextes sociétaux et symboliques peu poreux - plutôt jupitériens, disons.

Parler de transgression dans un espace de langue française, c'est renvoyer en outre, inévitablement, à la pensée de Georges Bataille. Tel que formulé, notre sujet ne me paraît ni s'y restreindre ni s'y circonscrire. À quelques exceptions près, il est peu approprié au corpus belge, fait assez logique au vu de l'Histoire et des mentalités.

Dans un ordre d'idées comparable, j'avais avancé, à la fin des années 1980, le concept d'irrégularisation¹ parce que les faits dont j'avais à rendre compte au sein des lettres belges ne me paraissaient pas correspondre à des transgressions au sens fort mais constituer, en revanche, un maillage assez constant de ce corpus littéraire francophone, et en dessiner une caractéristique importante - à dialectiser bien évidemment avec l'attitude d'hypercorrectisme dont les campagnes « Dites / Ne dites pas » ont constitué l'acmé. Cette caractéristique récurrente² s'enracine aussi bien dans une Histoire que dans un rapport à la langue et à la littérature propre à une Francophonie originaire située aux marges de la France.

Qu'en est-il donc de ce mode de fonctionnement qui n'est pas globalement, mais constamment, dans le décalage et l'irrégularisation ? Voilà une première question que l'on est en droit de se poser. Étant entendu qu'il en est une seconde, en corollaire : des transgressions réelles, à un moment de l'Histoire, ne le sont plus

forcément aujourd'hui. Un travail historique attentif devra donc montrer quelles transgressions peuvent avoir eu lieu à tel moment, qui sont aujourd'hui entrées dans les mœurs, et ressemblent en fait à un décalage de norme. Cela ouvre bien sûr la voie à une question tout aussi conséquente : qu'est-ce qui continue aujourd'hui, dans les différents champs de transgressions possibles, de constituer quelque chose de fondamental, de significatif et de structurant dans l'ordre des transgressions littéraires ?

Des figures du Père tout sauf marmoréennes

Une première incursion concerne la France et la Belgique, question qu'on ne peut pas éviter dans un propos tel que le nôtre. Le Royaume ne fonctionne pas de la même manière que la République, évidence qui en dérange plus d'un, mais est fondamentale. Ces deux Histoires créent dès lors des rapports au monde, des façons de penser et de réagir, d'imaginer et d'écrire, qu'est loin de subsumer - mais qu'occulte à plus d'un égard - le partage d'une langue. Les uns et les autres n'y fonctionnent d'ailleurs pas tout à fait de la même façon. L'organisation sociétale induit en outre des différences - et cela bien au-delà d'une pluralité linguistique jamais effacée en Belgique, alors que l'idiome de la partie septentrionale de la France, la langue d'oïl qui deviendra le français, a fini par supplanter toutes les autres langues d'un des pays les plus centralisés du monde. La Belgique ne cesse, elle, de créer des structures intermédiaires et des contre-pouvoirs à l'ombre de la symbolique d'un monarque aux pouvoirs très limités. À l'opposé, la France vit sous un monarque, certes électif, qui incarne une tout autre figure du Père. Que les locataires de l'Élysée se comportent de façon de plus en plus jupitérienne, et tendent de plus en plus à une gestion purement verticale de la République, est un fait dont on peinerait à trouver les équivalents dans le Royaume.

La dérision - et l'autodérision en particulier - sont rarement au rendez-vous des habitus français alors qu'elles prolifèrent au pays de la zwanze³. Elle prendra, à la fin du XX^e siècle, les traits d'une « hénaurmité » savante et joyeuse chez un Jean-Pierre Verheggen (1942 -). Elle va de pair avec une mise à distance foncière des symboles du pouvoir comme de la prétentaine des gloires ou pseudo-gloires autoproclamées. Les entartages répétés de Bernard-Henri Lévy par Noël Godin (Godin, 1989) l'ont affirmé sans détours.

C'est à des formes de dérision presque farcesque que recourt également le Muno d'*Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (Muno, 1982)⁴ pour restituer ses père et mère épris d'un académisme plus que bon teint ; voire, à un mélange de tendresse et de distance chez un François Weyergans dans *Franz et François* (Weyergans,

1997)⁵. Que dire en outre de la singulière résurrection par Henry Bauchau de la figure du père dans *Le Régiment noir* (Bauchau, 1972)⁶, transportée dans une guerre de Sécession antérieure à sa naissance ? L'auteur y arrive en outre à travers d'innombrables formes de transgressions narratives. Chez Jean Louvet, également, la réhabilitation dans *Conversation en Wallonie* (Louvet, 1978) d'un père, mineur hennuyer, correspond à tout sauf la figure œdipienne à abattre, et ne se voit pas rapprochée fortuitement d'Hamlet. Confronté quant à lui à un père nazi, Werner Lambersy évoque ce père comme à regret - perspectives en grisé que l'on peut également lire chez Dominique Costermans dans *Outre-Mère* (Costermans, 2017). Ou, en fort contraste, la fin d'un aristocrate russe dans *La Séduction des hommes tristes* de Françoise Lalande (Lalande 2010).

On l'entrevoit, la réélaboration des figures paternelles dans les lettres belges est rarement celle d'une statue du Commandeur⁷. Quand elle ne doit pas s'affronter, comme c'est le cas chez Nicole Malinconi dans *Da solo* (1997), à un père littéralement barré par la mère, et que l'écrivaine découvrira après la disparition de celle-ci, à laquelle elle consacra un récit plus que décapant, *Nous deux* (Malinconi, 1993), qui pourrait être considéré comme une forme de transgression par rapport à la sacralisation de l'image maternelle. Elle n'est point la seule. Jacqueline Harpman dans *La Fille démantelée* (1990), Françoise Collin dans *Le Rendez-vous* (1988) ou Corinne Hoex dans sa trilogie romanesque ouverte par *Le Grand Menu* (2001 ; *Décidément je t'assassine*, 2007 ; *Ma robe n'est pas froissée*, 2010), s'en prennent ouvertement à la mère et à sa désidéologie.

Les spécificités d'un système symbolique par rapport aux questions de transgressions me paraissent constituer une donnée fondamentale, trop peu prise en compte souvent - et notamment du fait des propensions universalisantes des discours français ou globalisants. Cela dit, les spécificités belges elles-mêmes doivent être mises en perspective à l'intérieur du système franco-francophone et de ses constantes, aussi différenciées que soient les littératures francophones. Le colloque de Cerisy-la-Salle que j'avais organisé avec Beida Chikhi en 2003 explicite bien, dans son titre comme dans ses chapitres, une des clés de cette problématique : « Entre filiation et dissidence » (Chikhi, Quaghebeur, 2006).

Au fil de l'histoire

Aucune littérature francophone n'échappe aux conséquences d'un processus structurel d'écriture dans une langue forgée, pour une large part, au sein d'une Histoire nationale spécifique, différente des Histoires dont elles proviennent ; ni au travail à partir de modèles littéraires issus, eux aussi, de cette Histoire singulière

mais longtemps présentés comme des universaux. Les transgressions francophones ont donc aussi - et parfois tout d'abord - à s'affronter à cette situation - en tous les cas, à s'y inscrire, frontalement ou non. Ils peuvent les prendre pour cibles comme cela se voit au moment des indépendances africaines - mais aussi en Belgique, dès De Coster - ; s'en jouer comme la Belgique en donna maints exemples ou s'y conformer - parfois au point de s'effacer ou de se deviner comme on le vit à de nombreuses reprises en Belgique⁸. Le récent *Meursault, contre-enquête* de l'Algérien Kamel Daoud (Daoud, 2014)⁹ constitue un très bel exemple contemporain, et de dette, et de jeu, et de telles nécessités.

Par rapport à notre sujet, la Belgique, il faudra donc voir, d'une part, ce qui est structurel à l'ensemble des littératures francophones et, de l'autre, en quoi et comment s'écrit une sorte de différence spécifiquement belge. Le fait que la langue française y est originaire depuis aussi longtemps que pour les Français du Nord de la Loire constitue, à n'en pas douter, une caractéristique non négligeable qui devrait amener à certaines formes de transgressions que je ne qualifierai pas de naturelles mais qui pourraient y ressembler - perspective qui reste à investiguer. L'extériorité est en tous les cas celle d'une langue écrite point forcément en phase avec les parlers locaux ; d'un Surmoi linguistique et littéraire intériorisé d'une autre manière que pour les adeptes du français, langue seconde ; d'une Histoire qui prit au XX^e siècle des contours qui ne ressemblent presque à aucun autre.

Des poids différents de l'Histoire

J'en viens aux types de transgressions que l'on peut et doit mettre en relation avec les évolutions de l'Histoire. La question concerne tout particulièrement les mœurs - avec les nuances qui s'imposent. Si, à cet égard, Belgique et France sont proches, il n'en va pas de même pour les pays qui vécurent sous tutelle coloniale, par exemple. Les transgressions « sexuelles » ont toujours fait partie des littératures, mais quand s'agit-il de transgressions ? L'évolution n'est pas linéaire, qui plus est. *Lolita* (1955) de Nabokov ne fit pas l'objet de censure en son temps ; il se verrait taxé aujourd'hui de pédophilie. Les procès intentés au XIX^e siècle contre Georges Eekhoud et Camille Lemonnier pour *Escal-Vigor* ou *L'Enfant du crapaud* ne sont plus envisageables aujourd'hui dans nos pays. C'est ce que dut constater Pierre Mertens avec *Perdre* (1984), roman qui ne suscita aucune action judiciaire pour les scènes érotiques sur fond de fantasmes de combats de gladiateurs. En revanche, l'écrivain dut affronter, en 1995, une procédure judiciaire pour *Une paix royale* (Mertens, 2005), intrinsèquement liée aux principes de l'autofiction. Dans ce roman important¹⁰ de l'inventeur - avec Claude Javeau - de la « belgitude », la seconde épouse du roi Léopold III, qui avait reçu à plusieurs reprises le romancier dans son

domaine d'Argenteuil, voit son premier fils, Alexandre, considéré comme le fruit des œuvres d'un autre homme que le quatrième roi des Belges.

Ces évolutions sociétales doivent être prises en compte. Si l'on en revient aux deux¹¹ procès précités du XIX^e siècle, procès brillamment gagnés par Edmond Picard¹², la dimension homosexuelle, claire mais pudique, d'*Escal-Vigor* (Eekhoud, 1889)¹³ ne posait plus de problème à la fin du XX^e siècle, même si les récentes vagues d'homophobie pourraient bien modifier la donne à nouveau. Le scandale causé par le roman d'Eekhoud renvoyait à un état des mœurs et des tabous au XIX^e siècle¹⁴ alors que la scène de Lemonnier dans *L'Enfant du crapaud* (30 juin 1888) - elle voit Marcelle, la tenancière du cabaret, s'offrir à tous les grévistes du coron pour maintenir leur moral - constitue une scène dont la force transgressive, aussi bien sociale que sexuelle, demeure.

Stricto sensu, les littératures francophones ne concernent que les XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. La question qui anime notre numéro vaut toutefois la peine d'être étendue au niveau théorique. Le libertinage dont le prince de Ligne fut un adepte élégant constituait-il une transgression pour les aristocrates ? Je ne le pense pas. Roland Mortier (2005 : 57-65) a bien montré par ailleurs que la notion de Mal n'existait pas pour les gens du XVIII^e siècle. Reste qu'à partir des *Liaisons dangereuses* et de monsieur de Sade, on entre dans quelque chose de différent, et qui ne correspond pas pour autant aux habitus de la bourgeoisie.

L'étude strictement historique des récits de transgressions conserve donc, me semble-t-il, toute sa pertinence. Elle permettra en outre de déterminer les poids d'émotion et de surprise qui se maintiennent, se renforcent ou s'érodent au fil du temps. Les froissements de soie ou la baptiste maculée de *La confession anonyme* (1960) de Suzanne Lilar¹⁵ suscitèrent des remous dans les milieux importants du Royaume où le mari de l'écrivaine anonyme occupait les fonctions de vice-premier ministre. Académicienne en vue, Lilar évoque dans ce livre, avec un minimum de substitutions romanesques, la passion qui la lia au président de la Cour d'appel de Milan, Manlio Porrelli. Cette histoire d'adultère comporte l'une ou l'autre mise en scène d'accomplissements sexuels¹⁶, dont l'une se déroule dans un taxi où un petit mouchoir de baptiste conserve les émanations du plaisir. Cela fit scandale ou fut jugé osé. Je ne pense pas que cela produise le même effet de transgression - d'érotisme ? - à l'heure de récits tels *Carnets d'une soumise de province* (2005) de Caroline Lamarche qui insiste également sur le rituel érotique - mais sur fond d'Auschwitz ; de *Construction d'un corps pornographique* (2005) de Nathalie Gassel ; ou de *Le Désir demeuré* (2006) de Christine Aventin, voire de *Le Sexe du mort* (2003) de Jacques Sojcher. Un tel texte ne constitue-t-il pas une forme de transgression plus subtile et plus intime, jouant - comme Lilar dans son roman - du sexe pour un au-delà du sexe ?

Du côté du surréalisme, les choses aussi se modifient avec le temps. La réécriture par Paul Nougé (1981), afin d'en démonter les mécanismes, du roman populaire *Georgette* est un objet littéraire intéressant pour la réflexion sur cet auteur, mais ne se compare en rien à la puissance érotique toujours intacte du *Carnet secret de Feldheim* (Nougé, 1992) ; de *La Chambre aux miroirs* (Nougé, 1981) - trente-huit séances où des femmes se déshabillent dans un cabinet de médecin - ou de *l'Hymne à Marthe Beauvoisin* (Nougé, 1970), grand chant d'amour désespéré (Marthe est aliénée) dans lequel les scènes de désir sans tabou n'ont rien perdu de la force de leur expression et sont d'autant plus vivaces qu'elles émanent d'un très concret chant d'amour.

Dans *Nous veillerons sur le sommeil des hommes* (2012), Françoise Lalande revisite des scènes comparables à celles de *Perdre* de Pierre Mertens, mais, cette fois, du point de vue de la femme. Elles me paraissent plus fortes. Sont-elles pour autant plus transgressives ? En un sens, parce que l'écrivaine décrit fort bien - là comme ailleurs (ainsi dans *Le Gardien d'Abalone*, 1983) - le plaisir de la femme, ce qui demeure rare. Transgression comparable pour autant à *L'Origine du monde* de Gustave Courbet ? La modulation n'est pas la même.

La question du politique constitue une autre piste de réflexion, parfois plus marquée encore que le sexuel par l'évolution des faits et des situations sur l'axe du temps. Les transgressions littéraires dans ce domaine dessinent un champ d'analyse très singulier, dont le *J'accuse* d'Émile Zola constitua l'emblème. Que dire, par exemple, du *Traité de savoir-vivre à l'usage des Jeunes générations* (1967) de Raoul Vaneigem dont certains préceptes n'ont pas forcément perdu de leur pertinence malgré une évolution sociétale qui confirme l'emprise croissante de l'image, mais point du tout la radicalité libertaire prônée par l'auteur, un an avant Mai 68. Comment parler aujourd'hui en revanche de *Quand l'acier fut rompu, variations sur quelques questions périssables* (1957) de Marcel Marien, écrites par un communiste et surréaliste belge après le rapport Kroutchev, les débuts de la déstalinisation et l'intervention des chars soviétiques à Budapest ? Que dire en outre du nombre de textes liés au premier conflit mondial, voire à la belgitude et qui ne produisent bien évidemment plus les mêmes effets de surprise, de provocation ou de transgression qu'à l'époque où ils furent écrits et publiés ?

En matière de littérature engagée de même, les textes des années 1930 d'Albert Agyuesparse ou de Fernand Piette, tous deux liés à l'Agit-Prop, ne portent plus la même part d'audaces transgressives que les premiers « Chœurs parlés » de Charles Plisnier (*Babel, Déluge*) - la force de ces derniers provenant sans doute de leur lyrisme et des passages incessants de registre et de renvoi. Leur lecture n'est toutefois plus celle des foules qui les clamaient à l'heure des spectacles de masse

des années 1930. L'on s'approche ainsi de ce qui se joue, demeure ou non pérenne, et devient parfois prospectif à travers des transgressions par la forme. Mais qu'en est-il alors de styles plus classiques, tels celui de Victor Serge, antistalinien de la première heure, dont l'écriture du réel tranche aujourd'hui encore, non seulement par rapport au réalisme socialiste, au roman bourgeois ou aux autofictions, mais par rapport aux normes narratives égotistes plus ou moins consensuelles dans lesquelles nous sommes plongés.

Les tracts des dadaïstes, surréalistes, cubistes ou situationnistes pourraient eux aussi faire l'objet d'une réévaluation dans la longueur du temps. Ils émanent généralement de gens de gauche. Qu'en fut-il à droite, voire au-delà ? Les odieux pamphlets de Louis-Ferdinand Céline sont loin d'avoir constitué un hapax.

La transgression dans la Forme et la Langue

La question de la transgression en littérature passe aussi, et bien évidemment, par l'atteinte à la Forme et à la Langue - des débridages massifs ou agressifs pouvant fort bien cohabiter avec des décalages plus subtils mais tout aussi actifs. C'est notamment ce qui m'amena à affirmer que le premier roman « francophone » au sens strict est *La Légende d'Ulenspiegel* (1966)¹⁷ de Charles De Coster, écrivain qui avait lu Flaubert de très près, et dont la préface dite du Hibou explicite clairement, mais ironiquement, la nécessité de sortir de la norme française dominante et asphyxiante. Mais aussi à m'intéresser aux *Irréguliers du langage* dont j'ai parlé plus haut. Ou encore à Maeterlinck, Nougé, Dotremont ou Loreau dont les transgressions, pour subtiles qu'elles soient, sont particulièrement érodantes pour la norme ossifiée. Il y aurait un livre à écrire, en le tissant à partir de citations avec le goût de l'autodérision et de la dérision, typiquement belges, comme avec des fragments intergénériques, des aphorismes, ou le constat de la présence peu massive de l'essai. Pas question de se prendre trop au sérieux alors qu'on réalise une révolution stylistique. La Belgique n'est pas un pays révolutionnaire. Lorsqu'on y fait des choses qui y touchent à leur façon, mieux vaut l'inscrire autrement que de façon frontale. On décale donc plus qu'on n'agresse - ce qui est certes loin d'exclure de telles façons de faire chez d'aucuns.

L'opération réalisée en son temps par Charles De Coster n'en reste pas moins une véritable transgression en son temps, mais bien au-delà. Le confirme la réception de ce chef-d'œuvre en Belgique, comme en France. Si *La Légende* finit par s'imposer chez les écrivains belges du XIX^e siècle - mais beaucoup moins, par la suite, chez les adeptes des principes lundistes hostiles à toute trace de baroque, de germanisme ou de carnavalesque -, elle suscita longtemps des moues dégoûtées

chez les philologues (Joseph Hanse mis à part). Maurice Wilmotte ne cessa jamais de la combattre, par exemple. Elle n'a jamais réellement percé en France¹⁸ car elle constitue, à maints égards, une mise en cause - réussie - des modèles français.

Mais aussi exceptionnelle soit-elle, *La Légende* est loin d'iconiser tout le champ littéraire belge francophone, bien plus marqué par des dérapages et des décalages dont nous avons donné maints exemples dans *Un pays d'irréguliers*¹⁹ - y compris chez des écrivains qui semblaient devoir échapper *a priori* à ce type d'emprise. C'est dire que le second terme qui sous-tend les travaux de ce numéro sera très fécond pour les recherches à venir - et logiquement. Le corpus littéraire belge francophone n'est-il pas écrit par des gens d'un vieux pays de langue française, dépossédés à certains égards de leur langue du fait de l'appropriation qu'en ont faite leurs cousins français ?

Cette propension aux formes de transgressions relatives ou tempérées pourrait aussi se révéler au travers d'une lecture politique des textes, lesquels sont rarement foncièrement révolutionnaires, même s'il en existe. Vaste sujet, diront certains. Je l'évoquerai brièvement à travers une anecdote. À Kinshasa en mai 1990 - juste après les massacres de Lubumbashi, et la fin abrupte de l'ouverture qu'avait paru augurer le discours du président Mobutu du 24 avril -, au théâtre du Zoo (il est sur-bourré), maître Mwambai donne *Barabbas* (1957) de Michel de Ghelderode. Il y a de l'électricité dans l'air. Vient une tirade particulièrement âpre sur la Justice et la Vérité. La salle gronde. Les notables africains blêmissent. Ma collègue belge est convaincue de revivre un *remake* de *La Muette de Portici*, le déclencheur de l'insurrection qui déboucha sur l'indépendance de la Belgique. Eh bien, non... Une tirade carnavalesque a déplacé la tension. Ces types de décalages devraient constituer une belle part de nos analyses et déboucher sur une meilleure compréhension de ces formes d'inscription et de complexité - même chez De Coster, qui posa un acte augural dans l'histoire d'une langue et d'une littérature. De Coster n'est ni Artaud, ni Céline. Il fait autre chose.

Peu d'articles de notre numéro concernent le XIX^e siècle malgré l'appel à contributions qui couvre deux siècles. L'essentiel des contributions s'attache en outre à des textes en prose, singulier raccourci - voire erreur - de perspective pour la Belgique littéraire. La quasi-exclusivité de ces approches monogénérées, tout comme celles qui privilégient l'extrême contemporain (lequel doit bien évidemment y entrer également), ne laissent pas de poser problème par rapport au double type de questionnement auquel nous sommes invités par nos coordinateurs. L'un relève des constantes, des fils rouges d'une Histoire ; l'autre renvoie, et simultanément, aux diverses modalités que ces oppositions aux normes diverses purent prendre selon les époques, les esthétiques ou les genres littéraires. Il ne faut pas prendre

pour argent comptant des propensions auxquelles le formatage consumériste ou le jeunisme à tout crin risquent de mener. L'oubli de la profondeur des champs historiques, qui se rappellent pourtant tous les jours à nos yeux, devrait donner à penser (et à transgresser) en dépit de la cantilène monodique à laquelle on aimerait pouvoir réduire aujourd'hui la recherche.

La grande génération léopoldienne, celle des naturalistes et des symbolistes, offrirait bien des sujets à variations savantes autour de notre sujet - ne serait-ce que par rapport aux formatages français de ces mouvances. Guy de Maupassant considérait que Camille Lemonnier n'était pas un vrai naturaliste, affirmation exacte si l'on se réfère à sa pratique et à sa définition, mais erronée par ailleurs - et plus encore si l'on se réfère à celles qui permettent de cerner la dimension européenne. L'universalisation des critères français produisit alors de singuliers effets pour les adeptes non français du naturalisme en langue française. Les Belges deviennent ainsi de « petits naturalistes » alors qu'ils ont innové avec originalité, et parfois avec brio, au sein d'un espace défini comme de l'ordre du Même, censé être produit par l'usage d'une langue commune. Ces transgressions-là se paieraient-elles plus cher que les autres ? Une étude comparable devrait être menée en se penchant sur les écrivains « symbolistes », et ce qu'ont représenté les Verhaeren, Maeterlinck, Elskamp ou Van Lerberghe. Grand concepteur, Stéphane Mallarmé, on ne le dira jamais assez, se révéla en fait bien moins dogmatique que monsieur de Maupassant. Du théâtre dont il rêva mais n'écrivit pas, surgirent, et Claudel, et Maeterlinck, ce qui est essentiel.

Serres chaudes, qui fascina aussi bien Artaud que Breton, use, dans les six poèmes en laisses, d'un phrasé mélangeant des images que ne rapprocherait jamais la raison - sillage ouvert bien évidemment par les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud ou des *Chants de Maldoror* du comte de Lautréamont (*La Jeune Belgique* avait publié les premiers extraits). On est loin de Moréas ! Mais Maeterlinck, c'est aussi une langue théâtrale unique. Répétitive, elle permit des associations et des décalages qui en remontraient aussi bien au génie du théâtre français classique qu'au réalisme cher à l'esthétique bourgeoise de l'époque. Cette contre-normativité inspira le tout premier Tadeusz Kantor²⁰, et ne le lâchera jamais, ou l'immense poète portugais, Fernando Pessoa. Ce très subtil décalage, destiné à saper les bases d'un type de figuration surannée, ne constituerait-il pas de la transgression aux effets à très long terme ?

Un autre type de décalage se produit à la même époque en Belgique. Il ne touche généralement pas au langage²¹ mais à la seule représentation. On le connaîtra sous l'appellation de « fantastique réel », concept qu'invente Edmond Picard en 1887. Cette formule²², qui rapproche des termes généralement considérés comme

antinomiques, va prendre de l'ampleur après 1918²³ et se ramifier après la Seconde Guerre mondiale, sous la déclinaison de « réalisme magique » - termes tout aussi contrastés. Le travail de la forme et parfois de la langue - ainsi chez Paul Willems - y occupe plus de place. Le fantastique réel, lui, évitait l'atteinte à la langue. Il limitait sa transgression à des faits de perception étrangers au réalisme pur et dur. Ces formes de transgression me paraissent devoir faire partie de notre corpus - et d'autant plus que cette mouvance, comme le symbolisme d'ailleurs, a connu une forte présence en Belgique.

À la même époque, le surréalisme belge - particulièrement bruxellois - marque sa différence foncière avec le surréalisme français. Paul Nougé, comme René Magritte, vont loin dans l'ordre de la transgression, mais le font - je ne parle pas de leurs propos théoriques qui constituent, à eux seuls, un sujet - à partir de décalages tout sauf académiques, alors qu'ils démarrent de prétextes correspondant à ce qu'un tel terme peut recouvrir. Les « Nougéens » ne sont toujours pas légion aujourd'hui, ce qui témoigne des vraies avancées de l'auteur d'*Histoire de ne pas rire* (Nougé, 1956) et de *L'expérience continue* (Nougé, 1981). Les audaces picturales de Magritte - je ne parle pas de ses *Écrits* (1979) - qui touchaient à l'image ont en revanche été reprises par de nombreux produits de consommation. Si sa transgression picturale n'en demeure pas moins réelle, elle ne peut plus tout à fait se voir et se lire à la même aune que celle de ses contemporains ; ni à celle d'un Paul Nougé, lequel fit tout en outre pour demeurer caché, irrécupérable. La transgression dans et par l'image a sans doute pâti de la récupération médiatique, comme du travail à partir des stéréotypes de la représentation picturale académique. Un sujet d'étude se trouve donc dans ces pérennités différentes chez Magritte et Nougé, comme dans l'emprise des publics sur la possible déformation du noyau actif de l'œuvre. Le travail pourrait aussi prendre en compte le décalage majeur qui s'opère en poésie, entre 1950 et 1980, avec Christian Dotremont. Son œuvre, qui porte au tracé manuscrit une attention unique, débouche dans les années 1960 sur l'invention du logogramme (Loreau, 1976), voire du logoneige. Un pas est ainsi franchi qui va sans doute plus loin encore, dans la transgression épistémologique, que les tracés d'Henri Michaux servi en outre par une fama mondaine plus large. En s'essayant, dans la même œuvre, à l'invention d'une Forme unique dans laquelle le Sens abstrait ne disparaît pas mais devient second par rapport au tracé, Dotremont touche à un socle de la rationalité occidentale qui demeure à l'égal d'un hapax.

C'est l'époque où quelques écrivains vont mettre la transgression au cœur même de leur démarche et de leur affirmation - en touchant, ou non, à la langue²⁴. Ainsi Marcel Moreau, dans *Julie ou la Dissolution* (1971), roman du grand chambardement érotico-bureaucratique, use-t-il d'une langue presque classique. Sophie Podolski,

elle, dans *Le Pays où tout est permis* (1972), la met plus qu'à mal, et Frédéric Baal, de même, dans *I²⁵*, mais en jouant de façon très concertée sur les phénomènes glossolaliques. Françoise Collin, dans *331W20 Lection du président* (1975) tente d'aller au plus loin de la construction critique tandis qu'Eugène Savitzkaya, dans *Mongolie, plaine sale* (1976), la module presque aux limites du souffle. Jean-Pierre Verheggen, lui, dans *Degré zorro de l'écriture* (1977), carnavalise la langue avec une hénaurmité rabelaisienne. On pourrait ajouter *Mamiwata* (1994)²⁶ de Jean-Louis Lippert dont la structure, censée être fondée sur celle des chants de Dante, retrace l'histoire coloniale de la Belgique et l'histoire de l'Europe capitaliste du XX^e siècle, de façon apocalyptique - roman-hapax à maints égards.

Ces textes constituent une sorte de constellation signifiante qui pourrait être analysée en tant que telle dans son temps, au travers de ruptures esthétiques, certes conformes à l'époque mais qui le sont beaucoup moins aujourd'hui, tout autant qu'au travers du politico-social, perceptible dans presque chaque texte, et qui ne peut aujourd'hui apparaître, très souvent, pour beaucoup, qu'à l'instar d'une transgression presque incompréhensible - néolibéralisme oblige.

Au milieu des années 1980, c'est aussi cela que l'écriture de Nicole Malinconi va affronter, avec un tout autre type de décalages dans la langue - tout sauf personnels mais foncièrement sociaux. La manière dont elle fait parler, dans *Hôpital silence* (Malinconi, 1985), des femmes soucieuses d'avorter, à une époque où cette prestation médicale est interdite en Belgique, n'a rien à voir avec le reportage sur un sujet par ailleurs tabou. Elle fait en effet entrer ses lecteurs dans une matière de langage capable de retrouver l'humain et de sortir des poncifs de la langue. Elle fait de même avec l'affaire Dutroux et son livre *Vous vous appelez Michelle Martin* (Malinconi, 2005), dont l'éditeur espérait faire un scoop médiatique. L'auteure se fait au contraire tacler, non seulement parce qu'elle donne la parole à l'épouse et complice du meurtrier, mais parce qu'elle le fait au travers d'une langue qui va jusqu'à restituer des réticences que l'écrivain ne partage pas pour autant.

À mon sens, on se trouve là devant des formes de transgressions majeures, et qui vont loin. Plus peut-être que le sado-masochisme passionnel de *Carnets d'une soumise de province*, articulé à la mémoire d'Auschwitz, de Caroline Lamarche (Lamarche, 2005). Reste que la question du rapport au nazisme convoqué à travers des formes de mémoire et de jouissance doit faire partie des interrogations et recherches suscitées par notre numéro. Le roman de Gaston Compère, dont on ne parle jamais - hasard ? -, *La Constellation du serpent* (Compère, 1983) articulait, dès le début des années 1980, le sexuel et le politique d'une manière tout sauf politiquement correcte. Compère y reprend des thèmes des classiques érotiques (de Sade à Pauline Réage) pour déployer la passion monstrueuse qui unit Ursula,

ancienne tortionnaire d'un camp nazi - et toujours en liaison avec des organisations nazies -, et Otto, subtil architecte et musicien, qui fut interné dans ce camp où Ursula tortura à mort Sarah, la femme qu'il aimait. Des décennies plus tard, et sans aucune scène de ce type, Henry Bauchau, alors âgé de 95 ans, publie *Le Boulevard périphérique* (Bauchau, 2008), roman dans lequel Shadow, un Russe blanc devenu officier SS, a notamment subjugué une résistante, Marguerite, qui lui tient compagnie jusque dans la prison de Sainpierre (Louvain) où le narrateur rencontre à plusieurs reprises son compagnon. Dans ce roman du très grand âge, quelque chose se modifie et implique la prise en compte d'autres paramètres pour ce qui est des transgressions, comme je crois l'avoir explicité notamment dans « Langue, Histoire et Littérature en Belgique francophone, des origines à la belgitude »²⁷. La surexposition de la question de la langue s'atténue, voire disparaît après la belgitude, au profit d'une forme de normalisation qui va de pair avec la reprise en compte de l'Histoire propre²⁸. La fin des décennies de dénégation issues de l'application littéraire et institutionnelle des préceptes du *Manifeste du lundi* œuvre ainsi à la reconfiguration du champ littéraire au sein du pays comme à l'étranger. Elle normalise le fait littéraire et ne donne plus à la poésie et au théâtre le statut d'exception qui avait été le leur en Belgique, même si la production théâtrale se multiplie de façon exponentielle. Ce retour à la prise en compte de l'Histoire, comme cette atténuation de la surlittérarité, se développent dans un contexte particulier : celui du postmodernisme. Il donne lieu dès lors à de tout autres formes de transgressions, sujet qui vaudrait à soi seul d'être approfondi.

Encore faudrait-il prendre en compte, d'une part, ce qui surgit de la plume des femmes, et, de l'autre, des hommes. Prix Rossel 2018, *La Vraie Vie* d'Adeline Dieudonné (2018), « roman coup de poing » selon l'éditeur, débouche sur un parricide perpétré par son fils sur un père d'extrême droite - aspect qui ne constitue toutefois pas le cœur de ce récit. Tout aussi décapant - mais, cette fois, avec l'hénaurmité du rire et du mélange de la prose et de la poésie - *Poney flottant : Coma augmenté* d'Isabelle Wéry (2018) voit une auteure à succès sortir du coma et revivre ses jeunes années anglaises durant lesquelles elle avait choisi de tuer sa grand-mère. L'on pourrait suivre par ailleurs l'évocation accrue par les femmes de la restitution du plaisir féminin - et cela, de Françoise Lalande à Éliisa Brune et Isabelle Wéry.

Côté masculin, l'œuvre de Thomas Gunzig ouvre les portes à des formes de mise en cause du système néolibéral et consumériste bien différentes des dénonciations du capitalisme chères à un Raoul Vaneigem ou à des auteurs de gauche clairement engagés dans ce combat. De *Kuru* (Gunzig, 2005) à *Manuel de survie à l'usage des incapables* (Gunzig, 2013), le romancier et chroniqueur-radio plonge dans

l'absurdité du quotidien avec une ironie, souvent acide, qui n'exclut pas la tendresse. La manière dont *La Vie sauvage* (Gunzig, 2017) transpose l'histoire des relations Belgique/Congo est tout aussi stupéfiante et significative puisqu'un petit Blanc, miraculeusement échappé à un crash aérien, est recueilli et élevé par des maquisards, dont le chef lit Rimbaud ; ramené ensuite de force à l'adolescence dans sa famille belge dont il s'échappera pour retrouver, au Congo, un miraculeux trésor de 32.817 dollars qu'il fait déposer par un Chinois sur un compte anonyme à Gibraltar. Il rembourse alors sa tante, sa prof et sa psy auxquelles il avait soutiré de confortables sommes pour rentrer en Afrique (et retrouver Septembre, sa bien-aimée) après leur avoir fait découvrir les images qu'il avait conservées de ses relations sexuelles avec elles.

Ces transgressions, d'ailleurs mâtinées d'ironie, sont d'un tout autre ordre que chez Compère. Elles allaient au cœur du fait moral, du Bien et du Mal, sur fond de désir et de fascination pour le monstrueux, comme pour le pur. Ce versant-là devrait peut-être, plus - ou tout autant - qu'aucune autre faire partie de nos recherches.

Parmi les contemporains, issus de la génération d'après la belgitude, Charly Delwart me paraît devoir retenir l'attention, et tout particulièrement. Car, chacun de ses romans, en fonction du sujet, recourt à un mode narratif différent. Dans *Citoyen Park* (Delwart, 2012), livre remarquable sur la Corée du Nord, l'auteur plonge ainsi son lecteur dans une structure totalitaire de la langue, sans respiration aucune, alors que dans *Chut* (Delwart, 2015) - récit qui se déroule en Grèce avant que le Gouvernement allemand et la Troïka n'aient imposé une sorte d'écrasement financier du pays -, le lecteur se trouve plongé dans l'histoire d'une jeune adolescente. Elle a choisi de ne plus parler et de se contenter d'écrire, y compris sur les murs d'Athènes. Delwart y déploie une langue proche de celle de l'adolescence, avec un art comparable à celui de Malinconni pour les formes de parlers populaires en Wallonie. Ce sont des formes de transgressions différentes de celles de la génération précédente, mais bien réelles. Elles permettent de briser les tabous politico-médiatiques de l'époque. Le black-out relatif autour de l'œuvre de Delwart est là pour rappeler²⁹ que, lorsque la forme et la langue sont à l'unisson du sujet, et que celui-ci touche à la dénonciation, le consensus fléchit.

Un cas de figure plus qu'emblématique

J'en viens au troisième mouvement de mon propos. Fils d'un père disparu à Auschwitz en 1944, et qui avait quitté Lodz pour la Belgique avec sa femme en 1919, dramaturge majeur des années 1970, René Kalisky (1936-1981) demeure une figure insuffisamment reconnue dans l'espace contemporain, du fait même des

transgressions conjuguées qu'opère son œuvre. Sa révolution scénique touche en effet aussi bien à la forme théâtrale qu'à la provocation politique et historique destinée à secouer les conformismes de gauche et de droite, de l'Est et de l'Ouest. Il s'attache systématiquement à des sujets qui fâchent, et le fait de façon non « climatisée³⁰ ». La récente mise en lecture de six de ses textes par de jeunes metteurs en scène et comédiens, à Bruxelles, au Théâtre des Martyrs (automne 2018) a confirmé la force de novation de cette œuvre.

Kalisky met ainsi en scène de façon presque gémellaire dans *Jim le Téméraire* (Kalisky, 1972), Hitler et un Juif bègue, qui explique au Führer ce qu'il n'a pas compris de son propre système. Audace et violence rares qui firent fuir la plupart des metteurs en scène. Lorsque Marc Liebens monte la pièce, après qu'Antoine Vitez y a renoncé, il doit modifier sa conception scénique - les deux acteurs censés jouer Jim et Hitler se tapant sur la gueule. Faire remonter par Pasolini dans *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* (Kalisky, 1978) sa *Passion selon saint Matthieu* en y faisant jouer la préfiguration de son assassinat sur la plage d'Ostie constituait un autre type d'audace à l'époque du triomphe du postbrechtisme. Et d'autant plus que cela se produisait au travers d'un jeu dramatique qui voyait le même acteur surfer dans des discussions temporelles et spatiales, non conjugables pour la perception ordinaire. Ainsi Kalisky usait-il d'une partition textuelle démultipliée permettant précisément un « surjeu » destiné à miner les mensonges de la mimésis. Et, bien sûr, à travers eux, les ronronnements falsificateurs des esthétiques inaptes à modifier le présent et à relier à l'avenir.

La réactualisation scénique du fascisme italien dans *Le Pique-Nique de Claretta* (Kalisky, 1973) se fait ainsi avec la confrontation presque simultanée des acteurs aux personnages historiques, aux questions de représentation qu'elle pose, comme aux convictions, toujours aussi contrastées politiquement, qui sont les leurs dans l'Italie des années 1970. En choisissant de s'attaquer, pour le 150^e anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la Belgique (1980) à la figure du Grand-Duc d'Occident défait devant Nancy en 1477, dans *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince* (1983), Kalisky entend non seulement contredire les falsifications de l'historiographie française que les manipulations de l'histoire de son pays qui proliféraient à l'heure de la fédéralisation de l'État belge ; mais le faire à travers une construction non linéaire très forte et très subtile qui suscita la peur des producteurs. Quasi testamentaire, son texte « Belgique, le pays le plus imaginaire du monde »³¹ met violemment en cause la propension à la déshistoire, à l'imaginaire déréalisant et au « combat politique véritable » de la plupart de ses confrères et compatriotes qui font, selon lui, le lit du suicide ou du divorce auxquels se prépare alors la Belgique. Il compare ce goût de la désexistence à la résistance de la Pologne.

Forme et Sens constituent pour lui un même combat. Ils s'enracinent dans la lutte politique, collective autant qu'individuelle, qui pourrait bien constituer aujourd'hui une véritable transgression.

Kalisky invente en conséquence une forme nouvelle de théâtre, que l'on peut qualifier de baroque et prophétique. Il ose affirmer en outre, et par rapport aux totalitarismes qui ont façonné et défiguré le siècle, et en dehors du « politiquement correct », qu'il faut oser user au théâtre de la séduction plus que de la distanciation si l'on veut comprendre, puis tuer, les mensonges dans lesquels plongèrent des foules entières - mensonges qui sont loin d'être éradiqués mais d'autant plus actifs qu'ils n'apparaissent plus bottés et casqués. Dans cette œuvre, on est tout aussi loin du réalisme que du brechtisme, de la modernité pour la modernité, que de l'apparente insouciance de la postmodernité. Pour toucher au fond de l'horreur que l'Europe a produite, Kalisky recourt à une langue et une forme qui, sans être comparables, ne sont pas sans consonner avec la dramaturgie d'un Kantor par exemple.

Œuvre foncièrement contre-normative, elle laisse proliférer dialogues et télescopes temporels, et n'hésite jamais à aborder les sujets qui fâchent, en ce compris au sein de sa propre communauté. Ainsi de l'évolution de l'État d'Israël que le seul roman de Kalisky, *L'Impossible Royaume* (1979), aborde à l'occasion de la venue du président égyptien Anouar El Sadate à Jérusalem et à Tel Aviv. Ce roman est écrit après la pièce *Dave au bord de mer* (1978) qui touche également à l'État d'Israël, et à la répétition de l'histoire juive.

Comme dans tous les textes de Kalisky se noue un jeu entre histoire ancienne, présente et future, porteur d'une audace formelle et intellectuelle assez particulière. Dans le roman, à l'occasion du tournage d'un film sur la révolte des Maccabées, Kalisky fait dérouler, à une vitesse littéraire presque cinématographique, non seulement les continuités profondes de l'Histoire entre le temps de la Bible et celui de l'après Auschwitz, mais les contradictions plus que jamais à l'œuvre dans l'histoire contemporaine d'Israël. Pressentant les catastrophes à venir qu'incarneront notamment les massacres de Chabra et Chatila, et pointant un sionisme territorial articulé à un complexe obsidional, Kalisky met tout autant en cause le principe des réparations allemandes pour un crime d'une ampleur telle qu'il ne se saurait monnayer, ni se résoudre par un « Sus aux Arabes ». Ici, comme dans ses autres textes, l'auteur de *Sionisme ou dispersion ?* (1974) mais aussi du *Monde arabe à l'heure actuelle* (1974) témoigne d'un engagement sans concession, et qui va jusqu'au bout des ressources offertes par la fiction. *Falsch* (Kalisky, 1983 : 1), sa dernière pièce qu'Antoine Vitez créa d'une façon admirable et qui inspira le premier film des frères Dardenne, s'avance sur d'autres rives de la transformation

des tabous, en mettant en scène une famille juive berlinoise dont les protagonistes s'affrontent et se retrouvent *post mortem* avec toutes leurs contradictions. Foin de simplismes, une fois encore, mais au cœur même des contradictions de l'Histoire et des sujets ; dans une Forme rare qui n'esthétise ni ne se réduit au témoignage.

Une transgression notoire, et toujours active, si l'on se reporte, et à l'œuvre, et aux peurs qu'elle n'a cessé de susciter.

Bibliographie

- Aron, P., Vanderpelen, C. 2013. Edmond Picard (1836-1924). Un bourgeois socialiste belge à la fin du dix-neuvième siècle. Bruxelles : Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Aventin, Ch. 2006. *Le Désir demeuré*. Liège : Éditions du Somnambule Équivoque (Fulgurances).
- Baal, F. 1970-71. I, manuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles. Cote MLT 05390/0006/002.
- Bauchau, H. 1972. *Le Régiment noir*. Paris : Gallimard.
- Bauchau, H. 2008. *Le Boulevard périphérique*. Arles : Actes Sud.
- Bizek-Tatara, R. et al. 2017. *Belgem Być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*. Kraków : Universitas.
- Chikhi, B. et Quaghebeur, M. (dir.) 2006. *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*. Bruxelles : PIE-Peter Lang
- Collin, F. 1975. *331W20 Lection du président*. Bruxelles : Transédition.
- Collin, F. 1988. *Le Rendez-vous*. Paris : éd. Tierce.
- Compère, G. 1983. *La Constellation du serpent*. Paris : Belfond.
- Costermans, D. 2017. *Outre-Mère*. Avin : Éditions Luce Wilquin.
- Czerska, K. 2019. « *Tintagiles* selon Tadeusz Kantor : des légendes aux marionnettes », *Un vase clos par son immensité même*, [numéro spécial de la revue] *Confluencias* (série belge), n°22. Coimbra : Instituto de Letras (Celbuc), p. 171-182.
- Daoud, K. 2014. *Meursault, contre-enquête*. Arles : Actes Sud.
- De Coster, Ch. 1966. *La Légende d'Ulenspiegel*, Bruxelles : La Renaissance du livre.
- Delwart, Ch. 2012. *Citoyen Park*. Paris : Seuil.
- Delwart, Ch. 2015. *Chut*. Paris : Seuil.
- Dieudonné, A. 2018. *La Vraie Vie*. Paris: L'Iconoclaste.
- Eekhoud, G. 1999 [1899]. *Escal-Vigor*. Toulouse : Éd. Ombres.
- Gassel, N. 2005. *Construction d'un corps pornographique*. Paris : Les Éditions Cercle d'art.
- Ghelderode, M. de. 1943. « De la zwanze ». *Choses et gens de chez nous*, tome 2, Liège : Maréchal.
- Ghelderode, M. de. 1957 [1928]. *Barabbas, Théâtre v*. Paris : Gallimard.
- Godin, N. 1989. *Anthologie de la subversion carabinée*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Gunzig, T. 2005. *Kuru*. Vauvert : Au diable vauvert.
- Gunzig, T. 2013. *Manuel de survie à l'usage des incapables*. Vauvert : Au diable vauvert.
- Gunzig, T. 2017. *La Vie sauvage*. Vauvert : Au diable vauvert.
- Hanse, J. 1992. *Naissance d'une littérature*. Bruxelles : Labor.
- Harpman, J. 1990. *La Fille démantelée*. Paris : Stock.
- Hartford, J. J. 2018. *Sexuality, Iconography, and Fiction in French. Queering the Martyr*, s. l.: Palgrave Macmillan.

- Jarfi, H. 2013. *Ihsane Jarfi. Le couloir du deuil*. Édition électronique. Liège : Éd. Luc Pire.
- Kalisky, R. 1971. « Le Théâtre climatisé ». In *Cahiers Renaud-Barrault*, n°77, p. 117.
- Kalisky, R. 1972. *Jim le Téméraire*. Paris : Gallimard.
- Kalisky, R. 1973. *Le Pique-Nique de Claretta*. Paris : Gallimard.
- Kalisky, R. 1974. *Le Monde arabe à l'heure actuelle*. Verviers : Marabout.
- Kalisky, R. 1974. *Sionisme ou dispersion ? ; les Hébreux, les Juifs, les Israéliens*, Verviers : Marabout.
- Kalisky, R. 1978. *La Passion selon Pier Paolo Pasolini ; Dave au bord de mer*. Paris : Stock.
- Kalisky, R. 1979. *L'impossible Royaume*. Paris : Seghers.
- Kalisky, R. 1981. « Belgique : Le pays le plus imaginaire du monde ». La Quinzaine littéraire, n°339, p. 11-12.
- Kalisky, R. 1983. *Falsch*, Théâtre National de Chaillot.
- Kalisky, R. 1984. *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- Lalande, F. 1983. *Le Gardien d'Abalones*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- Lalande, F. 2010. *La Séduction des hommes tristes*. Avin : Éditions Luce Wilquin.
- Lalande, F. 2012. *Nous veillerons sur le sommeil des hommes*. Avin : Éditions Luce Wilquin.
- Lamarque, C. 2005. *Carnets d'une soumise de province*. Paris : Gallimard.
- Lemonnier, C. 2015 [1888]. *L'Enfant du crapaud*. Talence : l'Arbre vengeur.
- Lippert, J.-L. 1994. *Mamiwata*. Le Roeulx : Talus d'approche.
- Lippert, J.-L. 2002. « Une cathédrale de mots en Afrique », In M. Quaghebeur et S. Roche (dir.). *Afriques*. [numéro spécial de la revue]. *Écriture*, n°59, Lausanne, p. 92-101.
- Loreau, M. 1976. *Dotremont logogrammes*. Paris : Georges Fall.
- Louvet, J. 1978. *Conversation en Wallonie*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- Magritte, R. 1979. *Écrits complets*. Paris : Flammarion.
- Malinconì, N. 1985. *Hôpital silence*. Paris : Éditions de Minuit.
- Malinconì, N. 1993. *Nous deux*. Bruxelles : Éperonniers.
- Malinconì, N. 1997. *Da solo*. Bruxelles : Éperonniers.
- Malinconì, N. 2008. *Vous vous appelez Michelle Martin*. Paris : Denoël.
- Mariën, M. 1957. *Quand l'acier fut rompu, variations sur quelques questions périssables*. Bruxelles : Les Lèvres Nues.
- Mertens, P. 1984 [1991]. *Perdre*. Paris : Fayard, 1984.
- Mertens, P. 1995 [2005]. *Une paix royale*. Paris : Seuil.
- Mirande, L. 1999. *Eekhoud le Rauque*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- Moreau, M. 1971. *Julie ou la Dissolution*. Paris : Christian Bourgois.
- Mortier, R. 2005. « Réflexion sur l'idée du mal au XVIII^e siècle ». In *Balises*, n°s7-8, p. 57-65.
- Muno, J. 1982. *Histoire exécration d'un héros brabançon*. Bruxelles : Jacques Antoine.
- Nougé, P. 1956. *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles : Les Lèvres nues.
- Nougé, P. 1977. *Esquisse d'un Hymne à Marthe Beauvoisin*. Bruxelles : Les Lèvres nues.
- Nougé, P. 1981. *Georgette*. In *L'expérience continue*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Nougé, P. 1981. *La Chambre aux miroirs*. In *L'expérience continue*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Nougé, P. 1992. *Carnet secret de Feldheim*. Morlanwelz : Les Marées de la Nuit.
- Pantkowska, A. 1998. Entre l'autobiographie et l'autofiction. Sur la représentation du « moi » dans l'œuvre romanesque de Constant Burniaux (1892-1975). Poznań : Université Adam Mickiewicz. Institut de Philologie Romane. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- Podolski, S. *Le Pays où tout est permis*. Bruxelles : Transédition.

- Quaghebeur, M. 1990. *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles : Labor.
- Quaghebeur, M. 2001-2002. *Démiurge et pathétique, le style romanescque de Jean-Louis Lippert*. In *Balises*, n° 1-2 (*Politique et style*). Bruxelles : Didier Devillez éd., p. 167-188.
- Quaghebeur, M. 2003. *Orphelin d'une Histoire elle-même avortée, l'ampleur polyphonique d'une singulière nécrologie : Une paix royale*. In : *Chutes et écartèlements : l'œuvre de Pierre Mertens*, Frankfurt am Main : PiE-Peter Lang, p. 161-195.
- Quaghebeur, M. 2006. *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*. Bruxelles : Éditions Racine.
- Quaghebeur, M. 2008. « Maria Van Rysselberghe et Suzanne Lilar : les deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur ». *L'écrivain masqué*. Paris : PUPS, p. 161-177.
- Quaghebeur, M. 2013. « Orphelin d'une Histoire elle-même avortée, l'ampleur polyphonique d'une singulière nécrologie : Une paix royale ». In : A. Begenat-Neuschäfer (éd.). *Chutes et écartèlements : l'œuvre de Pierre Mertens*. Frankfurt am Main : PiE-Peter Lang, p. 161-195.
- Quaghebeur, M. 2015. d'*Histoire, Forme et Sens en Littérature*. Tome 1, Bruxelles : PiE-Peter Lang.
- Quaghebeur, M. 2017. « Plus que le réel, le fantastique réel ». In *Histoire, Forme et Sens en Littérature : tome 2 : L'ébranlement (1914-1944)*. Bruxelles : PiE-Peter Lang p. 61-74.
- Quaghebeur, M. 2017. d'*Histoire, Forme et Sens en Littérature*. Tome 2, Bruxelles : PiE-Peter Lang.
- Quaghebeur, M. 2019. « Revisitation d'un cadavre anonyme : enquête sur la contre-enquête de Kamel Daoud ». In : A. Dehoux et V. Engel (dir.), *Les manipulations multiples chez Albert Camus*. Turnhout : Brepols, [numéro spécial de la revue] *Les Lettres Romanes*, tome 73, n° 1-2, p. 215-237.
- Quaghebeur, M., Zbierska-Moscicka, J. (dir.). 2015. *Entre Belgitude et Postmodernité*. Bruxelles : Pie-Peter Lang [Documents pour l'Histoire des Francophonies ; 41].
- Savitzkaya, E. 1976. *Mongolie, plaine sale*. Paris : Seghers.
- Sojcher, J. 2003. *Le Sexe du mort*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.
- Vaneigem, R. 1967. *Traité de savoir-vivre à l'usage des Jeunes générations*. Paris : Gallimard.
- Verheggen, J.-P. 1977. *Degré zorro de l'écriture*. Paris : Christian Bourgois.
- Wéry, I. 2018. *Poney flottant : Coma augmenté*. Bruxelles : Onlit Éditions.
- Weyergans, F. 1997. *Franz et François*. Paris : Grasset.

Notes

1. Cfr (Quaghebeur, 1990). La revue espagnole *Correspondance*, n° 2 (Cáceres), *El Lenguaje en sus límites*, comme les publications italiennes *Arlecchino senza mantello* (Rimini, Panozzo Editore, 1993) et *Jeux de langue Jeux d'écriture* (Bologna, Clueb, 1994), s'y sont intéressés ensuite.
2. J'en décris un bon nombre d'occurrences dans le chapitre « Język, historia, literatura, Belgijskie pas de deux » du volume *Belgiem Być* (Bizek-Tatara et al., 2017 : 259-317).
3. Cfr (Ghelderode, 1943).
4. Constant Burniaux, le père de Jean Muno, a fait l'objet d'un livre d'Agnieszka Pantkowska (1998).
5. La fictionnalisation de son analyse avec Jacques Lacan s'appelle *Le Pitre*.
6. La figure des rois-mères chez cet auteur donne aussi à penser même s'il s'agit chez lui d'un regret par rapport au Père tout puissant.
7. Il s'agit, et ce n'est pas un hasard, de tout autre chose chez Adeline Dieudonné dans *La vraie vie* où la figure du père est celle d'un ogre saturnial.
8. Je me permets de renvoyer notamment aux pages 201 à 338 de mon tome 1 comme aux pages 21-142 du tome 2 d'*Histoire, Forme et Sens en Littérature* (2015 et 2017).

9. Je renvoie à cet égard à mon article : « Revisitation d'un cadavre anonyme : enquête sur la contre-enquête de Kamel Daoud » (Quaghebeur, 2019 : 215-237).
10. Je me permets de renvoyer à mon étude « Orphelin d'une Histoire elle-même avortée, l'ampleur polyphonique d'une singulière nécrologie : *Une paix royale* » (Quaghebeur, 2013 : 161-195).
11. Lemonnier dut encore en affronter deux autres, pour *Les Dames de volupté* et *L'Homme en amour*.
12. Paul Aron et Cécile Vanderpelen évoquent ces procès aux pages 76 à 80 de leur *Edmond Picard* paru en 2013 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
13. Dans *Eekhoud le Rauque* (1999), Mirande Lucien démontre le rôle central de l'homosexualité dans l'œuvre du romancier naturaliste.
14. Ce point de vue avait suscité des réticences de Paul Aron, par exemple.
15. Cfr (Quaghebeur, 2008 : 161-177).
16. Dans un tout autre registre certes que celui de La Villa des Mystères, Pierre Mertens opère, de façon comparable, dans *Perdre*.
17. Il s'agit de la première édition scientifique établie par Joseph Hanse. Jean-Marie Klinkenberg en a donné une nouvelle en 2017 aux Impressions nouvelles (coll. Espace Nord).
18. Cfr (Hanse, 1992 : 69-78). Si ce n'est (mais on est hors langue) dans le film avec Gérard Philipe dans le rôle de Tyl.
19. Voir note 1.
20. Cfr (Czerska, 2019 : 171-182).
21. Une exception notoire certes : Michel de Ghelderode.
22. Après le colloque organisé à l'Université Marie Curie de Lublin, Renata Bizek-Tatara a publié aux Presses de l'Université *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones* (2017). Judyta Zbierska-Moscicka et Joanna Pychowska en analysent les premières incarnations chez Hector Chainaye ou Eugène Demolder.
23. Voir (Quaghebeur, 2017, p. 61-74).
24. La revue *Luna Park* se veut alors le réceptacle de ces recherches.
25. Frédéric Baal, *I*, manuscrit conservé aux AML. Une captation vidéo du spectacle aux USA permet d'en prendre mesure.
26. Cfr (Quaghebeur, 2001-2002 : 167-188). L'auteur a, pour sa part, expliqué la genèse de ce roman dans « Une cathédrale de mots en Afrique » (Lippert, 2002 : 92-101).
27. À paraître dans le numéro (début 2020) de la revue canadienne *Études littéraires* publiée par l'Université Laval.
28. Cfr (Quaghebeur, Zbierska-Moscicka, 2015).
29. Parmi les nouveaux auteurs chez lesquels la puissance transgressive tient aussi à l'accord de la Forme et de la Langue, on citera Céline Delbecq et son théâtre qui libère, sur fond de mort et de folie, les pulsions familiales les plus dévastatrices. La reconnaissance de son œuvre est réelle.
30. Ainsi Kalisky qualifiait-il le théâtre de son époque. Cfr (Kalisky, 1971).
31. Publié le 15 janvier 1981 dans le numéro 339 de *La Quinzaine littéraire*, il est repris aux pages 296-301 de Marc Quaghebeur, *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel* (2006).



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Une littérature en émulation. La littérature française en Belgique vue par un médecin polygraphe au milieu du XIX^e siècle

Agnieszka Kocik

Université Jagellonne, Pologne

agnieszka.kocik@uj.edu.pl

ORCID : 0000-0002-4334-5258

Reçu le 14-07-2019 / Évalué le 27-10-2019 / Accepté le 01-12-2019

Résumé

En 1852, Théodore Olivier (1817-1867), médecin et polygraphe, publie *De la littérature française en Belgique*, où il met en relief quelques-unes des singularités du processus littéraire ouvert en Belgique après 1815. Olivier cherche à préciser l'esprit dans lequel les « moyens d'émulation littéraire » doivent être dirigés pour assurer à la Belgique une influence dans le champ des idées européennes. À ce titre, il tâche de définir la position littéraire de la Belgique et de préciser le sens des rapports du caractère français avec le caractère belge. Ses préoccupations semblent se résumer dans la question suivante : qu'est-ce, pour un écrivain belge, que faire de la littérature française ?

Mots-clés : génie scolaire, foyer belge, Lion de Waterloo, littérature française en Belgique, Théodore Olivier

Literatura współzawodnicząca. Literatura francuska w Belgii oczyma lekarza-poligrafa w połowie XIX wieku

Streszczenie

W 1852 roku Théodore Olivier (1817-1867), lekarz i poligraf, publikuje *De la littérature française en Belgique* (O literaturze francuskiej w Belgii), w którym zwraca uwagę na niektóre osobliwości procesu literackiego, który rozpoczął się w Belgii po 1815 roku. Olivier stara się określić, w jakim duchu powinny być kierowane „środki literackiej emulacji”, aby zapewnić Belgii wpływ w obszarze idei europejskich. W tym celu stara się ustalić literacką pozycję Belgii oraz określić istotę związku charakteru francuskiego z charakterem belgijskim. Przedmiot jego zainteresowania wydaje się streszczać w następującym pytaniu: co oznacza - dla belgijskiego pisarza - tworzyć literaturą francuską?

Słowa kluczowe: geniusz szkolnictwa, belgijskie pielesze, literatura francuska w Belgii, Théodor Olivier

A literature in emulation. French literature in Belgium in the mid-19th century seen by a doctor of medicine and polygraph

Abstract

In 1852, Théodore Olivier (1817-1867), a doctor of medicine and polygraph, published a book entitled *De la littérature française en Belgique*, in which he has highlighted some of the peculiarities of the literary process that began in Belgium after 1815. Olivier's aim was to bring to light the spirit in which the "means of literary emulation" must be directed to ensure Belgium's influence in the world of European ideas. To achieve that aim, he tried to define Belgium's literary position and clarify the differences between French and Belgian character. His endeavours may generally be viewed as looking for an answer to the following question: what does it mean for a Belgian to write French literature?

Keywords: school spirit, Belgian household, Lion of Waterloo, French literature in Belgium, Théodore Olivier

« La Belgique est à la fois une antique métropole au milieu de l'Occident, et une campagne dédaignée aux confins de chacune des nations occidentales [...]. Reine illustre et humble servante, elle a éprouvé les deux extrêmes de l'abaissement et de la splendeur. » (Olivier, 1852 : 126)¹ Ce double statut est censé être la source de la noblesse de la Belgique, de son caractère sympathique, ainsi que des grandes destinées qui lui sont réservées. Tel est au fond le diagnostic que Théodore Olivier (1817-1867), médecin et polygraphe², connu notamment par ses ouvrages d'éducation et d'instruction, établit dans son ouvrage *De la littérature française en Belgique*, publié en 1852, au moment où la Belgique est en train de sortir de son « sommeil paisible et réparateur » [17]. Par ce sommeil, Olivier entend le mutisme involontaire du peuple belge, longtemps travaillé par les influences extérieures et « réduit à ruminer sa pensée près de son foyer » [6], au milieu des tumultes de l'Occident. Pour la Belgique, « témoin forcé » [38] des luttes et terre de débat des puissances se disputant la prépondérance en Occident, formuler ce qu'Olivier nomme *un système d'idées définitif*, veut dire : donner plus de relief à la Belgique dans la physionomie occidentale.

La nécessité en est d'autant plus pressante qu'en dépit de la reconnaissance de l'indépendance, en 1830, une neutralité perpétuelle et obligatoire imposée à la Belgique par les grandes puissances, favorise l'intimidation du jeune État : la passion nationale se trouve ainsi modérée dès 1839 par le traité de Londres. Sans oublier toutefois l'effusion patriotique de 1848 et la façon dont la Belgique surmonte la crise qui touche l'Europe entière : les Belges témoignent alors de la loyauté, du désir de préserver le calme et de maintenir l'ordre, et font preuve de leur attachement aux institutions (autant traditionnelles que constitutionnelles).

Sur ce fond événementiel, Olivier met en relief quelques-unes des singularités du processus littéraire, ouvert en Belgique après 1815 (la chute de l'Empire et le passage des provinces belges sous le sceptre des Nassau), tout en s'inscrivant dans le débat, entamé dès les années vingt, sur la possibilité et les modalités des lettres belges de langue française, au sens moderne du terme. Après « une époque d'ardente évocation du passé national » (Stengers, Gubin, 2002 : 15) qui suit les journées révolutionnaires d'août-septembre 1830, période qui privilégie la poésie et le roman historique, Olivier cherche à préciser l'esprit dans lequel les « moyens d'émulation littéraire » [140] doivent être dirigés pour assurer à la Belgique une influence dans le champ des idées européennes. Par une circonstance qui mérite d'être évoquée, et qui donne encore à l'analyse d'Olivier un intérêt d'actualité, l'année même où paraît son ouvrage une convention franco-belge est signée, le 22 août, mettant un terme à la contrefaçon. Il s'agit d'une industrie qui connaît un essor extraordinaire depuis l'arrêt de Guillaume d'Orange-Nassau du 23 septembre 1814 abrogeant les lois françaises sur l'imprimerie et la librairie ; les imprimeurs belges doivent alors leur succès au prix très élevé des livres français³. Dans la nouvelle conjoncture du milieu du siècle, où les éditeurs français s'efforcent de baisser leurs prix, et où la contrefaçon est de plus en plus considérée, en Belgique, comme une atteinte à la littérature nationale, d'autres textes que ceux provenant de la réimpression massive des livres et de la presse française, doivent désormais alimenter le marché de la chose imprimée.

Olivier s'insère explicitement dans la lignée de ceux qui osent aborder la question de la précarité institutionnelle de la littérature belge : il tâche de définir la position littéraire de la Belgique, d'interroger ses présupposés idéologiques et de préciser le sens des rapports du caractère français avec le caractère belge. Ses préoccupations semblent se résumer dans la question suivante : qu'est-ce, pour l'écrivain belge, que de faire de la littérature française ? Afin d'y apporter une réponse, il interroge les moyens qui permettraient de traduire la pensée et le sentiment du peuple belge et, ainsi, de faire exister un espace de médiation qui favorisait des échanges symboliques avec les autres. Olivier parle notamment du perfectionnement des moyens d'expression et du dépassement de la circonspection qui « déconcentre » la littérature belge en présence de la littérature française, « si susceptible et en même temps si fine railleuse » [7]. Face à la domination subie par la littérature de Belgique, considérée comme périphérique, il s'agit d'assurer la promotion de mythes singulificateurs, notamment ceux qui à la fois spécifient le mode d'appartenance du peuple belge à l'échelle européenne et qui singularisent sa filiation au niveau de l'identité propre. Il en sera question un peu plus loin.

Olivier est conscient qu'outre les circonstances historiques, c'est l'insuffisance des méthodes d'action qui empêche le génie belge de se lancer dans la carrière littéraire avec deux facteurs qui conditionnent l'originalité : l'abandon et la confiance (cf. p. 43). Il en est ainsi car l'écrivain belge qui écrit en français n'a pas à sa disposition la même facilité d'expression : il lui manque « cette rapidité aisée » [69] dont dispose l'écrivain français proprement dit. Pourtant, selon Olivier, ce désavantage le protège des entraînements de la rapidité et favorise la recherche d'un style consciencieux qui se garderait des « images semblables à celles d'un caléidoscope [sic], dont la variété n'est qu'apparente et cache l'absence de la vie et de l'intention. » [72].

C'est au nom de la vérité qu'Olivier postule le refus des artifices du style qui empêchent d'imprimer à l'œuvre un cachet national. Olivier définit également le style belge en tant qu'une certaine façon de mettre en correspondance une manière singulière de s'affirmer et les qualités morales : « Là où la personnalité belge ne se dessine pas vivante, animée, hardie, il n'y a pas de style belge ; et le style belge qui n'a pas de style belge n'a aucune espèce de style, puisque le style, c'est l'homme, et que l'homme est incomplet s'il méconnaît l'esprit de sa nation. » [79] Pour rejoindre la personnalité nationale, il faut exploiter les ressources spirituelles répandues dans la nation, tout en dégageant - dans le travail du style - ses qualités distinctives et ses traits saillants. Olivier répète ici en écho l'interrogation du baron de Reifenberg (1795-1850), polygraphe et historien : « La nationalité littéraire ne consiste [...] pas tant à se servir de telle ou telle langue qu'à la rendre l'expression constante d'une manière de sentir et de penser propre et native. Écrire dans la langue des Français et penser en Belges, n'est ce [sic] pas un moyen de demeurer nous-mêmes sans divorcer avec le monde ? » (Reifenberg, 1839 : 189).

Cependant, le problème (déjà compliqué...) de la personnalité belge, rencontre celui de la complexité linguistique du pays. Au-delà d'une unicité linguistique, critère romantique de l'unité nationale, Olivier professe l'idée que l'émulation littéraire doit passer par une série d'élaborations solidaires entre les tendances intérieures, entre les Flamands hardis en langage littéraire, car éprouvés et fortifiés par les difficultés qui les entourent ; et les Wallons - intimidés dans leurs entreprises littéraires, car obsédés par les œuvres de la France. Ainsi, Olivier parle de l'importance de la traduction, de la critique et de l'interprétation des œuvres flamandes pour la vitalité de la littérature des provinces wallonnes. Les deux littératures réunies seraient capables de redonner vitalité au « génie brabançon, dégagé des couches épaisses de vernis étrangers qui l'obstruent » [106].

Olivier insiste, en outre, sur le besoin, pour la littérature française de Belgique, de se démarquer et de réclamer le « droit de faire les honneurs de son foyer » [133],

celui dans lequel la « franchise de bon aloi qui est la tradition de la chevalerie » [38] perdure toujours, teinté des génies celtibérien, germanique et anglo-scandinave avec lesquels le génie belge a partie liée, tout en gardant son caractère particulier. Selon Olivier, le point de vue de la Belgique est « celui de tous à la fois et de nul en particulier. Elle est grande et impartiale sans effort, entre les prétentions opposées qui se balancent. » [27]. Suivant son argumentaire, seule une pensée intermédiaire serait capable de remédier aux exagérations et défigurations dans les narrations que déterminent les grands systèmes, et plus particulièrement les deux profils opposés de la physionomie occidentale : l'un inondé des ardeurs du midi, l'autre reflétant les rigueurs du nord. Il revient à la Belgique de raccorder ces deux profils, représentés respectivement par la France et par l'Angleterre, « en les faisant coïncider exactement, et infusant en eux la sève de la cordialité germanique qui est au fond de son caractère. » [29].

L'ingrédient germanique constitue, en effet, une part importante de l'imaginaire belge, renforcé par les présupposés hérités des théories raciales (la force de la race aryenne) et par les initiatives (comme le recrutement des professeurs allemands) qui favorisent l'élan de la nation naissante (Roland, 2011 : 143). Cependant, si le mouvement flamand fait preuve de réserve par rapport à la vision d'un pangermanisme, ce dernier ne manque pas de chantres - tel l'intellectuel autrichien Ignaz Kuranda (1811-1884) - plaidant pour l'intégration de la Belgique dans une fédération germano-allemande. Il est à rappeler que ce socle identitaire, sous-tendu par l'idéalisation de l'Allemagne et de la culture germanique, ainsi que par le mythe de la synthèse germano-latine, connaîtra un effritement profond lors de la Première Guerre mondiale.

La réalisation du postulat de la cohésion politique passerait par le rappel aux puissants de leur but et de leur devise, c'est-à-dire la protection du faible. La réalisation de ce postulat passerait encore davantage par le plaidoyer de la cause de la famille. Selon Olivier, l'idée du foyer domestique, censée être la base de chaque puissance occidentale, se trouve négligée partout en Europe en faveur de l'idée politique. En Belgique, au contraire, elle est revêtue de sa grandeur : la liberté, le propre du foyer populaire, et l'autorité, le propre du foyer royal, s'y interpénètrent intimement. En même temps, le foyer belge est un espace d'asile et d'hospitalité pour tous les peuples européens :

« Tous les enfants de l'Occident lui ont parlé de leur foyer et de leur patrie absente. Elle a recueilli le dernier soupir des héros et la pensée intime des exilés. D'innombrables et précieuses reliques des grandeurs occidentales sont en sa possession ; et des ossements appartenant aux familles de toutes les nations sont ensevelis dans ses plaines.

En parlant d'elle-même aux peuples de l'Occident, elle leur parlera d'eux, de leur gloire, de leurs souvenirs, de leur généalogie brisée » [36].

On peut évoquer à ce propos le courant « polonophile » qui fait siéger des conservateurs à côté des radicaux dans les comités servant la cause polonaise lors du phénomène migratoire consécutif à l'échec de l'insurrection de Varsovie en septembre 1831⁴. Or cette fraternisation éveille des susceptibilités chez des personnalités ultra-conservatrices, tel le comte Edouard Woyna (1795-1850), général-major et ambassadeur autrichien auprès du gouvernement belge, Polonais d'origine, qui tient le prince de Metternich au courant des principaux événements et de l'état d'esprit des populations en Belgique. Imprégné de l'esprit antilibéral du gouvernement de l'Empire, Woyna dénonce l'activité des libéraux belges, espère la guérison des catholiques de leur 'polonisme' (lettre du 6 décembre 1847), tout en faisant l'éloge de l'attitude patriotique de la nation (lettre du 5 mars 1848) :

« Les Belges n'ont pas l'esprit pétillant, les passions vives des Français ; ils n'ont pas non plus leur fougue ; mais, en revanche, ils ont beaucoup de bon sens, ce dont ils viennent de donner des preuves convaincantes, et, très heureusement pour eux, ils ne sont pas aveuglés, comme les Français, par un amour-propre maniaque. Aussi se rendent-ils parfaitement compte de la position que la Nation belge occupe en Europe [...]. Ce que demande la Belgique c'est de rester belge et de pouvoir conserver la paix sous l'égide de sa neutralité » (Woyna, 1848 : 167-168).

Olivier, lui aussi, parle sur un ton dénué de tout militantisme et il confère aux Belges le caractère de conciliateurs neutres : garants de la paix et de l'ordre social, et serviteurs désintéressés de l'Europe. Dans une veine téléologique, il insiste sur le rôle de la Belgique en tant que dépositaire patrimonial gardant les ressources identitaires de la communauté occidentale : « La Belgique possède dans son domaine le caveau de famille des peuples de l'Occident ; leur chartier, leur musée commun, où se rattachent leurs archives et leurs idées. » [138].

Cette situation détermine le projet littéraire de « re-lire » l'histoire commune pour la raconter à nouveau, de telle façon qu'elle soit valable pour tous. C'est pourquoi le Belge « lit beaucoup et écrit peu encore. [...] Il observe, il prend des notes, il médite ; il s'efforce de fixer l'idée centrale, la souche, le pivot sur lequel toutes les pages de la civilisation occidentale doivent se relier. » [26-27]. Unir dans une même pensée tous les caractères nationaux permettrait de rédiger « une épopée complète, résumant avec fidélité, richesse et grandeur, les éléments si variés de cette civilisation puissante » [137]. L'histoire littéraire sait qu'il a fallu attendre à peine dix ans pour que cette vision connût une curieuse actualisation, avec la publication par Charles De Coster du premier roman véritablement francophone : *La*

Légende d'Ulenspiegel (1867). Même si ce récit ne répond pas à tous les postulats avancés par Olivier, il se présente comme un texte de fiction capable de propulser un tel imaginaire carnavalesque - *héroïque, joyeux et glorieux* - qui décentre le point de gravité du récit pour le situer « hors Histoire mais point, pour autant, hors historicité, soucieux qu'il [ce point de gravité] est de faire émerger une autre Histoire. Il se tend en effet vers un à-venir qui pourrait se passer de la question du pouvoir et des puissances, comme le croira plus d'un homme du XIX^e siècle. » (Quaghebeur, 2006 : 41).

Biaisée par cette vision, la méthode littéraire est personnifiée par l'idée de l'école, entendue comme « tout ce qui s'érige en doctrine et tend à s'implanter dans les esprits. » [83]. Selon Olivier, il revient au génie scolaire de garder la forme humaine du corps des doctrines, tout en affermissant le foyer dans le principe d'initiative et de spontanéité. Il s'agit non seulement du foyer domestique, mais de tous les lieux où les idées sont exprimées et les pensées ramenées à une pensée collective. Cela se laisse approcher en termes de structures de sociabilité spécifiques qui s'appréhendent à travers un ensemble de manifestations discursives qui participent du processus de légitimation des pratiques textuelles - et pas seulement. À propos de tels lieux, publics et privés, Olivier utilise le terme de « salon ». Lorsque ce dernier est « honnête et sensé, il forme la littérature ; lorsqu'il ne l'est pas, il la déforme, quelque élégante que soit son apparence. » [84].

Il en découle un précepte important : dans la recherche d'un registre propre, un littérateur doit être particulièrement attentif à la voix du peuple, tout en se mettant à la recherche d'« une poésie où il se reconnaisse dans l'idéal de son naturel » [46]. À force d'écouter cette voix, l'écrivain trouverait la véritable méthode permettant d'approcher l'idée de la patrie, idée qui unit l'idéal et la réalité, au-delà des logiques et des vocabulaires de convention. Dans l'optique d'Olivier, ce n'est qu'au sein du peuple que repose le principe « qui enfante les développements du langage, comme ceux des idées et des choses ; et cela par un travail en quelque sort moléculaire, que le savant ne peut que reconnaître et aider, mais dont il n'est pas l'auteur. » [65]. Ainsi, la vision d'Olivier atteste l'affleurement des grands enjeux qui sous-tendent la mythologie du peuple au XIX^e siècle : une certaine sacralisation du discours tenu par le peuple, nanti de la grâce du naturel et dont la parole épouse les mouvances d'une histoire en mutation.

Olivier est partisan du bon sens, de l'attachement au foyer, de la spontanéité d'association, du sens pratique, enfin de la franchise, qualité dominante de l'esprit national, « essentiellement polytechnique autant que polyglotte » [77] et dont Rubens est la figure la plus éminente. Il est intéressant, quoique peu surprenant, qu'Olivier traduise la mission littéraire du dix-neuvième siècle à travers l'héritage

pictural remontant au Siècle d'or, considéré comme un « élan précurseur » [76]. À cette période-là, la peinture semble tout entière placée sous le signe de la grandeur, elle véhicule le souvenir des époques remarquables et nourrit un sentiment de fierté, ce qui constitue un facteur d'intégration civique non négligeable. En même temps, dans la formation de l'image internationale (image littéraire stéréotypée) d'une Belgique moderne ajustée à la Flandre historique, la peinture constitue une référence obligée, en raison de sa présence dans les collections étrangères. Cela n'est pas, en outre, sans inciter les voyageurs qui viennent en Belgique pour confirmer une représentation préalablement construite. Or chose non moins intéressante, et cette fois-ci assez frappante dans le contexte de la mission littéraire en question, est qu'Olivier ne mentionne pas un seul nom d'écrivain.

Malgré sa prétendue structuration (trois parties, chacune de quatre chapitres), l'ouvrage d'Olivier n'est pas exempt d'ambages et d'un certain désordre. D'où peut-être le reproche du baron Stassart (1780-1854), homme politique, écrivain et bibliophile, formulé pendant la séance publique du 11 mai 1853 de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, et rapporté dans *L'Athenæum français*. Il y désigne l'ouvrage d'Olivier comme « un livre tant soit peu systématique, mais où l'on puisera des conseils d'une utilité réelle. » (*L'Athenæum français*, 1853 : 606). S'il serait difficile de les saisir tous dans la positivité des faits et des preuves, plusieurs de ces conseils, parsemés dans le texte, revêtent le caractère de principes d'un projet éducatif ainsi libellé : étudier en profondeur le sens des dialectes, ranimer l'étude de la langue latine en tant que « lien d'unité entre les vocabulaires modernes » [68], veiller à l'éducation du génie féminin responsable du foyer domestique, « [é]tudier beaucoup les idées et peu les phrases » [128], et enfin, ne jamais perdre de vue le cours des idées en France et se faire connaître à la France qui, elle, connaît peu la Belgique.

Olivier parle également du besoin de dissiper l'erreur qui fait dater l'existence nationale de la Belgique de l'élaboration du cadre politique et institutionnel belge autour des années 1830, ou bien « de quelqu'une des dates mémorables restées dans le souvenir des nations voisines » [131]. C'est pourquoi, dans l'éducation patriotique, Olivier ménage une place toute particulière au Lion de Waterloo, « un gigantesque Lion belge [sic], improvisé dans l'ivresse de l'indépendance nationale » [133]. Ce symbole « inoffensif », soulevant pourtant des susceptibilités et d'amers sarcasmes de la nation vaincue, demande d'être mieux compris par le peuple belge, pour assurer l'adhésion imaginative et affective sans laquelle il n'est point de prégnance symbolique. Ce postulat paraît d'autant plus valide qu'il ne manque pas de propositions de loi tendant à la démolition du Lion. Le parlementaire Alexandre Gendebien songe à le convertir « en bombes et boulets pour

la défense de la liberté et de l'indépendance » ([s.a.], 1833 : 15) de la Belgique et de la France. En 1841, un rédacteur anonyme du *Messenger des sciences historiques de Belgique* proteste contre le refus du gouvernement belge d'ordonner les travaux nécessaires pour sa conservation ; il lance également un appel à ouvrir des listes de souscription et d'apporter son « obole patriotique » pour sauver le monument ([A. S.], 1841 : 125-126).

C'est aux artistes qu'Olivier décerne le travail de sensibilisation et d'appréhension de la portée symbolique du colossal Lion de fonte de fer. Il ne manque pas de l'explicitier à son tour, tout en faisant l'éloge de la Belgique industrielle :

« Tout parle, dans cet emblème, dès qu'on l'interroge avec la sollicitude poétique : sa substance, l'horizon sur lequel il plane, la grandeur même de sa masse. Cette substance est le métal de la civilisation, sorti des fourneaux de l'industrie au début d'une série d'œuvres qui relie avec force les intérêts occidentaux [...] » [134].

On en trouve la confirmation dans les données élaborées par Paul Bairoch (1930-1999), maître en analyse des sociétés industrielles, pour la période allant de 1840 à 1900. La Belgique fut alors la seconde puissance industrielle du monde : 2^e dans la production de fonte, de fer et d'acier ; 2^e dans la production de houille ; 2^e dans la densité du réseau ferré (Dayez-Burgeon, 2013 : 65).

Olivier érige ce monument sidérurgique en symbole d'un avenir commun et de puissance réunie des nations de l'Occident. La distribution des rôles entre les puissances et les nations humbles est exprimée à travers la métaphore de la navigation :

« La barque modeste du pilote semble bien chétive du haut d'un grand navire qui arrive de la pleine mer avec une cargaison immense, après avoir marché à travers les tempêtes ; mais sans le guide qui lui est offert, il pourrait se briser au moment d'entrer au port avec les trésors qui ont tant coûté. » [139].

De cette image, au service d'un discours sur la force et la grandeur d'âme de « la petite nation », se dégage une bienveillante exhortation : une puissance ostentatoire, fût-elle chèrement payée, est toujours menacée ; ce qui est humble fait gagner le port. Dans la logique de cette métaphore, c'est certes la Belgique qui tient le rôle de l'esquif, mais de l'esquif-remorqueur, celui qui, dans l'expérience maritime, laisse espérer la sérénité du port.

Le protocole historiographique établi par Olivier interroge le fait littéraire belge qu'il situe entre langue, histoire et culture, autant de formes sociales de reconnaissance, de communication et de citoyenneté. Dans sa quête de légitimité, ce

fait littéraire reflète des tendances de la phase « centrifuge » (1830-1920), pour se servir du modèle gravitationnel établi par Jean-Marie Klinkenberg, ou bien de la phase de « l'engendrement » (1815-1914), pour suivre la logique proposée dans *l'Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone* de Marc Quaghebeur. L'idée qui joue alors un rôle constitutif dans la construction d'un sentiment identitaire collectif, est celle du jeune État belge bâti des brassages culturels et des idiomes (rivaux) en présence, dans la tension entre un certain particularisme et l'internationalisme.

Selon Olivier, l'émulation littéraire en Belgique se profile sur l'horizon du sentiment de la prise du pouvoir de rassemblement, censé « inaugurer la véritable philosophie moderne qui doit concentrer toutes les sciences dans l'idée de foyer et identifier la pensée politique avec la pensée domestique » [59]. Pour l'écrivain belge, faire de la littérature française, c'est s'affirmer et se légitimer vis-à-vis de la littérature française hexagonale ; c'est donner une réelle consistance aux grandes idées belges - l'idée de patrie réunissant celles de foyer et d'école - de manière à leur donner cours en France et partout là où le génie français étend son influence. Une telle littérature, nourrie du mythe germano-latin, est le parti pris d'un engagement, à la fois plus local et plus européen, dans une quête de recomposition, censée se substituer aux entreprises de conquête. Tout cela en faisant se rencontrer les pensées des peuples de l'Occident, dans une idée commune et sous les auspices du Lion belge.

Bibliographie

- [s.a.], 1833, Revue de cinq jours. In : *Le Voleur*. Deuxième série. Sixième Année. N° 1.
- [A. S.], 1841, Chronique des Sciences et des Arts, et Variétés. Le Lion de Waterloo, In : *Messager des sciences historiques de Belgique*. Gand : Imprimerie de Léonard Hebbelynck.
- Basalamah, S. 2008, *Le Droit de traduire. Une politique culturelle pour la mondialisation*, préface de Nicholas Kasirer, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Dayez-Burgeon P. 2013. 4. La seconde puissance industrielle au monde. L'apogée de la bourgeoisie belge. In : *Les secrets de la Belgique*. Paris : Éditions Perrin.
- L'Athenæum français. Journal universel de la littérature, de la science et des beaux-arts*. Deuxième Année. Numéro 26 (samedi 25 juin 1853). Paris : Au bureau du Journal.
- La Châtre, M. 1854. *Le Dictionnaire universel. Panthéon historique, littéraire et encyclopédie illustrée*. Tome II. Paris : Administration de Librairie.
- Olivier, Th. 1852. *De la littérature française en Belgique*. Tournay : Typographie d'Adolphe Delmée.
- Quaghebeur, M. 2006. Dans et hors de l'Histoire, l'aventure... L'étrange hantise des écrivains belges. In : Chikhi, B. (dir.). *Destinées voyageuses. La Patrie, la France, le Monde*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Reiffenberg F. A. F. T. de, 1839. *Souvenirs d'un pèlerinage en l'honneur de Schiller*. Bruxelles et Leipzig : Chez C. Muquardt.

Roland, H. 2011. Construction identitaire et regard de l'autre. Récits de voyage allemands et français en Belgique 1830-1850. In : Stéphanie Vanasten, Matthieu Sergier (eds.). *Littéraire belgitude littéraire*. Bruggen en beelden. Vues du Nord. Hommage aan Sonja Vanderlinden. Louvain : Presses universitaires de Luvain.

Stengers J., Gubin É. 2002. *Histoire du sentiment national en Belgique dès origines à 1918*. Tome II : « Le grand siècle de la nationalité belge ». Bruxelles : Éditions Racine.

Woyna E., Lettre au prince de Metternich du 5 mars 1848. Cité par : De Ridder, A., 1925. Un diplomate autrichien à Bruxelles en 1848. Lettres du comte de Woyna. In : *Bulletin de la Commission royale d'histoire*. Académie royale de Belgique. Tome 89.

Notes

1. Dorénavant, toutes les citations renverront à cette édition.
2. Au sens : « Auteur qui a écrit sur différents sujets, qui traite dans ses ouvrages de plusieurs matières différentes ». Définition d'après : Maurice La Châtre, 1854 : 898.
3. Alors que des considérations économiques et juridiques dominent l'ensemble des débats sur la contrefaçon, il importe de noter les bénéfices retirés de cette pratique sur le plan culturel. Ainsi, Salah Basalamah insiste sur le fait que « sans cette entreprise de piraterie littéraire, la progression de l'alphabétisation, voire le développement culturel de la Belgique, dévastée par l'extension napoléonienne de la Révolution, aurait été franchement retardé » (Basalamah, 2008 : 161).
4. Sur ce sujet, voir Idesbald Goddeeris, *La Grande Émigration polonaise en Belgique (1831-1870). Élités et masses en exil à l'époque romantique*, Berne, Peter Lang, 2013, 552 p.



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

La marionnette et le mannequin à la lisière de la mort : Kantor, Ghelderode, Maeterlinck

Karolina Czerska

Université Jagellonne, Pologne

k.czerska@uj.edu.pl

ORCID ID: 0000-0002-1550-1065

Reçu le 30-09-2019 / Évalué le 29-11-2019 / Accepté le 01-12-2019

Résumé

L'article pose la question des affinités entre les théâtres de Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode et Maurice Maeterlinck, notamment en ce qui concerne la représentation de la mort dans leurs œuvres scéniques et dramatiques. En analysant les scènes choisies du spectacle *Wielopole-Wielopole*, de deux drames ghelderodiens, *Sortie de l'acteur* et *École des bouffons* ainsi que du « premier théâtre » de Maeterlinck, l'on montre comment le mannequin et le personnage marionnettique, avec toute leur matérialité, sont utilisés pour créer des images du passage constant entre la mort et la vie.

Mots-clés : Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck, le mannequin, la mort dans le théâtre

Marionetka i manekin - zetknięcie ze śmiercią. Kantor, Ghelderode, Maeterlinck

Streszczenie

Tematem artykułu są związki między teatrem Tadeusza Kantora, teatrem Michela de Ghelderode'a i teatrem Maurice'a Maeterlincka, szczególnie w sposobie przedstawiania śmierci w ich dziełach scenicznych i dramatycznych. Analiza wybranych scen ze spektaklu *Wielopole, Wielopole*, z dwóch dramatów Ghelderode'a *Wyjście aktora* [*Sortie de l'acteur*] i *Szkoła błaznów* [*Ecole des bouffons*] i z „pierwszego teatru” Maeterlincka ukazuje w jaki sposób manekin i postaci o charakterze marionety, wraz z całą swoją materialnością, są używane do stworzenia obrazów nieustannego przekraczania granicy między śmiercią a życiem.

Słowa kluczowe: Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck, manekin, śmierć w teatrze

Marionnette and mannequin on the verge of death

Abstract

The purpose of the article is to show the affinities between Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode and Maurice Maeterlinck's stage and dramatic works, mainly in their representation of death. The author focuses on the analysis of scenes chosen from the performance Wielopole-Wielopole by Kantor, plays *Sortie de l'acteur* and *Ecole des bouffons* by Ghelderode, as well as Maeterlinck's „first theatre”. Czerska refers the way in which the mannequin and the marionnette character, with all their materiality, are being used. It makes the verge between life and death in the above mentioned dramas constantly being crossed.

Keywords: Tadeusz Kantor, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck, mannequin, death in the theatre

Dans la présente esquisse, je voudrais analyser quelques images et scènes choisies du théâtre de l'artiste polonais Tadeusz Kantor, ainsi que des drames de deux auteurs belges, Michel de Ghelderode et Maurice Maeterlinck, pour démontrer les outils dont ces auteurs se sont servis afin de faire ressentir au spectateur ou au lecteur soit l'approche de la mort et de la violence soit leur présence constante dans la vie. L'acte de mourir mis en scène et mis en récit sera également un élément important dans cette étude. L'œuvre théâtrale de Kantor se situera au centre de l'analyse, ensuite j'évoquerai les drames de Ghelderode que Kantor connaissait et qui auraient pu l'inspirer, pour, finalement, me servir des images des drames de Maeterlinck qui vont compléter l'analyse. Il faut bien noter qu'un tel choix ne correspond qu'à un fragment d'une étude approfondie possible sur cette thématique. Ainsi, le présent article n'a aucune prétention à une conclusion définitive.

Afin de situer Kantor, Ghelderode et Maeterlinck dans le réseau des relations et dépendances directes et indirectes, il vaut bien noter quelques faits qui mettent en lumière leurs filiations. Quant à Ghelderode, il a cité Maeterlinck parmi ses inspirations les plus importantes - pour n'évoquer que le contexte de son théâtre des marionnettes. Pierre Piret situe Ghelderode dans la lignée de la postérité dramaturgique maeterlinckienne, ce qu'il démontre, entre autres, au niveau du langage (Piret, 2002). En ce qui concerne Kantor, il a deux fois mis en scène *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, en 1937 ou 1938 et en 1987, mais l'influence du grand Belge sur l'œuvre kantorigienne ne se limite pas à cette double expérience, le premier théâtre maeterlinckien étant pour Kantor une source d'inspiration importante qui a fécondé son théâtre (Czerska, 2019b). Le lien entre Kantor et Ghelderode n'a jamais constitué le sujet d'une analyse exhaustive¹. Le fait est connu grâce à Roland Beyen (Beyen, 1987 : XXIX) : en 1957, Kantor s'est adressé à Ghelderode

pour lui demander son accord pour la traduction de son drame *Sortie de l'acteur* en polonais ainsi que pour la réalisation scénique de la pièce par Kantor et son théâtre Cricot 2. Malgré l'acceptation du dramaturge, le projet n'a jamais abouti. En fait, en préparant le répertoire théâtral potentiel Kantor a également pris en considération une autre pièce de Ghelderode, *L'École des bouffons*. Finalement, les œuvres de Ghelderode ne sont jamais entrées dans le répertoire du Cricot 2 et c'est un dramaturge polonais, Stanisław Ignacy Witkiewicz, qui, pendant de longues années, est devenu l'auteur-fétiche de Kantor. Pourtant, l'on retrouve des échos importants de la création ghelderodienne dans l'univers théâtral de l'auteur de la célèbre *Classe Morte*.

Pour retracer les affinités entre les œuvres des trois auteurs en question, il sera indispensable de se concentrer sur quelques aspects qui, même si développés par eux dans des sens différents, confirment un lien entre les trois imaginations artistiques. Notamment, ce rapprochement concerne la matérialité par le biais de laquelle est transmise la cruauté (qui s'inscrit partiellement dans le concept de théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, en en retraçant quelques anticipations et prolongements)² associée à la souffrance physique des protagonistes. La figure marionnettique et la figure du mannequin y joueront un rôle primordial. Ainsi, on verra quelle forme concrètement ces aspects prennent dans la création scénique et dramatique de Kantor, Ghelderode et Maeterlinck.

Deux scènes du spectacle de Tadeusz Kantor *Wielopole-Wielopole* me serviront de point de repère. Il s'agit de la première réalisation du Cricot 2 dans laquelle Kantor a renoncé au texte de Witkiewicz en tant que base dramaturgique pour puiser dans la matière de sa propre biographie et la retravailler. Ainsi, dans *Wielopole-Wielopole*, l'on retrouve des références aux membres de la famille de Kantor : ses parents, sa grand-mère et le frère de celle-ci, ses oncles et ses tantes, et encore son cousin. Il est à noter que Kantor ne transpose pas directement sur scène, d'une façon réaliste, des éléments de la vie de sa famille. D'ailleurs, il écrit dans la partition du spectacle³ qu'il ne s'agit pas des membres de sa famille, mais des types suspects, des personnages « pris en location ».

Il s'agit d'individus louches, de créatures médiocres et équivoques qui attendent qu'on les « loue » comme des domestiques, « à l'heure ». Défraîchis, sales, mal vêtus, malingres, dégénérés, ils jouent vraiment mal le rôle de personnes qui nous sont, souvent, proches et chères. [...] Ma mère évidemment est jouée par une fille des rues [...]. Du prêtre mieux vaut ne pas parler. (Kantor, 1995 : 264)

De plus, il transforme les éléments de leur vie en des tableaux caricaturés soit étendus soit concentrés au niveau de la temporalité. Dans ce spectacle se

juxtaposent des images venant de la biographie du metteur en scène avec celles représentant deux guerres mondiales ; s'esquisse ainsi le désir de retourner à un monde qui n'est plus là⁴. L'un des pivots de l'action scénique repose sur une suite de scènes venant du souvenir de l'enfance de Kantor. Quand il avait six ans, il a été témoin de la mort du frère de sa grand-mère, le prêtre Józef Radoniewicz, qui était alors curé à Wielopole Skrzyńskie. Le personnage dans le spectacle qui se réfère à la personne réellement existante est appelé l'Oncle Józef, Prêtre et, à plusieurs reprises, il est accompagné ou remplacé par son propre mannequin, son double. La première de *Wielopole-Wielopole* a eu lieu en 1980 et, évidemment, la technologie de l'époque n'avait rien à voir avec les possibilités technologiques actuelles dont le théâtre contemporain profite, pour n'évoquer que les androïdes présents dans le théâtre japonais. Néanmoins, Kantor a conçu les mannequins pour son spectacle avec un grand soin, les moulages des visages ont été pris des visages de vrais comédiens. C'était entre autres le cas du mannequin du Prêtre. La présence de celui-ci semble la plus pertinente dans la scène que l'on pourrait nommer la scène de la mort du Prêtre. Mais, est-ce qu'il meurt, finalement ? Il est plutôt en train de mourir et ce processus semble ne jamais finir. Le Prêtre est en même temps mort et mourant et cette juxtaposition inquiétante se dévoile par une série d'images qui se répètent obsessionnellement.

Kantor introduit dans le spectacle un « bio-objet⁵ » pour lequel un lit sert de base. Le spectateur réalise vite qu'il est question du lit de mort. La singularité de ce « meuble » repose sur le fait qu'il est manœuvrable, que l'on peut le tourner et retourner comme si c'était un tournebroche. À un moment donné, d'un côté du lit (construit d'une simple planche) est accroché le mannequin et de l'autre, l'on a lié le comédien vivant qui joue le rôle du Prêtre. Les membres de la famille se réunissent tout autour pour y attendre le décès de leur proche et pour pouvoir effectuer un rite convenable. Le personnage appelé La Veuve du photographe local, qui incarne en même temps un photographe et la mort, tourne le lit à l'aide d'une manivelle. Une grande confusion en résulte, car la famille, persuadée qu'il est bien temps de prier pour le défunt, se rend soudainement compte que le Prêtre vit encore. Il s'agit des moments où le vrai comédien se trouve en haut du lit. Quand le mannequin est visible, la famille croit le Prêtre mort. Ainsi, le mannequin incarne la mort ou le manque de vie. Le caractère de cette scène s'avère très complexe. Le ton sérieux et la gravité propres à la mort sont décomposés par le comique de la situation ; l'image de façade de la famille qui se sent obligée de réagir d'une manière bien convenable provoque un rire de la part du public. Ce procédé artistique peut s'inscrire dans la mise en marche scénique d'une allégorie dans le sens proposée par Mieczysław Porębski, historien d'art et ami de Kantor qui dans la conversation avec celui-ci a expliqué :

Porębski : Je pense ici à « L'Atelier du peintre » de Courbet et à ce qu'il a appelé « allégorie-réelle », qui consiste à saisir la réalité la plus pauvre, la plus ordinaire en l'installant dans une situation allégorique, opposée, ou tout au moins ambiguë par rapport à la réalité « tout court ».

Kantor : Obéissant à d'autres lois.

Porębski : Par exemple, lorsque Courbet peint les funérailles de son propre grand-père, il peint en même temps - paraît-il - son grand-père lui-même se tenant à l'écart en train d'observer si la cérémonie se déroule comme il faut. Si c'était vrai, ce serait vraiment drôle, cet esprit taquin, cette distance, vis-à-vis de lui-même en tant qu'auteur d'un « tableau historique ». (Kantor, 2015 : 137).

Il paraît qu'en se servant d'un mannequin, Kantor aboutit à la construction d'une *allégorie-réelle*, dans laquelle s'entremêlent des tonalités et des images mises en marche par la matière animée (vrai comédien) et inanimée (mannequin et « bio-objet »), mais mise en mouvement.

Durant les représentations, Kantor a été présent sur scène pour accompagner ses comédiens et pour leur donner des signes en fonction du déroulement du spectacle. Il arrive des moments où les regards de Kantor et du comédien/personnage du Prêtre se croisent ; ce contact peut être considéré dans les deux perspectives : la complicité du metteur en scène avec l'acteur ou bien avec le personnage scénique qu'il a créé. Ce procédé aboutit au démontage du réalisme et du *décorum* qui lui est propre. En même temps, des moments évoqués peuvent provoquer une émotion profonde du spectateur par les références au lien fort du Kantor-enfant avec le prêtre Radoniewicz.

Une autre *allégorie-réelle* est bâtie dans une scène assez courte intitulée dans la partition du spectacle « Helka - Mannequin ». En effet, c'est une image non explicite d'un viol perpétré sur le personnage qui fait référence à la mère de Tadeusz Kantor, Helena (Helka, la mère dans le spectacle). Il faut souligner que la scène ne reflète point des événements réels, mais a été entièrement inventée par l'artiste. Avant ce passage, la comédienne est remplacée par son mannequin-sosie de manière à ce que le public ne l'aperçoive pas immédiatement, la substitution étant cachée par un groupe de soldats qui fourmillent sur le devant de la scène. Ensuite, arrivent des actions brutales des militaires qui jettent le mannequin en l'air ; à chaque fois ils l'attrapent dans un voile blanc, sale et étendu. La dernière fois, ils laissent le mannequin tomber sur le sol et, en sortant, l'un des soldats écarte les jambes du mannequin avec sa baïonnette. De nouveau, la vie (incarnée par les soldats) et la mort (incarnée par le mannequin) se heurtent par l'interaction des comédiens vivants avec la figure artificielle représentant un être humain. La question se pose :

d'où viennent la perversité et la violence de cette scène qui, au premier regard, peut être comprise comme un simple jeu des soldats avec un mannequin ? Or, le corps artificiel non seulement n'a pas la capacité de se défendre, mais, en plus, est inerte. Quand il est jeté en l'air, ses mains, ses jambes et sa tête perdent toute leur stabilité. Cette scène prend certainement de l'ampleur et de la force parce que l'acte même n'est pas directement montré, le public est obligé d'y chercher du sens. Lors des répétitions de *Wielopole-Wielopole* Kantor et sa troupe sont retournés de nombreuses fois à la scène du viol. Pour Kantor, il était important de mettre en marche l'énergie de l'acte, pas forcément par des images naturalistes.

Dans deux pièces de théâtre de Ghelderode connues par Kantor, évoquées déjà dans le présent article, viennent les scènes et les motifs qui semblent avoir des affinités avec les fragments de *Wielopole-Wielopole*⁶. Ils concernent tous la mort : le pressentiment de sa proche arrivée, la mise en scène du déroulement de la mort des personnages (le théâtre dans le théâtre) ou l'utilisation des attributs associés à la mort, au défunt et aux funérailles.

Le fil conducteur de la pièce *Sortie de l'acteur* évolue à travers les images de la mort dans ses différentes étapes. Le premier acte (*Froid derrière le rideau*), où l'action se déroule dans un théâtre, concerne le penchant d'un jeune comédien, Renatus, pour la mort et ses tentatives de la fuir. L'acte suivant (*L'illusion reste à l'affiche*) se passe dans la chambre de Renatus qui se trouve dans son lit de mort et se termine par le décès brusque de celui-ci. Dans l'acte final (*La comédie crépusculaire*) les obsèques ainsi que la vie posthume de Renatus sont évoquées. Pour le sujet de cette étude, il serait intéressant de se concentrer sur une scène de l'acte initial dans laquelle apparaît un mannequin. Ce n'est qu'un court fragment de la pièce, mais le concept qui y est présenté est pertinent (notamment dans le contexte des idées théâtrales de Kantor). À un moment donné, Renatus se retrouve seul sur la scène du théâtre, d'autres comédiens et l'auteur de la pièce en cours de préparation viennent de partir. Renatus a raté la répétition car, fasciné par l'ambiance qui règne à l'église pendant la célébration d'un enterrement, il a oublié ses autres tâches et son travail au théâtre. Il lui semble que la mort le guette :

On n'y est jamais seul, on ne sait qui s'y cache !... Il y a par exemple la Mort, qui occupe tant de place au théâtre, et sans qui les pièces ne finiraient plus !... Moi, je la dépiste, avec un flair... Je la flaire partout où elle se trouve. Elle se trouvait à l'église, tout à l'heure, m'épiait derrière un pilier. Elle m'a suivi. Il y a quelques minutes, me croyant assoupi, elle m'épiait, blottie dans le trou du souffleur... Allez ! Elle s'imagine qu'elle va me surprendre dans ce fauteuil ? (239).

Pour cette raison, il décide de recourir à un objet théâtral avec l'objectif de tromper la mort. Dans la pièce en préparation, son personnage allait mourir par décapitation et ainsi, l'on avait préparé un mannequin de toile et rempli de son qui allait remplacer Renatus et « jouer » dans la scène de la mort.

([...] il [Renatus] farfouille dans le monceau d'accessoires et en retire un sac oblong, qu'il traîne le long de la rampe jusqu'à son fauteuil. Essoufflé, il se redresse, satisfait.) [...] (Il délivre le corps qui se trouve dans le sac, sorte de mannequin en costume ancien, et qui a exactement la taille et le visage de Renatus. Celui-ci maintient debout sa réplique et lui parle.) [...] (Il assied le mannequin dans le fauteuil et le recouvre du rideau qu'il arrache de son propre corps, laissant à découvert le visage. Dans l'équivoque éclairage, le mannequin paraît bien être Renatus en sommeil [...]). (239)

La hantise de la mort se reflète dans une théâtralisation ; Renatus voulant prendre la mort au piège puise directement dans ce que les accessoires théâtraux lui offrent. Le lecteur de la pièce devient voyeur de la mise en marche des tromperies : alors que Renatus est persuadé d'entendre les bruits qui annoncent l'arrivée de la mort « en personne », c'est Fagot, un collègue, qui s'approche et qui croit, à son tour, parler au vrai Renatus alors qu'en réalité il s'adresse au mannequin. La voix de Renatus caché parmi les accessoires et couvert du sac lui répond et ainsi, un dialogue se poursuit. Tout ce réseau déterminé par des points d'intersection de la mort, de la vie et du théâtre miroite de façon que le lecteur puisse également être pris au piège, car les frontières bien distinctes entre ces trois domaines sont brouillées. Cet effet est encore renforcé par le statut énigmatique de Fagot qui se caractérise par plusieurs fonctions : au théâtre il est souffleur, pour devenir sacristain à l'église (celui qui souffle les bougies). Il peut aussi devenir un pierrot, un médecin ou un serveur au bar, en restant toujours un personnage qui semble bien connaître les secrets de la vie et de la mort, même si ce savoir n'est que suggéré et n'est jamais directement démontré.

La convention du théâtre dans le théâtre est également employée dans *L'École des bouffons* où, pareillement, elle concerne la mort. Cette fois-ci, il est question d'un spectacle cruel intitulé *Une nuit d'Escorial*, préparé par un groupe de bouffons pour le présenter à leur maître détesté, le chevalier Folia. La cruauté repose sur le fait que l'histoire constitue une transposition de la vraie vie de la fille de Folia, Vénérande, et surtout de sa mort. Des événements horribles sont devenus sa part : elle a épousé un bouffon en espérant réveiller la jalousie de l'Infant d'Espagne, Felipe, dont elle était amoureuse. L'effet attendu n'a pas été obtenu et, finalement, le bouffon lui-même, fou de jalousie, a tué sa jeune épouse. La mise en scène préparée par les bouffons dans la pièce de Ghelderode a pour but de

faire souffrir leur vieux maître. Ils ne peuvent pas se retenir et « se mettent à huer. Ils applaudissent grotesquement les deux acteurs et insultent la douleur du vieux bouffon [Folial]. » (327). C'est alors Folial qui, souffrant, reprend le jeu et le mène à sa guise en devenant maître de la situation. Il lit une lettre de Felipe qui décrit des détails spectaculaires de la disparition du couple, car le mari de Vénérande a péri aussi :

[...] je m'en fus saluer la dépouille de votre fille, la belle Vénérande, à qui la mort laissa un visage d'innocence, douloureusement souriant ; visage que j'ai fait mouler [...] je l'ai [le bouffon jeune-marié] livré au bourreau qui l'étrangla lentement, pendant qu'on mettait la belle défunte dans un cercueil d'ébène - et cela dans la chambre nuptiale... J'étais présent. Il mourut très mal [...] en faisant une épouvantable gueule, si réussie que, considérant qu'il donnait là sa plus magistrale grimace, je la fis aussi empreindre dans le plâtre, sitôt qu'il fut crevé. (328-329).

À la fin de ces mots, Folial sort deux véritables masques mortuaires et les colle sur les visages des bouffons-comédiens. De cette façon, la mort, la vie et le théâtre se fondent. La performance continue, cette fois-ci mise en scène par Folial qui fait entrer deux bouffons dans un catafalque duquel ils ne peuvent pas s'enfuir malgré leurs efforts. Dans la dernière scène, dans laquelle Folial dévoile que le secret de tout art est la cruauté, il continue à flageller de son fouet le catafalque avec deux bouffons à l'intérieur qui n'arrêtent pas de hurler et, finalement, il reste seul pour s'auto-flageller, « comme un automate, tragiquement » (332).

Même si dans cette pièce on ne retrouve pas les figures des mannequins, quelques références aux humanoïdes artificiels y sont présentes. Le bouffon qui joue le rôle de Vénérande, porte une « robe [qui] forme une gaine rigide qui lui donne le style morbide d'un mannequin, de quelque somptueuse momie. [...] Son masque a le teint de la cire. » (320). De plus, il est question des « parodies de l'homme » et des « falsificats de l'homme » dans la scène d'ouverture où surgit une procession grotesque des bouffons dont la plupart sont difformes. Comme l'introduction au spectacle les bouffons présentent une sorte de ballet et Folial qui en est spectateur

se lève, et, inconsciemment, esquisse les mouvements de la danse. [...] l'acteur qu'il fut le domine et le fait improviser des figures singulières de poupée chavirante ; c'est un lent et solitaire ballet, projetant une foule d'ombres ; c'est une évolution macabre et noble [...]. La musique s'achève moribonde, enfin, et le danseur reste comme suspendu à des fils. (313-314).

Le mannequin et ses parentés dans la littérature et dans le théâtre peuvent paraître l'accomplissement d'un rêve de la vie artificielle dans toute sa perfection,

conférant une grâce supérieure aux mouvements de l'homme (comme dans le traité *Sur le théâtre de marionnettes* de Heinrich von Kleist) ou servant de modèle au jeu d'acteur (la proposition du *Théâtre d'andrioides* de Maeterlinck). Dans les scènes analysées, certes, la question concernant le jeu même se réalise avec la participation des mannequins qui remplacent ou accompagnent les personnages. Il faut bien noter que les comédiens qui ont joué l'Oncle Józef et Helka dans *Wielopole-Wielopole* avaient des visages couverts de fard pâle qui donnait l'effet de visages de cire, ce que l'on pourrait appeler un « masquillage », la combinaison d'un maquillage et d'un masque, qui devenait un actant et qui entrait en interaction avec les visages immobiles des mannequins. Quant à Rénatus, sa première apparition dans la pièce est décrite par ces mots : « Nul n'a vu l'entrée, ou plutôt l'apparition de ce jeune et maigre acteur, famélique, au visage osseux et blême » (229). À cette série se combinent les masques mortuaires de *L'École des bouffons* dont la provenance remplit d'effroi. Grâce à ces exemples, l'on observe comment la matérialité permet de témoigner de la sphère invisible qui s'accorde à la mort.

La machinerie de la mort, en outre, structure le « premier théâtre » de Maeterlinck, c'est-à-dire ses drames symbolistes. Il n'y est pas question des mannequins, mais (ce qui a été le sujet de nombreuses études) les protagonistes de ces pièces agissent comme s'ils étaient des êtres marionnettiques. D'ailleurs, trois drames, *Intérieur*, *Alladine et Palomides* et *La Mort de Tintagiles*, forment un cycle de « petits drames pour marionnettes », une appellation attribuée par l'auteur même. Souvent, les personnages sont dépourvus de psychologie et mènent leur existence dans un monde somnambulique. Pourtant, dans cet univers surgissent des images liées à la souffrance physique bien concrète. C'est le cas de la scène d'assassinat de la princesse Maleine, la protagoniste éponyme du premier drame de Maeterlinck. Dès le début de la pièce, la princesse a été présentée comme un fantoche sans force portant les germes du trépas, ses longs cils blancs, son visage verdâtre, pareille à une noyée, presque un cadavre animé. Ce n'est qu'au moment où sa fin est proche que Maleine devient, enfin, un être en chair et en os :

Elle [Anne] lui [à Maleine] passe un lacet autour du cou. [...] Maleine, suivant Anne sur les genoux : Attendez ! Attendez un peu ! Anne ! Madame ! roi ! roi ! roi ! Hjalmar ! - Pas aujourd'hui ! - Non ! non ! pas maintenant !...

Anne : Vous allez me suivre autour du monde à genoux ?

Elle tire sur le lacet.

Maleine, tombant au milieu de la chambre : Maman ! Oh ! Oh ! Oh ! (190-191).

Maleine tuée, son corps redevient un « objet » inerte. Dans le théâtre maeterlinckien (ainsi que dans le théâtre de Kantor) la scène où le corps d'une jeune fille morte se trouve au cœur de l'image est souvent évoquée. Tel est le cas de Maleine.

Un fantasma semblable qui se réfère à une jeune femme soumise à la souffrance est mis en marche également dans *Pelléas et Mélisande*. L'image peut-être la plus cruelle de ce texte est celle où Golaud jaloux de sa femme, la tire par les cheveux et la traîne sur le sol :

Golaud : Donnez-moi cette main ! - Ah ! vos mains sont trop chaudes... Allez-vous-en ! Votre chair me dégoute !... Ici ! - Il ne s'agit plus de fuir à présent ! - Il la saisit par les cheveux.

Vous allez me suivre à genoux ! - À genoux ! - À genoux devant moi ! - Ah ! ah ! vos longs cheveux servent enfin à quelque chose !... À droite et puis à gauche ! - À gauche et puis à droite ! - Absalon ! Absalon ! - En avant ! en arrière ! Jusqu'à terre ! jusqu'à terre ! ... (444).

La violence y retentit d'autant plus qu'elle éclate subitement dans le silence dans lequel est plongé l'univers du royaume d'Allemonde, dont l'ancien ordre est détruit avec l'apparition de Mélisande. Deux aspects du personnage s'y juxtaposent : le marionnettique et le charnel. On dirait que l'artificiel et l'humain s'entremêlent, en prémonition de la mort ou d'une maladie portée par le personnage⁷. La contorsion douloureuse du corps d'une autre princesse du théâtre maeterlinckien qui se trouve au seuil de la mort, Ursule, se dessine dans le drame *Les Sept Princesses* :

La reine : Elle aura mal !... Elle aura mal !... Elle ne peut pas dormir ainsi ; ce n'est pas naturel... Je voudrais qu'elle baisse un peu la main. Mon Dieu, mon Dieu, faites donc qu'elle baisse un peu cette petite main ! Son petit bras aura mal si longtemps ! [...] Je ne veux plus la voir dormir ainsi... Je n'ai pas encore vu dormir ainsi... ce n'est pas un bon signe... Ce n'est pas un bon signe ! Elle ne pourra plus remuer la main... (368).

Les princesses avec des mains tordues, tirées par les cheveux, étranglées avec un lacet créent un répertoire inquiétant de violence pas toujours saisissable qui pourtant marque sa forte présence. Daniel Gerould a bien montré quelques sources d'inspiration de ces images sanglantes du théâtre de Maeterlinck, surtout ses lectures des drames des auteurs anglais de l'époque jacobine, comme John Webster ou John Ford (Gerould, 2011 : 5).

Les trois univers théâtraux des auteurs évoqués s'inscrivent sûrement dans le grand « théâtre de la mort », même si c'est seulement Kantor qui a donné une telle appellation à l'un de ses manifestes théoriques ; son spectacle le plus célèbre, *La Classe Morte*, ainsi que *Wielopole-Wielopole* ont été la réalisation de ce concept. Non seulement les lectures qui ont fasciné les trois auteurs mais également leurs expériences de vie, comme la mort des proches ou les maladies graves, de telles « répétitions générales » de la disparition finale, ont fortement marqué l'œuvre de Kantor, de Ghelderode et de Maeterlinck. La figure artificielle paraît un modèle

parfait pour le point de repère de ces théâtres, un être blasphématoire, entre la vie terrestre et l'au-delà.

Bibliographie

Beyen, R. 1987. *Introduction*. In : idem, *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.

Czerska, K. 2019. « Kantor a Ghelderode ». *Teatr*, n° 7-8, p. 61-65. (a)

Czerska, K. 2014. « La photographie de Wielopole Skrzyńskie ». *European Drama and Performance Studies (Le document iconographique dans son contexte : le hors-champ des images du spectacle)*, sous la direction d'A. Folco et J.-Y. Vialleton, Classiques Garnier, n° 3, p. 253-264.

Czerska, K. 2019. *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia*. Cracovie: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (b)

Czerska, K. 2018. « Tintagiles selon Tadeusz Kantor : des légendes aux marionnettes ». *Confluências (Un Vase clos para son immensité même. Mélanges francophones sur l'œuvre de Maeterlinck)*, dir. M. De Jesus Cabral, C. Robalo Cordeiro, n° 22, p. 173-182.

Gerould, D. 2011. *An opening on the unknown and unknowable*. In: *A Maeterlinck Reader. Plays, Poems, Short Fiction, Aphorisms, and Essays by Maurice Maeterlinck*, edited and translated by D. Willinger and D. Gerould, New York: Peter Lang.

Ghelderode, M. de. 1953. *Théâtre III*. Paris : Gallimard.

Kantor, T. 1995. *Agence de location de chers disparus*. In : idem, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet. Lausanne : L'Âge d'homme.

Kantor, T. 2015. *Rozmowa/Conversation*, texte original M. Porębski, traduction K. Joucaviel, commentaire K. Pleśniarowicz. Toulouse : Presses Universitaires du Midi.

Maeterlinck M. 2010. *Œuvres II*. Théâtre, tome 1, édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles : André Versaille éditeur.

Piret, P. 2002. *Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne*. In *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, colloque de Cerisy 2-9 septembre 2000, actes publiés sous la direction de M. Quaghebeur, Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature.

Quaghebeur, M. 2003. *Lecture. Le dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon*. In : Michel de Ghelderode, *Le soleil se couche, L'École des bouffons*, lecture de M. Quaghebeur, Bruxelles : Labor.

Saraczyńska-Laroche, M. 2011, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art ». *Agôn*, n°4, [En ligne] : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060> [consulté le 30 juin 2014].

Notes

1. À ma connaissance, il existe un texte qui traite exclusivement du sujet des filiations entre les deux auteurs, tout en restant un article de caractère introductif : « Kantor a Ghelderode ».
2. Marc Quaghebeur décrit *L'École des bouffons* comme un « testament dramaturgique qui proclame et incarne la nécessité d'un théâtre de la cruauté » (Quaghebeur, 2003 : 132).
3. Kantor même a appelé ses écrits d'une façon qui les rapproche des scénarios : « des partitions des spectacle ».
4. Cela concerne en grande partie la nostalgie ressentie pour la Pologne d'avant-guerre. Il est à noter que la ville natale de Kantor, Wielopole Skrzyńskie (aujourd'hui devenue un village), avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, était habitée par une importante communauté juive qui constituait presque la moitié des habitants. C'était souvent le cas en Pologne à l'époque. À ce sujet, voir : « La photographie de Wielopole Skrzyńskie ».

5. Au sujet des « bio-objets » kantoriens, voir : « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art ».
6. Dans un autre spectacle de Tadeusz Kantor *Qu'ils crévent les artistes* (la première en 1985), on retrouve également une réécriture, consciente ou pas, des drames de Ghelderode, mais cela constitue le sujet pour une autre étude. D'ailleurs, la question des filiations entre ces deux œuvres théâtrales demande toujours à être analysée d'une manière complexe.
7. Tel est aussi le cas de *Tintagiles* ; la physiologie entre en interaction avec l'inertie du corps marionnettique, voir : « Tintagiles selon Tadeusz Kantor : des légendes aux marionnettes ».



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Transgression paradoxale chez Eugène Savitzkaya

Laurent Demoulin

Université de Liège, Belgique
ldemoulin@uliege.be

Reçu le 02-07-2019 / Évalué le 13-10-2019 / Accepté le 15-11-2019

Résumé

L'œuvre, riche et variée, d'Eugène Savitzkaya est envisagée ici, partie par partie, sous le prisme de la transgression. Il en ressort une évolution qui va de l'expression d'une sauvagerie enfantine anomique à une forme de transgression paradoxale, étrangement mâtinée de sagesse.

Mots-clés : Littérature, transgression, modernité, postmodernité, roman, poésie, Savitzkaya

Paradoksalna transgresja u Eugène Savitzkaya

Streszczenie

W artykule dokonano całościowej analizy bogatej i różnorodnej twórczości Eugène'a Savitzkayi przez pryzmat transgresji. Zaobserwowano ewolucję od wyrażania anomijnej dziecięcej dzikości do paradoksalnej formy transgresji, posiadającej zaskakujący aspekt mądrościowy.

Słowa kluczowe: Literatura, transgresja, nowoczesność, ponowoczesność, powieść, poezja, Savitzkaya

Paradoxical transgression in Eugène Savitzkaya

Abstract

The work of Eugene Savitzkaya is considered here, part by part, under the prism of transgression. The evolution goes from the expression of anomic childish savagery to a paradoxical form of transgression, strangely mixed with wisdom.

Keywords: Literature, transgression, modernity, postmodernity, novel, poetry, Savitzkaya

Préambule

Voilà l'avantage de la performance sportive : elle ne souffre pas la contestation. Usain Bolt arrive le premier parce qu'il est le meilleur. Il est tout de même un peu navrant de voir Yasmina Khadra et Éric-Emmanuel Schmitt laisser sur place Antoine Volodine et Eugène Savitzkaya...

Éric Chevillard (Chevillard, 2018 : 664)

Ce n'est pas la première fois, tant s'en faut, que je m'exprime au sujet d'Eugène Savitzkaya : voilà un écrivain que je lis avec jubilation depuis plus d'un quart de siècle et dont j'apprécie chaque livre, qu'il s'agisse de roman, de théâtre, de poésie. Outre la beauté et l'originalité de la langue de cet auteur, me fascine le caractère insaisissable de son œuvre, qui est étrangement mobile, à la fois très diverse et tout à fait cohérente. Paradoxalement, alors que cette mobilité me plaît, je n'ai de cesse, en tant que commentateur, de chercher à fixer l'œuvre, en proposant des classements et des tableaux (de nature presque structurale). Ces classements ne me satisfont jamais - et pour cause, l'elfe savitzkayen tenant pas en place. J'ai par conséquent tendance à les revoir, de publication en publication et de communication en communication. Tout cela pour dire que, pour répondre à la question qui nous est posée, celle de la transgression, je vais repartir de ma dernière tentative de cartographie de l'œuvre savitzkayenne en proposant une nouvelle version, quelque peu modifiée, du tableau qui a été publié dans le volume intitulé *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones 1830-2015*, que nous devons aux bons soins de Renata Bizek-Tatara (Demoulin, 2017a : 165-176).

Narrateurs	Très petit enfant	Enfant		Adolescent	Adulte	
		Loin de la mère	Se souciant de la mère		observant l'enfant	face au temps, aux femmes, au sexe, à la mort, à la cité
Types de texte						
Poèmes déconstruits modernistes	<i>Mongolie plaine sale</i> (1976), <i>Les couleurs de boucherie</i> (1980)	/	/	/	/	À la cyprine (2015)

Narrateurs Types de texte	Très petit enfant	Enfant		Adolescent	Adulte	
		Loin de la mère	Se souciant de la mère		observant l'enfant	face au temps, aux femmes, au sexe, à la mort, à la cité
Poèmes narratifs postmodernes	/	/	/	/	<i>Sister</i> (2017)	[<i>Ode au paillason</i>] (2019)
Romans déstructurés modernes durs	/	<i>La disparition de maman</i> (1982), [<i>Les morts sentent bon</i> (1984)], <i>Capolican</i> (1987)	/	/	[<i>Les morts sentent bon</i> (1984)]	/
Romans déstructurés modernes doux	/	/	<i>Mentir</i> (1977)	/	/	/
Romans à technique mixte	/	/		<i>Sang de chien</i> (1989)	<i>Fraudeur</i> (2015)	/
Romans fragmentés au sens clair (postmodernes)	/	/		/	<i>Un jeune homme trop gros</i> (1978), <i>Marin mon cœur</i> (1992), <i>Exquise Louise</i> (2003)	<i>En vie</i> (1995), <i>Fou civil</i> (1999), <i>Fou trop poli</i> (2005)
Théâtre	/	/		<i>Pinocchio le bruissant</i> (2011) Pièce inédite à ce jour.	/	<i>Célébration d'un mariage improbable et illimité</i> (2002) <i>Nouba</i> (2007) [<i>Ode au paillason</i>] (2019)

Au lieu de commenter ce tableau en détail, résumons-le et simplifions-le outrageusement en relevant uniquement cinq « manières » qui, chez Savitzkaya, ne correspondent que très partiellement à des périodes temporelles.

La première manière contient les premiers ensembles de poèmes constitués de puissantes chevauchées verbales, obscures et lumineuses comme les plus sombres *Illuminations* de Rimbaud, denses et brutales, et dont le sens demeure mystérieux. Depuis longtemps, mon hypothèse de lecture consiste à y voir une manière de langage originel ou une tentative de mise en mots de l'univers de l'*infans*, soit de l'enfant qui ne parle pas encore (Demoulin, 1999).

La deuxième manière correspond à des romans mettant en scène, ouvertement cette fois, des enfants : *Mentir, La traversée de l'Afrique* ou *La disparition de Maman*, au titre emblématique. Le point de vue est toujours celui de l'enfant, mais d'un enfant qui, ayant grandi, est entré dans le langage - voire, dans le roman intermédiaire intitulé *Sang de chien*, qui a passé les premiers caps de l'adolescence. Le jeune sujet savitzkayen n'est pas pour autant acquis à la raison rationnelle. Il vit, comme le note José Domingues de Almeida, dans « *un désordre jouissif* » (Domingues de Almeida, 2013 : 61) au gré d'un imaginaire puissant et libre, organique et intemporel. Si la langue y est beaucoup plus lisible, d'un point de vue syntaxique, que dans les premiers poèmes, le récit, en écho à cette liberté imaginaire et fantasmatique, demeure néanmoins éclaté, déstructuré, paradoxal. Ce Savitzkaya-là est résolument moderne.

La troisième manière, que l'on peut qualifier de « postmoderne », donne quant à elle la parole à l'adulte observant l'enfant : il s'agit des enfants de l'auteur, *Marin mon cœur, Exquise Louise*, ou d'un personnage public ayant un statut d'enfant métaphorique (Elvis Presley dit « *le garçon* » dans *Un jeune homme trop gros*). Le style, puisqu'il ne doit plus rendre compte directement du point de vue enfantin, s'y dépouille et s'y éclaire. Les longues énumérations laissent la place à une écriture fragmentée et lumineuse.

Une quatrième manière, postmoderne également, voit le texte s'éloigner du thème de l'enfance. S'y épanouissent d'autres thématiques, comme celles de la fuite du temps (*En vie*), de la nature (*Fou trop poli*), des liens entre hommes et femmes (*Nouba, Ode au paillason*) et y apparaissent de nouvelles préoccupations historiques et politiques (*Fou civil*).

Enfin une cinquième manière, très récente, revient au thème de l'enfance, mais avec une distance encore accrue. Il est question de Savitzkaya petit garçon (*Fraudeur*), ou d'enfants réels qu'il ne connaît que par un témoignage (*Sister*).

La parole d'abord donnée aux enfants

À première vue, ce sont les poèmes avant-gardistes donnant la parole à l'*infans* puis les romans modernes centrés sur des enfants, qui devraient s'avérer les plus transgressifs.

Ces textes, qui sont animés par une grande violence, ne respectent en effet aucune des lois de la logique occidentale : ils ne souscrivent à aucun binarisme fondamental. Les frontières séparant la mort de la vie, le féminin du masculin, l'humain de l'animal, l'objet inanimé de l'être vivant, l'homme des dieux, l'adulte de l'enfant, le gazeux du solide, l'innocence de la sexualité sont sans cesse franchies avec allégresse. Les morts non seulement y sentent bon, mais ils y ressuscitent. Aucune identité n'est stable : les métamorphoses sont multiples. C'est le règne de la fusion et de la confusion.

Dans les poèmes, les lois du langage ne sont pas respectées non plus, ni du point de vue sémantique, ni syntaxique. Et dans les romans, les règles de la narration sont bafouées. Dans les uns comme dans les autres, la ligne de démarcation entre la réalité et sa représentation demeure floue.

En conséquence, un lecteur conventionnel qui tomberait par hasard sur l'un de ces textes pourrait être choqué, décontenancé, abasourdi : il peut avoir à bon droit l'impression d'avoir affaire à un univers extrêmement transgressif. Savitzkaya semble y pousser même la transgression à un point ultime, tant dans le contenu que dans la forme. Ainsi commence *Mongolie, plaine sale*, recueil paru pour la première fois chez Seghers en 1976 :

Dans le profond, mammissé urine, illumine l'ortie qui grimpe et grimpe, détruit le premier pas au moulin (mamam dedans à quatre pieds : sous la neige formée doucement, tombée derrière l'oreille avant qu'elle se retourne : miche, Mammiche). Mammiche lève tout, est gardienne d'éléphants, du fuligineux africain, Grouche et Grouche la terre sur ses tas, ses monticules, ses premières pattes enfoncées, touchant une première membrane, une seule paroi entre les chambres distinctes, pleines chambre sur un veau, un coma caressé, atteint jusqu'à ses lécheuses, langue retournée ; touchant tout près, sans m'atteindre, qui secrète, mâche sans fin la mamelle matée mêlée au cœur : quand le sang entre sans porte : mamme tes membranes, mamme tes grises qui montent en graine et provoque le couturier, le mince et sphincter à l'abri des corpulences, des grosses sur un mot et l'air dévore la peau autour du central divisible, le poumon chevauché donnant un petit, un plus chaud que lui quand pleut sur l'épaule. (Savitzkaya, 1993 : 35).

De façon analogue *incipit* est de nature à susciter de très longs commentaires. Contentons-nous de remarques lapidaires. Sur le plan syntaxique, le lecteur est plongé en pleine incertitude grammaticale dans la mesure où même la nature des mots est instable : un adjectif devient nom (« *tes grises* »), un nom propre inventé, en se répétant, se mue en verbe (« *Grouche, Grouche la terre* »), et le néologisme « *mamme* », qui, pour le sens, semble désigner la mère, est employé de façon verbale (« *mamme tes membranes* »). La longueur de la phrase participe à son obscurité, ainsi que la prégnance d'obsédantes allitérations (*mâche sans fin la mamelle matée mêlée au cœur*). D'un point de vue sémantique, non seulement nous voyons en acte l'indétermination évoquée *supra* (la figure de la mère y est particulièrement imprécise et fluctuante), mais surtout nous sommes confrontés aux mots du corps et des fonctions « impures » de celui-ci (« *urine* », « *sphincter* ») appliqués à la figure sacrée de la mère.

S'agit-il de transgression ? Selon l'hypothèse que je défends, ces textes brossent le tableau d'un monde sauvage, antérieur au langage et aux lois du père, dans lequel les normes du vivant ne sont pas encore fixées. Or l'on ne peut transgresser que la Loi. Comme le *nomos* (qui est, à l'origine, la distribution des droits et des biens réalisée par l'homme et non par les dieux) n'existe pas encore, nous avons affaire, dirait-on, à de l'*anomie* (voire à l'autonomie) et non à de la transgression. De ce point de vue, ce que note le poète Laurent Albarracin au sujet de l'ensemble de l'œuvre vaut surtout, à nos yeux, pour ce premier plan : *Le plaisir qu'on éprouve à évoluer dans le monde de Savitzkaya tient évidemment à ce qu'il s'agit d'un plaisir impuni, que n'y règne ni culpabilité ni frein d'aucune sorte.* (Albarracin, 2013 : 19).

Certes, les textes de ce premier Savitzkaya peuvent être rapprochés à bon droit de ceux des dernières avant-gardes, qui sont, à la même époque, menacées par leur propre institutionnalisation. Mais ce rapprochement est peut-être dû à un hasard historique. La sauvagerie brute de Savitzkaya ne participe en tout cas nullement à une normalisation de l'avant-garde - celle-ci s'inscrivant dans une histoire guidée par le principe du comble moderniste (consistant à être toujours plus radical que le moderne de la génération précédente). Si elle présente des points communs avec l'avant-garde, c'est sans doute parce que, comme le veut un adage populaire discutabile, les extrêmes se ressemblent. Mais au lieu d'être tournée vers le futur, la poétique du premier Savitzkaya obéit à une régression archaïque, infantile et jubilatoire.

À cet égard, il serait peut-être utile d'établir une comparaison avec un écrivain publiant également aux Éditions de Minuit, menant comme notre auteur, selon l'avis d'une de ses commentatrices récentes *un assaut continué [...] contre le "principe de réalité"* (Ravindrathan, 2018 : 748) et abordant lui aussi le thème de

l'enfance - écrivain que l'on peut considérer comme le dernier des romanciers modernistes radicaux, plus jeune d'une dizaine d'années que Savitzkaya, mais n'ayant de cesse de valoriser celui-ci, comme le prouve notre épigraphe : Éric Chevillard. À son propos, Thangam Ravindranathan se pose la question suivante : *Peut-on seulement affirmer que Chevillard récuse par ses fictions les logiques et valeurs structurant notre "réel" historico-matériel et idéologique en ce tournant du XXI^e siècle, celles du néolibéralisme, du capital, de la consommation, de l'accélération, de la virtualisation, de la destruction des habitats ?* (Ravindranathan, 2018 : 747). Nous ne répondons pas quant à Chevillard et la question se reposera plus loin pour les textes que Savitzkaya a publiés au XXI^e siècle. En ce qui concerne ses premiers écrits, il me semble que ses poèmes comme ses fictions ne récusent nullement la logique du réel, tel qu'il se présentait à la fin du XX^e siècle : ils l'ignoraient superbement.

Devenir père de Marin et de Louise

J'ai qualifié de « postmoderne » la troisième manière de Savitzkaya, celle qui lui a valu, avec *Marin mon cœur*, son plus grand succès public. Il me faudrait procéder à de longs développements pour justifier mon point de vue au sujet de cette notion, désormais proscrite en France (Ruffel, 2014). En bref : il faut entendre le terme simplement dans son sens étymologique : « venant après les modernes », c'est-à-dire « se nourrissant de la modernité tout en sortant de la logique de surenchère de l'avant-garde ». Le postmoderne n'a nullement, au niveau littéraire et artistique, sonné le glas de toute normativité : au contraire, son mouvement a consisté, me semble-t-il, à rendre la modernité normale, normée, voire classique, à la transformer en un arsenal formel riche et dense, utile non plus pour déstructurer l'art, mais pour le rebâtir, afin de peindre le réel sans retomber dans la naïveté classique de la mimesis. Le but (inconscient ?) des postmodernes serait à cet égard de métamorphoser la transgression et la destruction moderniste en outil de reconstruction. En cela, ils s'écartent des néoclassiques, qui veulent restaurer l'ancien monde comme si la modernité n'avait jamais eu lieu.

Avec *Marin mon cœur*, Savitzkaya devient, à mes yeux, non seulement postmoderne, mais le postmoderne de lui-même : il ne se sert pas de glorieux aînés modernes, comme son ami Guibert, qui s'est appuyé sur Barthes (Demoulin, 2017b) ou comme Toussaint qui s'est nourri de Beckett (Toussaint, 2012), mais de sa propre production avant-gardiste antérieure.

Il n'est en effet plus question de déconstruire : *Marin mon cœur*, *Sister* et les autres livres de l'enfance « vus par un adulte » ne cessent d'établir des lois.

Mais ils ne reformulent nullement la loi du père (Demoulin, 2005¹). Au contraire, ils décrivent celles du fils à l'état d'*infans* : *rien n'a de place ni de forme définitive sur la terre* (Savitzkaya, 1992 : 71), *Marin veut que les phénomènes se répètent cent mille fois* (Savitzkaya, 1992 : 76) ou un *beau désordre vaut mieux qu'une inerte ordonnance* (Savitzkaya, 1992 : 71), etc. Il s'agit donc d'un code intérieur et immanent, qui ne doit rien à la collectivité. Or, ces lois explicitées par le père étaient celles qui, de façon implicite, régissaient les textes modernistes antérieurs. C'est pourquoi Henri Scepi note : *Aussi convient-il de lire Marin mon cœur [...] comme un art poétique par lequel l'écrivain ressaisit en un faisceau épuré les composantes essentielles de sa création et peut-être aussi, les motivations secrètes qui la hantent.* (Scepi, 1993 : 162) Sans doute cet aspect réflexif, finement noté par Scepi, se joue-t-il davantage au niveau de la lecture critique que de l'économie du texte lui-même : il n'est en tout cas pas nécessaire à sa compréhension et à sa cohérence. Quoiqu'il en soit, au niveau du regard critique, Savitzkaya prend pour une norme ce qui correspondait, dans ses textes antérieurs, à la destruction moderne. Il bâtit avec les éléments mêmes de ses anciennes destructions : il est bel et bien le postmoderne de lui-même.

Quoi qu'il en soit, dans *Marin mon cœur*, la sauvagerie primordiale de l'enfance se trouve quelque peu ordonnée, sans être pour autant dominée (elle demeure dominante, le Géant se plaint des désirs du Nain).

Qu'en est-il de la transgression dans ce contexte ? Il me semble qu'elle n'est pas plus à l'œuvre ici que dans les textes modernistes. Il s'agit plutôt de l'établissement d'une norme paradoxale, d'une norme anomique, car basée sur le désordre.

Émergence d'un réel du quotidien

À partir de 1995 et d'*En vie*, Savitzkaya fait paraître plusieurs romans qui ne traitent plus du monde de l'enfance.

Plusieurs éléments nouveaux voient le jour dans ces textes, notamment une inscription dans l'Histoire et dans la géographie : le réel y est de moins en moins annulé en tant que tel. Au contraire, sa face quotidienne y est volontiers chantée en douceur. Mais, par une sorte de jeu de vases communicants, avec le réel apparaît aussi la critique politique, philosophique et sociale, une critique aux accents anarchisants, parfois violents. Aussi, en assagissant son imagination, qui accède à l'âge adulte, Savitzkaya devient-il subversif : des normes extérieures et transcendantes surgissent comme pour être aussitôt attaquées.

Ainsi, dans *Fou civil* (1999), Savitzkaya se montre très sévère quant à l'évolution urbanistique de Liège, la ville où il vivait alors. Une voie rapide concédée, à partir de 1977, aux automobilistes (dans le quartier dit du « cadran ») lui font tenir des propos acerbes : *Ils traversent la saignée du cadran infligée à cette parcelle de terre communale vendue aux bandits par des responsables politiques incompetents et avides de bonne chère, d'émotion et d'argent selon le cercle vicieux habituel.* (Savitzkaya, 1999 : 62). Dans le même roman, l'écrivain note, caustique : *Sur l'emplacement de l'ancien charbonnage, l'Europe a donné de l'argent pour aménager un golf le long des taudis.* (Savitzkaya, 1999 : 37). Aux antipodes de l'expression directe rencontrée dans ses textes antérieurs, ce genre de sujet l'amène parfois à manier l'ironie : *Riche et important entrepreneur, je te dis ceci : enrichis-toi, enrichis-toi encore davantage, il y a encore du blé à prendre dans la riante cité.* (Savitzkaya, 1999 : 125).

Des propos de la même teneur se lisent dans *Fou trop poli*, notamment dans ce passage, que l'on peut considérer comme appartenant à une littérature pleinement engagée :

Aux abords des autoroutes, on fait dormir des êtres humains derrière de hautes clôtures électrifiées, des gens qui ne sont pourtant ni voleurs ni tueurs et qu'aucune magistrature ordinaire ne pourrait condamner. Pendant que les magistrats ordinaires dorment à la campagne ou dans les meilleurs quartiers de la ville, eux dorment et vivent derrière de hautes clôtures barbelées. Est-ce du fait d'une magistrature supérieure, d'une archimagistrature ? L'archimagistrature formant la poigne de fer et la magistrature ordinaire, le décorum en peau de veau mort-né.

À Liège, c'est dans une caserne de la gendarmerie soigneusement entourée de hautes clôtures qu'on enferme ceux qui, venant de pays ravagés par la scélé-ratesse et le cynisme des grands marchands d'armes et de leurs sbires locaux, demandent protection et asile.

Là, flotte le drapeau belge.

Pour la parade, la toque des magistrats est garnie de plumes d'autruche. (Savitzkaya, 2005 : 34).

La subversion n'est donc pas liée à l'adolescence, chez Savitzkaya, mais à l'âge de l'homme mûr, c'est-à-dire à la prise de conscience du monde autour de lui.

Retour distant sur l'enfance

Récemment, Savitzkaya est revenu sur le thème de l'enfance, avec *Fraudeur*, qui lui a valu le Prix Rossel et qui peut être décrit comme la réécriture de *Mentir*, son premier roman : il y est question de la folie de la mère, thème traité de façon plus

explicite que dans le roman initial, très métaphorique à cet égard. Le caractère direct du propos est dû, paradoxalement, à la prise de distance entre l'enfant et l'auteur, réalisée grâce au passage du temps et peut-être aussi aux œuvres écrites dans l'intervalle. La folie ne menace plus : elle peut être abordée franchement.

La psychose est également au cœur de *Sister*, poème, comme l'indique sa préface, inspiré par le témoignage d'Hélène Mathon, sœur d'un schizophrène, qui rappelle quelque peu, par certains de ses traits, le personnage maladif d'*Un jeune homme trop gros*.

L'enfance est donc traitée cette fois avec une nouvelle distance : ce n'est plus le regard amoureux du père sur son fils ou sur sa fille, mais la conscience de l'adulte qui se penche sur l'enfant d'autrefois ou sur un enfant éternel et différent qu'il n'a pas connu.

Dans ces deux textes, la critique sociale anarchisante a toujours cours : le retour à l'enfance n'implique l'effacement ni du réel ni du monde social. *Fraudeur* voit ainsi à nouveau s'exprimer une féroce ironie contre les puissants : *Le jour commence. La radio donne la parole aux politiciens qui prônent l'austère vie, vautés en limousine.* (Savitzkaya, 2015a : 34). En outre, la critique sociale de notre auteur se nourrit de l'Histoire récente et de la géographie, c'est-à-dire des deux conquêtes récentes du roman savitzkayen, pour fustiger la disparition des petites propriétés agricoles au profit de grandes entreprises :

Mais il est né à l'époque moderne, au temps du remembrement des terres et de l'agriculture à l'américaine. Son père, trop petit paysan, dut vendre ses bêtes, ses champs, ses prés et ses quelques machines pour devenir maçon. (Savitzkaya, 2015a : 96).

Dans *Sister*, c'est la guerre et ses origines économiques qui se voient condamnées. Pour la première fois, une référence claire à la politique politicienne se glisse dans le texte. Il y est en effet question de l'élection de François Mitterrand en 1981 et de la déception qui a suivi un premier élan d'espoir. Mais si le mot « socialiste » est formulé, l'écrivain ne va pas jusqu'à écrire le nom propre du président.

*Un président socialiste est élu
C'est le premier depuis longtemps [...]
Le président socialiste règne
Il n'a pas supprimé l'armée
De grandes usines fabriquent des mirages
Et des rafales sillonnent le ciel / les fumées se mélangent aux nuages
Ce sont les nuages sombres de la guerre*

Et la guerre fait rage en Palestine
Et la guerre fait rage dans les Balkans
Et la guerre fait rage (Savitzkaya, 2017 : 26-27).

De la subversion à la transgression

Ces critiques sociales, ironiques ou directes, qu'il nous est loisible de qualifier de subversives, relèvent-elles pour autant de la transgression ? Les romans de Savitzkaya ne s'apparenteront probablement jamais, dans leur ensemble, à des romans à thèses. Cependant, le cadre idéologique nouveau mis en place, parce que le Réel y domine désormais l'Imaginaire, entraîne la conséquence suivante : certains passages, tout en étant très proches des envolées sauvages des premiers textes, y acquièrent un pouvoir transgressif tout à fait net. Ainsi cet extrait de *Fraudeur* :

Ah ces écoles qui se suivent. Mourir en y pensant, mais jouir en l'oubliant. Il faut chercher l'instruction où elle s'épanouit, par exemple dans les ailes d'une libellule, dans la laitance du hareng, dans le purin vivant, dans la prune bien mûre, dans les plis de la vulve, dans les rides du scrotum dans le travail graphique du scolyte sous l'écorce du châtaigner, dans le regard de ta mère, dans les yeux fatigués de ton père, [...] dans l'urine de la vieille femme urinant debout sur la chaussée [...], dans le visage de la femme fichée sur ta verge, dans le visage mortuaire de ton père, dans la nuque comme brisée de ta mère morte [...], dans la vapeur montant des centrales nucléaires, [...] dans la bave des enfants des vieillards et des mongoliens. (Savitzkaya, 2015a : 40-41).

Non seulement, l'usage de « *Il faut* » contient une sorte d'appel insurrectionnel à l'école buissonnière et au refus des normes sociales inculquées par l'Institution scolaire traditionnelle. Mais, en outre, la suite du texte, en retrouvant l'annulation des frontières entre les âges, le brassage du monde animal et humain, enfantin et adulte, enfantin et sexuel, mort et vivant, met en acte la transgression elle-même. Ce qui était anomie dans *Mongolie plaine sage* devient ici rejet explicite des normes et création de normes nouvelles, à travers une éducation rousseauiste, hédoniste et corporelle.

Sagesse ?

En retraçant ce parcours, je donne peut-être trop d'importance à certaines envolées particulières. [...] *il n'est pas nécessaire d'ajouter de soi à un texte pour le "déformer" : il suffit de le citer, c'est-à-dire de le découper : un nouvel intelligible naît immédiatement [...]*, disait Barthes en 1966 (Barthes, 2002 : 800). *Le plus souvent*, ajoute Pierre Bayard, *deux critiques différents ne mettent pas l'accent*

sur les mêmes passages d'une œuvre, et ce en fonction des nécessités de leur démonstration. (Bayard, 2002 : 36). J'ai en effet mis en exergue des phrases qui, dans la lecture courante, sont noyées au sein d'un texte pluriel, poétique, polysémique. Or, un aspect du dernier Savitzkaya, aspect très présent depuis *En vie*, est de nature à apporter de grandes nuances à ce tableau. Il s'agit de la recherche de sagesse, qui s'exprime en de nombreuses pages. Celle-ci, plutôt qu'à la révolte, à la subversion, à la transgression, conduit à une forme d'acceptation du réel et de certaines de ses lois fondamentales, comme le vieillissement ou la promesse de mort, dont les narrateurs de Savitzkaya jamais ne se plaignent, qu'ils considèrent au contraire de façon stoïque, voire joyeuse. *Fraudeur* contient ainsi plusieurs pages contre les notions d'espoir ou d'espérance, au gré d'une attitude qui ne sied pas à un révolutionnaire :

Il a sacrifié sa condition humaine. Il n'espère plus rien. Il a aboli à jamais la création. Il en a mélangé toutes les formes dans une même marmite pour en faire un bouillon primordial. Il continue à consommer l'énergie qui lui était impartie, il marche, il boit, il mange, il fait l'amour, mais avec une absolue désinvolture, vivant parmi les faits qui l'entourent et indifférent à leurs tourbillons. (Savitzkaya, 2015a : 62).

Comme les passages relevés dans *Marin mon cœur* par Scepi, ces phrases présentent un aspect réflexif, qui contribue à désengager la création même, l'œuvre, dont les prémisses peuvent bel et bien être comparées à un « *bouillon primordial* ».

Pour autant, dernier redent de cette mécanique plus complexe qu'il n'y paraît à première vue, la sagesse savitzkayenne, si elle peut être décrite en termes lacaniens par une acceptation de la castration symbolique, ne se traduit ni par un retour de la convention commune, ni par une exhortation à la tempérance. Bien au contraire. S'il existe une loi savitzkayenne, formulée à l'impératif, elle est autonome, paradoxale, aventureuse et elle garde la trace de la jouissance que produisait la sauvagerie initiale. On la lit dans *Fraudeur*, et je terminerai cet article en la citant : *Soyons sages en ivresse et ivres en sagesse.* (Savitzkaya, 2015a : 80).

Bibliographie

- Albarracin, L. 2013. « Quelques-uns des mots mystérieusement réservés à Eugène Savitzkaya ». *Textyles*, n°44, p. 17-22.
- Barthes, R. 2002. *Critique et vérité*. In *Œuvres complètes*, II. Paris : Seuil, 757-801.
- Bayard, P. 2002. *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*. Paris : Minit.
- Chevillard É. 2018. « Jamais l'écriture ne s'interrompt ». *Critique*, n°855-856, p. 657-668.

- Demoulin, L. 1999. Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins. In : Baetens J. et Viart D. (dir), *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain*, Paris/Caen : Minard, p. 41-56.
- Demoulin, L., Chr. 2005. « L'enfant dieu selon Savitzkaya ». *La Clinique lacanienne*, n°10, p.35-51. [En ligne] : https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CLA_010_0035 [Consulté le 01 juillet 2019].
- Demoulin, L. (dir.) 2013. *Eugène Savitakaya. Le cœur des mots*. Bruxelles : Samsa.
- Demoulin, L. 2017a. Le surnaturel au naturel d'Eugène Savitzkaya. In Bizek-Tatara R. (dir.), *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, p. 165-176.
- Demoulin, L. 2017b. Barthes avant Guibert. In : Jean-Pierre Bertrand (dir.), *Roland Barthes Continuités*. Paris : Christian Bourgois, p. 505-525.
- Domingues de Almeida, J. 2013. « L'écriture jubilatoire chez Eugène Savitzkaya. Lecture des premiers romans ». *Textyles*, n°44, p. 55-65.
- Ravindranathan, T. 2018. « L'absent de tous troupeaux ». *Critique*, 74, n° 855-856, p. 747-762.
- Ruffel, L.2014. « Postmoderne ». In Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique socius*. [En ligne] : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/61-postmoderne> [consulté le 4 décembre 2018].
- Savitzkaya, E. 1977. *Mentir*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1978. *Un jeune homme trop gros*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1979. *La traversée de l'Afrique*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1980. *Les couleurs de boucherie*. Paris : Seghers.
- Savitzkaya, E. 1982. *La disparition de maman*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1984. *Les morts sentent bon*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1987. *Capolican. Un secret de fabrication*. Saint-Nazaire : Arcane 17.
- Savitzkaya, E. 1989. *Sang de chien*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1992. *Marin mon cœur*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1995. *En vie*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 1993. *Mongolie, plaine sale. L'empire et Rue obscure*. Bruxelles : Labor.
- Savitzkaya, E. 1999. *Fou civil*. Paris : Flohic.
- Savitzkaya, E. 2002. Célébration d'un mariage improbable et illimité. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 2003. *Exquise Louise*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 2005. *Fou trop poli*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 2007. *Nouba*. Liège: Yellow now.
- Savitzkaya, E. 2015a. *Fraudeur*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 2015b. *À la cyprine*. Paris : Minuit.
- Savitzkaya, E. 2017. *Sister*. Paris : L'œil d'or.
- Savitzkaya, E. 2019. *Ode au paillason*. Saint-Clément : Le cadran ligné.
- Scepi, H. 1993. « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine ». *Critique*, n° 550-551, p. 399-416.
- Toussaint, J.-Ph. 2012. *L'urgence et la patience*. Paris : Minuit.

Note

1. « Demoulin, 2005 » renvoie à un article que j'ai co-écrit avec mon père, feu Christian Demoulin : c'est dans le passage écrit par ce dernier qu'il est question, bien entendu, de la loi du père !



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Le chahut, « l'extase¹ » et l'humour potache, de la représentation de la transgression des règles de l'institution scolaire à la contestation du monde réel

Marie Giraud-Claude-Lafontaine

Université Jagellonne, Pologne

m.giraud@alac-wbi.be

Reçu le 20-07-2019 / Évalué le 31-10-2019 / Accepté le 15-11-2019

Résumé

Le propos de cet article est de présenter trois exemples de transgression des règles scolaires dans trois textes francophones de Belgique : *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* de Jean Muno (1986), *Les plumes du Coq* de Conrad Detrez (1975) et *Le dortoir* de Nicolas Ancion (2004). Nous éclairerons les caractéristiques communes et distinctes de l'acte de transgresser dans chacun de ces textes de manière à évaluer comment la représentation littéraire de la transgression est un moyen pour la littérature d'affronter le monde réel.

Mots-clés : transgression, institution scolaire, religion, rire, création

Wrzawa, ekstaza i sztubacki humor. Od transgresji reguł szkolnych do kontestacji rzeczywistości

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie przykładów transgresji reguł szkolnych w trzech francuskojęzycznych tekstach belgijskich: *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* Jeana Muno (1986), *Les plumes du Coq* Conrada Detreza (1975) oraz *Le dortoir* Nicolasa Anciona (2004). Naświetlone zostają zarówno podobieństwa, jak i różnice między formami transgresji występującymi w analizowanych utworach, dzięki czemu udaje się stwierdzić, że reprezentacja transgresji stanowi dla literatury sposób na zmierzenie się z wyzwaniami świata rzeczywistego.

Słowa kluczowe: transgresja, szkoła, religia, śmiech, twórczość

Heckling, “ecstasy²” and schoolboy humor, from the representation of the transgression of the rules of the school institution to the contestation of the real world

Abstract

The purpose of this article is to present three examples of transgression of the school rules in three French-speaking texts in the Belgian literature: *Execrable story of a Brabant hero* by Jean Muno (1986), *Feathers of the Cock* by Conrad

Detrez (1975) and *The dormitory* by Nicolas Ancion (2004). We will shed light on the common and distinct characteristics of the act of transgressing in each of the three texts in order to evaluate how the literary representation of transgression is a means for literature to confront the real world.

Keywords: transgression, school institution, religion, laugh, creation

L'acte de transgresser, « de ne pas respecter une obligation, une loi, un ordre, des règles » (dictionnaire CNRTL, en ligne) nécessite un cadre strict et des règles collectives explicites qui impliquent que l'on ne peut les flouer que délibérément. L'institution scolaire fournit dès lors l'archétype idéal : règlement placardé, autorité toute puissante des adultes, obéissance aveugle des enfants. Le pensionnat, décor de deux de nos trois textes, constitue, en quelque sorte, l'absolu de l'institution scolaire puisque les règles y sont appliquées jour et nuit. C'est dans ce décor-là que l'imaginaire de la transgression est le plus communément et universellement partagé : chahuts méticuleusement organisés, blagues potaches, découchages... autant de révoltes qui constituent des rites de passage socialement intégrés. Afin d'étudier de plus près la représentation de la transgression des règles scolaires de la belgitude à la postmodernité, nous analyserons trois textes dont le récit se déroule à trois époques différentes : avant la Seconde Guerre mondiale pour *l'Histoire exécration d'un héros brabançon* de Jean Muno (1986) ; dans les années 1950 pour *Les Plumes du Coq* de Conrad Detrez (1975) et à une époque plus proche, que l'on peut situer dans les années 1980 ou 1990, pour *Le dortoir* de Nicolas Ancion (2004). L'étude successive de ces trois cas se fondera sur les caractéristiques de chaque type de transgression, sur leurs visées et leurs moyens. Ceci nous permettra d'évaluer comment la transgression, en tant que représentation textuelle, constitue une passerelle entre le monde littéraire et le monde réel et offre dès lors un moyen de contestation du monde réel par la littérature.

Le chahut : de la transgression neutralisée à la métaphore contestataire, l'exemple de Jean Muno

Papin, le narrateur de *l'Histoire exécration d'un héros brabançon* et double de l'auteur, est « l'homme au cartable » (Muno, 1998 : 110). Ses parents, M. et Mme Clauzius, sont deux professeurs de lettres dont la vie est organisée autour de l'établissement où ils travaillent, le Grand Complexe, de la grammaire qu'ils ont écrite et du Cercle littéraire qu'ils fréquentent. Pour Papin, tout événement est prétexte à un apprentissage pesant et incessant, à la découverte de règles secrètes et de hiérarchies obscures. Au point que l'institution scolaire devient une métonymie de l'organisation sociale de ces années d'avant-guerre. « Partout autour de moi, en

famille, au Cercle, pendant les vacances, régnait la Scolarisation » (121). À cette époque, la domination des adultes sur les enfants est toute puissante :

Ils nous possédaient bien, les adultes, en ce temps-là, en culotte de golf et la tête farcie de leur salade peu fraîche ! Une triste condition. Qui donnait lieu - car rien n'est absolument négatif - à de bien superbes révoltes. Soudain, nous l'assumions notre condition de parias : nous devenions convicts. Grandissait, forcenée, la rumeur du chahut (112).

Le mécanisme est tel que, plus le contexte des mœurs est strict, plus il provoque la transgression, sachant que cette transgression est paradoxalement nécessaire au système puisqu'elle confirme l'existence de la norme. Dans sa forme traditionnelle, le chahut est forcément collectif : pour fonctionner, tous doivent jouer le jeu. Ainsi le pronom « nous » est massivement utilisé pour décrire les épisodes de chahut. En outre, le chahut a un pouvoir de transformation physique et moral, en tant qu'il permet à des jeunes gens opprimés par les adultes de s'exprimer. Ces adolescents en plein âge ingrat - « l'acné ravageait nos visages, et, sous la pression d'un feu intérieur, un peu de lave giclait parfois. Nous étions parfaitement laids » (112-113) - se métamorphosent grâce au chahut : « Quand le chambard éclatait, soudain nous devenions autres. Inventifs, cocasses, multiples. Presque géniaux parfois, dans l'improvisation canulardesque³ » (114).

Le rire, qui a valeur de vérité, est le moyen de la transgression chez Muno : « Au lieu d'une parenthèse incongrue, l'explosion du rire m'apparaissait comme un retour à la vérité », même si « bien sûr, on ne pouvait pas chahuter tout le temps, vivre sans répit dans le vrai » (123). Dès lors, le chahut, dans le sens où il met à jour le grotesque, « [qui] est notre plus grand dénominateur » (125), ne reste pas circonscrit à l'école. Les jeunes gens répandent leur vitalité créatrice en ville avec des blagues classiques (faire pipi dans les boîtes aux lettres, accrocher des pinces à linge aux vêtements des passants) mais aussi très imaginatives, comme l'idée de lancer des œufs dans les ventilateurs des restaurants afin que les clients se retrouvent à dîner sous un crachin d'omelette. Au-delà du rire potache, c'est bien ce qu'il apprend du monde des adultes qui intéresse le narrateur : « je mesurais la propension qu'a l'adulte à se vouloir privilégié, seul épargné, tiré du lot contre toute raison » (125). Au final, la transgression des règles scolaires chez Jean Muno est dépossédée de son pouvoir contestataire dans le sens où elle déplacerait *in fine* la norme : « entendons-nous bien : je n'étais pas contre le système scolaire » (121). Circonscrite à une époque précise, elle dévoile le monde des adultes plus qu'elle ne le conteste, elle a un rôle de rituel de passage, délimitant le monde des enfants et celui des adultes. Raison pour laquelle elle implique un retour à la norme : le narrateur lui-même, après la guerre, reprendra le chemin des études, se mariera, aura un enfant, achètera une maison et une voiture.

Ce qui, en revanche, dans l'organisation du texte, nous semble relever de la contestation du monde réel, c'est la manière dont la Seconde Guerre mondiale, la grande catastrophe du XX^e siècle, est confondue par le narrateur-personnage à un chahut, selon le principe d'inversion carnavalesque :

Le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaine qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités (Bakhtine, 1970 : 58).

Cette nouvelle possibilité, c'est celle de faire de la guerre un grand chambardement qui pourrait mettre définitivement à bas le monde des adultes. Ainsi, les explosions de pétards organisées par le superbe et admiré Victor Spermalie sont confondues avec les premiers bombardements nazis : « il y eut cette explosion d'une violence telle que le professeur se précipita à la fenêtre, cherchant au ciel la croix gammée. Ce fut le point d'orgue. Le tram était sorti de ces rails, une épicière hébétée vous désigna du doigt, vous fûtes sur le champ encerclés par la foule » (Muno, 1998 : 128). Inversement, lorsque le narrateur entend les premiers bombardements réels des nazis, il pense qu'il s'agit de son camarade : « Spermalie ! Spermalie est revenu ! Je savais qu'ils ne pouvaient pas l'avoir réduit au silence. Mais, nom d'un chien, cette fois, il avait mis le paquet » (137). Plus loin : « Quel chahut ! Dans le ciel, dans la campagne, mille Spermalie étaient à l'œuvre » (143). La comparaison de la guerre à un chahut par un enfant peut se comprendre : il appréhende une nouvelle réalité en fonction de sa courte expérience. Il interprète la guerre comme une possibilité de liberté. Mais la métaphore va plus loin : « qu'on croie que c'est notre monde qui s'écroule alors que c'est le leur ! nous on a toujours été du côté du désordre, depuis le temps qu'on l'espère, ce grand chambardement ! » (144). Il s'agit d'une stratégie discursive bien déterminée et assumée par l'auteur adulte qui est tout à fait conscient de la nature et des conséquences de la guerre. Il n'est pas inintéressant de se demander à quel point le début de la Seconde Guerre mondiale n'était pas en effet un jeu d'adulte qui a mal tourné, la conséquence d'un mélange de mauvaises décisions, de manque de courage politique, d'arrangements et de laisser-faire. Les adultes, pris à leur propre jeu, accouchent d'un monstre et s'en désespèrent tandis que les enfants, voyant clair dans leur jeu, applaudissent car ils ont enfin la confirmation que les adultes ne sont ni dignes, ni fiables.

Cependant la guerre, comme le chahut, prend fin : « non décidément, mon ancien monde n'avait pas été englouti par le monumental chahut » (165). L'adulte récupère son pouvoir et sa dignité perdue : « on aurait pu croire que c'était un bain de boue qu'il avait pris, mais non, c'était un bain de bronze » (173). En

comparant la guerre à un chahut, l'auteur conteste le monde vertical des adultes pour y substituer un désordre horizontal qui met à jour les mensonges mortifères des adultes et la liberté qu'ils prennent avec la vérité historique pour réaffirmer leur position. En ce sens, la métaphore possède un pouvoir contestataire éminent : elle met en cause les discours positifs et les savoirs soi-disant ontologiques des adultes qui règnent dans le monde réel. Le roman ayant été écrit à un moment où la belgitude⁴ a déjà accompli son œuvre, cette contestation d'une vision falsifiée de l'histoire prend un sens tout à fait particulier puisque c'est justement contre la tendance des écrivains à se réfugier dans un espace-temps coupé de la réalité que se sont battus les acteurs de la belgitude.

L'extase : de l'angoisse à l'initiation sexuelle, l'exemple de Conrad Detrez

Le pensionnat religieux des années 50 où évolue le jeune narrateur est empreint d'un climat de dévotion extrême particulièrement malsain. Jésus est « l'Époux » à qui les jeunes gens doivent jurer « [de choisir] toujours la voie la plus dure » (Detrez, 1995 : 23). Les élèves du pensionnat sont soumis à toutes sortes de tâches au caractère irréel qu'ils accomplissent dans un état proche de l'hystérie : ils se lavent en courant dans les couloirs, font la vaisselle immergés dans une immense vasque, mangent des pommes de terre cuites dans l'eau de vidange des aquariums, reçoivent des punitions improbables comme de se laisser engloutir par la boue du champ de betteraves pendant des jours. Dès lors, se construit une double lecture : soit ces faits sont considérés comme hallucinés et donc inoffensifs dans un genre qui pourrait être qualifié de fantastique ; soit ils sont considérés comme des images de supplices réels endurés par le jeune narrateur. C'est la deuxième interprétation qui nous semble la plus pertinente étant donné les effets traumatisants que ces expériences ont sur le personnage principal. Le mysticisme probablement réellement vécu par l'enfant Detrez est revu a posteriori par l'auteur adulte selon une démarche qui nous semble très proche de certaines caractéristiques du « mysticisme athéologique » de Georges Bataille. C'est-à-dire que la transgression ne se joue pas tant contre l'école que contre les valeurs religieuses qui justifient le pouvoir des adultes sur les enfants. Elle vise à déconstruire les valeurs de l'idéalisme et du christianisme en subvertissant le religieux par le sexuel, ce que Bataille s'attache à faire dans *Histoire de l'œil* :

Bataille situe donc l'expérience érotique aux antipodes de la conception chrétienne de l'Amour qui tend à en sublimer le sens dans une économie du péché et de la rédemption. L'érotisme suppose au contraire la recherche et l'affirmation des aspects les plus obscènes de la réalité, de ce qui s'oppose radicalement à la « béatitude et à l'honnêteté humaines⁵ » (Sabot, 2007:11).

De même, la notion positive religieuse d'Omniprésence de Dieu est rendue obscène par son assimilation par le narrateur à la puberté. Lors de l'apparition fracassante de l'Époux au milieu de la salle de classe sous la forme d'un coq à la crête dorée, le professeur explique qu'il s'agit du phénomène de l'Omniprésence : « l'Omniprésence invertit les adorateurs, change les termes, défait les cachettes et les apparences, abaisse les hauteurs, élève les profondeurs, épanouit, fait pousser les rémiges là où on attendrait des poils » (Detrez, 1995 :72). L'omniprésence est associée par le narrateur aux transformations physiques que subissent les adolescents, dans une interprétation subversive des concepts religieux :

Par l'effet répété de l'Omniprésence, mes condisciples souffrent sans souffrir les bondissements, incidents et rebondissements de la mutation. Parlent bas et pensent haut. Mollissent quand leur corps se durcissent (vers quatorze ans) [...]. Présentent l'aisselle au tain des miroirs. / Croisent les bras plus bas que stipulé par le règlement. / Apprennent des vers en cachette et caressent la hanche de l'Époux. [...] / Se caressent par derrière plutôt que par devant (73).

L'inversion carnavalesque fonctionne comme chez Muno mais possède un pouvoir transgressif plus fort : l'alliance entre le corporel et la religion telle qu'on la trouve dans les approches mystiques est trivialisée et constitue une contestation du sacré, le rire devenant sanction de cette conversion des valeurs.

Le narrateur va subir un certain nombre d'épreuves-limites qui nous font penser à l'épreuve du supplice, une épreuve de l'excès qui fait coexister la vie et la mort, l'amour et la mort, le plaisir et la douleur (Bataille, 1973 : 140-143). En effet, guidé par son amour pour l'Époux (alors même que la narration hyperbolique vide l'expérience de tout sérieux mystique), le narrateur subit des épreuves de contrition qui le plongent dans des états seconds entre transe et souffrance. Après l'épreuve de la taille de poules et de la vaisselle : « la fatigue aidant, je somrais dans l'ivresse de la dissipation » (Detrez, 1995 : 36) ; suite à la rencontre de l'Époux dans un champ de betteraves lui reprochant son amour pour un autre, le narrateur tombe dans une flaque de boue et fait pénitence : « mes bras se referment sur un flot d'eau noire, mes yeux se remplissent de terre, les baisers me mordent le ventre comme des chiens affamés, me déchirent [...] Je mange la chair et le sang de la terre, la boue, le purin, j'avale et recrache mes mots d'amour ». (86). Il passe ensuite deux nuits à l'infirmerie : « de vomissures et de serments » (90). Ultime torture, subir les assauts du Père supérieur : « mon dos, sur la caisse, craque ; j'ai l'impression que mes os vont se désarticuler. Que je vais me rendre, rompu » (191). Cette série d'épreuves conduit le narrateur à dépasser ses propres limites, définies par son attachement à la religion et à l'Époux. La subversion du religieux par le sexuel lui permet de s'initier sexuellement, et notamment de s'éveiller au sentiment homosexuel.

C'est là que nous éloignons de Bataille pour renouer avec une narration plus traditionnelle puisque la série d'épreuves conduit à une découverte positive de soi. Le narrateur se lie d'amitié avec Victor qui a des cheveux de plumes. Les scènes décrivant leurs rapports sont éminemment sensuelles : « mes doigts coulent entre des boucles pareilles à des poissons entre des touffes d'algues noires » ; « Victor a les cheveux doux comme des fils de soie, on dirait des cheveux d'ange » ; « ma main s'abandonne, se laisse porter. Je lisse des boucles dans un paradis que je ne connais pas » (37). Même si le narrateur se débat contre ce penchant homosexuel et que l'Époux lui apparaît pour lui dire sa jalousie (88), les épreuves qu'il subit au pensionnat le ramènent chaque fois à Victor : Victor vient le voir dans son lit après l'épreuve de la taille des poules et de la vaisselle, lui rend visite à l'infirmerie après l'épisode de la boue. À la fin du roman, après avoir été abusé sexuellement par le Supérieur, le narrateur, autorisé à quitter le pensionnat et déterminé à le faire, choisit finalement de rester pour Victor : « J'ai fait volte-face, je me suis dirigé vers la sortie. Mes yeux, à ce moment, sont tombés sur la chevelure de Victor, sur le bouquet de fleurs serrées, la gerbe de mèches trempées de la plus belle encre, sur le massif de ces boucles noir et bleu. Je me suis arrêté, Victor a levé la tête. Ses yeux, sombre comme les pétales, infiniment doux, se sont humectés » (197).

Témoin, victime et acteur de la subversion des dogmes religieux par le sexuel, dans une ambiance hallucinée, le narrateur est amené à transgresser ses propres limites, ce qui le conduit à une sortie de soi de type bataillien paradoxalement associée à l'accès à une forme d'intériorité permettant l'éveil de son homosexualité. Si l'on considère la vie de Conrad Detrez, il est intéressant d'ajouter que la troisième étape de son apprentissage fut la subversion politique : il se bat au Brésil du côté de la guérilla pendant la dictature militaire. Son cheminement intérieur individuel, du mysticisme à l'homosexualité, l'a mené sur le terrain collectif du combat social et politique. Dans ce contexte autobiographique, la transgression dépasse le cadre strictement littéraire pour devenir constitutive du destin d'un homme dans le monde réel. Ce passage de l'individuel au collectif est également à resituer dans le cadre de la belgitude qui autorise non seulement les écrivains belges à se confronter au réel et à s'engager politiquement mais aussi à appartenir à une communauté.

L'humour potache : la fin d'un monde ? L'exemple de Nicolas Ancion

Le dortoir est constitué d'une suite de tableaux-poèmes en prose relativement courts qui décrivent soit un pensionnaire, soit un lieu du pensionnat (salle de classe, chambre, salle de douches, escalier, piscine) plus rarement un événement (une messe ou l'organisation de miracles, la photo de classe, la réunion avec les parents).

Les caractéristiques de la transgression des règles scolaires combinent ici différentes facettes des types de transgression mis à jour chez Muno d'une part et Conrad d'autre part. Comme chez Muno, il est collectif dans le sens où la perception surréelle de la réalité est partagée par tous, le narrateur n'est qu'une partie du « on » ou du « nous » qui témoigne. Le « je », quand il apparaît, fait le plus souvent référence à l'adulte qui se souvient qu'à l'enfant : « au plus loin que je fouille dans les poches distendues de ma mémoire, je ne l'ai jamais vu qu'assis » (Ancion, 2014 : 141). Comme chez Detrez, la transgression est associée à une perception hallucinée de la réalité. Les règles de l'espace et du temps n'obéissent pas aux lois de la physique : tout est trop grand ou trop petit, difforme et déformé, transformé ; le soleil tourne autour de l'école « Copernic, nous enseignait-on, avait démontré le contraire, mais nous savions qu'il parlait de ce qu'il ne connaissait pas : il n'habitait pas le dortoir » (176). Au lieu d'insuffler un malaise ou une inquiétude, cette ignorance délibérée des principes de réalité est proprement jouissive. C'est une représentation du monde que l'on qualifie de « potache ». « [les potaches] cumulent fronderie et naïveté, évoluant dans un univers qu'ils réinventent à l'aune de leurs propres logiques et de leurs incompréhensions » (Saint-Amand, 2014 : 200). En d'autres mots, le rapport des potaches au réel est bien résumé par la phrase suivante : « Excusez-les, nous avons oublié de leur apprendre le mot impossible » (Ancion, 2014 : 153).

Le monde représenté dans les poèmes du *dortoir* est drôle, poétique, vivant. On retrouve cette capacité créatrice que Muno attribue au chahut, dans une esthétique proche de celle de Detrez. Cette esthétique est fondée sur différentes figures littéraires : l'hyperbole, l'accumulation, l'analogie paradoxale et la mise en abyme. L'esthétique de l'hyperbole est prépondérante : les pensionnaires sont trop nombreux dans un lieu trop petit : « Dans cette chambre-là, ils étaient au moins quarante à habiter » (142). La salle de classe est immense : « trois à quatre mille bancs dans chaque rangée » (145) ; la piscine minuscule - « on la conserve dans son cartable » (152). L'hyperbole, associée à l'accumulation, donne un effet de vertige. L'analogie paradoxale met sur le même plan deux réalités incompatibles « même chose pour les crottes de nez et les réfugiés politiques. On en était réduit à les coller sous les sommiers ou les étaler sur le bord de la corbeille à papier » (151). Les enfants jouent, en vrac, « à chat perché, aux postures, aux mains coupées » (165). Conséquence : en plus de l'effet de surprise, les valeurs de référence sont aplanies, en un procédé carnavalesque déjà étudié chez Muno. Enfin, la mise en abyme, par exemple, le collectionneur de collections, achève de donner une impression de « tourbillon » (Saint-Amand, 2014 : 203) où tout finit par se confondre et perdre ses contours : « un jour on était quelqu'un, le lendemain, peut-être plus, ça dépendait (Ancion, 2014 : 171).

La relation fantasque des potaches à la réalité s'accompagne d'une remise en cause du monde réel. Ils s'attaquent aux valeurs établies, notamment, comme chez Detrez, à l'Eglise : « ils étaient même tellement pauvres qu'ils étaient devenus chrétiens pour manger l'hostie une fois par semaine. » (148). Des miracles sont organisés avec multiplication de bouteilles de coca-cola et de tartines au sirop mais : « Personne n'a prêté attention au miracle : au même moment, la papesse en string passait à la télévision » (149). « Le curé changeait de religion chaque matin mais gardait les mêmes chaussettes les sept jours de la semaine » (187). La religion est traitée avec désinvolture et humour, exactement comme le monde réel. Les potaches résistent au monde tel qu'il est sans violence ni cynisme : « Irrévérencieux, le potache ne s'exprime qu'à coups de vanes : à ce titre, il préfère la caricature au pamphlet, la charade au persiflage, la contrepèterie à la pique cynique et bien sûr, la tarte à la crème ou la bombe à eau plutôt que le vitriol (Saint-Amand, 2014 : 201).

Le rire reste le moyen privilégié de faire exister un monde différent de celui que proposent les adultes, comme chez Muno : « Tout était tellement sérieux. Les crucifix, les poubelles, les tables longues sous la lumière d'avril [...]. Celui qui riait était suspect, celui qui pouffait devait balayer les trois cours. On se tenait bien droit. On se pinçait les fesses. On saluait le directeur et on collait un cadavre d'homme-grenouille dans son dos » (Ancion, 2014 : 167).

Une ombre cependant s'insinue dans ce joyeux univers, exclusivement masculin : un personnage féminin simplement appelée « elle », apparaît deux fois à la fin du recueil. C'est la mort sans doute, le temps qui passe, la venue inéluctable de l'âge adulte. « Elle » fait disparaître Jean-Jean (186) ; « elle » fait trembler de peur toute l'école (188). Puis c'est la mort de tous les personnages, la fin de l'année, la fin de l'enfance, la fin d'une époque où l'humour potache permettait de recréer un monde : « Mort le directeur. Mort le curé. Morts les Claude. Le temps s'est mis à faire mal. Le temps passe de travers. Chaque jour pourrit un peu plus loin » (189) ; « il ne reste plus qu'un album photo. Et encore, il est plus usé que la langue (190).

La postmodernité, l'effacement des frontières et des repères a enterré ces deux mondes : le monde transgressé, c'est-à-dire le monde réel et discipliné des années d'école vivace jusqu'aux années 1980-1990 et le monde rêvé, produit de la transgression. Cette immense nostalgie de la perte touche les mots eux-mêmes qui peinent à faire ressurgir ce monde disparu. Ces mots sont comme « des enfants battus » (177), « des mots dans un sale état » (159). Des mots dont il faut se méfier : « ils collent aux doigts, bouchent les oreilles » (168), des signifiants vides de signifiés : « paradis » est inscrit sous les chaises, « excréments » dans le couvercle du coffre à trésor. Cependant et malgré tout, dans ce monde qui se délite, ces

mêmes mots usés réussissent à faire surgir le monde ancien sans se départir de leur nostalgie fondamentale. Car il s'agit de continuer : « la vie reprenait le dessous. Pas moyen de se décourager pour de bon c'était vraiment épuisant » (171).

En conclusion, les deux premiers types de transgression étudiés se rapprochent dans le sens où ils débordent dans le réel. Chez Muno, la transgression traditionnelle de type « chahut » collectif associée à une inversion carnavalesque remet en cause le monde positif des adultes, associé au monde réel et au sens de l'Histoire. Chez Detrez, si l'on retrouve certaines caractéristiques du carnavalesque, la transgression est plus intime : de type bataillien, elle fait expérimenter à travers l'extase le dépassement des limites intérieures d'un individu et devient constitutive de son identité. Ainsi, de simple représentation textuelle inoffensive, la transgression devient un outil littéraire utilisé pour contester le monde réel à un moment où la belgitude lève l'interdit qui pèse sur les auteurs belges de parler de l'histoire récente et d'appartenir à la communauté sociale. Avec Ancion, au contraire, la postmodernité a fait son œuvre : même si l'on retrouve les caractéristiques carnavalesques de la représentation textuelle de la transgression des règles scolaires, le monde potache construit est un monde parallèle au monde réel qui contient une nostalgie irrémédiable qui vide le texte de son pouvoir transgressif. Reste la poésie pour recréer le fantasme de la transgression, devenue une réalité de papier.

Bibliographie

- Ancion, N. 2014. *Les Ours n'ont pas de problème de parking suivi de Le Dortoir*. Bruxelles : Espace Nord [Éditions le Fran, 2004].
- Bakhtine, M. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bataille, G. 1973. *Œuvres complètes V. La Somme Athéologique. L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard.
- Detrez, C. 1995. *Les plumes du Coq*. Bruxelles : Labor [Calmann Lévy, 1975].
- Muno, J. 1998. *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*. Bruxelles : Espace Nord [Éd. Jacques Antoine, 1986].
- Sabot, P. 2007. « Extase et transgression chez Georges Bataille », *Savoirs et clinique*, 2007/1 (n° 8), p. 87-93. DOI : 10.3917/sc.008.0087. URL : <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2007-1-page-87.htm>. [Consulté le 29 juin 2019].
- Saint-Amand, D. 2014. Postface. In : *Les Ours n'ont pas de problème de parking suivi de Le Dortoir*. Bruxelles : Espace Nord, p. 191-204.

Notes

1. Nous nous référons à la définition bataillienne de l'extase, notion étroitement liée à celle de transgression. Cette référence nous semble utile pour pénétrer plus profondément le sens du deuxième texte étudié *Les Plumes du Coq* de Conrad Detrez, même si nous sommes conscient que cette référence a des limites. En effet, d'après Bataille, « nous arrivons à l'extase par une contestation du savoir » (24), l'expérience intérieure ayant justement pour principe cet état de non-savoir, car « celui qui sait déjà ne peut aller au-delà d'un horizon

connu » (15). « L'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être » (16, c'est moi qui souligne). Le narrateur des *Plumes du Coq*, un enfant profondément croyant, va connaître la fièvre et l'angoisse et, malgré lui, le rire (autre notion chère à Bataille), ce qui lui permettra d'opérer des transgressions non seulement des règles de l'école mais aussi de la religion. À la différence de l'expérience intérieure de Bataille qui doit être sans projet, ces transgressions amèneront le narrateur à se découvrir lui-même.

2. Voir note 1.

3. La transgression chez Jean Muno se joue aussi dans la langue puisqu'il invente des mots qui n'existent pas, s'incluant dans une tendance choisie par certains auteurs belges, de Charles De Coster à Jean-Pierre Verheggen. À ce propos, voir Quaghebeur, M. et al. 1990. *Un pays d'irréguliers*. Bruxelles : Éditions Labor.

4. Belgitude : 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 Quaghebeur, M. 2015. *Au creuset du moderne, du politique et du soi : la Belgitude*. In : *Entre belgitude et postmodernité : textes, thèmes et styles*. Bruxelles : PIE-Peter Lang, 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 (Javeau, C. 1976. « De la difficulté d'être belge ». *Les Nouvelles Littéraires*, dossier « Une autre Belgique », 4 novembre 1976, p.13-14) en référence à la négritude, au moment où le processus de fédéralisation de la Belgique ouvrait de nouveaux horizons identitaires. Voir aussi : Almeida de, J.-D. 2013. *De la belgitude à la belgité*. Un débat qui fit date. Bruxelles : Peter Lang.

5. Bataille, G. 2004. « Histoire de l'oeil ». *Romans et récits*. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade [1928], p. 52. Cité par Sabot : 8.



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

La transgression dans *Charlot aime Monsieur* de Stéphane Lambert

Wiesław Kroker

Université de Varsovie, Pologne

w.kroker@uw.edu.pl

ORCID ID: 0000-0002-0008-449X

Reçu le 15-07-2019 / Évalué le 07-11-2019 / Accepté le 01-12- 2019

Résumé

Stéphane Lambert publie en 1997 un récit fictionnel d'inspiration autobiographique *Charlot aime Monsieur*, l'histoire d'une relation amoureuse entre un garçon de 10 ans et un homme adulte. Le narrateur n'y porte jamais de jugement de valeur explicite sur la liaison qu'il présente plutôt comme une histoire banale, cependant cette banalité apparente est subvertie par des choix narratifs et stylistiques qui permettent au lecteur de détecter une prise de distance auctoriale. En 2013, Lambert apporte un éclairage complémentaire au texte de 1997 dans le récit autobiographique *Mon corps mis à nu*, sans pour autant accepter les termes tels que « viol » pour qualifier l'histoire de Charlot et de Monsieur. Le traitement autobiographique du phénomène montre avec force que le concept de transgression ne peut avoir qu'une valeur relative : un texte est transgressif pour certains lecteurs dans certains contextes particuliers.

Mots-clés : transgression, pédophilie en littérature, autobiographie

Transgresja w powieści *Charlot aime Monsieur* Stéphane'a Lamberta

Streszczenie

W 1997 r. Stéphane Lambert opublikował inspirowaną własną biografią krótką powieść *Charlot aime Monsieur* (Karolek kocha Pana) o romansie dziesięcioletniego chłopca z dorosłym mężczyzną. Narrator nigdy nie formułuje ocen tego związku, przedstawiając go raczej jako banalną historię, jednak tę pozorną banalność podkopują zabiegi narracyjne i stylistyczne, które sugerują autorski dystans. W 2013 r. w autobiograficznym tekście *Mon corps mis à nu* (Moje obnażone ciało) Lambert powrócił do tych wydarzeń, rzucając na nie nowe światło, odżegnując się wszakże od takich określeń jak „gwałt” w opisie „romansu” między Karolkiem i Panem. Autobiograficzny charakter obu tekstów wyraźnie pokazuje względność pojęcia transgresji: tekst jest transgresyjny dla niektórych czytelników w określonych warunkach.

Słowa kluczowe: transgresja, pedofilia w literaturze, autobiografia

Transgression in Stéphane Lambert's *Charlot aime Monsieur*

Abstract

Stéphane Lambert published in 1997 a novella (fictional but of autobiographical inspiration) *Charlot aime Monsieur* (Charlot loves Monsieur), the story of a romantic relationship between a 10-year-old boy and an adult man. The narrator never makes an explicit judgment on the connection which he rather presents as a banal story, however this apparent banality is subverted by narrative and stylistic choices which allow the reader to detect an auctorial distance. In 2013, Lambert shed additional light on the 1997 text in the autobiographical story *Mon corps mis à nu* (My body laid bare), without accepting terms such as “rape” to describe the story of Charlot and Monsieur. The autobiographical treatment of the phenomenon strongly shows that the concept of transgression can only have a relative value: a text is transgressive for certain readers in certain particular contexts.

Keywords : transgression, paedophilia in literature, autobiography

En 1997, Stéphane Lambert publie un récit qu’il intitule *Charlot aime Monsieur*. Il y raconte l’initiation sexuelle d’un garçon de 10 ans par un homme de 25 ans. Dire ici « initiation sexuelle » peut paraître scandaleux aux yeux de certains, c’est pourtant en ces termes que l’affaire est présentée dans le livre. L’auteur y adopte la perspective du garçon qui semble accepter la situation et la vivre, apparemment, comme une histoire d’amour qui lui permet de faire des découvertes importantes sur la vie et sur son corps et de goûter des plaisirs nouveaux et intenses. En effet, les choses sont présentées comme une histoire d’amour, certes secrète, mais banale, avec ses plaisirs, ses joies et de la jalousie, amour où aucun geste n’est forcé. La fin de la liaison vient de l’extérieur mais sans grand drame : les relations de Monsieur avec d’autres enfants sont exposées au grand jour et le prédateur est écarté.

L’indication générique de « récit » suggère qu’il s’agit d’une histoire autobiographique, même si le lecteur ne manquera pas d’observer que l’auteur ne s’appelle pas Charlot. Il s’agirait donc d’un texte hautement autobiographique, probablement au moins un peu fictionnalisé. On peut comprendre que ce choix témoigne d’une première mise à distance, par l’auteur, d’une expérience qui a été à la fois cruciale, formatrice, traumatisante ou pour le moins ambiguë, et difficile à interpréter. Pour le lecteur, il est impossible de ne pas la lire comme dramatique et répréhensible, cependant force est de constater que le texte laisse peu de place à ce type de lecture. Or, « peu de place » ne veut pas dire que cette place est nulle, seulement tout ce qui dans le récit peut étayer un éventuel effarement du lecteur n’est pas explicitement formulé et est à chercher entre les lignes.

Quelles sont donc, à côté de l'ambiguïté générique autobiographie/fiction, les autres procédés de mise à distance ou de complexification des situations évoquées ?

L'élaboration d'une mise à distance narrative

D'abord, il faut citer la construction très particulière du narrateur. Mené à la troisième personne (avec d'occasionnelles manifestations d'un « nous ») et presque exclusivement du point de vue de Charlot, le récit adopte pourtant à deux reprises (deux phrases en tout) la perspective de Monsieur - une sortie, assez inexplicable, du champ de vision et de conscience du garçon (qui ne peut être que mise sur le compte du narrateur adulte), sans que les deux phrases contiennent, par exemple, un jugement de valeur ou laissent percer une critique. Nous lisons ainsi d'abord : « Monsieur a vu Charlot déguisé en Charlotte. Il est trop tôt sans doute pour savoir ce qui se passait dans sa tête à ce moment-là » (Lambert, 2015 : 29). Et plus loin, quand, lors d'un événement sportif, Monsieur emmène Charlot dans un vestiaire désert, le fait asseoir sur le bord d'un lavabo et l'embrasse : « Et une image s'immisce clairement dans les pupilles de Monsieur : celle de Charlot enlaçant son premier amour » (Lambert, 2015 : 57). Ces deux remarques, qui jurent de manière criante avec le reste de la narration, semblent inviter le lecteur à se poser au moins la question de la responsabilité de Monsieur (par ailleurs, répétons-le, non thématifiée dans le texte).

Il convient de signaler aussi un autre procédé, celui-ci cependant, contrairement au précédent, omniprésent : le langage adopté et le peu de réflexions de Charlot citées dans le texte ne sont pas ceux d'un garçon de dix ans. C'est à ce niveau que la distance entre le narrateur et l'histoire est la plus marquée et doit se lire, nous semble-t-il, comme une mise en évidence de l'imaturité du protagoniste enfantin lequel ne dispose même pas de langage pour conceptualiser et nommer ce qui lui advient. Voici un passage, à titre d'exemple :

Charlot dit qu'il fréquente Dieu. Charlot dit aussi que Dieu n'existe pas. [...] C'est à ce moment précis qu'il a les yeux bleus et qu'il prononce les mots d'athéisme mystique. Il sait que c'est vrai, qu'on ne peut se résoudre à une autre appellation. Charlot croit en l'inexistence de Dieu et c'est de cette absence qu'il extrait son mysticisme. (Lambert, 2015 : 14).

Enfin, le lecteur sera sensible à la présence, dans le récit, de quelques images (encore une fois, très peu nombreuses) qui dégoulinent de sang et par là même peuvent s'imposer comme des métonymies de la situation où se trouve le garçon ; il se peut (mais ceci suit une hypothèse que le texte ne permet pas de vérifier avec toute certitude) qu'elles disent la vérité des réactions psychiques de Charlot,

laquelle vérité ne trouve cependant aucun autre reflet dans le langage et les pensées du garçon. Ainsi, dans les premières pages :

Charlot a des expériences diverses qu'il ne peut pas toujours raconter. / Il croit se souvenir - était-ce dans une autre vie ? - d'un sexe d'homme, dur. Ensanglanté. Sa main était moite. Et rouge. Il ferme les yeux - est-ce l'effet de son imaginaire ? Il pense aux vampires qui ont les dents longues. (Lambert, 2015 : 16).

Ce passage est d'autant plus surprenant qu'il apparaît avant même que la première rencontre entre Charlot et Monsieur soit évoquée et que commence le récit chronologique de leur « affaire ». Ailleurs, vers la fin, le lecteur tombe sur une autre image de violence, tout à fait analogue :

Un rongeur court sur le sol. [...] La souris défaille [...]. Elle se ramollit, se vide de son sang. Elle s'aplatit sur le sol : un tapis de fourrure dans un bain de sang. Le chat rôde. Charlot dirige son regard vers lui. Ses babines sont rouges. (Lambert, 2015 : 56).

Quelques autres passages méritent d'être relevés dans la même perspective d'une prise de distance narrative et de l'invitation à une lecture critique de l'expérience vécue par Charlot, passages dans lesquels la réticence du narrateur à porter des jugements de valeur est encore plus poussée puisqu'ils peuvent facilement passer pour tout à fait neutres, mais se prêtent aussi, pourtant avec moins d'évidence, à une lecture accusatrice.

Ainsi, après la première scène d'intimité entre le garçon et l'adulte, lisons-nous : « Charlot a dix ans. Il aimait, sans destinataire. Aujourd'hui il n'a plus d'âge. Il aime Monsieur » (Lambert, 2015 : 32). Les mots « il n'a plus d'âge » peuvent être compris comme : « ce qui vient de lui arriver n'est pas de son âge ». Et plus loin :

Charlot s'anéantit quand il voit Monsieur. Son amour le recouvre et sa personnalité s'efface. Charlot pense qu'il devrait parler. Mais quand Monsieur lui parle dans le creux de l'oreille, il oublie qui il est et aime Monsieur. Oui, Charlot s'oublie dans ces moments-là. Il ne s'affirme plus. Tout son moi se tait et il offre son corps. (Lambert, 2015 : 38).

Ou encore : « À présent, le vide a un visage défini : celui de Monsieur » (Lambert, 2015 : 40). Ce qui, dans ces extraits, semble être l'évocation de l'abandon de l'amoureux en présence de son bien-aimé peut aussi être interprété comme la mise en scène d'un être privé de volonté et subissant les gestes et les actes de quelqu'un contre qui il n'a aucun moyen de se défendre. Soulignons cependant cette donnée fondamentale : le récit de Lambert se tient constamment sur un fil ténu qui sépare

les deux lectures - celle, se mettant faussement en avant, qui voit dans le texte une histoire d'amour peu orthodoxe, et une autre, moins évidente, qui brise cette neutralité impassible et ferait crier au scandale.

L'explicitation rétrospective des enjeux du texte

Charlot aime Monsieur a trouvé un complément et une continuation dans *Mon corps mis à nu*, récit incontestablement autobiographique que Stéphane Lambert a publié en 2013. L'auteur y raconte, à la première personne, l'histoire complexe du rapport à son corps où l'expérience de l'initiation précoce occupe une certaine place, loin d'être centrale d'ailleurs, la question fondamentale, dans ce texte, étant l'homosexualité. L'adoption de la perspective qui est ouvertement celle de l'homme adulte (en 2013, l'auteur a 39 ans) nous permet de mieux comprendre et de mieux situer l'affaire de Charlot. Certains aspects de son comportement qui, dans le récit de 1997, n'étaient que suggérés, sont ici explicités. On y trouve, par exemple, la description de l'état psychique du garçon qui, dans les moments d'intimité avec Monsieur, tout en acceptant les caresses (qu'il désire, quant à lui, aussi), est passif et comme sidéré :

Et quand sa main, la première, s'est posée sur mon corps, je ne savais pas où elle allait, j'étais à l'écart [...]. Mon corps fut désormais à sa merci, il lui était donné, et alors que les sensations remontaient jusqu'à moi, mon regard observait attentivement les gestes qui les provoquaient, une paralysie m'empêchait de bouger, j'étais aphone, je me pliais aux caresses offertes, sans contrepartie [...]. (Lambert, 2013 : 35-36).

Les termes utilisés par Lambert sont tout à fait éloquents. Insistons cependant sur les mots « sans contrepartie » qui disent sans ambages le déséquilibre essentiel sur lequel cette relation repose et l'impossibilité, pour la jeune victime, d'y trouver son compte.

Dans le même esprit, l'auteur propose un autre commentaire de ses rapports avec Monsieur, recourant cette fois à des termes encore plus dramatiques :

[J]'étais scindé, divisé ; et aucun truc n'expliquait comment me recoller. Je n'en menais pas large. [...] [J]'étais abasourdi par mon désir, effrayé par la langueur dans laquelle se vautrait mon corps, je faisais semblant d'assumer, je me blessais / je me plaisais en sa compagnie, j'étais bien et mal, j'étais torturé et attendri, car quelque chose se passait que je n'avais pas vu venir, quelque chose dont je ne pouvais rendre compte qu'à moi-même [...]. [L]es deux êtres qui me constituaient n'arrivaient pas à se mélanger, impossible chimie [...]. (Lambert, 2013 : 41-42).

C'est aussi par un effet de contraste que *Mon corps mis à nu* éclaire le récit précédent, notamment dans l'évocation de la rencontre avec celui qui sera le premier homme dont le narrateur tombe amoureux à l'âge adulte (à environ 20 ans). Ici, toute une série de termes s'oppose à la passivité de Charlot :

Seconde vertigineuse avant le premier baiser. [...] [Les lèvres] se sont rapprochées. Résistent l'une à l'autre, comme deux gladiateurs en position de combat [...]. Et brusquement ça y est. Le contact. [...] Deux forces fusionnant en un seul noyau. Le désir de L. rejoint le mien, renforce l'intensité du baiser. Tout de suite, le processus s'était enclenché. Alors que nous ne savions rien de nous. Sinon cet infime détail que nous avons commencé à nous aimer. (Lambert, 2013 : 109).

Mettons l'accent, dans l'extrait cité, sur l'égalité des forces, sur le même poids des combattants, ainsi que sur la mise en place d'un « nous » qui dit tout autant l'ignorance initiale partagée (« nous ne savions rien de nous ») que l'union de deux sujets à part entière (« nous avons commencé à nous aimer »). Ce passage en particulier (mais peut-être l'ensemble de *Mon corps mis à nu*) révèle, par contraste donc, l'un des sens des choix narratifs adoptés dans *Charlot aime Monsieur* que nous avons déjà commentés ci-dessus : l'usage de la troisième personne grammaticale et une certaine hétérogénéité narrative du personnage de Charlot dans la tête de qui nous sommes en principe sans pour autant saisir vraiment ses pensées. Ces deux procédés traduisent l'écart entre Charlot et les expériences qu'il vit, l'inadaptation du garçon à ce genre d'expériences et l'impossibilité dans laquelle il se trouve de les affronter, de les comprendre, de les contrôler au moins en partie. Être foncièrement immature et inachevé, pas encore tout à fait constitué en sujet social et linguistique autonome, Charlot est perdu et, en fait, il subit ce qu'on lui fait plutôt qu'il n'y participe, même s'il en tire un plaisir qu'il voudrait interminable.

Pour qui le texte est-il transgressif ?

Au moment où il s'agit de transgression « morale », et non esthétique, toute tentative de déterminer le caractère transgressif d'un texte littéraire conduit au bout du compte à la question de savoir pour qui le texte serait transgressif. Dans le cas des deux récits de Stéphane Lambert, nous avons laissé de côté, en particulier, l'homosexualité déclarée de l'auteur (ainsi que du narrateur et du protagoniste). C'est que cet aspect des deux textes ne nous paraît pas transgressif, l'homosexualité ne nous paraissant pas telle. Pourtant nous sommes tout à fait conscient qu'il y a des lecteurs pour qui il n'en va pas de même. Dans une concurrence entre ces deux aspects potentiellement transgressifs des textes commentés ici, nous avons opté

pour la pédophilie qui, en effet, est la pratique - pour le dire d'une façon discutable et peut-être même transgressive en soi - la moins consensuelle. Si donc nous l'avons préférée ici à l'éventuelle transgressivité de l'homosexualité, c'est avant tout parce que Stéphane Lambert lui-même situe ses deux textes dans l'horizon du tabou de la pédophilie, qui - nous semble-t-il - est aujourd'hui bien plus fort dans le monde occidental. (Cependant il nous rappelle un exemple d'un autre traitement de cette question dans la Grèce antique - voir Lambert, 2013 : 45).

Il semble que la sortie de ce cercle de jugements moraux toujours relatifs à un système de valeurs serait à chercher dans une approche sociologique et dans une réflexion sur les discours qui portent sur la pédophilie ou sur l'homosexualité. Cependant, sur un plan plus général, l'attitude de Stéphane Lambert, telle qu'il l'adopte dans *Charlot aime Monsieur* et dans *Mon corps mis à nu*, est emblématique du rôle de la littérature comme pratique anti-discursive ou, comme le dirait par exemple Marc Angenot¹, comme le lieu (un discours de second degré) où les discours sociaux se confrontent et se mettent à l'épreuve les uns des autres. Le texte littéraire permet que cette confrontation se fasse d'une manière particulièrement intéressante car il est para-doxal, c'est-à-dire qu'il donne la priorité à la nuance sur les manières de pensée convenues et figées.

Dans *Mon corps mis à nu*, Stéphane Lambert nous invite expressément à ne pas considérer l'expérience de Charlot comme un viol et refuse de la qualifier de blâmable :

[J]e pourrais m'en tenir à ce qui convient à la morale, renoncer à ce que ma paresse me décourage d'aller rechercher, oui je pourrais me contenter de la version officielle, mais il m'est impossible de faire autrement, je dois lutter contre les balisages, pour que l'écrit ait un sens, j'évacue les balivernes, il y a toujours plus que ce que l'on croit derrière le récit des histoires passées, bien plus que ce que l'on ne veut admettre, des grottes aux parois parsemées de signes apparemment indescritibles. Il faut se méfier de toute synthèse. (Lambert, 2015 : 47).

De « balisages » en « balivernes », les inévitables (et nécessaires) « synthèses » que toute société se construit et manie souvent sans précautions incitent l'écrivain à les déconstruire ou, pour le moins, questionner. Dans ce sens de dépassement de la frontière du figé (sens proche de l'étymologie du mot « transgression »), la littérature est toujours transgressive pour autant qu'elle refuse de reconduire et/ou de conforter les discours dominants. Stéphane Lambert est certainement un auteur qui refuse toutes allégeances à la doxa. Que ce soit pour des raisons de fidélité autobiographique à son passé ou à cause d'un rejet délibéré de discours

simplificateurs (ce que, dans la dernière citation, il appelle « la version officielle »), avec *Charlot aime Monsieur* il produit un texte critique car se situant à une limite qui permet de mettre en question la notion même de transgression. En effet, ce que la société qualifierait et condamnerait comme actes de pédophilie dont l'auteur aurait été la victime dans son enfance, il le présente comme une expérience qu'il refuse de réduire à ce genre d'étiquette. Il ne refuse pas pour autant d'envisager d'éventuelles séquelles que l'initiation précoce a pu avoir sur son psychisme, mais il semble préférer les considérer comme des suites au sens neutre du terme et non comme des conséquences fatalement fâcheuses. Le pacte de lecture autobiographique (avéré dans le cas de *Mon corps mis à nu*, suggéré et rétrospectivement confirmé dans le cas de *Charlot aime Monsieur*) fait que le lecteur ne peut discuter avec une victime qui refuse d'être considérée comme telle. *Charlot aime Monsieur* met en scène la question de la relativité de toute transgression qui ne peut en être une que pour quelqu'un dans un contexte particulier. La littérature permet une telle mise en question car elle peut s'arrêter et se pencher à volonté sur chaque « quelqu'un » et porter un regard attentif sur chaque « contexte particulier ».

Bibliographie

- Angenot, M. 1992. Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social. In : *La politique du texte : enjeux sociocritiques*. Lille : Presses universitaires de Lille.
- Lambert, S. 2013. *Mon corps mis à nu*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Lambert, S. 2015 [1997]. *Charlot aime Monsieur*. Bruxelles : Espace Nord.

Note

1. Voir, par exemple, Angenot, 1992, en particulier les pages 10-12.



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Synergies Pologne n° 16 - 2019 p. 89-99

Contre l'homophobie religieuse. Les relations entre l'homosexualité masculine et la religion chez quelques écrivains belges francophones

Przemysław Szczur

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne
przemyslaw.szczur@up.krakow.pl

ORCID ID: 0000-0001-9474-5887

Reçu le 12-07-2019 / Évalué le 21-11-2019 / Accepté le 10-12-2019

Résumé

L'article constitue une analyse de la relation originale entre l'homosexualité masculine et la religion qu'établissent dans leurs textes Georges Eekhoud, Conrad Detrez, Hassan Jarfi et Rémi Hatzfeld. Rompant avec les interprétations homophobes de la religion, ces écrivains créent une véritable tradition discursive homophile belge.

Mots-clés : homosexualité masculine, religion, homophobie, littérature belge francophone

Przeciw homofobii religijnej. Relacje między męską homoseksualnością a religią u kilku francuskojęzycznych pisarzy belgijskich

Streszczenie

Artykuł stanowi analizę oryginalnej relacji między męską homoseksualnością a religią, jaką ustanawiają w swoich tekstach Georges Eekhoud, Conrad Detrez, Hassan Jarfi i Rémi Hatzfeld. Zrywając z homofobicznymi interpretacjami religii, pisarze ci współtworzą belgijską tradycję homofilną.

Słowa kluczowe: męska homoseksualność, religia, homofobia, francuskojęzyczna literatura belgijska

Against religious homophobia. Relations between male homosexuality and religion in some French-speaking Belgian writers

Abstract

The article is an analysis of the original relationship between male homosexuality and religion established in their texts by George Eekhoud, Conrad Detrez, Hassan Jarfi and Remi Hatzfeld. Breaking with homophobic interpretations of religion, these writers create a true Belgian discursive homophile tradition.

Keywords: male homosexuality, religion, homophobia, Belgian literature in French

Les relations entre homosexualité masculine et religions sont le plus souvent conceptualisées sur le mode du conflit. À titre d'exemple, dans leur *Sociologie de l'homosexualité*, Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch classent le discours religieux parmi les « *discours hétérosexistes contemporains* » (2013 : 29). Si l'on se fie aux entrées consacrées à diverses religions dans le *Dictionnaire de l'homophobie* sous la direction de Louis-Georges Tin, une attitude hostile à l'homosexualité semble être la norme au sein des discours religieux. À propos du catholicisme, Thierry Revol y constate : [...] *chaque fois que l'Église catholique parle des homosexuels, les propos sont [...] homophobes* (Tin, 2003 : 401). Quant à l'islam, selon Christelle Hamel : [...] *il est incontestablement un puissant véhicule de l'idéologie homophobe* (Tin, 2003 : 247). S'agissant du protestantisme, l'image est plus nuancée, toutefois, d'après Flora Leroy-Forgeot et Louis-Georges Tin, ce courant aurait [...] *permis les prises de position les plus libérales comme les plus répressives* (Tin, 2003 : 344). Je me limiterai à ces exemples car c'est des traditions religieuses catholiques, protestantes et musulmanes qu'il sera question ici. Je tâcherai de montrer que certains écrivains belges francophones ont proposé une vision plus positive des relations entre homosexualité masculine et religion. Sans passer sous silence l'homophobie religieuse, ils ont formulé des conceptualisations alternatives qu'on pourrait qualifier d'antihomophobes. Les exemples choisis, puisés dans des œuvres de Georges Eekhoud, Conrad Detrez, Hassan Jarfi et Rémi Hatzfeld, embrasseront un large champ temporel, de la fin du XIX^e jusqu'au début du XXI^e siècle, permettant de constater la permanence d'une réflexion belge religieuse non homophobe.

C'est Georges Eekhoud qui semble inaugurer cette réécriture polémique de la tradition religieuse dans son versant chrétien. À la fin du XIX^e siècle, l'écrivain construit la biographie d'Henry de Kehlmark, protagoniste homosexuel de son roman *Escal-Vigor*, selon un schéma à la fois biblique et hagiographique (Szczur, 2014 : 197-198). Dans une longue confession que le héros prononce devant son amie, Blandine, il s'identifie clairement au Christ lorsqu'il parle de son « *calvaire* » et de sa « *longue Passion* » (Eekhoud, 1999 : 135). Parallèlement, Henry se livre à une critique des discours religieux traditionnels sur l'homosexualité. Il évoque notamment « le préjugé de ce monde occidental et protestant », les « *scrupules chrétiens, ou plutôt bibliques* » (Eekhoud, 1999 : 135-136) et l'histoire de Sodome comme sources de ses souffrances. Il parle également de « *sinistres suggestions enfantées par la foi catholique* » et qualifie d'« *imposture* » le message des « *religions bibliques qui veulent que la terre nous ait enfantés pour l'abstinence et la douleur* » (Eekhoud, 1999 : 138-139). Il récuse aussi l'image de Dieu qu'elles véhiculent et qu'il qualifie d'« *exécrable créateur [...] qui se complairait en la torture de ses créatures* » (Eekhoud, 1999 : 139). Le héros critique cette vision conflictuelle des

rapports entre l'homosexualité et le christianisme qui, selon les recherches de John Boswell, n'existait pas dans l'Église primitive et remonte environ à la seconde moitié du XII^e siècle (Boswell, 1985 : 418-419). Ce qui est visé, c'est surtout l'impact psychologique négatif de cette interprétation sur les homosexuels. Mais le roman met aussi en scène des conséquences beaucoup plus dramatiques de l'homophobie. Dans la scène finale, le couple central, Henry et Guidon, est lynché. Le pasteur Balthus Bomberg, représentant de la religion institutionnelle, présenté comme un homophobe invétéré, contribue à cette fin tragique. Les archers qui participent au lynchage le font ressembler au martyr de Saint-Sébastien, mort, comme les deux héros, par sagittation (tir à l'arc). Les souffrances et la mort des protagonistes les transforment en martyrs. Selon Jason James Hartford, Eekhoud a été le premier écrivain à proposer à la cause homosexuelle ses martyrs (Hartford, 2018 : 98). Tout en critiquant l'attitude des religions envers l'homosexualité, le héros principal d'*Escal-Vigor* conceptualise sa sexualité en termes religieux, la qualifiant de « foi » et de « religion sexuelle » (Eekhoud, 1999 : 137). Il réussit d'ailleurs à convaincre Blandine du bien-fondé de sa conception ; selon ses propres termes, elle se « converti[t] à [s]a religion d'amour » (Eekhoud, 1999 : 141). Les archers qui assassinent les amoureux pleurent finalement, eux aussi « *convertis* », comme le constate le narrateur (Eekhoud, 1999 : 175). Avant d'expirer, Henry livre un dernier message formulé en langage religieux, espérant que leur « martyr [...] rachètera, affranchira, exaltera enfin toutes les amours », ce que le narrateur qualifie de « Révélation nouvelle » (Eekhoud, 1999 : 176). La transformation de l'homosexuel en une figure christique culmine ici, faisant d'*Escal-Vigor* une sorte d'Évangile alternatif qui prône une religion érotique et une éthique sexuelle inclusive. Le héros d'Eekhoud crée une espèce de mystique sexuelle qui va au-delà de l'homosexualité, intégrant potentiellement toutes les variations érotiques possibles. La sexualité, traditionnellement associée dans le christianisme au profane, se trouve sacralisée¹. En termes foucauldien, la conception d'Eekhoud constitue une sorte de « discours en retour » dans lequel des éléments de langage religieux sont utilisés pour construire une vision plus positive de l'homosexualité. Le lexique religieux lui-même y est retourné contre l'homophobie. Vivant à l'époque d'une véritable explosion homophobe, notamment dans les discours juridique et scientifique, mais aussi au moment de la naissance des premiers mouvements homophiles, Eekhoud choisit une stratégie contre-discursive consistant à combattre les homophobes sur leur propre terrain : celui des justifications religieuses de l'hostilité envers les homosexuels.

Conrad Detrez aborde les liens entre homosexualité et religion aussi bien dans ses œuvres fictionnelles que dans des textes discursifs. Je me concentrerai sur ces

derniers où le problème est posé le plus explicitement et où l'auteur nous fournit un certain nombre d'autocommentaires de ses œuvres. Je commencerai par le texte intitulé « De l'homosexualité chrétienne ». Detrez y part d'une analyse culturaliste, postulant que « L'Occident baigne dans la culture chrétienne et que Tous les Occidentaux, croyants et incroyants, sont imprégnés de cette culture et des normes morales qu'elle véhicule » (Detrez, s.d. 1 : 1). Il définit ensuite la norme chrétienne en matière de sexualité comme « l'hétérosexualité monogamique et procréatrice » (Detrez, s.d. 1 : 1). L'homosexualité est évidemment l'une des sexualités qui y contreviennent, d'où sa persécution dans une civilisation occidentale pétrie de christianisme. Parallèlement, Detrez constate la présence dans le christianisme d'une « homosexualité latente », dont sont porteurs « toute une imagerie, des mythes, des personnages de la religion et de l'histoire chrétiennes » (Detrez, s.d. 1 : 1). Il cite, entre autres, parmi ces figures, l'amitié de Jésus et de Saint Jean, l'amour du dévot pour l'Époux (le Christ) ou la passion de Saint Sébastien. Paradoxalement, il existe donc pour Detrez dans le christianisme un terreau imaginaire et mythique favorable à l'homophilie. Dans des manuscrits conservés aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, il va même beaucoup plus loin dans une interprétation homosexuelle de la religion chrétienne. Il y dit à propos de la Trinité : *Il y a 3 personnes en Dieu : le Père, le Fils et le St Esprit : trois principes mâles. Ils font un seul Être. Ils fusionnent. De l'intime fusion de ces trois principes mâles résulte l'Amour, ainsi que le dit l'Écriture [...]. Le Dieu des chrétiens est une triade homosexuelle* (Detrez, s.d. 2). Detrez effectue ici une sexualisation de la Sainte Trinité. Ce n'est plus seulement la mythologie ou l'imaginaire chrétien qui est censé contenir des éléments homoérotiques latents, l'écrivain situe l'homosexualité au cœur même du christianisme : dans la divinité. Il procède à une homosexualisation de Dieu.

Parallèlement, il aborde les persécutions chrétiennes des homosexuels. Il constate qu'elles étaient dirigées par l'Église officielle contre « *les créations du christianisme 'sauvage'* » (Detrez, s.d. 1 : 2). En distinguant ces deux formes religieuses, l'officielle et la contestataire, Detrez, comme Eekhoud, trouve dans la culture chrétienne elle-même des ressources pour combattre l'homophobie historique de l'Église. Il voit celle-ci comme une sorte d'appauvrissement ou d'« auto-réduction » (Detrez, s.d. 1 : 2). Il prône la redécouverte et le développement de l'homophilie chrétienne sous-jacente. Il veut *enrichir les images et les mythes qui la véhiculent* (Detrez, s.d. 1 : 2). Il préconise donc une sorte de révolution culturelle consistant, selon ses termes, à « *réinjecter à l'intérieur du christianisme le plus d'homosexualité possible* » (Detrez, s.d. 1 : 2). L'enjeu n'est pas tant une réforme religieuse qu'un changement au sein de la société occidentale tout entière, dans la mesure où son

éthique reste d'essence chrétienne. L'auteur souligne le rôle des écrivains dans cette révolution. Il cite parmi ceux qui y ont déjà pris part : André Gide, Marcel Jouhandeau et Max Jacob. Il se joint à eux et présente trois de ses œuvres, à savoir *Les Plumes du coq*, *Le Drugeur de Dieu* et *Le Mâle apôtre* comme réponse à une « nécessité de bâtir une mythologie homosexuelle et chrétienne » (Detrez, s.d. 1 : 2). Il aurait pu y ajouter aussi Jean Genet qu'il interprète, dans un article publié dans le dossier consacré à l'écrivain par *Masques*, comme « écrivain religieux » pour qui « La mythologie et l'imagerie catholiques ont constitué [un] grand réservoir de métaphores » (Detrez, 1981/1982 : 57).

Il semble que le parcours personnel de Detrez ait été déterminant dans cette façon de concevoir les liens entre la religion et l'homosexualité. Dans un entretien accordé à la revue *Masques*, il parle aussi de « la dimension homophile du christianisme », tout en se livrant à cette autoanalyse :

Dans ma trajectoire et dans la composante homosexuelle de ma sexualité, il me semble que le christianisme est intervenu comme élément constitutif de cette homosexualité. Le christianisme et la spiritualité chrétienne m'ont fourni un lot d'images et d'émotions qui ont contribué à l'établissement chez moi de fantasmes et d'une libido homosexuels (Joecker, 1979 : 117).

Dans cette révolution imaginaire qu'il préconise, Detrez semble donc puiser dans sa propre expérience d'un christianisme homoérotique et essayer de l'universaliser. Il prévoit une explicitation, un renforcement et une propagation du potentiel homosexuel de la spiritualité chrétienne telle qu'il l'a lui-même expérimentée. Il explique en quoi ce potentiel consiste en disant que, dans le christianisme, on demande au jeune garçon [...] de se donner totalement à un autre homme, [...], Jésus, qu'on dit être également Dieu, mais qu'on présente toujours sous les traits d'un homme... (Joecker, 1979 : 116). Ces images d'un Dieu sexualisé reviennent aussi dans les réponses données par l'écrivain à un questionnaire d'Eugène van Itterbeek où il parle notamment des *ambiguïtés sexuelles d'une certaine spiritualité qui exige des adolescents mâles qu'ils aiment et qu'ils se donnent à un prétendu Homme-Dieu, prénommé Jésus, du même sexe qu'eux, et présenté la plupart du temps presque nu* (Detrez, 1979 : 2). Detrez interprète donc le christianisme comme une « religion fortement érotisée » (Joecker, 1979 : 116) ou plutôt homoérotisée et voit dans l'exploitation de cet homoérotisme un remède potentiel contre l'homophobie. Si l'analyse detreziennne reste tributaire de son expérience de séminariste, elle n'est pas celle d'un croyant. Dans un entretien publié en 1981 dans *Téléoustique*, il se définit comme « un écrivain catholique, mais incroyant » qui « continue [...] à prendre la religion au sérieux, mais en tant que culture » (Detrez, 1981). Lui-même étant issu de cette culture et disposant, grâce à sa formation, de

certaines connaissances théologiques, il en donne une interprétation transgressive. D'ailleurs, il proclame haut et fort ses intentions subversives : dans le même entretien, en parlant de son roman *Le Dragueur de Dieu*, il déclare y avoir voulu « faire dire à la religion ce qu'elle ne veut pas avouer », en insistant toujours sur la possibilité d'un développement érotique de l'amour du garçon chrétien pour « un homme-Dieu, que dans la mystique on nomme l'Époux, le Fiancé, le Bien-Aimé » (Detrez, 1981). En effet, dans le roman, les expériences mystique et érotique sont intimement liées. Cette conception a le mérite d'offrir aux homosexuels issus de la culture chrétienne, qu'ils soient croyants ou non, des ressources antihomophobes à l'intérieur même de cette culture, en accentuant son substrat homoérotique.

Ihsane Jarfi. Le couloir du deuil d'Hassan Jarfi est un livre à l'origine duquel se trouve un crime homophobe. L'auteur est un Belgo-marocain, d'origine arabo-berbère, titulaire d'un DEA en soufisme, ancien professeur de religion islamique à l'Athénée Charles Rogier de Liège et responsable du département des Mosquées pour la Communauté arabophone en Wallonie (Jarfi, 2013 : quatrième de couverture). Son ouvrage a été rédigé comme réaction au meurtre homophobe dont avait été victime son fils de 32 ans, Ihsane Jarfi, en 2012. Il commence par l'évocation de sa disparition, des recherches qui s'ensuivent et de la découverte du corps. L'auteur présente son fils comme « martyr de l'homophobie » (Jarfi, 2013 : 30²). L'on constate ainsi, dans l'évocation des victimes de cette dernière, la persistance d'un discours qui fut déjà celui des personnages et du narrateur eekhoudiens. Qualifiant son fils de martyr, l'auteur situe son assassinat dans l'orbite du discours religieux. Pour dénoncer l'homophobie, Jarfi utilise donc une stratégie rhétorique proche de celle d'Eekhoud. En plus de la figure du martyr, c'est la référence à la nature qui y joue le rôle primordial. La vision d'une homosexualité d'origine génétique est employée afin de reconsidérer l'attitude de l'islam à son encontre. Chez Eekhoud, c'était une référence plus générale à la nature. Le protagoniste y constatait que *la nature ne désavoue, ne répudie rien de ce qui nous béatifie* et il déclarait vouloir [...] *rester [s]oi-même [...] Demeurer fidèle [...] à [s]a nature juste, légitime !* (Eekhoud, 1999 : 139 et 176). Hassan Jarfi, pour sa part, dit que son fils « est né comme ça » (Jarfi, 2013 : 109). Dans les deux cas, une logique similaire opère car l'homosexuel y est présenté comme composante de cette nature que Dieu a créée et donc en tant qu'être ayant été voulu par le Créateur. Il est intéressant de noter la persistance de cet argumentaire par-delà les époques et les religions. Il consiste à utiliser un élément clé de l'imaginaire religieux, à savoir l'existence d'une figure divine, afin de « légitimer » celle de ses créatures.

Malek Chebel soutient que, dans l'univers islamique, *Les textes, les attitudes et les représentations, tout concourt à donner de l'homosexualité une image*

négative, sale et impure. A fortiori, antireligieuse (Chebel, 2004 : entrée « Homosexualité »). Allant à l'encontre de cette idée, Hassan Jarfi présente son livre comme une forme d'engagement antihomophobe qui lui a été dicté à la fois par « [s]a tolérance, [s]a religion » et « *le fait qu'il soi[t] papa d'un garçon gay* » (Jarfi, 2013 : 30). La religion est donc clairement l'une de ses motivations. Il prône une interprétation progressiste de l'islam, évoquant des collègues enseignants de religion islamique qui lui ont apporté leur soutien, *prêts à déclarer une forme de jihad intellectuel pour défendre le principe de la tolérance et le droit à la différence* (Jarfi, 2013 : 29). La notion de jihad est ici associée à la lutte contre l'homophobie. L'auteur constate explicitement : *La guerre contre l'homophobie est déclarée...* (Jarfi, 2013 : 29). Il propose donc un jihad antihomophobe. Le combat contre l'homophobie se trouve ainsi sanctifié dans la mesure où il est désigné par le même vocable que la guerre sainte. Qui plus est, comme ce terme renvoie aussi au combat intérieur du croyant (Chebel, 2004 : entrée « Djihad »), son utilisation permet d'embrasser les deux dimensions de l'homophobie : la sociale, c'est-à-dire la discrimination institutionnalisée des homosexuels, et la psychologique, à savoir la peur des personnes homosexuelles³. Jarfi prévoit même un plan d'action assez précis, comprenant : *la pédagogie et l'action dans les écoles [...], l'implication des parents dans le changement des mentalités, et l'appareil juridique* (Jarfi, 2013 : 29). Mais son combat ne se limite pas à l'homophobie. Il veut *Lutter contre toutes les formes de discrimination raciale, homophobe, ethnique* (Jarfi, 2013 : 99). Selon lui, les agresseurs d'Ihsane ont tué en lui l'Autre absolu : l'homosexuel, mais aussi l'étranger et le musulman (Jarfi, 2013 : 111). Il fait donc une sorte d'analyse intersectionnelle dans laquelle les différents motifs de discrimination se renforcent mutuellement, c'est pourquoi, il faut les combattre conjointement.

Tout en transposant une notion religieuse sur le terrain de la lutte contre l'homophobie et en prônant un islam progressiste, l'auteur n'essaie pas de blanchir la politique des pays musulmans envers les homosexuels : il reconnaît que le Maroc les punit de 6 mois d'emprisonnement et d'autres pays appliquent la peine de mort. En même temps, il veut exploiter le potentiel de tolérance que comporte selon lui sa religion. Son projet a également ses limites, p.ex. il élude le débat autour du mariage des personnes de même sexe, en prétextant qu'il est encore trop tôt pour en parler (Jarfi, 2013 : 108). Sa vision de l'homosexualité masculine est aussi assez stéréotypée, au regard des standards occidentaux actuels, elle ressemble à la théorie de l'uranisme, d'une âme de femme dans un corps d'homme (Szczur, 2014 : 33-35). Il en donne une version islamique dans la mesure où il pose l'hypothèse d'un djinn, c'est-à-dire d'un esprit féminin, qui se serait emparé du corps de son fils (Jarfi, 2013 : 19). Il amalgame ainsi le genre et l'orientation sexuelle, en parlant

d'une « *orientation efféminée* » (Jarfi, 2013 :113). La conception de Jarfi est sans doute enracinée dans la théorie qui s'est répandue dans le monde arabo-islamique aux XIX^e et XX^e siècles, au contact de la civilisation européenne, et que Khaled El-Rouayheb⁴ nomme, conformément à l'appellation qui était la sienne en Europe à l'époque, « *inversion sexuelle* » (El-Rouayheb, 2010 : 23). Comme dans les théories de l'uranisme et de l'inversion, inventées en Occident à la fin du XIX^e siècle, le genre et l'orientation sexuelle y sont confondus. Néanmoins, ses limites conceptuelles ne changent pas l'orientation antihomophobe générale de la réflexion de Jarfi.

Dans le roman *Mauvais genre* de Rémi Hatzfeld, réalisateur, scénariste et auteur de livres pour la jeunesse, toute l'intrigue est organisée autour de la question du mariage pour tous. L'action se passe dans une paroisse protestante bruxelloise et son enjeu est la bénédiction des couples homosexuels mariés. Le consistoire vote en sa faveur, mais ceux parmi ses membres qui étaient contre intriguent pour que cette décision soit changée. Les personnages se divisent ainsi en deux camps et citent des arguments traditionnellement invoqués dans les débats autour du mariage gay. Tout aussi traditionnellement, la discussion s'articule autour de l'interprétation de la Bible. Jacques van den Broeck de Sarisbart, trésorier du consistoire, déclare ainsi crûment que *Baiser avec quelqu'un de son sexe, c'est contre nature, c'est un péché, une abomination. C'est écrit noir sur blanc dans la Bible...* (Hatzfeld, 2015 : 64). Ce à quoi l'on peut opposer des arguments utilisés par Charlotte, diacre et autre membre du consistoire, qui considère qu'*il n'y a quasiment rien sur l'homosexualité dans la Bible* et que *Nous ne pouvons pas rester bloqués sur une interprétation littérale, ou alors la terre a été créée en six jours et le soleil lui tourne autour* (Hatzfeld, 2015 : 95-96). La poétique du texte se rapproche du roman à thèse dans une variante antihomophobe, agrémentée d'une bonne dose d'humour : les homophobes sont ici des manipulateurs machiavéliques, prêts à tout pour faire triompher leur point de vue. Le roman se termine par la prise de parole de fidèles homosexuels, y compris d'un membre du consistoire, un deuxième vote qui confirme la bénédiction des couples homosexuels mariés et une scène de bénédiction d'un couple gay. L'homophobie de certains personnages constitue le principal ressort psychologique de l'intrigue, mais il s'agit d'une homophobie plutôt honteuse et présentée comme apanage de la vieille génération. L'ambiance sociale générale telle que représentée dans le roman est majoritairement antihomophobe, y compris parmi les croyants. Même le trésorier déjà cité affirme : *Personne n'est homophobe ici*, ce que le narrateur commente ironiquement : *Il faut dire pour sa décharge que s'il comprend bien que l'homophobie n'est pas une qualité, il ignore parfaitement ce que cette notion recouvre* (Hatzfeld, 2015 : 63). Bien que certains personnages se fassent les porte-parole d'une homophobie traditionnelle à prétexte

religieux, ce dernier y est clairement disqualifié comme n'ayant aucune légitimité théologique car, comme le dit l'un des personnages, « Dieu n'est pas homophobe » (Hatzfeld, 2015 : 64).

Aujourd'hui, face à une Église catholique qui interdit aux homosexuels l'accès au sacerdoce, les réinterprétations de la religion proposées par Eekhoud et Detrez semblent d'une actualité brûlante. Ces auteurs donnent, tout comme Hassan Jarfi, l'exemple d'un rapport personnel à la religion, ne se contentant pas du constat d'une homophobie qui lui serait consubstantielle, et proposent une démarche volontariste. Chacun de ces projets a évidemment ses limites, mais aussi l'avantage de reposer le problème des rapports entre religion et homosexualité d'une façon non stéréotypée. Nos auteurs ne se limitent pas à dénoncer de manière convenue l'homophobie religieuse, mais y proposent des remèdes sociaux, culturels et même littéraires. Quant à Rémi Hatzfeld, l'argument de son roman repose sur la confrontation des interprétations homophobes et homophiles de la religion au sein d'une communauté de croyants. De la fin du XIX^e jusqu'au début du XXI^e siècle, des écrivains belges ont donc transgressé la norme de l'homophobie religieuse, abordant des problématiques qui sont aujourd'hui celles de la théologie *queer* (Lavignotte, 2014 : 130-131) et d'un islam progressiste (Chaumont, 2009 : 182-183). Ce faisant, ils ont également renoué avec des traditions anciennes, aussi bien en ce qui concerne le christianisme que l'islam. En effet, dans l'Europe chrétienne, selon les recherches de John Boswell, l'obsession anti homosexuelle n'a commencé que vers la fin du Moyen Âge (Boswell, 1994 : 24). Dans le monde islamique, il existe aussi une importante tradition homoérotique et même une époque d'« exaltation de l'homosexualité », du X^e au XII^e siècle (Chebel, 2004 : entrée « Homosexualité ») ; Khaled El-Rouayheb soutient même qu'entre le XVI^e et le XVIII^e siècles, *il était fréquent et naturel d'aborder l'amour homosexuel dans la littérature arabe* (El-Rouayheb, 2010 : 11). En proposant une version non seulement moins conflictuelle, mais apaisée, des relations entre religion et homosexualité masculine, Georges Eekhoud, Conrad Detrez, Hassan Jarfi et Rémi Hatzfeld participent à un processus de renouvellement religieux qui pourrait aboutir à des religions préoccupées davantage par la foi que par des questions de morale sexuelle. Il serait ainsi possible de retrouver le chemin d'une tradition religieuse plus subversive que rappelle Stéphane Lavignotte dans son livre *Les religions sont-elles réactionnaires*⁵ ? Le renversement de la vision traditionnelle des rapports entre religion et homosexualité masculine ouvre donc peut-être la perspective d'une relation neutre entre elles car, sauf mauvaise foi, rien ne semble les prédestiner à l'antagonisme.

Bibliographie

- Boswell, J. 1985. *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité. Les homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV^e siècle*. Trad. Alain Tachet. Paris : Gallimard.
- Boswell, J. 1994. *Les Unions du même sexe dans l'Europe antique et médiévale*. Trad. Odile Demange. Paris : Fayard.
- Chamberland, L., Lebreton, Ch. 2012. « Réflexions autour de la notion d'homophobie : succès politique, malaises conceptuels et application empirique ». *Nouvelles questions féministes*, vol. 31, n° 1, p. 27-43.
- Chaumont, F. 2009. *Homo-ghetto. Gays et lesbiennes dans les cités : les clandestins de la République*. Paris : Le cherche midi.
- Chauvin, S., Lerch, A. 2013. *Sociologie de l'homosexualité*. Paris : La découverte.
- Chebel, M. 2004. *Dictionnaire amoureux de l'islam*. Édition électronique. Paris : Plon.
- Detrez, C. s.d. 1. « De l'homosexualité chrétienne ». Tapuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles. Cote ML 9224/6.
- Detrez, C. s.d. 2. « Notes sur homosex. de Jésus ». Manuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles. Cote ML 9226/1.
- Detrez, C. 1979. « Réponse au questionnaire d'Eugène van Itterbeek sur *Ludo, Les Plumes du coq* et *L'Herbe à brûler* ». Tapuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles. Cote ML 9227/2.
- Detrez, C. 1981. « Je suis un écrivain catholique incroyant ». *Téléoustique*, n° du 2 avril 1981. Coupure de presse conservée aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles. Cote ML 9227/16.
- Detrez, C. 1981/1982. « Une lecture de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Jean Genet écrivain religieux ». *Masques. Revue des homosexualités*, n° 12, p. 54-57.
- Eekhoud, G. 1999 [1899]. *Escal-Vigor*. Toulouse : Éd. Ombres.
- El-Rouayheb, K. 2010. *L'Amour des garçons en pays arabo-islamique. XVI^e - XVIII^e siècle*. Trad. Dimitri Kijek. Paris : EPEL.
- Hartford, J. J. 2018. *Sexuality, Iconography, and Fiction in French. Queering the Martyr*, s.l.: Palgrave Macmillan.
- Hatzfeld, R. 2015. *Mauvais genre*. s.l. : K hein ? K Ah ?.
- Jarfi, H. 2013. *Ihsane Jarfi. Le couloir du deuil*. Édition électronique. Liège : Éd. Luc Pire.
- Joecker, J.-P. 1979. « Jésus, les machos et les guérilléros. Entretien avec Conrad Detrez », *Masques. Revue des homosexualités*, n° 2, p. 115-124.
- Lavignotte, S. 2014. *Les religions sont-elles réactionnaires ?* Paris : Textuel.
- Szczur, P. 2014. *Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1899)*. Paris : L'Harmattan.
- Techmański, A. 2015. « Saint Sébastien : histoire d'une assimilation culturelle ». *Źródła humanistyki europejskiej*, t. 8, p. 57-73.
- Tin, L.-G. (dir.). 2003. *Dictionnaire de l'homophobie*. Paris : PUF.

Notes

1. La sexualisation de la figure du martyr ne signifie donc pas forcément sa « désanctification », comme le prétend Artur Techmański (Techmański, 2016 : 69-70), à propos de l'utilisation de la figure de Saint Sébastien dans le cadre de la culture LGBT+, mais plutôt une sanctification ou sacralisation alternative.
2. Comme l'affichage des numéros des pages dans l'édition électronique du livre, consultée à l'aide du logiciel Adobe Digital Edition, peut être aléatoire et dépend notamment de la taille de la police de caractères, je me permets de signaler que je fais référence à une

consultation où cette taille était « très large » (« extra large »). C'est pour cette raison que, pour le dictionnaire de Malek Chebel, également consulté en version électronique, je préfère indiquer l'entrée correspondante et non la page.

3. Du fait de l'importance de la dimension sociale, la notion d'homophobie est parfois critiquée, dans la mesure où elle met l'accent sur le versant psychologique du phénomène. Mais tout est affaire de définition : elle peut aussi désigner la peur sociale de l'homosexualité et ses conséquences, c'est-à-dire l'organisation hétérosexiste de la société (Chamberland, Lebreton, 2012).

4. L'auteur souligne que la civilisation arabo-islamique prémoderne ne disposait pas d'un concept englobant équivalent à celui d'homosexualité et se basait notamment sur la distinction entre les rôles passif (féminin) et actif (masculin) dans la relation sexuelle, distinction qui subsiste selon lui jusqu'aujourd'hui, surtout dans la culture populaire (El-Rouayheb, 2010 : 19, 25, 27, 238-242).

5. Il y a pointé entre autres les liens unissant certains mouvements religieux subversifs du passé et ceux qui ont été les premiers à bénir les couples homosexuels ou soutenir leur droit au mariage (Lavignotte, 2014 : 76, 83, 93, 125 et suiv.).



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

De la transgression à la norme. Le fantastique belge

Renata Bizek-Tatara

Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, Pologne
r.bizek-tatara@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID ID : 0000-0003-0093-8800

Reçu le 11-07-2019 / Évalué le 13-08-2019 / Accepté le 15-09-2019

Résumé

Le présent article porte sur divers écarts que les écrivains fantastiques belges font par rapport aux normes génériques du fantastique canonique. Ils renoncent au mauvais surnaturel en faveur d'un surnaturel bienfaisant, éliminent la peur, ingrédient fondamental du récit fantastique, recourent à l'humour et, au lieu de faire peur, font rire. Ainsi, l'auteure identifie et analyse les composantes du récit fantastique belge et pointe sa spécificité qui le distingue de la poétique du fantastique classique occidental. Elle réfléchit aussi sur ce qui constitue la norme et sa transgression dans le fantastique belge ce qui la conduit à la conclusion que le jugement est très subjectif et dépend de l'optique qu'on adopte.

Mots-clés : littérature belge, fantastique, transgression, norme, convention

Od odchyleń do normy. Fantastyka belgijska

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest różnorodnym odstępstwom od norm klasycznej fantastyki w twórczości belgijskich autorów fantastycznych. Rezygnują oni ze złowroziej nadprzyrodzoności na rzecz tej dobroczynnej, jak również ze strachu, który jest główną składową opowiadania fantastycznego, sięgają także po humor i zamiast straszyć, śmieją. Autorka wyodrębnia i analizuje komponenty belgijskiego opowiadania fantastycznego i określa jego specyfikę, która odróżnia je od poetyki klasycznej zachodnioeuropejskiej fantastyki. Pochyla się również nad kwestią normy i odchyleń od niej w fantastyce belgijskiej, co prowadzi ją do konkluzji, że ocena w tym przypadku jest bardzo subiektywna i zależy od przyjętego punktu widzenia.

Słowa kluczowe: literatura belgijska, fantastyka, transgresja, norma, konwencja

From transgression to norm. The Belgian fantastic

Abstract

This article focuses on various transgressions that Belgian fantastic writers make compared to the generic norms of classical fantastic. They renounce the evil

supernatural in favour of a beneficent supernatural, eliminate fear, a fundamental ingredient of fantastic tales, resort to humour and, instead of scare, make people laugh. Thus, we identify and examine the components of the Belgian fantastic stories and we reveal its specificity that distinguishes it from the poetics of the classical fantastic. We also reflect on what constitutes the norm and its transgression in the Belgian fantastic which leads us to the conclusion that the judgment is subjective and depends on the perspective we adopt.

Keywords : Belgian literature, fantastic, transgression, norm, convention

Discourir sur le fantastique à propos des dérogations aux pratiques normatives est une tâche hautement légitime car, comme l'observent Gilbert Millet et Denis Labbé, *c'est un genre de transgressions par excellence, genre qui aime jouer avec les normes, les limites et les lois de notre réalité, de nos sociétés et de nos religions, se plaçant en porte-à-faux avec elles pour mieux les remettre en cause* (Millet, Labbé, 2000 : 18). Cette constatation explique parfaitement l'intérêt qu'accordent immuablement les écrivains belges à cette *littérature de la fronde* : *ce sont tous, ou presque, écrit Jean-Baptiste Baronian, des francs-tireurs, des révoltés, des rebelles, des frondeurs, des hommes et des femmes qui n'acceptent pas la douloureuse tyrannie du réel, qui refusent l'apparat des convenances, qui dénoncent les lois fallacieuses de la raison raisonnante et qui sont persuadés que les chemins du savoir, les plus vrais, les plus déterminants, passent autant par l'intelligence que par l'imagination et la poésie* (Baronian, 1999 : 30).

Le fantastique, cette déroute du quotidien, se prête parfaitement à exprimer l'inadéquation des écrivains belges face à la réalité à laquelle ils ne parviennent pas à adhérer (Quaghebeur, 2017). Quelle meilleure façon de dire cette non-reconnaissance du réel que de recourir au fantastique qui s'en prend aux lois censées gouverner le monde pour les miner ? Quel moyen plus efficace pour dénoncer le conformisme d'un mode de vie étriqué et prendre ses distances avec lui que de pratiquer un genre subversif, *une esthétique de la réaction* qui, nous dit Baronian, *s'apparente à une révolte, à un formidable cri de protestation - le désir, la volonté farouche de déranger la toute-puissante suprématie d'un ordre établi, de renverser un excès de rationalité et de bon sens* (Baronian, 1978 : 244). Selon Rosemary Jackson, le fantastique *visé, structurellement et sémantiquement, la dissolution d'un ordre éprouvé comme oppressif et insuffisant et son rôle consiste à renverser cet ordre* (Jackson, 2003 : 180). En ce sens, le fantastique devient l'expression paroxystique du désaccord entre le moi et le monde, entre l'individu et la réalité qui l'entoure, telle *une affaire d'insurgés* (Baronian, 2014).

La lecture ciblée des textes des fantastiqueurs belges révèle que ceux-ci se dressent non seulement contre les conventions culturelles et sociales, contre le

réel belge qu'ils ne comprennent et n'acceptent pas, mais aussi contre les normes génériques du fantastique canonique avec lesquelles ils jouent à volonté. Leur propension naturelle, réputée innée, à l'« irrégularité », est déjà visible dans l'écriture de l'un des pères fondateurs du fantastique belge, Franz Hellens, qui propose une nouvelle catégorie littéraire, le fantastique réel¹ fondé sur la surprenante et, en même temps, troublante conciliation du réel et de l'irréel, impossible dans le fantastique classique. D'autres écrivains lui emboîtent le pas et opèrent, chacun à sa façon, d'autres transgressions des règles du genre, en remaniant les éléments de sa poétique, en les pétrissant à leur goût et leur donnant une coloration personnelle. Les écarts vis-à-vis de la convention sont nombreux et divers et c'est à ces dérogations à la norme que je veux consacrer mon article.

Dans mon propos, je me référerai aux conceptions des théoriciens français et je le ferai pour deux raisons primordiales : *primo*, une définition belge du fantastique belge fait toujours défaut, bien qu'il soit une des spécialités des lettres françaises de Belgique² ; *secundo*, toute étude littéraire sérieuse demande une approche théorique et un ancrage méthodologique. Il ne faut pas non plus oublier que les travaux des théoriciens français se basent, dans la plupart des cas, sur un vaste corpus de textes non seulement de leurs compatriotes, mais aussi d'auteurs anglais, américains et allemands qui élaborent, au cours du XIX^e siècle, la formule classique du fantastique en tant que genre littéraire : certains motifs deviennent récurrents et certaines techniques d'écriture reviennent d'un texte à l'autre. Dès lors, ce fantastique occidental du XIX^e siècle, communément qualifié de classique, canonique ou traditionnel, sert de référence principale à de nombreuses études - théoriques et textuelles - sur le fantastique, dont la mienne. Une telle approche spéculative permettra, à mon sens, de saisir l'essence du filon littéraire belge et de dégager ses traits caractéristiques les plus saillants, tout en assurant à mon analyse une cohérence générale.

Pour entrer tout de suite dans le vif du sujet, expliquons quels sont les ingrédients fondamentaux de l'alchimie fantastique car, comme le dit à juste titre Tzvetan Todorov, *pour qu'il y ait une transgression, il faut que la norme soit sensible* (Todorov, 1970 : 12). En tenant compte de nombreuses théories antérieures, Nathalie Prince propose la définition suivante : *le fantastique s'apparente au récit d'un événement surnaturel, irrationnel ou déstabilisant pour l'ordre normatif qui conçoit la réalité, présentant une menace pour celui qui perçoit ce désordre et suscitant une peur, une inquiétude ou un effroi qui fait l'objet même du récit* (Prince, 2008 : 39-40)³.

1. Le surnaturel naturel

Commençons par le surnaturel qui, dans maints textes fantastiques belges, ne déstabilise pas l'ordre normatif, ne relève pas d'une *irruption* du mystère dans le cadre de la vie réelle et, du coup, ne provoque pas la célèbre *rupture* dont parlent les définitions paraphrastiques de Pierre-Georges Castex, Louis Vax et Roger Caillois. Contrairement à ce principe définitoire du genre, chez beaucoup d'auteurs belges, le surnaturel appartient à l'ordre et aux possibles du monde réel, constitue son élément immanent et, par-là, ne cause aucun bouleversement. Les exemples sont nombreux. Dans *Le Diable à Londres* de Ghelderode, le diable habite dans la cité éponyme, dans un petit théâtre obscur, situé près de la Tamise. Son existence surprend le personnage-narrateur, mais ne le terrifie point, bien qu'il la perçoive comme insolite. Elle lui inspire d'autres sentiments : curiosité, peur, excitation et fascination. Il avoue : *J'éprouvais un sentiment fait de plaisir et d'anxiété, semblable à celui que ressent le collégien s'arrêtant devant un mauvais lieu. [...] sans trop savoir ce que je faisais, encore que ravi de faire une chose si imprudente, j'avançais dans la ténèbre inférieure [...]. J'avais peur et j'étais à l'aise* (Ghelderode, 2008 : 32, 33). Dans *Guldentop* de Marie Gevers, les manifestations du revenant qui hante le domaine familial de Missembourg ne scandalisent pas non plus ses habitants : le fantôme constitue une sorte de héros local qu'ils respectent et dont ils sont fiers. Dans *La Grande pitié de la famille Zintram* d'Anne Richter, les métamorphoses successives des membres de la famille flamande n'étonnent personne : ils les considèrent comme une sorte de malédiction qui pèse sur eux, comme une punition tout à fait méritée et acceptée, infligée par une force supérieure inconnue. Dans *Le Concerto pour Anne Queur* de Marcel Thiry, les morts-vivants, ressuscités par le Dr Cham, vivent à côté des humains sans les effrayer, malgré leur physique cadavérique peu avenant. Enfin, dans les nouvelles du recueil *Les Chemins étranges* de Thomas Owen, les phénomènes surnaturels ont aussi droit de cité : ils ne sont pas présentés comme faisant injure à la raison, selon la formule consacrée du fantastique, mais comme un impossible possible. Dans *Le Péril*, l'inspecteur de police qui examine la dépouille de l'enseignante de musique constate qu'elle a été rendue exsangue par un vampire et ajoute que ce n'est pas la première fois qu'il est obligé d'admettre une telle explication. Le concierge partage son opinion en disant que *cela ne [l'] étonnerait pas, [car] c'était une femme bizarre* (Owen, 1994 : 825). Le commissaire qui *en avait vu d'autres* ne trouve dans ce phénomène rien d'étonnant :

Il est des domaines où la science ne peut rien, où les plus habiles déductions ne sont qu'enfantillages. J'ai rencontré plusieurs fois dans ma carrière des cas troublants de ce genre, où le criminel est plus proche de la victime qu'on ne

le croit généralement... mais dans un autre monde dont il vaut mieux ne pas parler... (Owen, 1994 : 855).

Il en est de même dans les fictions de Jean Muno qui fait surgir le surnaturel en pleine vie quotidienne, sous la forme la plus naturelle au monde et sans briser sa cohérence. Ses revenants et ses morts personnifiés sont dotés de traits ordinaires, très humains, et habitent parmi les vivants sans les troubler, ce dont témoignent les nouvelles *La Dame-au-chien*, *Le Banc bleu*, *La Chambre*, *La Brèche*, *Personne* ou *L'Autre*. Ses animaux insolites, tels le larech et l'hipparion éponymes, s'installent dans la maison du personnage pour lui tenir compagnie et animer sa morne existence. L'éthopée et la prosopographie des créatures fantastiques munoliennes n'affichent aucune anormalité et, de la sorte, n'inspirent point de sentiments négatifs.

2. L'attitude des personnages envers l'inadmissible

Dans les fictions citées (et dans beaucoup d'autres que je n'ai pas mentionnées), les personnages humains qui sont placés au cœur de l'expérience fantastique sont touchés par une sorte d'*indifférence affective* (Vax, 65 : 225) : ils acceptent docilement l'inadmissible et n'en ont pas peur. Nous pouvons caractériser leur attitude, en empruntant les mots de Louis Vax : *Le surnaturel entre presque naturellement dans [leur] vie. De ce fait, il est moins angoissant. Il est même presque agréable* (Vax, 65 : 224). Citation pertinente dans son intégralité, car les personnages sont visiblement envoûtés par l'insolite ou, pour paraphraser Vax, séduits par l'étrange. En effet, les protagonistes qui font face au phénomène surnaturel entretiennent avec lui une relation ambiguë, étrange et problématique, parce qu'ils en sont plus fascinés qu'effrayés. Malgré les conséquences fâcheuses qui peuvent en résulter pour eux, ils ne fuient pas le phénomène et s'adonnent à une sorte de jeu pervers qui favorise l'avènement de l'inadmissible. Dans *Le Pêril* d'Owen, par exemple, Miron Prokop et Mara Ghéorghieva savent la nature vampirique de la petite Véra et le danger qu'ils courent, mais ils continuent à la fréquenter. Nous lisons : *Tentation insupportable et lancinante. [...] Un besoin de rechercher et de craindre à la fois une chose qu'il[s] devinait[ent] monstrueuse* (Owen, 1994 : 817). L'écrivain le confirme en disant que ses personnages *mettent le doigt dans le piège, parce qu'ils le veulent bien*. (Owen, 2001 : 19). Il en est de même dans *La Maquette de cire vierge*, *Tu es poussière*, 15.12.38 et *L'Épervier* oweniens et dans de nombreuses nouvelles de Muno où les protagonistes, séduits par l'étrange, ne le fuient pas, mais s'y enfoncent, s'y plongent, le craignent et en jouissent à la fois.

L'attitude positive des personnages envers l'inadmissible éloigne efficacement les textes belges de la poétique du fantastique canonique où le surnaturel est perçu comme une *intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle* (Castex 1952 : 8), comme une *rupture de l'ordre reconnu* (Vax, 1974 : 5) bouleversante et anxiogène. Dans les textes évoqués, le fantastique est *la présence inattendue de l'insolite dans le quotidien* (Owen, 1999 : 27), de l'insolite qui *vient des choses autour de nous et qui nous dévoile l'existence d'un monde d'à côté, peuplé d'entités, de souvenirs ayant pris corps, de projections d'âmes de personnes défuntes, de désirs inaboutis tournés en pourriture et peut-être d'extraterrestres et d'êtres hors du temps qui sont là à nous guetter sans que nous nous en rendions compte* (Owen, 1978 : 299). Par ce recours à la *technique de l'évidence* (Cathelin, 19 : 44), les écrivains font émerger le surnaturel au sein du réel sans bouleverser sa stabilité. De plus, ils font garder à leurs personnages, confrontés au fantastique, une attitude calme et consentante qui supprime efficacement le côté terrifiant du phénomène. Ils le perçoivent comme étonnant, anormal et inadmissible, mais l'acceptent en tant que tel. Impossible et pourtant déjà là, le surnaturel ne provoque pas la déroute des vérités établies, la crise de la raison qui engendre l'effroi dans le fantastique canonique : bien qu'incompréhensible et inexplicable, il appartient aux possibles de leur réalité qui s'avère *autre*. Cette façon de percevoir, sentir et vivre le surnaturel évacue la peur et éloigne les textes des auteurs belges des us et coutumes du genre.

3. Le surnaturel bienveillant

Qui plus est, ce surnaturel n'est pas toujours mauvais, mais souvent bienveillant, ce qui constitue une autre entorse aux canons du genre. Selon les théoriciens, le surnaturel doit être perçu comme une menace, une agression, un objet d'effroi, tel le *Surnaturel terrifiant* (Molino, 1980 : 41). *Pas de fantastique sans un surnaturel mauvais, [...] sans la préhension de valeurs négatives* (Prince, 2008 : 3), constate Nathalie Prince. Chez les écrivains belges, le phénomène non seulement n'est pas terrifiant, mais il est agréable, souvent bénéfique, salutaire même, car il est associé à la délivrance de l'asservissement du quotidien, de l'ennui, du désespoir. Dans *Guldentop* de Marie Gevers, le fantôme protège les amoureux de la région et veille sur les habitants du domaine de Missembourg. La narratrice est convaincue qu'il la couvre, une fois, d'un édreon pour qu'elle ne prenne pas froid. Dans le conte *La Lanterne* de Maurice Carême, l'esprit du grand-père se manifeste sous forme d'objet éponyme pour indiquer à son petit-fils, perdu la nuit dans la forêt, le chemin vers la maison.

Il y a aussi des textes où ce sont les personnages eux-mêmes qui cherchent le surnaturel et déclenchent son émergence. Fatigués par la trivialité de leur grise existence et la routine quotidienne, ils ressentent la tentation irréfrenable d'échapper à la stagnation, d'errer au hasard des chemins, de se laisser aller au gré des rêves et de confronter le nouveau, l'inconnu, l'inespéré. Leur besoin de vivre une aventure extraordinaire rend manifeste chez eux le désir de rupture avec le réel. Et c'est alors que revenants, vampires, animaux ou objets surnaturels surgissent et que l'*autre* monde entrouvre ses portes. Dans *Le Diable à Londres* de Ghelderode, c'est le personnage-narrateur qui tente littéralement le diable. Lassé par la monotonie de sa vie et le monde qui l'entoure, il désire le surgissement de l'insolite. Il voudrait être témoin *d'un événement extraordinaire et terrifiant, par exemple, [d']un désastreux tremblement de la croûte terrestre ou [d']un cyclone d'une force épouvantable* (Ghelderode, 2008 : 25). Quoiqu'il sache bien *qu'on ne doit pas tenter le diable* (Ghelderode, 2008 : 25), il prononce à haute voix son nom et favorise ainsi son apparition. Il perçoit cette rencontre comme une aventure excitante, un moyen d'échapper à l'ennui qui le ronge et lui ôte la volonté de vivre. Il avoue : *En vérité, à cet instant précis débutait pour moi une aventure qui ne se fût pas produite si je n'avais pas inconsidérément nommé l'inférieure puissance, latente par tout l'univers !...* (Ghelderode, 2008 : 26). Il en est de même dans le fantastique de Muno où les personnages vont à la rencontre du phénomène, le souhaitent et l'invitent, comme le montrent à merveille les nouvelles *Le Gant de volupté*, *Le Médium*, *Page parmi les pages*, *Le Mal du pays* ou *Les chaussures d'Olaf*. Dans ces fictions, l'avènement du surnaturel est désiré, provoqué et point invasif. Il est *une façon de remplir le vide ambiant tout en subissant sa fascination* (Gousseau, 1996 : 142-143). Le fantastique apparaît donc comme un exutoire, une forme d'évasion de la platitude de la routine quotidienne, une façon d'échapper au tragique de l'existence. Loin d'égarer l'esprit, il se fait plausible, serein et, par-là, dépassionne efficacement l'aventure pour concentrer l'attention du lecteur sur des problèmes existentiels ou sur d'ingénieuses désarticulations des sacro-saintes conventions du genre.

4. L'absence de peur

En effet, c'est cette effectivité peu conventionnelle qui distingue les fantastiques belges des grands maîtres de l'imaginaire - Poe, d'Aureville, Villiers de L'Isle Adam, Maupassant ou Wilde et l'approche des maîtres de la loufoquerie nonsensique, notamment de Borges, Cortázar, Calvino, Aymé qui au lieu de faire peur aux lecteurs, les font rire ou, au moins sourire. L'humour grinçant de Muno, Sternberg, Quiriny, Gunzig, Gérard ou Darteville sature toute leur œuvre au point de devenir sa

composante inhérente. Ils y déploient à l'infini leur talent d'humoriste et recourent aux diverses stratégies discursives dont le détournement des codes du genre et le comique de mots semblent les plus amusants. Pour en donner un exemple, citons *Taches suspectes* de Muno : dans cette nouvelle, les visites du fantôme ne sont signalées qu'à l'aide des objets quotidiens d'une extrême banalité : il laisse des sachets d'*Alcasédine* vides dans la corbeille de la salle de bains, tache le vieux tapis de bains rose et s'amuse à tirer la chasse d'eau⁴. Cette banalisation du cadre influe considérablement sur l'effet esthétique de la fiction : elle supprime le potentiel anxiogène du phénomène, puisqu'en banalisant la toile de fond de l'événement, elle banalise l'événement. L'auteur le ridiculise même, en comparant l'armoire des personnages à *une ouverture sur le monde surnaturel à la façon des fausses portes des tombeaux égyptiens* et leur petit appartement bourgeois, avec la chasse d'eau qui se déchaîne toute seule, à *La Vallée des Rois* (Muno, 2001 : 282). La juxtaposition du grandiose et du médiocre provoque un effet comique qui contribue à enlever au surnaturel sa part terrifiante.

Il en est de même dans *Sévère mais juste* de Quiriny. Cette nouvelle narre les 31 meurtres d'écrivains, assassinés littéralement par un critique littéraire *serial-killer*, en raison d'un par jour, durant un mois :

Le 2. Herbert G. Draevic. Économiste, universitaire, auteur d'essais brillants, souvent consulté par la presse en tant qu'expert. Il s'est abandonné hélas à l'écriture d'un roman, comme tout le monde ; c'était mauvais, et la critique - moi compris - le lui a reproché. « Je ne recommencerai plus », a-t-il plaisanté. De fait, non. [...]

Le 5. Dale McIntyre. Il se prenait pour Chateaubriand et avait écrit des Mémoires qu'il disait somptueux, mais qui selon son souhait ne sortiraient qu'après sa mort. Impossible d'attendre. [...]

Le 24. Roy Liddle. Ce réactionnaire se plaignait sans cesse de la déliquescence des mœurs, des valeurs, de tout, et soupirait après l'époque de ses aïeux que, pour son bonheur, il vient de rejoindre grâce à moi dans la tombe. (Quiriny, 2015 : 18, 25).

Toutefois, il faut préciser que ces auteurs excellent avant tout dans le comique verbal qui résulte du jeu sur le double sens des mots, propre et figuré, de l'usage du calembour et de brefs propos en apparence anodins qui, une fois la première lecture terminée, prennent un autre sens et procurent au récit une allure dérisoire. Ainsi, dans *Les Hauteurs* de Quiriny, un penseur prend littéralement de la hauteur et se met à flotter dans les airs, dans *Bleuir d'amour* les personnages deviennent bleus après l'acte sexuel. Gérard, quant à lui, s'amuse à inventer des comparaisons

déconcertantes : ses vampires qui habitent à Bruxelles appellent leur chasse à l'homme des *safaris* et indiquent l'origine de leurs victimes en recourant au langage culinaire : du coup, ils mangent du chinois, de l'italien, du grec, etc. Muno est orfèvre en la matière. Dans *Taches suspectes*, Clémentine, satisfaite des plaisirs nocturnes dus aux visites de l'incube et qu'elle attribue à son mari, prie celui-ci de refaire son *Belge sortant du tombeau* (Muno, 2001 : 283) : d'un côté, le propos fait allusion à *La Brabançonne*, hymne national belge, et fait rire par la juxtaposition du trivial et du solennel par la comparaison de l'amélioration des capacités sexuelles de Pierre à la révolution qui fait enfin de lui son mari par excellence, qui lui permet de reconquérir sa femme *par son courage, son nom et ses droits*⁵; de l'autre, le propos évoque la revenance⁶, *la sortie du tombeau* de l'incube.

Ce ton plaisant traduit les distances que prennent les auteurs belges par rapport à leurs histoires, posture qui invite le lecteur à les traiter, à son tour, avec un clin d'œil et un certain recul. Ce goût pour l'humour prouve que le fantastique belge n'ajuste pas le jeu à la peur, mais s'appuie sur le jeu avec les conventions littéraires sclérosées et les habitudes lectorales.

Conclusion

Au terme de ce travail un constat s'impose : la profonde irrégularité du fantastique belge par rapport aux règles génériques établies par les théoriciens français. Irrégularité tellement régulière, tellement massive et spectaculaire qu'elle pousse à s'interroger sur ce qui constitue la norme et sa transgression. À mon sens, le jugement dépend de l'optique qu'on adopte. Si l'on compare la poétique et l'effectivité du fantastique belge à celles du fantastique occidental canonique, on constate que ce premier transgresse les sacro-saintes règles du genre et ne s'inscrit pas, sinon difficilement, dans la convention. Si l'on se focalise par contre sur les composantes immanentes des récits fantastiques belges, sur leurs traits caractéristiques et leurs points communs, on pourra définir la nature de cette écriture et les lois qui la gouvernent, bref, établir ses propres normes. L'ampleur de la tendance joue aussi un rôle considérable. Le nombre important d'auteurs qui transgressent les codes du genre (Ghelderode, Gevers, Carême, Owen, Muno, Thiry, Gérard, Quiriny), ainsi que de textes affichant une communion esthétique (le surnaturel avenant et bénéfique, l'absence de peur, l'humour) révèle que le fantastique belge suit ses propres lois et le fait de façon cohérente. De la sorte, on peut avancer que les écarts vis-à-vis des normes génériques françaises que font les fantastiqueurs belges deviennent, paradoxalement, une norme. En revanche, la conformité esthétique de Jean Ray, Gerard Prévoet et du premier Thomas Owen⁷ peut passer pour une déviation par rapport à la norme belge.

Les flagrantes irrégularités du fantastique belge ne se réduisent pas à un jeu avec des recettes trop figées, un canon littéraire et des habitudes de lecteurs. Elles constituent aussi et avant tout ses composantes intrinsèques qui construisent sa singularité esthétique et servent de marqueur facilement reconnaissable de par son appartenance culturelle. Un travail reste donc à faire : une étude exhaustive de la poétique et de l'effectivité du fantastique belge qui permettra de saisir son essence et de tenter une définition pertinente.

Bibliographie

- Baronian, J.-B. 1999. « Une littérature de la fronde ». *Wallonie-Bruxelles*, n° 66, mars, p. 30-35.
- Baronian, J.-B. 1979. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris : Stock.
- Baronian, J.-B. 2014. *Littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique.
- Bizek-Tatara, R. 2018. « Le fantastique réel de Franz Hellens : genèse et conception ». *Écho des études romanes*, vol. XIV/1-2, p. 5-14.
- Cathelin, J. 1958. *Marcel Aymé ou le paysan de Paris*. Paris : Nouvelles Éditions Debresse.
- Castex, P.-G. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Corti.
- Ghelderode de, M. 2008. *Sortilèges [1941]*. Paris : Gallimard.
- Gousseau, J. 1996. « Dérision et identité chez un auteur brabançon ». *Quaderno, nuova serie francesistica*, n° 10, Università degli studi di Palermo, p. 19-27.
- Jackson, R. 2003. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Millet, G., Labbé, D. 2000. *Le fantastique*. Paris : Seuil.
- Molino, J. 1980. « Le fantastique entre l'oral et l'écrit ». *Europe*, n° 611, p. 32-41.
- Muno. J. 2001. *Œuvres choisies*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- Owen, Th. 2001. « Dossier Thomas Owen ». *Nouvelle Donne*, n° 26, p. 18.
- Owen, Th. 1978. « Le fantastique et le mythe : deux réalités ». *Bulletin de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises*, t. LVI, p. 299-305.
- Owen, Th. 1994. *Œuvres complètes*. Bruxelles : Lefrancq.
- Owen, Th. 1999. « Thomas OWEN ». *Wallonie/Bruxelles*, n° 66, p. 27-29.
- Quaghebeur, M. 2017. *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*. T. 2 L'ébranlement (1914-1944), Bruxelles. P.I.E. Lang.
- Quiriny, B. 2015. *Histoires assassines*. Paris : Rivages.
- Prince, N. 2008. *Le fantastique*. Paris : Armand Colin.
- Sangsue, D. 2011. *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*. Paris : Corti.
- Scarborough. D. 2009. *The supernatural in modern English fiction*. London : Biblio-Bazaar.
- Textyles*. (1993), n° 10, « Les Fantastiques ».
- Textyles*. (2002), n° 21, « De fantastique réel au réalisme magique ».
- Todorov. T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil
- Vax L. 1974. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF.
- Vax. L. 1965. *La séduction de l'étrange*. Paris : PUF.

Notes

1. À propos du fantastique réel, voir l'article de R. Bizek-Tatara : « Le fantastique réel de Franz Hellens : genèse et conception » (Bizek-Tatara, 2018 : 5-14).
2. Deux numéros de *Textyles* (n° 10 et n°21) qui sont consacrés entièrement à la littérature non-mimétique belge ne proposent aucune définition du fantastique (*Textyles* 1993 et 2002).
3. Plus loin, elle ajoute des éclaircissements concernant la variabilité de la peur :
 - $F = P/Sx$ *Le fantastique est proportionnel à une peur devant un surnaturel (P/S), surnaturel variable (x) selon les temps, selon les idéologies, selon les cultures. Dit autrement, il est constamment - c'est là sa permanence - soumis à une variable culturelle.*
 - $F = Px/Sx$ *Pour chaque surnaturel, il faut ajouter pour qualifier le fantastique une peur originale (Px) qui lui est liée. On ne s'effraie pas de la même manière d'un objet possiblement surnaturel, d'un surnaturel seulement résiduel et d'un monstre horrifiant. Aussi la peur (qui peut être inquiétude, effroi, sidération, terreur) est elle-même variable (Px) face à un objet lui-même variable (Sx) (Prince, 2008 : 38).*
4. La trivialité des objets auxquels touche l'incube est d'ailleurs mise en évidence par le narrateur : *Quand le quotidien le plus immédiat, le plus prosaïque, passe insidieusement à l'étrange sous vos yeux, on rit de moins bon cœur. Et quoi de plus prosaïque qu'une chasse d'eau ?* (Muno 2001 : 279).
5. Voici les premiers vers de *La Brabançonne* :
*Après des siècles d'esclavage,
Le Belge sortant du tombeau,
A reconquis par son courage,
Son nom, ses droits et son drapeau [...]*
6. Terme forgé par Daniel Sangsue, utilisé comme une catégorie générale, subsumant tous les phénomènes de morts-vivants et de hantise. (Sangsue, 2011 : 9).
7. Ces trois auteurs placent leur œuvre à l'enseigne de la peur et l'inscrivent dans la conception du genre des théoriciens français.



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Synergies Pologne n° 16 - 2019 p. 113-122

La transgression des normes par le surréalisme bruxellois selon Paul Nougé

Agnieszka Kukuryk

Université Pédagogique de Cracovie, Pologne

agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

ORCID ID: 0000-0003-1721-6820

Reçu le 21-08-2019 / Évalué le 29-10-2019 / Accepté le 15-11-2019

Résumé

L'article présente le phénomène de la transgression des normes littéraires et esthétiques par le surréalisme bruxellois. Les artistes et écrivains surréalistes ont travaillé très vigoureusement pour changer le monde, critiquant l'ordre socio-politique contemporain, basé sur le système de valeurs bourgeois. Les compositions originales et en même temps révolutionnaires de l'avant-garde surréaliste ont rompu les conventions en utilisant diverses stratégies artistiques. Rejetant les frontières du modernisme et du formalisme, ainsi que les impératifs politiques, Paul Nougé (1895-1967), figure principale du surréalisme belge et son premier théoricien, a initié l'œuvre libérée par le pouvoir transformateur du langage. Ses textes poétiques soigneusement élaborés, généralement laconiques et elliptiques, se concentrent sur des effets de sens délicats, conçus pour renverser des schémas de pensée si chers aux lecteurs.

Mots-clés : transgression, convenances, surréalisme bruxellois, Paul Nougé

Przekraczanie norm przez belgijski surrealizm według Paula Nougé

Streszczenie

W artykule przedstawiono zjawisko przekraczania norm literackich i estetycznych przez brukselski surrealizm. Surrealistyczni artyści i pisarze bardzo energicznie pracowali nad zmianą świata, krytykując współczesny im porządek społeczno-polityczny oparty na burżuazyjnym systemie wartości. Oryginalne, a zarazem rewolucyjne, kompozycje surrealistycznej awangardy łamały konwencje za pomocą różnych strategii artystycznych. Odrzucając granice modernizmu i formalizmu, a także imperatywy polityki, Paul Nougé (1895-1967), główna postać belgijskiego surrealizmu i jego pierwszy teoretyk, zainicjował twórczość wyzwolonej przez transformacyjną moc języka. Jego starannie wypracowane, zwykle lakoniczne i eliptyczne teksty poetyckie stawiają na podchwytliwe efekty sensu mające burzyć tak drogie czytelnikom schematy myślowe.

Słowa kluczowe: transgresja, konwencja, belgijski surrealizm, Paul Nougé

The transgression of norms by Brussels surrealism according to Paul Nougé

Abstract

The article presents the phenomenon of exceeding literary and aesthetic norms by Brussels surrealism. Surrealist artists and writers worked very vigorously on changing the world, criticizing their contemporary socio-political order based on the bourgeois system of values. The original, and at the same time revolutionary, compositions of the surreal avant-garde broke conventions using various artistic strategies. Rejecting the borders of modernism and formalism, as well as political imperatives, Paul Nougé (1895-1967), the main figure of Belgian surrealism and his first theoretician, initiated the work liberated by the transformative power of language. His carefully elaborated, usually laconic and elliptical poetic texts focus on tricky effects of sense designed to tear down thought patterns so dear to readers.

Keywords : transgression, convention, Brussels surrealism, Paul Nougé

« Artiste, sois transgressif ! » (Nathalie Heinich, 1998 : 348).

Dans la « Préface à la transgression », publiée dans la revue *Critique*, numéro 195-196 (en août-septembre 1963)¹ Michel Foucault notait :

La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable [...] (236-237).

Le philosophe ne saurait séparer la limite et la transgression. Il trouve qu'elles n'ont de sens qu'ensemble. Il paraît que les artistes du XX^e siècle, qui se voulaient irrespectueux en affichant un mépris total envers le passé, partagent cette opinion. D'ailleurs, ils croient que la transgression des conventions esthétiques ou littéraires signifie également un désir de transformation. C'est pour cette raison qu'ils se sont efforcés de subvertir les contraintes régissant non seulement les champs artistiques, mais aussi l'ensemble de la vie quotidienne : les relations de genre ou les habitudes comportementales. Les mouvements avant-gardistes ont mis en avant un jeu avec les convenances et les conventions en bouleversant les règles de création mais aussi de conduite². Souvent, la transgression des normes se produit par le biais de « mouvements » et d'une « hybridation » des formes qui suggèrent un dialogue entre la littérature et les arts plastiques. Cette aversion contre l'Institution artistique,

littéraire est tributaire d'une tradition de la subversion inaugurée par Rimbaud et Lautréamont. Mais l'esthétique surréaliste cherche non seulement à contester un système de valeurs figées par les conventions mais aussi, comme le remarque Robert Bréchon, à « rendre exemplaire ce qui a de tout temps été ressenti comme anormal, [...] faire de l'exception la règle » (1971 : 9). La destruction du système conceptuel et culturel traditionnel, la démarche anti-littéraire, le refus de toute autorité, restent au coeur des principes proclamés aussi bien dans les manifestes d'André Breton que dans les tracts des surréalistes bruxellois.

À Bruxelles, l'émergence du surréalisme dans les années 1920 s'impose justement comme un acte de prise de conscience de cette destinée contestataire (Lupu-Onet, 2010 : 35). Le groupe belge s'est d'ailleurs constitué dès son origine comme un mouvement largement interdisciplinaire qui a constamment rapproché la littérature, les arts plastiques et la musique. Dans cette perspective, quand on parle d'un poète surréaliste belge, on se réfère aussi inévitablement au domaine de l'art auquel ce poète est lié d'une manière ou d'une autre. Pour le surréalisme bruxellois, en effet, il n'existe pas de pur poète ni de pur peintre. L'art d'avant-garde ne constitue ni simplement la poésie ni simplement la peinture, mais bien toute entreprise qui gomme les distinctions classiques entre les disciplines et transgresse les formes. Les textes originaux de Paul Nougé, principal poète et théoricien du surréalisme belge, en est un exemple parfait. À côté de ses œuvres, le lecteur voit des compositions de René Magritte, Max Ernst, Raoul Ubac ou d'autres artistes de l'époque. Ils sont presque toujours interdisciplinaires ou se placent du moins hors normes. Qu'il suffise de citer la *Subversion des images*³, une série de photographies réalisées à la fin des années 1920 qui mettent en scène des objets familiers dégagés de leur rapport fonctionnel (Naeyer, 1995 : 23) ou bien *Le Catalogue Samuel*⁴ où les textes lapidaires de Nougé accompagnent les dessins de Magritte. Tania Collani propose en l'occurrence un type de lecture sémiotique dans laquelle interviennent quatre systèmes, visuel, littéraire, publicitaire et interactif ; texte-image⁵. Sa lecture va vers la génération du sens de façon à montrer comment l'ouvrage dépasse le système publicitaire et prend sens en dehors de lui (Collani, 2010 : 233-240). Les transgressions des frontières de l'art par les artistes, les « mélanges des genres », bien qu'ils provoquent parfois les réactions négatives du public donnent toujours naissance à des nouvelles formes artistiques.

Le refus de l'œuvre

Paul Nougé refuse même l'encadrement dans des mouvements et des canons littéraires. Ce biochimiste fourvoyé en littérature, met en doute le surréalisme qui, selon l'auteur, « en tant que doctrine autonome, en tant que méthode spécifique,

n'existe pas [...] » (Nougé, 1956 : 284). En ce sens, le poète se distancie de ses confrères parisiens et préfère la stratégie subversive où le fragment et la rupture mettent en marche ce cadre contestataire qui refuse toute affiliation dogmatique. Quelques décennies plus tard Marc Quaghebeur le commentera ainsi : « dès sa naissance, le corpus littéraire belge de langue française traduit en sa langue un travail de décalage, de remaillage, voire de "rembourrage" par rapport à Paris » (Quaghebeur, 1990 : 109). Cependant, Nougé redéfinit le surréalisme comme « une recherche, une expérience sans limite pratiquée à la faveur de moyens enfin, contrôlés et considérés sans extase » (Nougé, 1980 : 285).

En créant le groupe *Correspondance*, il ne fait qu'affirmer son aversion face à toute finalité artistique, à toute forme d'autorité ou de servitude dogmatique⁶. Ce refus radical et définitif de l'œuvre lui permet d'arriver à la découverte d'un « langage originaire » qui est pour lui une source de poésie authentique. Par conséquent, il n'est pas étonnant que le poète ait choisi une formule programmatique des plus radicales, le tract, texte porteur du message révolutionnaire. 22 feuillets de couleurs différentes et numérotés ont été publiés sous le titre *Correspondances* par le trio belge : Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte le 22 novembre 1924, sept jours avant la sortie du premier numéro de la *Révolution surréaliste* à Paris. Les textes rédigés sur le mode du pastiche en riposte à des événements littéraires ont été adressés directement aux grands Maîtres, les personnalités culturelles de l'époque et ont eu une mission essentiellement subversive. Les Belges n'adhéraient pas à l'écriture automatique imposée par les surréalistes parisiens, mais pratiquaient un travail de détournement des systèmes tout faits. Bien que le tract constitue une sorte de programme du surréalisme bruxellois, il faudrait le considérer plutôt comme un anti-manifeste car, comme l'explicite Françoise Toussaint, il ne s'agit pas d'un « manifeste clair et polémique, éclatant d'idéologie, porteur de foule. *Correspondances*, parce qu'il s'affirme comme un texte de langage, est un texte révolutionnaire. En fait, et c'est là un paradoxe de communication, il n'y a pas de correspondance. Les tracts, lieu du langage se réfléchissant sur lui-même, n'incitent pas au discours de réponse, comme le ferait une lettre ouverte » (Toussaint, 1986 : 19).

Nougé et ses collaborateurs proposent une stratégie de mise en doute des textes littéraires par la réécriture subversive et critique systématique. Une fois lancés, les premiers tracts ont commencé leur permanente lutte pour la réinvention du langage artistique. Écrire avec les mots des autres, afin d'en détourner le sens, devient la définition de la subversion nougéenne.

L'idéal du surréalisme bruxellois, maintenu jusqu'à l'époque de Cobra⁷, est donc une « démarche extra-littéraire » et de là, une attitude anti-conventionnelle.

L'objectif du groupe *Correspondance* est la démystification de la littérature et le désir commun d'exorciser la langue de ses conventions. Cela se concrétise dans les pastiches de quelques grands classiques de la *Nouvelle Revue Française* (p.ex. Marcel Proust, André Gide, Paul Valéry ou Lautréamont), mais aussi dans d'autres pratiques déstabilisatrices à savoir les équations poétiques, les poèmes éphémères, l'écriture « en bribes », la publicité « transfigurée », ou le fragment diaristique. Dans une large mesure, la poésie de Paul Nougé est de nature expérimentale. Elle est faite de morceaux de discours. Remarquons ici que l'importance du fragment reste décisive dans la définition des activités propres au surréalisme bruxellois. Il se manifeste en tant que symptôme de l'impossibilité de la totalisation et, comme inachevé, s'avère alors un genre impur et hétérogène ce que Marc Quaghebeur identifie comme « une véritable volonté de rupture, perturbatrice de l'homogénéité du corps social » (Quaghebeur, 1995 : 231).

Nougé opère, par son activité antilittéraire, une attitude de « détachement » par rapport à la littérature. Ce détachement se matérialise dans le choix de ne jamais opérer que par coups violents, écriture fragmentée qui met en ruines la structure consolidée de l'œuvre, car, comme l'explique le poète : « Il nous est impossible de tenir l'activité littéraire pour une activité digne de remplir à elle seule notre vie. Ou plus exactement elle nous paraît être un moyen insuffisant pour épuiser à lui seul cette somme de possibilités que nous espérons mettre en jeu avant de disparaître » (Nougé, 1995 : 35).

Créer pour agir - réécriture ou intertextualité subversive

Dans la tentative de connaissance du monde propre au surréalisme bruxellois, la vie et l'action deviennent donc le postulat du groupe : « Il s'agit de vivre - donc d'agir. J'agis - donc je suis » (Nougé, 1980 : 110), constatait le poète soutenant à cet égard l'axiome rimbaldien qui propose de « changer la vie ». Dans la biographie de l'auteur, Olivier Smolders explique la différence entre les deux groupes surréalistes : « [...] au moment où André Breton pressent l'existence d'un monde parallèle prestigieux, accessible à la conscience par les seules fulgurances de l'écriture ou de saisissants hasards objectifs, Nougé préconise plutôt l'invention d'un monde à naître, par la seule activité de l'esprit et des sens » (Smolders, 1995 : 52).

Pour le poète belge, la poésie a pour vocation d'agir sur le monde par la création d'objets bouleversants. Rompant avec les critères de vérité et de spontanéité, Nougé préfère le calcul et la méthode à la sincérité. Il privilégie le travail « à façon » pour manipuler le langage, dévoyer jusqu'à l'érotisme pour détruire les grands poncifs de la littérature comme de la photographie. Obsédé par la volonté

que le langage soit réinventé, dans *L'Expérience continue*, le poète présente ses « Équations et formules poétiques » qui jouent sur des consonances et des répétitions de certaines syllabes pour établir des rapports étroits entre les mots. Comme il l'écrit :

Il s'agit donc d'établir des systèmes d'équations de plus en plus complexes par le choix et le rapport des éléments (pour ne pas s'en tenir aux substantifs et à la proportion simple) et ensuite de résoudre ce système en poèmes. Dans l'expérience ci-dessus relatée, les rapports premiers sont des rapports matériels (rapports sonores) utilisés et modifiés par la suite selon le sens ou l'effet des mots engagés (Nougé, 1981 : 189).

Dans la série segmentaire, le mot devient une matière d'expérimentation poétique, indépendante des contraintes sémantiques que lui imposent les conventions de la langue. Les assemblages inattendus de mots provoquent et participent à la perturbation de la communication poétique conformiste, car « les groupes de mots, lambeaux vivants de langage, gardent le pouvoir d'engendrer un mouvement ou d'esquisser un mouvement dans un sens presque toujours imprévisible par rapport au langage dont on les a séparés » (Nougé, 1995 : 194). Il s'agit bien de *faire glisser le sens, de ne jamais l'immobiliser dans une forme prédéterminée ou déjà connue* (Taminiaux, 2018 : 5).

Un autre exemple de la transgression des normes littéraires est l'ouvrage principal de Paul Nougé intitulé *L'Expérience continue*, publié en 1966, un an seulement avant la mort de l'auteur, qui rassemble des textes écrits sur plusieurs décennies et reflète le souci profond de rapprocher constamment la poésie et les arts visuels. Certains des poèmes inclus dans cet ouvrage sont composés de grandes lettres qui doivent être lues de haut en bas et non de gauche à droite pour constituer de véritables mots ou vers. Cela implique un trouble de la lecture qui opère soit au niveau du texte (réécriture ou intertextualité subversive), soit au niveau de la linéarité phrastique ou de l'espacement du mot sur la page.

Le travail littéraire des surréalistes bruxellois consiste donc à démasquer les habitudes linguistiques propres à toute personne maniant la langue avec aisance. En effet, Nougé invente des modalités d'écriture qui favorisent l'effondrement de la cohérence du texte. Les formes artistiques subversives ont été ensuite assumées et raffinées au niveau de l'expression, dans les découpages décontextualisants de René Magritte, voués à détourner les habitudes d'interprétation.

Il s'agit de déraciner le mot de ses pouvoirs référentiels afin d'obtenir un effet de surprise et de contradiction chez le destinataire. À titre d'exemple, dans *Les mots et les images*, on se retrouve dans un laboratoire où le mot et l'image entrent

en réaction, engendrant une œuvre - un objet bouleversant par ses combinaisons qui contredisent la pratique artistique courante. Ainsi on voit comment l'image *feuille* peut cohabiter avec le mot *canon*, car « un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux » (Magritte, 1979 : 132).

Rappelons qu'une grande importance de l'unité signifiant-signifié se manifestera un peu plus tard chez Christian Dotremont qui, en inventant les logogrammes dans les années soixante, réussit en effet à transgresser les limites de ce jeu de détournement⁸. Mais avant l'épanouissement de la création logogrammatique, cette expérimentation de la trace écrite, Paul Nougé a présenté divers exercices de déstabilisation du rapport signifiant-signifié, qui allaient de la remise en question du texte littéraire et poétique jusqu'à l'expérimentation de la photographie comme démarche subversive de l'image.

Transgression des conventions sociales et littéraires

Nougé adorait jouer non seulement avec la forme générique du texte, mais aussi avec les mœurs ou les convenances. En 1994, l'éditeur Didier Devillez a publié le recueil intitulé *Érotiques*, rassemblant divers écrits nougéens où « l'excitation mentale créatrice se mêle étroitement à l'excitation érotique » (Nougé, 1994 : 152). Parmi les Notes sur l'érotisme, des commentaires sur les vertus de la masturbation féminine, entrecroisant des références littéraires (de Montaigne à Sade et Sacher-Masoch, en passant par Baudelaire et Stendhal) autant que scientifiques (Pierre Janet, Henry Havelock Ellis), on trouve également la réécriture d'un érotique commercial datant des années 1930, des fragments décrivant des corps de femmes ou un acte sexuel dans ses moindres détails.

Il s'agit du texte intitulé *Le Carnet secret de Feldheim* (1928), où le lecteur devient le témoin d'une rencontre de hasard entre le narrateur et une femme. Une distinction traditionnelle entre les genres littéraires et discursifs est ici mise en question. L'auteur écrit dans un style qui suggère un classement dans la catégorie de l'autobiographie, du conte ou de la vision fantastique. Le détournement est fort visible, et l'ambiguïté générique, évidente. Par contre, trente-sept portraits de femmes recueillis sous le titre *La Chambre aux miroirs* (1929), semblent des notes prises par le biologiste qui, pour des raisons professionnelles, reçoit en consultation les patientes venues au laboratoire pour des analyses médicales. Le biochimiste les observe dans le miroir lorsqu'elles se déshabillent. Chaque texte est une description, avec une certaine obscénité pornographique, des corps des femmes de tous les âges en détaillant leurs moindres particularités physiques et les imperfections de leur

chair. Ainsi, dans le sixième portrait, il y a une « Jeune fille. Employée de bureau. Assez vive. Docile. Seins ronds, petits, un peu lourds. Mamelons transparents, roses. Le vrai corail de la littérature » (Nougé, 1981 : 212) et dans le trente-septième, elle « est une servante [...]. Ses trente-neuf ans portent le visage ravagé de la cinquantaine, ridé, couperosé, - et les dents aurifiées pourrissent » (Nougé, 1981 : 214). Cette série des descriptions méticuleuses, quasi entomologiques, des aspects physiques - forme des mamelons, caractéristiques du sexe, aspect de la peau (cicatrices, taches de naissance), et même, odeurs corporelles - n'évoque en aucun cas l'image idéale du corps féminin, cet objet du désir qu'on trouve dans le canon littéraire. Celui-ci, dans *Érotiques*, se présente de la façon suivante : « Visage lourd, sourcils épais, bouche lourde ; très noire, yeux et cheveux, un peu de moustache, dix-huit ans, lavandière. Se masturbe sans doute. Très émue. A vomi en entrant. Légères difficultés pour retirer sa chemise. Seins assez gros un peu tombants, auréoles à peine marquées, mamelons rentrés, poils du ventre peu abondants, mais jambes exceptionnellement poilues, poils noirs, jusqu'aux genoux seulement. Touffes des aisselles assez riches. Pas d'odeur » (Nougé, 1981 : 231). Ce n'est plus la « déesse érotique » que l'on peut admirer sur les toiles des maîtres ni la muse romantique. Le regard clinique sur le corps dépouille la femme de son image idéalisée. Nougé cherche ainsi à troubler le lecteur de récits érotiques en mettant à nu une construction qui aspire moins à provoquer l'excitation qu'à subvertir des coutumes littéraires et à délivrer l'homme de ses attaches conventionnelles. Il détruit l'orthodoxie esthétique, dénonce les tabous sociaux et moraux. La transgression des normes devient pour lui une méthode artistique qui se situe à l'opposition de la production classique.

Pour bouleverser le public Nougé questionne sans cesse la convention littéraire. C'est le cas des poèmes réunis sous le titre *La Publicité transfigurée*. Une série d'aphorismes, sous l'apparence d'un slogan publicitaire attirent le regard du récepteur et transmettent un message court et saisissant. Notons que ce type d'écriture prend sa source dans le travail collectif de Goemans, Hooremans, Nougé et Souris qui, le 2 février 1926, en ouverture du concert-spectacle, ont récité les textes écrits sur les tableaux en accompagnement de la musique : « Vos oreilles vous écoutent, vos yeux vous épient, fuyez, vos mains vont vous saisir », « Mordez-vous la langue vous trouverez le goût du sang » (Nougé, 1981 : 300, 301).

« Traités rythmiquement à la manière des chœurs parlés, les textes empruntaient les tours du style publicitaire, non pas selon le goût dadaïste, mais pour rendre plus efficace leur contenu » (Souris, 2000 :124) - précise André Souris dans *La Lyre à double tranchant*. Dans *La Publicité transfigurée* figurent des textes provocateurs que Nougé avait exhibés sur les panneaux des hommes-sandwichs dans les rues de Bruxelles. En l'occurrence, l'acte poétique se rattache à la performance qui dépasse

de loin le seul texte. Nougé monopolise ainsi l'espace publicitaire en s'adressant directement au public ; sa mission est de transgresser les marges des techniques poétiques habituelles, de déconstruire les stéréotypes et de mettre en question le conformisme du destinataire. Raluca Lupu-Onet l'explique en ces termes :

[...] les poèmes que Nougé veut faire passer pour des messages commerciaux aux yeux du passant sont des réécritures parodiques de proverbes, synthèse de la sagesse populaire. Mais, tout en empruntant le discours et la forme publicitaires, Nougé s'exerce à un procédé de désacralisation flagrante de la littérature, descendue dans la rue sous une forme mercantile : il ouvre un espace commun au discours publicitaire et à celui poétique (Lupu-Onet, 2011 : 115).

Le champ expérimental du surréalisme bruxellois est vaste et couvre divers domaines : la littérature, la peinture, la musique (via André Souris et la *Conférence de Charleroi*), la photographie et même la mode. Jeux de mots, charades, syntaxe ou sémantique, slogans, renversements anagrammatiques ou textes quasi recopiés, tout paraît bon pour être détourné, mis en question, subverti. Qu'il s'agisse du catalogue d'un marchand de fourrure, d'une mise en équation mathématique de formules poétiques ou d'une affiche, tout sert à transgresser les normes et dérégler nos sens. Le groupe *Correspondance* lutte contre tous les conformismes littéraires ou intellectuels et propose un langage anti-esthétique, émancipé des convenances. Ses œuvres cherchent à se situer « hors-limites » et entrent dans une logique de provocation. La poétique nougéenne met en œuvre l'exigence de discontinuité qui a la mission de détourner le sens du déjà-établi. Ce permanent travail de minage de la lisibilité résume la collaboration de la première génération surréaliste en Belgique qui est un centre d'une expérimentation permanente dont le but est de changer l'homme ; but qu'ils atteignent par mille essais de décalage des habitudes mentales, comportementales et perceptives.

À cet égard, Paul Nougé et ses collaborateurs deviennent les précurseurs des créations littéraires du XX^e siècle : des poèmes de Raymond Queneau, des techniques de l'Oulipo ou des pseudo-calligrammes de Michel Leiris.

Bibliographie

- Biron, M. 1991. « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé ». *Textyles*. 8. p. 53-70.
- Bréchon, R. 1971. *Le Surréalisme*. Paris : Armand Colin.
- Collani, T. 2010. « La génération du sens : une lecture du Catalogue Samuel de Magritte et Nougé ». *Synergies Roumanie*, n° 5, p. 233-240. [En ligne] : http://gerflint.fr/Base/Roumanie5/tania_collani.pdf [consulté le 20 août 2019].
- Heinich, N. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de minuit.
- Gillain, N. 2013. « La subversion des images et des clichés littéraires, par Paul Nougé ». *Textyles*, n° 43, p. 27-40.

- Lupu-Onet, R. 2010. *Continuité et métamorphoses du surréalisme bruxellois. La poésie de l'illisible chez Christian Dotremont*. Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Lupu-Onet, R. 2011. *Paul Nougé et les stratégies de dénégation*, In : *Dada and Beyond* (Volume 1: Dada Discourses). Amsterdam/New York: Elza Adamowicz et Eric Robertson (éd.).
- Magritte, R. 1979. *Écrits complets*. Paris : Flammarion.
- Naeyer, C. 1995. *Paul Nougé et la photographie*. Bruxelles : Devillez.
- Nougé, P. 1956. Les points sur les lignes. In : *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles : Les Lèvres Nues.
- Nougé, P. 1966. La Publicité transfigure. In : *L'Expérience continue*. Bruxelles : Les Lèvres nues.
- Nougé, P. 1980. *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Nougé, P. 1980. La Solution de Continuité. In : *Histoire de ne pas rire*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Nougé, P. 1981. La Chambre aux miroirs. In : *L'Expérience continue*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Nougé, P. 1994. Commentaires. In : *Érotiques*. Bruxelles : Didier Devillez.
- Nougé, P. 1995. La Solution de Continuité. In : *Fragments*. Bruxelles : Éditions Labor. coll. « Espace Nord ».
- Nougé, P. 1995. Notes sur la poésie. In : *Fragments*. Bruxelles : Éditions Labor. coll. « Espace Nord ».
- Quaghebeur, M. 1995. *Évidences et occultation de Paul Nougé*, Lecture à Paul Nougé. In : *Fragments*. Bruxelles : Éditions Labor. coll. « Espace Nord ».
- Quaghebeur, M. et al. 1990. Entre image et babil. In : *Un pays d'irréguliers*. Bruxelles : Labor.
- Smolders, O. 1995. *Paul Nougé : écriture et caractère. À l'école de la ruse. Essai biographique*. Archives du Futur. Bruxelles : Labor.
- Souris, A., Wangermée, R. 2000. *La Lyre à double tranchant : écrits sur la musique et le surréalisme*. Liège : Mardaga.
- Taminiaux, P. 2018. « Paul Nougé ou le langage surréaliste du hasard ». Journée d'étude « Les Langues du surréalisme », Communication, Mélusine. [En ligne] : <https://melusine-surrealisme.fr/wp/?p=3131> [consulté le 20 août 2019].
- Toussaint, F. 1986. *Le surréalisme belge*. Bruxelles : Labor.

Notes

1. Ce numéro spécial rendait hommage au fondateur de la revue, Georges Bataille lui-même, un an après son décès, le 9 juillet 1962.
2. Rappelons que Paul Nougé préfère la clandestinité, le rejet du carriérisme, de la notoriété individuelle. L'impératif de Nougé est le renoncement à la carrière littéraire et, donc, le refus de l'œuvre.
3. À ce sujet, voir l'article de Nathalie Gillain, « La subversion des images et des clichés littéraires, par Paul Nougé », *Textyles*, 43, 2013, p. 27-40.
4. Voir <http://www.aml-cfw.be/catalogues/general/titres/2807>
5. Cette question est développée dans « La génération du sens : une lecture du Catalogue Samuel de Magritte et Nougé », *Synergies Roumanie*, n° 5, 2010, p. 233-240.
6. Vide Michel Biron, « Le refus de l'œuvre chez Paul Nougé », *Textyles*, n°8, 1991, p. 53-70.
7. Un mouvement pictural fondé en 1948 par une poignée d'artistes d'Europe du Nord issus des avant-gardes formées après la Seconde Guerre mondiale. Cobra est un acronyme forgé à partir des premières lettres de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam.
8. Dans cette poésie graphique inspirée du paysage lapon, la forme constitue par elle-même un contenu, elle dit son sens qui est image. À cet égard, Dotremont passe du lisible au visible en liant le mot-graphie avec l'image-peinture.



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Entre continuation et rupture. Sur la transgression dans le roman policier *Périls en ce royaume* d'Alain Berenboom

Aleksandra Komandera

Université de Silésie à Katowice, Pologne
aleksandra.komander@us.edu.pl

ORCID ID : 0000-0002-1344-2081

Reçu le 06-07-2019 / Évalué le 08-10-2019 / Accepté le 15-11-2019

Résumé

L'objectif de l'article est de montrer l'écriture transgressive dans la littérature policière sur l'exemple du roman *Périls en ce royaume* de l'écrivain belge Alain Berenboom. En premier lieu, on observe que le genre lui-même est propice aux modifications et transgressions des règles prescriptives. Ensuite, l'article montre que l'écrivain recourt tantôt à l'esthétique de continuation, tantôt à l'esthétique de rupture en référence aux normes du roman policier, ce qui est visible au niveau des éléments structuraux (ex. la figure du détective) et dans le choix des thèmes (histoire sociale et politique). L'auteur joue avec les règles du roman à énigme et du roman policier noir, pour créer une intrigue captivante, un livre hybride marqué par l'esprit belge.

Mots-clés : roman policier, transgression, Belgique, Berenboom

Między kontynuacją a zmianą - o transgresji w powieści kryminalnej *Périls en ce royaume* Alaina Berenbooma

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza zjawiska transgresji w literaturze kryminalnej na podstawie powieści *Périls en ce royaume* współczesnego belgijskiego pisarza Alaina Berenbooma. Najpierw wykazano, że sam omawiany gatunek - powieść kryminalna - jest formą, która wykazuje tendencje do modyfikacji swoich standardowych norm, a nawet do odejścia od poetyki powieści kryminalnej klasycznej. Następnie, odwołując się do konkretnych przykładów z powieści, przedstawiono, w jaki sposób Alain Berenboom częściowo pozostaje w obrębie granic gatunku, a częściowo je przekracza, co można zaobserwować na poziomie strukturalnym (np. w budowie postaci detektywa) czy tematycznym (poprzez wprowadzenie elementów historii społecznej i politycznej). Zachęca to do postawienia tezy, że w pisarstwie Alaina Berenbooma technika gry z normami gatunku, swego rodzaju przenikanie się czy łączenie podgatunków powieści z enigmą i tzw. czarnego kryminatu (noir fiction), stanowi o oryginalności utworu, w którym widoczny jest również duch belgijskości (esprit belge).

Słowa kluczowe: powieść kryminalna, transgresja, Belgia, Berenboom

Between Continuation and Breaking the Rules. On Transgression in the Detective Novel *Périls en ce royaume* by Alain Berenboom

Abstract

The paper gives a view at the detective novel in the light of transgression on the example of *Périls en ce royaume* by a Belgian author, Alain Berenboom. First, it is stated that the detective novel itself is a genre open to transgressivity in reference to its basic rules. Then, the paper shows that Berenboom uses both the aesthetics of continuation and the aesthetics of breaking of the detective novel's conventions, which is to be noticed among structural parts (e.g. detective's figure), and in the choice of themes (social and political context). The author plays with the rules of detective story and hard-boiled, to form a fascinating plot, a hybrid text, marked by the Belgian spirit.

Keywords: detective novel, transgression, Belgium, Berenboom

Un genre transgressif par nature

Dans leur spécificité et originalité, les lettres belges, souvent associées aux genres qui longtemps n'ont pas joui de l'estime des instances garantissant la légitimité littéraire et qui ont reçu des étiquettes de sous-littérature, paralittérature ou encore contre-littérature, se présentent, dans leur évolution, transgressives par rapport aux tendances littéraires et pratiques à la mode ou selon les normes attestées. L'un de ces genres mineurs, le roman policier, représenté avec brio par Georges Simenon et Stanislas-André Steeman, est devenu une partie constitutive des lettres belges d'expression française. Examiné sous l'angle de ses thèmes et du point de vue de sa structure, le roman policier se révèle une forme propice à une écriture transgressive, ce que nous voulons montrer sur l'exemple du roman *Périls en ce royaume* (2008) d'Alain Berenboom.

Les études sur le roman policier semblent attirer l'attention sur trois aspects du genre : les difficultés à établir sa définition, la nature transgressive du roman policier et l'effacement des frontières entre ses nombreuses variantes. Jean Tulard, par exemple, observe qu'il est impossible de déterminer le roman policier : « Toutes les tentatives pour définir et codifier le genre, si l'on peut parler de genre, ont échoué » (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2001 : 717). Daniel Fondanèche, pour sa part, tout en incluant le récit policier au socle spéculatif, à côté d'autres genres paralittéraires tels que la SF, le fantastique, l'utopie, la dystopie, met en relief la nature transgressive du genre dans lequel la spéculation est liée avec « une situation narrative en rupture avec les conventions fixées par les règles de l'espace-temps, avec les normes de la morale formelle ou

le décalogue (*Tu ne tueras point*), avec la logique, avec la chronologie historique, avec les imperfections des systèmes humains, avec les organisations sociales traditionnelles » (Fondanèche, 2005 : 25). De la liste contenant vingt règles du roman policier établie par S. S. Van Dine en 1928 aux études contemporaines, on observe que la pratique de contrevenir aux lois génériques s'accompagne d'une attitude de continuation, de fidélité à quelques éléments de base qui différencient le récit policier du récit tout court. Cette double orientation qui consiste, d'une part, à se soumettre aux modèles, d'une autre, à les modifier, contribue à une grande richesse du récit policier, à la naissance de ses différents types, en bref, à son hybridation. Dans cette émergence des catégories variées nous voyons une manifestation de la transgression parce que les auteurs effacent souvent les frontières entre différents types de roman policier. De cette manière, on peut résumer l'évolution du roman policier à l'attitude subversive des auteurs devant les fonctions formelles incarnées par les quatre personnages stéréotypés (victime, enquêteur, suspect, coupable), ce qui est souvent mis en relief : « Le développement du genre a réalisé des transgressions diverses de ces contraintes-types » (Aron, 2002 : 552). *Périls en ce royaume* s'inscrit, à notre avis, dans cette optique de la transgression non seulement par l'appartenance au genre transgressif, mais également par des pratiques de transgression au niveau des éléments formels inhérents à deux types de roman policier. En fait, Alain Berenboom joue avec les règles du roman à énigme et du roman noir. Il atténue les lignes de démarcation entre eux et, en fin de compte, il réussit à créer une intrigue policière à succès, enrichie d'humour et de références au contexte sociopolitique belge de l'après-guerre. Dévoiler cette écriture transgressive, c'est l'objectif que nous voulons atteindre dans notre analyse. Pour développer cette argumentation sur la valeur transgressive du roman policier, nous nous appuyons sur les travaux d'Yves Reuter, de Boileau-Narcejac, et de Tzvetan Todorov, avec les règles formulées dans son article « Typologie du roman policier ». Nous avons recours également aux observations de Jean-Claude Vareille sur le roman policier classique, qu'il appelle roman policier archaïque. Tout cela dans le but de dégager aussi des résultats intéressants nés de cette dérogation aux règles car, comme l'écrit Yves Stalloni : « [...] la réussite d'un roman policier tient même souvent, sans renoncer aux normes de base, à la transgression ou à la subversion des lois » (Stalloni, 2006 : 204).

Une poétique sauvegardée ou éclatée ? - transgressions formelles

Comme nous l'avons déjà dit, le grand nombre de réalisations attribuables au genre du récit policier rend infructueuse la tentative d'établir une définition satisfaisante du genre. Pourtant, les caractéristiques récurrentes dans des textes

littéraires de ce type, quelques éléments formels de base suffisent à Yves Stalloni pour dire que ce genre « paraît suffisamment homogène et normatif pour qu'on ait pu s'appliquer à définir [...] une poétique du roman policier » (Stalloni, 2006 : 204). Selon Jean-Claude Vareille, pour être policier, le récit doit remplir quelques conditions : en premier lieu, la présence d'un personnage qui conduit une enquête ; deuxièmement, les rapports de « réversibilité causale » entre le récit de l'enquête et celui du crime (de l'énigme), ce qui signifie que l'histoire de l'enquête doit compléter l'autre, et que le récit de l'enquête doit légèrement dépasser le récit du crime en « importance et longueur », finalement, le récit du crime doit être reconstitué à partir du récit de l'enquête progressivement, « par tâtonnements successifs », au fur et à mesure du rassemblement des traces, indices, aveux, hypothèses, erreurs, fausses pistes, etc. (Vareille, 1989 : 57-58).

Au niveau des composantes essentielles du roman policier, la transgression apparaît d'emblée. Ces ingrédients habituellement énumérés renvoient à quatre types de personnages qui surgissent dans l'intrigue : la victime, l'enquêteur, le suspect et, finalement, le coupable. En d'autres termes, les poncifs du roman policier s'organisent autour des étapes-clés de l'évolution narrative : crime, enquête, déduction et élucidation du mystère. Yves Stalloni, quant à lui, parle de la « structure triangulaire » qui engloberait une énigme, un enquêteur et un coupable (Stalloni, 2006 : 204). De manière analogue, Pierre Boileau et Thomas Narcejac voient dans le crime mystérieux, le détective et l'enquête « les pièces maîtresses du roman policier [...] » (Boileau-Narcejac, 1994 : 22). Pour le premier élément structural, quel que soit son nombre ou sa forme, qu'il soit absent ou, au contraire, longuement décrit ou pressenti ou en suspens, l'acte criminel, appelé une « action fondatrice » (Reuter, 1997 : 45) du roman policier, est transgressif par sa substance même. Si c'est un homicide, non seulement le transgresseur, autrement dit le coupable, contrevient à la loi établie, à cet interdit moral et social du meurtre, mais aussi il abolit la frontière fragile entre la vie et la mort. Quant au détective, qu'il soit vrai enquêteur, amateur, policier ou privé, il contient aussi une part transgressive dans sa texture : en employant des stratégies variées, notamment ses capacités intellectuelles ou physiques, il doit franchir toutes les dissimulations et aller au-delà de fausses pistes pour dévoiler la vérité, c'est-à-dire fournir les réponses aux questions concernant le crime : qui ?, où ?, quand ?, comment ?, et pourquoi ? La valeur transgressive de l'enquête, finalement, peut être vue dans son objectif de reconstruire l'histoire du crime, c'est-à-dire de restituer le passé, rejouer les événements antérieurs au temps présent, bien que sur l'axe temporel tout soit déjà joué.

C'est également le lecteur qui, suite à ses lectures policières précédentes, peut désigner certaines propriétés du récit policier. Il examine chaque nouveau texte en fonction de sa conformité ou son opposition à l'« horizon d'attente » (Jauss, 1978) qu'il s'est élaboré au fur et à mesure des lectures antérieures. Cette vérification si le texte respecte les attentes du lecteur ou si, ce qui importe dans notre analyse, il les déjoue nous ramène au phénomène de la transgression. Aussi, Alain-Michel Boyer constate-t-il que le lecteur peut trouver dans les genres paralittéraires le côté subversif : « [...] d'une part le livre qu'il tient entre les mains s'insère dans un ensemble textuel et obéit à un modèle générique ; d'autre part, ce même livre doit *l'emporter* sur les autres, les dépasser [...] » (Boyer, 2008 : 59). Cette citation semble justifier le nombre élevé de modifications, de renversements de clichés ou de schémas récurrents, qui deviennent des exemples de transgressions structurales ou stylistiques, mais qui n'empêchent pourtant pas l'appartenance d'un texte littéraire au genre policier (Fondanèche, 2005 : 33).

Le roman *Périls en ce royaume* d'Alain Berenboom se situe entre l'esthétique de la subversion des codes du genre policier et l'esthétique de la continuation. C'est le premier roman d'un cycle, suivi de volumes *Le Roi du Congo* (2009) et *La Recette du pigeon à l'italienne* (2012). Le premier volet de la trilogie présente l'histoire d'une enquête menée par Michel Van Loo après une disparition mystérieuse de Yann Beigelbrot, un jeune fonctionnaire aux Affaires étrangères et ancien résistant, pilote de la R.A.F., et un vol étrange de documents d'avant la Seconde Guerre mondiale. Le jeune détective, secouru par ses amis : la shampooineuse Anne, le coiffeur et ancien partisan communiste italien Federico et le pharmacien juif réfugié polonais Hubert, cherche à résoudre ces deux énigmes qui se déploient dans le contexte des turbulences sociopolitiques qui agitent la Belgique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le détective Michel Van Loo, procédant à des activités de détection, utilisant la force du raisonnement, parvient à l'élucidation finale du double mystère après une série de maladroites et mésaventures.

Dès le début de l'intrigue, le lecteur assiste aux premières dérogations à la poétique du récit policier. S'il se réfère à cette définition du récit policier qui dit que « [l]e roman policier est une fiction qui met en scène une enquête criminelle portant sur un ou des assassinats et dont le récit se fonde sur une narration régressive : l'enquête doit reconstituer l'histoire de ce qui s'est passé, à quoi ni l'enquêteur ni le lecteur n'ont assisté » (Aron, 2002 : 552), il se rend compte que Berenboom s'éloigne des contraintes formelles parce qu'il ouvre son roman non par un meurtre mais une double disparition. Ensuite, quant à l'enquête, elle progresse et dans ce cas le romancier respecte la narration régressive : en fait, le détective découvre des éléments du passé et arrange les puzzles de l'énigme.

Toutefois, Berenboom perturbe la narration peu avant le moment de la découverte de la cachette du personnage porté disparu. Ici, l'intrigue est organisée comme un coup de théâtre : le détective arrive dans la cachette, mais il y trouve le disparu assassiné récemment.

Un autre exemple de transgression relève de la narration. Le fait que l'auteur choisit pour noyau de son roman l'enquête avec ses étapes prouve qu'il respecte les critères formels récurrents du genre mais, en même temps, il les dépasse lorsqu'il assigne les rôles de narrateur et d'enquêteur au même personnage - Michel Van Loo, ceci en dépit des contraintes génériques interdisant dans le roman policier l'identification entre ces deux figures, parce que l'enquêteur « ignore la vérité, ne la découvre que par bribes et progressivement » (Stalloni, 2006 : 204). Berenboom met en scène le narrateur-enquêteur qui possède le même savoir que le lecteur, contrairement à cette prescription qui veut que le roman policier soit organisé de façon à « [...] maintenir le lecteur dans l'ignorance et donc à le placer en position de retrait par rapport au héros-enquêteur » (Vareille, 1989 : 54). Il nous semble que la technique appliquée par Berenboom assure l'identification du lecteur avec le héros, ce qui sera renforcé par le rapprochement résultant de l'image du détective.

Du côté du roman à énigme - transgressions dans la construction des personnages

La façon de peindre le détective est aussi un autre exemple de transgression à condition de se référer aux règles du roman à énigme. Berenboom met au centre de l'intrigue la figure de l'enquêteur et c'est pourquoi il est possible de rapprocher son ouvrage du roman à énigme, qui « met l'accent sur le récit de l'enquête dont le but est de reconstituer comment le crime [...] a été commis, par qui et comment il a été dissimulé » (Reuter, 1997 : 40). Précisons comment se déploient les dérogations à ce niveau. Il est vrai que, comme dans le roman à énigme, la figure du détective est présente et essentielle dans le roman de Berenboom mais il s'agit ici d'un enquêteur débutant, plutôt maladroit. Michel Van Loo procède par observation, investigation, analyse des données et indices ou investit également le terrain (le pavillon de Yann, le bar favori, le cabinet des Affaires étrangères) mais souvent il piétine, se lance sur une fausse piste, fait des gaffes, hésite jusqu'à mettre en question ses capacités et prédispositions pour la profession de détective ou paniquer au moment de trouver Yann mort. À vrai dire, l'investigation du détective progresse en grande partie non pas grâce à sa perspicacité et son intelligence, mais grâce à ses amis : Federico, Hubert et Anne, promue au rôle d'assistante du détective. Loin du modèle d'un enquêteur brillant et infailible, Michel Van Loo est présenté avec ses imperfections, dues à sa propre maladresse ou à de la malchance, ce qui éveille de la sympathie auprès du lecteur. Une telle image de l'enquêteur

Michel Van Loo rappelle son grand prédécesseur Maigret, ce Maigret humain, proche de l'homme ordinaire. Berenboom suit ici Simenon et attribue à son protagoniste de petites manies, par exemple il le décrit comme amateur de la gueuze grenadine. Il faut remarquer aussi que Berenboom profite de la figure féminine pour contester la règle distinguée par S. S. Van Dine qui interdisait toute intrigue amoureuse pour ne pas « déranger le mécanisme du problème purement intellectuel ». Entre Michel Van Loo et Anne se développe une relation sentimentale. De surcroît, le détective est décrit comme admirateur de la beauté féminine au point de se demander s'il ne mène l'enquête sur Yann que pour voir la belle Madeleine, sœur de Yann. La figure du détective et l'intrigue amoureuse suggèrent que le romancier délaisse les lois du roman à énigme dans lequel « tout est une question de logique pure, d'induction et de déduction » (Fondanèche, 2005 : 56).

Un dernier élément lié à l'aspect du détective peut témoigner du fait que Berenboom s'inspire également d'un autre type de roman policier - le roman noir. Il invente des scènes où Van Loo est agressé par une voiture, cambriolé, reçoit des coups de téléphone avec des menaces, ou est kidnappé. L'introduction de ces éléments violents indique le registre du roman policier noir.

Le même registre revient avec l'image des personnages secondaires, qui, dans le roman à énigme, apparaissent le plus souvent comme des êtres creux, réduits à un rôle fonctionnel dans la narration. Or, Berenboom dépasse ce système, et les dote de personnalités plus complexes, en ce qui concerne Mme Beigelbrot, Hubert le pharmacien juif, les frères syndicalistes Motta, Madeleine Beigelbrot. Tous les personnages manifestent dans l'intrigue un éventail d'émotions, ce qui est à l'opposé du code du roman à énigme. Leur structure rappelle plutôt celle des protagonistes « incarnés » du roman noir. Par contre, Berenboom leur enlève la dimension manichéenne, comme dans le cas de Monsieur Beigelbrot dont l'attitude pendant la Seconde Guerre mondiale reste quelque peu confuse : c'est celle du moindre mal, mais elle sera élucidée en sa faveur lorsque le détective découvrira le commanditaire de l'assassinat de Yann Beigelbrot - sa propre mère.

Vers le roman policier noir - transgressions du contexte

Outre l'effacement des frontières entre le roman policier et le roman à énigme, c'est aussi le rapprochement de *Périls en ce royaume* du roman policier noir qui atteste de l'écriture transgressive de Berenboom. Elle concerne l'arrière-plan de l'intrigue. Si nous nous référons encore une fois aux romans policiers classiques, nous voyons que les auteurs portent peu d'attention à l'entourage, en faveur de l'enquête (Fondanèche, 2005 : 57). Chez Berenboom l'enquête est aussi primordiale,

mais elle est inscrite dans le contexte belge marqué par les turbulences de l'après-guerre auxquelles sont reliés les personnages : la question royale, la question du « judéocide » (Destexhe, 2009 : 117) et de l'attitude des autorités belges envers les Juifs pendant l'occupation, le règlement de comptes entre les résistants et anciens collaborateurs, les conflits entre les fractions communistes qui veulent prendre le pouvoir. Un plus grand rôle accordé à l'environnement où se déroule l'intrigue est propre au roman policier noir (Fondanèche, 2005 : 60). Le fait que l'écrivain belge attache une plus grande attention au contexte peut être interprété, dans notre opinion, comme une tentative de dépasser certains schémas de penser réitérés et même de soulever des sujets gênants.

La question royale, par exemple, est montrée dans le roman comme un conflit stérile qui couvre d'autres questions importantes. Berenboom le résume à travers l'avis du détective : « [...] je me moquais bien de toutes ces discussions sur le retour en Belgique du roi Léopold III et de sa belle et jeune épouse, la princesse Liliane, baptisée de façon méprisante « la crevette » par la presse de gauche. Alors que le reste de l'Europe se reconstruisait avec énergie pour effacer les traces de l'épouvantable guerre qui venait de la ravager, la Belgique se perdait dans une guerre de clochers » (Berenboom, 2008 : 9). Cette opinion est répétée dans le texte par un autre personnage qui déclare que le conflit est un paravent contre de vrais problèmes de la Belgique : chômage, manque de logements, de charbon, faible approvisionnement, marché noir (Berenboom, 2008 : 89-90). Bien que la question royale surgisse déjà dans l'incipit du roman (« Vive la République ! »), l'auteur ne la développe pas longuement, il la place plutôt comme un élément du contexte dans lequel progresse l'enquête. Et si, dans l'excipit, apparaît une exclamation contraire : « Vive le roi ! [...] » (Berenboom, 2008 : 328), sa fonction peut être interprétée comme une clôture temporelle habile qui suggère comment la question royale se résout.

Deuxième élément du contexte, l'attitude des Belges et des autorités belges pendant l'occupation, est évoquée davantage parce que le pharmacien juif Hubert, la figure par laquelle cet aspect est introduit dans le roman, possède une importance certaine dans l'intrigue. La question juive donne à l'auteur l'occasion de rappeler la Shoah, d'accentuer les traumatismes des survivants des camps qui sont « des corps sans vie, décharnés, qui ont pris des formes bizarres et inhumaines » (Berenboom, 2008 : 144), de dévoiler des attitudes de certains Belges qui se faisaient des fortunes en achetant des biens des Juifs, ou la conduite des autorités qui soit protégeaient les Juifs, soit les dénonçaient. Remarquons que les résultats de l'étude faite par le Centre d'Études et de Documentation Guerre et sociétés contemporaines, donne une image défavorable des autorités belges dans la question juive, car elles ont

appliqué « un grand zèle bureaucratique » (Destexhe, 2009 : 118) dans la réalisation des ordonnances anti-juives : « enregistrement au registre des Juifs des administrations communales, exclusion de la fonction publique, de l'enseignement, des milieux judiciaires et des professions médicales, « désenjuivement » et « aryani-sation » de l'économie belge, appositions de la mention « Jood-Juif » sur les cartes d'identité » (Destexhe, 2009 : 117-118), jusqu'au manque de réaction devant les rafles (à Anvers) et les convois (28) vers Drancy¹. Moyennant le personnage d'Hubert, le blâme est infligé également à la nation polonaise qui est présentée comme antisémite : « Les Polonais détestent les juifs. Une haine est inscrite dans leurs gènes » (Berenboom, 2008 : 286). Cette thématique est développée plus que la question royale car le romancier choisit un Juif pour ami de l'enquêteur et lui attribue également le rôle de son assistant.

D'autres événements sociohistoriques présentés dans le roman sont « la politique du moindre mal » et la question de la collaboration. On observe que ces aspects acquièrent plus d'importance parce qu'ils sont en une corrélation directe avec l'enquête et le sort des personnages secondaires : les familles Beigelbrot, Delporte, Borenstein. L'histoire inventée par Berenboom invite à réfléchir ici à la transgression en corrélation avec les principes de morale et de leur poids dans le temps de guerre. Le romancier présente l'homme, incarné par Yann, qui rejette l'attitude courante du conformisme à la politique du moindre mal. Rappelons que pour éviter le désastre de l'occupation pendant la Première Guerre mondiale, les autorités belges (tel le comité Galopin) optaient pour une collaboration pragmatique. Des partisans de l'Allemagne nazie se trouvaient aussi parmi les membres des partis le VNV (Vlaams Nationalistisch Verbond) et Rex (Dorchy, 1975 : 319). Des conduites inciviques n'ont donc pas été rares. On peut alors interpréter l'engagement de Yann dans la R.A.F. comme un acte de rejet de la politique du moindre mal et de l'inactivité, pour ne pas dire de collaboration, dissimulée parfois sous le terme de neutralité. L'après-guerre, avec l'épuration, le châtement des inciviques et le règlement de comptes, fait également partie du contexte dans le roman.

Finalement, le romancier construit l'intrigue autour de la question de communistes qui veulent prendre le pouvoir. Les affrontements entre les staliniens et les trotskystes, embrouillés par les affaires sentimentales entre les personnages, constituent le noyau dans l'élucidation de la disparition initiale et finissent par l'assassinat de Yann, favorisé, malgré lui, par le détective Michel Van Loo qui s'entête à mener sa quête à la fin, tout en ignorant qu'il a été engagé initialement dans le but d'aider à effacer les traces de la disparition de Yann, accusé, en acte de vengeance par un agent de Moscou, d'être espion en faveur des Russes.

En résumé, un contexte sociohistorique assez développé dans le roman de Berenboom, fait penser au roman policier noir. Pourtant, au total, la peinture de la société belge de l'après-guerre n'est pas aussi pessimiste que dans ce type de récit policier, construit en général d'après le modèle américain dans lequel la violence, la corruption, le racisme sont communs : « Massacres, kidnappings, viols, agressions, hold-up se succèdent, étourdissant le lecteur sous un flot de sang au fil de pages où se succèdent les cadavres » (Dulout, 1997 : 25). Or, Berenboom semble être tenté par un tel développement de l'intrigue lorsqu'il décrit le kidnapping du détective et son emprisonnement par les hommes de main de Candido : « Le premier coup me fendilla la mâchoire ; le second me fit éclater la paroi nasale [...] » (Berenboom, 2008 : 267). Pourtant, on peut supposer que chez Berenboom c'est un esprit belge, avec de l'humour, qui s'impose. N'oublions pas que l'ambiance belge est assurée également par la présence des expressions bruxelloises, telles que : « flessevringer » (« buveur », Berenboom, 2008 : 176), « un wallebak » (« ivrogne », Berenboom, 2008 : 176), « menneke » (« garçon, petit homme », Berenboom, 2008 : 256), « verdomme ! » (« putain, merde ! », Berenboom, 2008 : 258). Les belgicisms assurent à l'intrigue non seulement un caractère pittoresque, mais contribuent aussi à l'enracinement de l'intrigue et des personnages dans l'esprit belge. Ce dernier visible aussi dans les remarques ironiques du détective belge sur ses capacités d'enquêteur.

Conclusion

L'examen du roman de Berenboom révèle la présence de la « transgressivité » dans la littérature policière. Elle consisterait à dépasser les règles des variantes du roman policier qui sont le roman à énigme et le roman policier noir, à les combiner de façon à maintenir l'effet de surprise, à dépasser les habitudes des lecteurs. Transgresser veut dire aller du poncif à l'originalité, du dérisoire ou léger au sérieux, du paralittéraire à la littérature. Comme la transgression peut se réaliser aussi bien au niveau collectif qu'individuel (Hastings et al. (dir.), 2012), dans le cas du roman policier, on peut voir l'expérience collective de la transgression dans le choix de la paralittérature par les auteurs belges, dans leur prédilection pour le paralittéraire en dépit des avis peu favorables sur ce type de création artistique. L'expérience individuelle, quant à elle, serait visible dans une réalisation originale, dépassant les règles du genre, par un auteur particulier.

Les références au contexte extralinguistique font du texte de Berenboom un « roman policier à caractère historique » (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2001 : 723). De surcroît, le livre *Périls en ce royaume* se présente comme un texte doublement belge : d'abord, par le choix du genre, entré dans le patrimoine

de la littérature belge, ensuite, par les références à l'histoire du pays. Aussi la présence des sujets sérieux dans un genre peu sérieux passe-t-elle pour une autre manifestation de l'esprit de subversion.

On peut réfléchir encore sur les causes du choix d'Alain Berenboom de se référer aux questions délicates et complexes de l'histoire de la Belgique. Dans une perspective plus large, s'agit-il de l'intérêt pour cette période rarement abordée dans la littérature ? Est-ce un signe des temps ? Oui, si l'on en croit Jean Tulard qui explique la fonction du roman policier : « Peut-être convient-il de renoncer aux querelles esthétiques pour constater que le roman policier est avant tout le reflet d'une époque, le miroir d'une société qui y projette ses peurs et ses fantasmes » (*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, 2001 : 718). Les thèmes incommodes autour desquels se déploie l'intrigue peuvent être considérés comme un exemple de transgression thématique, signe de cette volonté d'écrire vrai.

Bibliographie

- Aron, P. et al. (dir.) 2002. *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Berenboom, A. 2008. *Périls en ce royaume. Une enquête de Michel Van Loo, détective privé*. Paris : Bernard Pasquito Éditeur.
- Boileau, P., Narcejac, Th. [1975] 1994. *Le Roman policier*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Boyer, A.-M. 2008. *Les Paralittératures*. Paris : Armand Colin.
- Destexhe, A. 2009. *50 dates-clés de l'Histoire de Belgique*. Bruxelles : Tournesol Conseils SA / Éditions Luc Pire.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2001. Encyclopædia Universalis et Albin Michel, Paris.
- Dorchy, H. 1975. *Histoire des Belges*. Bruxelles : Éditions A. De Boeck.
- Dulout, S. 1997. *Le Roman policier*. Toulouse : Éditions Milan.
- Fondanèche, D. 2005. *Paralittératures*. Paris : Librairie Vuibert.
- Hastings, M. et al. (dir.) 2012. *Paradoxes de la transgression*, Paris : CNRS Éditions.
- Reuter, Y. 1997. *Le Roman policier*. Paris : Éditions Nathan.
- Roegiers, P. 2005. *La Belgique. Le roman d'un pays*. Paris : Gallimard.
- Seret, H. 2011. « L'Assassin habite au 21. Stanislas-André Steeman ». In : *10 œuvres-clés de la littérature belge*. Namur : Primento Éditions.
- Stalloni, Y. 2006. *Dictionnaire du roman*. Paris : Armand Colin.
- Steeman, S.-A. [1939] 2000. *L'Assassin habite au 21*. Paris : Le livre de Poche.
- Todorov, T. 1971. « Typologie du roman policier ». In : *Poétique de la prose*. Paris : Le Seuil. [En ligne] : <https://blogs.commons.georgetown.edu/fren-482-spring2016/files/2016/01/Typologie-du-roman-policier.pdf> [consulté le 05 juillet 2019].
- Vareille, J.-C. 1989. *L'Homme masqué, le justicier et le détective*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Note

1. Voir le rapport final de l'étude commandée par le Sénat de Belgique en 2000 au CEGES : « La Belgique docile. Les autorités belges et la persécution des Juifs en Belgique pendant la Seconde Guerre mondiale ». [En ligne] : https://www.senate.be/event/20070213-jews/doc/rapport_final.pdf [consulté le 05 juillet 2019].



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Synergies Pologne n° 16 - 2019 p. 135-144

Histoire de l'homme (tomes 1 et 2) de Paul Emond : « espace de toutes les libertés¹ »

Judyta Niedokos

Université Catholique de Lublin, Pologne

jniedokos@kul.pl

ORCID ID: 0000-0002-0950-9677

Reçu le 09-07-2019 / Évalué le 26-11-2019 / Accepté le 10-12-2019

Résumé

Le présent article prend pour objet deux tomes d'*Histoire de l'homme* de Paul Emond (tome 1 : 2007 et tome 2 : 2018) pour y repérer et examiner différents types de dépassement/ transgression que propose l'auteur. L'analyse se fait en 5 temps : le dépassement des frontières génériques et le va-et-vient constant entre le récit et la reconstruction, la structure de l'action et la reprise comme outil de démonstration, le bouffon en tant que personnage transgresseur, la mise en doute de la réalité présentée, le dépassement de l'ordre établi.

Mots-clés : transgression, dépassement, subversion, provocation, Paul Emond

Histoire de l'homme (tomy 1 i 2) Paula Edmonda : « przestrzeń wszelkich wolności »

Streszczenie

Niniejszy artykuł obiera za przedmiot badań dwa tomy *Histoire de l'homme* belgijskiego pisarza Paula Emonda (tom 1: 2007, tom 2: 2018) i analizuje różne formy przekraczania granic w tekście. Zaproponowana przez autora transgresja ukazana jest w pięciu punktach odpowiadających różnym jej typom: przekraczanie granic gatunkowych i nieustanne przechodzenie od opowiadania/ narracji do rekonstrukcji, struktura wydarzeń i powtórzenie jako sposób argumentacji i udowadniania, błazen jako uosobienie transgresji, kwestionowanie rzeczywistości przedstawionej, przekraczanie ustalonego porządku.

Słowa kluczowe: transgresja, przekraczanie granic, odwrócenie porządku, prowokacja, Paul Emond

Histoire de l'homme (volumes 1 and 2) by Paul Emond: "space of all freedoms"

Abstract

The article deals with two volumes of *Histoire de l'homme* by a Belgian writer Paul Emond (vol. 1: 2007, vol. 2: 2018) and analyses various forms of transgressions

in the text. The transgressions proposed by the author is demonstrated in five points relating to its manifold types: transgression of the borders of the genre and constant transition from short story/narrative to reconstruction, the structure of events and repetition as a line of reasoning and proof, the figure of the jester as an embodiment of transgression, questioning of the reality presented, transgression of the established order.

Keywords : transgression, overtaking, subversion, provocation, Paul Emond

Romancier, critique littéraire, essayiste ou adaptateur théâtral, Paul Emond (né en 1944) est également auteur de nombreuses pièces de théâtre, l'un des dramaturges belges contemporains les plus joués en France et dans plusieurs pays européens. La diversité de sa production d'écrivain se reflète dans les inspirations littéraires qu'il avoua dans un essai intitulé *Une forme du bonheur* où il se réclame de Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Milan Kundera, Paul Willems, Jorge Luis Borges. Toutefois, c'est surtout le romancier Jules Verne et le dramaturge Luigi Pirandello qu'il reconnaît comme ses modèles littéraires et spirituels pour l'expérience esthétique *fascinante* qu'ils lui procurent. La lecture de leurs œuvres permet, selon lui, de *toujours faire et refaire la formidable expérience de la liberté*, dans la mesure où les frontières reconnues deviennent chez eux *problématiques* (Pirret, 1999 : 37). Cette prédilection a donc pour point de repère les notions de liberté et de frontière, idées qui côtoient de près celles du dépassement et de la transgression. Cet aveu vaut-il également pour la production littéraire de Paul Edmont, en l'occurrence pour son œuvre dramatique ? Pour l'examiner, nous nous sommes laissée tenter par les deux tomes d'*Histoire de l'homme*, parus respectivement en 2007 et 2018 ; ceci pour deux raisons : tout d'abord, parce qu'ils ont été relativement peu étudiés par les critiques (surtout que le 2^e tome est tout récent), deuxièmement à cause de leur sous-titre déroutant et provocant : *pièce fleuve, mobile, chaotique et à suivre*. En effet, *Histoire de l'homme* est un recueil de plusieurs *séquences* (dialogues, monologues, saynètes, sketches) publiées par ordre alphabétique et précédées du renseignement suivant de l'auteur : *Toute liberté est laissée aux metteurs en scène et aux acteurs de choisir celles qu'ils préfèrent, d'en établir la succession selon leur bon plaisir et aussi, s'ils le désirent, de les mêler à des séquences [de l'autre] tome* (Emond, 2018 : 4). À analyser de plus près les deux volumes, soit plus d'une cinquantaine de textes, on peut effectivement y repérer quelques niveaux de transgression entendue dans son sens le plus large d'infraction volontaire à la règle, de non-respect délibéré d'un accord ou d'une frontière (Sirinelli, 2007 : 7). Les ayant une fois repérés et mis en évidence, il faudrait bien cerner leur nature : s'agit-il d'une subversion ou d'une provocation ? Définie comme *le renversement de l'ordre établi* (Spettel, 2013a : 179), celle-là porte avant tout sur l'objet, tandis

que celle-ci, entendue comme incitation à agir, cible avant tout une personne et son comportement (2013a : 178-179). Il conviendrait également de s'interroger sur la finalité de la transgression opérée par le dramaturge belge ainsi que sur sa réception par le lecteur/spectateur.

1. Dépassement des frontières génériques

Tenant compte, d'une part, de la diversité d'approches balisant la réflexion générique¹ et, d'autre part, de la tendance à l'effacement, l'éclatement des genres (Ablamowicz, 1992 ; Dambre, Gosselin-Noat, 2011) ou à l'hybridation², nous acceptons, pour le besoin de cette étude, la distinction aristotélicienne entre *diégésis* et *mimésis* (Pavis, 1996 : 92-93 et 206-207), ce qui permet de constater d'après André Gaudreault que *Le théâtre ne raconte pas, il "reconstitue" une histoire* (Gaudreault, 1999 : 37). Défini comme produit d'un acte de narrer, le récit sillonne les deux tomes sans que sa présence soit motivée par les grandes articulations de l'action. En effet, excédant rarement l'espace de deux pages, les récits ne sont pas intégrés à l'action ni racontés par le narrateur *chargé d'informer les autres caractères ou le public en racontant et en commentant directement les événements* (Pavis, 1996 : 227). Bien au contraire, ils constituent des séquences autonomes confiées à un conteur ou une conteuse évoquée directement ou bien à un personnage tenant ce rôle qui, seul en scène, raconte son ou une histoire s'adressant directement au public (1996 : 67). Puisant dans l'oralité et les traditions de la littérature populaire, l'instance parlante délivre, à travers un souvenir prenant des allures d'histoire allégorique, un message, une vérité générale sur l'Homme, son sort et les recoins de son âme. Tel est le cas du monologue intitulé *La transmission* où une femme narre le moment d'entrer en possession d'une pierre, de *sa beauté intérieure* - une belle métaphore de la force et du soutien féminins, de même que celui du texte *Huitième* qui, sous un récit parabolique, cache l'image de la perversité de la nature humaine. Ces monologues s'inscrivent dans le courant du théâtre-récit (1996 : 379) et en accompagnent d'autres qui présentent leur forme *pure* tels que *Petite histoire de la locomotion* mettant en scène de courtes narrations amusantes sur les failles et échecs de l'homme féru de l'idée de se déplacer ou bien *La Fille à Guillotin* qui est une histoire rimée et bouffonne de *la belle trouvaille pour couper la tête/ des hommes* (Emond, 2018 : 13). Cependant, le dépassement générique dans *Histoire de l'homme* ne consiste pas seulement, à notre sens, à mettre en scène des matériaux narratifs, mais avant tout à les mettre côte à côte avec des séquences bel et bien dramatiques et à les donner toutes comme une seule pièce dont les parties peuvent être choisies et assorties librement. Il en résulte un va-et-vient constant entre la narration et la reconstruction, toutes les deux unies

par la voix d'un personnage. L'auteur lui-même avoua dans un entretien : *J'aime travailler à la lisière des deux genres, garder dans mes pièces une place importante pour le récit* (Emond, 1999 : 46). Tout présente que soit la narration dans *Histoire de l'homme*, son statut y est double, car elle se trouve à la fois à dedans et dehors, elle entrelace le dramatique, étant placée à la fois ensemble et à part.

2. Dépassement structural

Tout comme dans les autres pièces, dans les deux tomes examinés il est facile de trouver des textes régis par ce que les critiques littéraires appellent *la structure binaire de l'attente et de la désillusion* (Pirret, 1999 : 39). Le désir d'un dénouement est produit à l'aide de répétitions : les personnages répètent sans cesse les mêmes phrases, multiplient jusqu'au rassasiement les mêmes schémas de comportement ou encore reviennent inlassablement aux mêmes répliques ou gestes en augmentant à chaque fois leur intensité d'un cran. La tension s'accroît tout comme l'espoir du lecteur/spectateur de savoir si les aspirations des personnages vont s'accomplir, jusqu'où vont mener leurs démarches. Désir attisé, espoir tantôt déçu et le lecteur/spectateur se voit dupé, trop crédule au texte, trop habitué peut-être à la nécessité d'une finalité. Il en est ainsi de la saynète *L'exécution* où le condamné s'empresse auprès du bourreau déconcerté par son nouvel outil de travail et l'assaille de politesses et de conseils bienveillants pour que l'exécuteur puisse mener son œuvre à terme. Un coup de fil - un coup de théâtre - interrompt l'exécution et les personnages se séparent : le bourreau *désolé pour [le] travail inopinément interrompu* et le condamné espérant que *l'amnistie ne sera que provisoire* (Emond, 2007 : 37). Et pourtant, à lire et à relire ces textes basés sur la structure binaire, on découvre que la répétition engendrant la déception devient un outil pour démontrer l'évidence : il faut dépasser le *même* pour que le *nouveau*, l'autre puisse se manifester. Chez Paul Emond *l'opération de la reprise, de la réduplication, de la répétition voire du ressassement [est] la condition de l'innovation et de la révélation* (Pirret, 1999 : 40). En effet, c'est en multipliant des réductions impossibles que les Normalisateurs font de Monsieur Tout-le-monde un beau citoyen standard, tout en mettant à nu l'absurdité de l'uniformisation. De même, c'est à travers la cruauté à la fois intensifiée et aveugle de la mère dans *Problème génétique* que le lecteur/spectateur peut prendre conscience de l'inclination de l'homme à se tromper et à se déculpabiliser. Dans *Histoire de l'homme* les situations se répètent, s'intensifient, leur dénouement déçoit, déroute ou fait dévier du chemin attendu pour révéler avec d'autant plus de force l'évidence, une vérité sur la nature humaine.

3. Personnage transgresseur

Les textes répartis en deux volumes mettent en scène une galerie infinie de quidams sans patronyme (Mancel, 1999 : 24) qui tiennent compagnie à des personnages historiques ou littéraires. L'écrivain introduit dans cette panoplie un couple que l'on peut situer à mi-chemin entre anonymat et typisation (Pavis, 1996 : 394). C'est que leurs noms, Bouchet et Pécuvard, font allusion aux protagonistes de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, deux copistes de profession qui s'essayaient sans succès aux sciences, à la littérature, à la religion, à l'éducation et dans bien d'autres domaines. À l'instar de leurs modèles, les personnages emondiens sont des *loosers* qui observent le monde, incapables ou refusant (le lecteur/spectateur n'en est pas certain) de le comprendre. Les situations auxquelles ils sont confrontés les dépassent de même qu'ils dépassent ces situations par l'étroitesse de leur esprit ou l'ingénuité de leurs réflexions. Tels qu'ils sont donnés, Bouchet et Pécuvard se présentent comme deux clowns sur l'éternelle scène du monde, deux avatars du bouffon, lui-même considéré comme transgresseur rituel *qui évoque tout haut les pensées prohibées et les pulsions refoulées* (Enriquez, 2008 : 284). C'est à eux que l'écrivain fait donc interroger l'Histoire avec un grand H, *espèce de pisseuse, une faiseuse d'embarras* (Emond, 2007 : 41) qui *colle aux fesses* du Passé de l'humanité et qui raffole de l'Avenir, lui-même *fai[sant] partie de l'autre corporation, pas hétéro pour un sou* (*ibid.* : 42). Ce sont eux également qui jouent au jeu innocent de la barbichette et qui, à la suite d'un litige (pour savoir lequel des deux a ri et devra recevoir une petite tape sur la joue), en viennent à régler cette affaire par un duel. Ils continueront pourtant ce jeu, accélérant le rythme de la comptine, et régleront cette même situation litigieuse - qui se répètera encore et encore - par un duel, avec des armes de plus en plus meurtrières (bâton, couteau, épée, hallebarde, revolver, kalachnikov), en les utilisant pour s'assommer, avant de finir par tomber morts en se précipitant l'un contre l'autre enroulés de dynamite nucléaire autour du corps (*ibid.* : 7). Finalement, c'est à ce couple clownesque qu'incombe de démontrer le scepticisme de l'homme contemporain lorsqu'ils regardent le Christ marcher sur l'eau et qu'ils essayent de se retrouver dans la phrase *Heureux les simples d'esprit* (*ibid.* : 8).

Pendant, à observer la façon dont le dramaturge belge traite le monde contemporain et ses problèmes, à suivre les manières dont il remet en cause les schémas de pensée habituels, les codes et les conventions, on peut se demander dans quelle mesure l'auteur lui-même prend en charge le rôle de bouffon auprès des lecteurs/spectateurs. Derrière les personnages mis en scène, derrière les situations que ceux-ci affrontent ou subissent, percent les capacités à la provocation, à la dérision et à l'exotisme, moyens de la mise en cause qu'Eugène Enriquez

considère comme nécessaires à la transgression (Enriquez, 2008). En effet, si les histoires mises en scène contiennent une dimension provocante, celle-ci consiste à faire un défi au lecteur/spectateur devinant que, sous une fable anodine, se cache un message à déchiffrer. Outre le défi, la provocation emondienne nous invite également à rompre nos habitudes de penser, à aller à l'encontre des clichés. Or, c'est la dérision qui favorise le défi et l'incitation, la raillerie qui se révèle lors d'un renversement (*Une histoire d'amour*) ou d'un changement de rôles (*Chante, petite homme*), dans une situation déroutante (*Mâle à vendre*) ou bien lorsque les convenances sont appliquées dans un contexte surprenant (*L'exécution*). Ainsi, par derrière les textes rassemblés dans *Histoire de l'homme* se laisse voir un écrivain étonné par le monde observé, un exote³ qui, grâce à sa capacité à se distancier de ce qu'il considère attentivement, *est capable de percevoir (...) la diversité du réel et tout ce qui est opaque aux autres* (Enriquez, 2008 : 284).

4. Brouillage paradigmatique

Les textes de Paul Emond s'inscrivent dans la conception d'une littérature *libre, ouverte sur tous les possibles, une littérature de l'imagination* (Emond, 1998 : 23) et sa réalisation se traduit également dans *la transgression des niveaux de réalité* (*ibid.*). L'écrivain questionne et met en doute *tous les aspects que peut prendre le paradigme fondamental sur lequel repose le réalisme*, il estompe la séparation entre le réel et le rêve, *qu'il s'agisse de rêve endormi ou de rêve éveillé, de cauchemar ou de fantasme ; ou encore, séparation entre l'actuel et le virtuel [...] ; séparation aussi entre le monde qui nous entoure, le monde des vivants, et un hypothétique monde de l'au-delà*, bref entre l'ordre du vrai et l'ordre du faux (*ibid.*). Par conséquent, une fois convaincu d'avoir découvert les règles qui organisent le monde emondien, le lecteur/spectateur est tantôt pris d'un vertige, se voit décontenancé ou désorienté, car la règle qui semblait s'appliquer à l'univers regardé n'est plus valable mais mise en doute ou contestée. Ainsi, on dépasse le réel, y compris inventé, mais on dépasse aussi le rêve et, souvent, les personnages se voient enfermés dans l'entre-deux. Si l'on prend le cas du texte *Le Veau d'or* ou celui de *L'Art de l'illusion* on découvre que la frontière entre le réel et le rêve est brouillée. Dans le premier cas, ce qui paraît impossible et merveilleux (au sens de surnaturel et fantastique) devient tout d'un coup normal et ne constitue pas, contrairement aux attentes du lecteur/spectateur, l'objectif de l'histoire. De même, le second texte évoqué peut tromper non seulement le lecteur/spectateur trop crédule, mais également celui qui est méfiant et, en pleine connaissance des choses, traite les textes du dramaturge avec précaution. C'est que le passage entre la réalité et les fantasmes, entre la vie et sa représentation, n'est constituée que

par l'entrée d'une servante et la mise au four d'un gratin d'écrevisses, situation banale ayant le pouvoir de déclencher le passage entre les mondes. La même règle de brouiller les frontières est appliquée dans *Mâle à vendre* où, face à la situation absurde qui lui arrive, Oscar se croit piégé dans un cauchemar dont il veut sortir ou bien faire sortir les singes qui souhaiteraient faire de lui leur domestique. Le dénouement de cette histoire, comme de toutes les autres évoquées, reste proche de l'esthétique surréaliste par sa poétique du rêve et l'étrangeté de la situation mise en scène, car si Oscar se libère de son cauchemar, c'est pour s'avérer *l'empereur des singes* qui vient de *promulguer une loi qui interdit formellement usage des hommes domestiques* (Emond, 2007 : 13).

5. Subversion de l'établi

Histoire de l'homme constitue une œuvre un peu à part dans la production dramatique de l'écrivain dans la mesure où ses autres pièces de théâtre se concentrent avant tout sur des scènes de ménage, des tensions au sein du couple. Les critiques littéraires reconnaissent que chez Paul Emond *la cellule familiale et le couple occupent sans aucun doute le cœur de sa mythologie intime* (Mancel, 1999 : 24). Or, même si les disputes conjugales se laissent voir et entendre dans les deux tomes analysés, ceux-ci constituent le terrain où le dramaturge étudie avant tout, d'ailleurs tout comme Roger Caillois, *des instincts et des pulsions, depuis les délires jusqu'aux hallucinations, en passant par toutes les œuvres de l'imagination humaine* (Gryspeerd, 2013 : 35). Tout comme le sociologue français, l'écrivain belge se montre ici en tant que passionné de fables, de mythes, d'affabulations. Par conséquent, à côté des petites histoires qui mettent en scène un A ou un B, une Pleureuse et le chœur, un conteur ou une conteuse, une secrétaire, un pickpocket, un camelot, un guide, une mère, un père ou un adolescent, nous y trouvons, mis au même rang, des personnages mythiques et littéraires. Tous servent à l'auteur à montrer les délires, pulsions et instincts humains. Cette œuvre tend donc vers le mythe, vers le rituel, vers ce qui, comme le dit Caillois, *appartient par définition au collectif, justifie, soutient, inspire l'existence et l'action d'une communauté* (Caillois, 1998 : 154). Or, une fois les noms familiers évoqués et l'histoire reconstituée dans l'esprit, le lecteur/spectateur découvre des histoires bien connues présentées sous un jour inattendu, car le dramaturge s'applique à effectuer un changement de rôles, une inversion qui vise souvent l'actualisation du texte dans le monde contemporain. Démarche paradoxale, car si l'écrivain puise dans la mémoire collective, ce n'est que pour s'amuser à rompre les schémas, à bouleverser l'ordre établi. Ainsi, les géants sont bien des géants qui parviennent à tromper Don Quichotte en se faisant passer pour des moulins à vent, tandis qu'Ulysse

s'avère être un simple gars tarabusté par *deux folles de l'étage en-dessous* (Emond, 2018 : 83) qui se mettent à chanter affreusement faux lorsque leur voisin prend son bain. Cette *destruction* des mythes ou inversion des rôles est donnée dans bien des cas à travers une ironie dramatique : contrairement au lecteur/spectateur, les personnages ignorent certains éléments de l'intrigue, ce qui les empêche d'agir en connaissance de cause (Pavis, 1996 : 180). L'exemple le plus significatif nous est donné par la *véritable histoire* d'Œdipe et du Sphinx : le futur époux de sa propre mère ignore qu'il fait partie d'une histoire bien figée, il croit être le héros antique alors que c'est le Sphinx qui tire les ficelles, retardant charitablement le déclenchement du ressort tragique pour finalement se laisser tuer et se transformer en princesse, car *le malheur des uns fait le bonheur des autres* (Emond, 2007 : 48). La distance critique qui est le fruit de cette inversion apparaît également lorsque le dramaturge procède à l'abolition des distances, à une sorte d'abaissement carnavalesque tel que l'a défini Bakhtine⁴. Dans *Le mythe d'Orphée* la jeune femme est fascinée par de gros points noirs qui brillent sur le nez de son interlocuteur ; dans *Marthe et Marie* les deux femmes se racontent leurs échecs conjugaux, dans *Premier et second débats du diable et du bon Dieu* l'auteur fait bavarder tout bonnement le diable et Dieu qui se font des paris surréalistes, communiquent par textos, réfléchissent sur le sort à réserver à l'humanité. Le bouleversement de la mémoire collective passe également par la destruction de l'illusion théâtrale lorsque les conventions sont mises en relief et en distance. Ainsi, la théâtralité est mise à nu dans *Isaac et la pomme* par l'autoprésentation des personnages éponymes. Et pourtant, contrairement à ce qu'annonce le célèbre physicien en disant : *Dans un instant, je vais découvrir la loi de la gravitation* (Emond, 2007 : 22), on est témoin d'une leçon d'humilité appliquée au savant par le pommier.

Par conséquent, riant des symboles, des idoles et des icônes, se plaisant dans la destruction de l'ordre établi, le lecteur/spectateur a l'occasion de participer au sacré de la transgression tel que l'a conçu Roger Caillois. Il se laisse entraîner par l'ironie, l'absurde et l'excès qui détruisent, renversent et dépassent le normal, le bien-connu, le certain et le figé ; il assiste à la désacralisation de l'Histoire, des mythes et du tragique quotidien.

Vu les différentes strates mises en évidence ci-dessus, on est enclin à dire qu'*Histoire de l'homme* du dramaturge belge s'appuie sur la transgression, qu'elle soit générique, structurale, focalisée sur un personnage, paradigmatique ou mythique. Ces nombreuses couches permettent de satisfaire aux différentes acceptions du terme. Il y a donc *le passage de l'autre côté d'une frontière* (Spettel, 2013a : 178) avec, premièrement, le va-et-vient entre la narration et la reconstruction, la ligne de démarcation n'occupant que l'espace blanc typographique ou l'épaisseur d'une

page en papier ; deuxièmement, la structure de l'action est d'habitude construite entre deux pôles, l'attente et la désillusion, lorsque le lecteur/spectateur est conduit par le texte du désir d'un dénouement, animé par le procédé de répétition croissante, à la déception produite par le manque de finalité. Qui plus est, la transgression chez Emond se laisse lire également comme subversion, ce dont témoigne le renversement des stéréotypes sociaux, le bouleversement des habitudes littéraires, les clichés culturels présentés sous un jour opaque, mais également le dérèglement du fonctionnement du réel et du rêve qui, loin de constituer l'un pour l'autre une alternative, s'emboîtent, sont mis en abyme, se croisent ou se complètent. Finalement, il est possible d'envisager ici la transgression à travers le personnage du bouffon en tant que provocation, entendue, tout d'abord, comme défi lancé au lecteur/spectateur de chercher le dessous des histoires mises en scène, ensuite, comme invitation à rompre le figé des schémas de pensée, des conventions littéraires, des codes esthétiques.

Usant de la provocation, cette œuvre est pourtant loin de se situer « hors-limites » ou de s'inscrire dans la logique d'une surenchère (Spettel, 2013b : 2-4), selon laquelle il faut choquer et écœurer toujours plus. Il ne s'agit ici pas d'un jeu gratuit, d'un geste vide, demeurant un but en soi, qui attire l'attention sans interroger réellement le lecteur/spectateur (Spettel, 2013a : 182). La provocation et les différents niveaux de lecture sont un moyen à travers lequel Paul Emond veut réveiller notre conscience, bouleverser nos connaissances, faire réviser les idées reçues et fixes. Bien plus, les séquences textuelles d'*Histoire de l'homme*, subversives et provocantes à la fois, expriment d'un côté l'intériorité de l'artiste et sont, de l'autre, une source de plaisir esthétique pour le lecteur/spectateur, satisfaisant par là-même au paradigme de l'art moderne tel que le définit Nathalie Heinich (Heinich, 2014). En effet, c'est à nous de relever le défi et de déchiffrer les codes, de révéler ce qui reste caché, de découvrir le message, d'être plus rusé qu'un lecteur naïf, de ne pas nous laisser surprendre par le jeu de l'écrivain. Ou, bien au contraire, de poursuivre ce jeu une fois la pièce lue et le livre fermé, de continuer à regarder le monde et l'homme avec le regard d'un exote pour apprendre à garder nos distances et apercevoir l'envers des choses.

Dans un entretien, l'écrivain dit ne pas prétendre être un guide spirituel. Il avoue : *Ce que j'essaie de donner à travers des pièces, ce n'est certainement pas le fruit d'une réflexion. C'est quelque chose de plus large : c'est un état des choses*⁵. Or, les deux tomes d'*Histoire de l'homme* semblent être un bon outil pour apprendre à voir les relations entre l'homme et le monde sous un nouveau jour.

Bibliographie

- Ablamowicz, A. 1992. *Effacement des genres dans la littérature du XIXe et du XXe siècle*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Bakhtine, M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Caillois, R. 1998 [1938]. *Le Mythe et l'homme*. Paris : Gallimard.
- Dambre, M. Gosselin-Noat, M. (dir.). 2011. *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Emond, P. 1998. *Une forme du bonheur*, Conférences données dans le cadre de « La chair de poétique » de l'Université catholique de Louvain. Carnières : Éditions Lansman.
- Emond, P. 1999. Des personnages coincés dans la banalité du quotidien. *Alternatives théâtrales*, n° 60, p. 46-50.
- Emond, P. 2007. *Histoire de l'homme*, tome 1. Carnières : Lansman.
- Emond, P. 2018. *Histoire de l'homme*, tome 2. Carnières : Lansman.
- Enriquez, E. 2008. Un monde sans transgression. *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 6, p. 277-289. [En ligne] : DOI : 10.3917/nrp.006.0277 [consulté le 7 juillet 2019].
- Gaudreault, A. 1999. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris : Armand Colin & Nota Bene.
- Gryspeerd, A. 2013. *Roger Caillois. Des mythes aux collections*. Paris : Classiques Garnier.
- Heinich, N. 2014. *Le Paradigme de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Kociubińska, E. Niedokos, J. (dir.). 2016. *Quêtes littéraires n°6, Hybride(s)*. Lublin : Wydawnictwo Werset.
- Mancel, Y. 1999. Inventer l'imaginaire des petites gens. *Alternatives théâtrales*, n° 60, p. 24-26.
- Pavis, P. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod.
- Piret, P. 1999. Vertus dramatiques du récit. Paul Emond sur les traces de Pirandello... et des Dupondt. *Alternatives théâtrales*, n° 60, p. 37-41.
- Sirinelli, J.-F. 2007. La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 93, p. 7-14.
- Spettel, E. 2013a. Double jeu de la transgression : entre surréalisme et art contemporain. *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n° 6, p. 177-185. [En ligne] : https://gerflint.fr/Base/RU-Irlande6/Article13Elisabeth_Spettel.pdf [consulté le 7 juillet 2019].
- Spettel, E. 2013b. « Splendeurs et misères » de la provocation : une esthétique de la limite respectée ? *Les chantiers de la création*, n° 6, p. 1-9 ; [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/lcc/532> [consulté le 7 juillet 2019].
- Wotowski, W. 2007. *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XXe siècle*. Lublin : Wydawnictwo KUL.

Notes

1. Cf. chapitre intitulé « Les interférences génériques : préliminaire théorique », dans Wotowski, 2007 : 21-88.
2. Voir une vaste bibliographie dans Kociubińska, Niedokos, 2016.
3. Notion proposée par Victor Segalen dans *Essais sur l'exotisme* (1986).
4. « L'objet d'une représentation sérieuse est peint sans aucune distance épique ou tragique, est donné non pas dans le passé absolu d'un mythe ou d'une légende mais au niveau du présent, dans la zone d'un contact direct et familier avec des contemporains vivants » dans Bakhtine, 1970 : 152.
5. <http://comediens.brussels/Paul-Emond> [consulté le 7 juillet 2019].

Synergies Pologne n° 16 / 2019



Annexes



Profils des contributeurs



• Coordinateurs scientifiques du numéro et auteurs •

Agnieszka Kukuryk. Docteur ès lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie ; maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie ; elle s'intéresse à la littérature francophone des XX^e et XXI^e siècles (poésie visuelle; modernisme(s); littérature d'avant-garde; relation entre le mot et l'image, signe iconique et signe plastique, le phénomène de la coexistence et de la co-implication de la littérature et des arts plastiques); ses recherches portent aussi sur la littérature belge francophone depuis les années 1970; elle est également l'auteure des articles sur les relations entre les arts et la littérature publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones.

Przemysław Szczur. Docteur ès lettres de l'Université Jagellonne de Cracovie ; maître de conférences à l'Université Pédagogique de Cracovie ; auteur d'un livre (*Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX siècle (1859-1899)*, L'Harmattan, 2014) et d'une quinzaine d'articles publiés dans des volumes collectifs et des revues scientifiques franco- et polonophones (*Acta Philologica*, *@nalyses*, *Annales de lettres et sciences humaines*, *Écho des études romanes*, *Excavatio*, *InterAlia*, *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, *Textyles*) ; il s'intéresse aux littératures française et belge, à la poétique du roman, aux écritures migrantes dans l'espace francophone, à la philosophie de Michel Foucault ainsi qu'aux études de genre et *queer*.

• Auteurs •

Renata Bizek-Tatara. Professeuse à l'Institut de Néophilologie de l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin. Elle consacre ses recherches aux lettres belges francophones et, en particulier, au fantastique et au roman de l'extrême contemporain. Elle a publié le livre *Étrange envers du quotidien. Le fantastique de Jean Muno* (2016) et a dirigé le projet financé par le Centre National de la Science (NCN) dont le fruit est la monographie rédigée avec Marc Quaghebeur, Joanna Teklik et Judyta Zbierska-Mościcka, intitulée *Belgiem być. Fikcja i tożsamość w literaturze francuskojęzycznej Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)* (2017). Elle l'auteure des articles sur, entre autres, Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Maurice Carême, Thomas Owen, Marcel Thiry, Jean Muno, Françoise Mallet-Joris Bernard Quiriny et Christopher Gérard.

Karolina Czerska. Docteure ès lettres, assistante à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne, elle travaille également dans le Centre de recherches sur les avant-gardes de la même université. Traductrice, auteure de nombreux articles concernant la littérature, le théâtre et l'art polonais, français et belge. Commissaire de la première exposition consacrée au théâtre expérimental polonais d'avant-guerre Cricot (*Cricot idzie! / Cricot is coming!*, Cracovie 2018). Auteure de l'ouvrage *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck. Dramaturgie istnienia* (2019).

Laurent Demoulin enseigne la littérature à l'Université de Liège et officie comme conservateur du Fonds Simenon. Il a fait paraître, entre autres, « *Une rhétorique par objet* » : *les mimétismes dans l'œuvre de Francis Ponge* (Hermann, 2011), *Ulysse Lumumba* (Le Cormier, 2014), *Poésie (presque) incomplète* (L'Herbe qui tremble, 2018), *Homo saltans* (illustré par Antoine Demoulin, Tétras Lyre, 2018), *Les Petites Mythologies Liégeoises* avec Jean-Marie Klinckenberg (Tétras Lyre, 2016), avec Jacques Dubois *Tout le reste est littérature* (Impressions nouvelles, 2018) et Robinson (Gallimard, 2016, prix Rossel 2017).

Marie Giraud-Claude-Lafontaine. Agent de liaison académique et culturelle pour Wallonie- Bruxelles International à l'Université Jagellonne de Cracovie, prépare une thèse de doctorat sous la direction du Pr. W. Rapak intitulée : « De nouvelles formes d'engagement littéraire dans la littérature francophone contemporaine de Belgique : la génération 1970 ». Elle a publié des articles consacrés à Charles De Coster, Georges Simenon, Paul Willems et Kenan Görgün.

Agnieszka Kocik. Docteur ès lettres et maître de conférences à l'Université Jagellonne de Cracovie. Ses recherches portent sur les rapports entre littérature, philosophie morale et savoirs humanistes à l'époque romantique et post-romantique.

Aleksandra Komandera. Maître de conférences à l'Université de Silésie à Katowice. Auteure de la monographie *Le Conte insolite français au XX^e siècle* (2010). Son domaine de recherche recouvre avant tout le récit bref des auteurs tels que Jules Supervielle, Marcel Aymé, Pierre Gripari, Georges-Olivier Châteaureynaud, Thomas Owen, Michel de Gelderode, Xavier Deutsch, Caroline Lamarche, Bernard Quiriny. Elle s'intéresse également au roman contemporain (André Dhôtel, Marc Klapczynski, Philippe Blasband, Adolphe Nysenholz), à la littérature de jeunesse (plus précisément au roman pour adolescents), aux diverses formes de réécriture (particulièrement dans le domaine du merveilleux), dans la littérature française et francophone de Belgique. Actuellement, elle fait des recherches sur l'œuvre romanesque d'André-Marcel Adamek.

Wiesław Kroker. Maître de conférences à l'Université de Varsovie où il enseigne l'histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles et la théorie de la littérature. Ses travaux

portent, entre autres, sur Patrick Modiano, François Emmanuel, Jean Echenoz, Pierre Senges, Guillaume Apollinaire et Georges Poulet. Il est aussi traducteur en polonais de nombreux textes critiques et littéraires (Pierre Bourdieu, François Emmanuel).

Judyta Niedokos. Enseignante-chercheuse en littérature française du XX^e et XXI^e siècles, maître de conférences HDR à l'Université Catholique de Lublin ; rédacteur en chef adjoint de la revue *Quêtes littéraires*. Ses recherches portent notamment sur le théâtre français et belge, le rapport entre le texte et l'image, la picturalité.

Marc Quaghebeur. Docteur en philosophie et lettres, écrivain et historien des lettres belges, ancien directeur des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, président de l'Association Européenne d'Études Francophones, directeur de nombreuses collections (notamment « Archives du futur » et « Documents pour l'histoire des francophonies »).

Projet pour le n° 17 / 2020



Identifier l'ironie ?

**Coordonné par Małgorzata Niziołek (Université Pédagogique de Cracovie)
et Aude Grezka (CNRS/Université Sorbonne Paris Nord)**

Ces dernières années, l'extraction d'opinions dans les textes s'est beaucoup développée et surtout depuis l'expansion du web social (Facebook, Twitter, etc.) qui permet aux internautes de manifester leurs opinions. L'ironie en est reine. Kerbrat Orecchioni souligne que « l'ironie est de tous les tropes celui qui nage le plus volontiers dans les eaux troubles de l'ambiguïté. [...] Le sens dérivé dans l'ironie ôte toute pertinence au sens littéral : le principal intérêt de ce trope réside dans le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative qu'il institue » (1986, p. 105). L'ironie joue donc sur l'implicite : le destinataire doit percevoir, savoir lire entre les lignes, pour comprendre que le locuteur pense le contraire de ce qu'il dit. La complexité de ce trope constitue un vrai défi pour la détection automatique. L'extraction automatique de l'ironie demande de délimiter et de définir linguistiquement ce trope.

En effet, certaines propriétés des langues naturelles constituent des obstacles au traitement automatique (inférence, figement, polysémie, etc.). Ces obstacles montrent que le langage n'est pas réductible à une machine et qu'une machine n'est pas encore susceptible de régler complètement les problèmes de modélisation du comportement humain, notamment du comportement langagier. Traiter du langage chez l'homme est un vaste projet se trouvant à l'intersection de plusieurs disciplines, sciences sociales, neurosciences, anthropologie, communication, etc. La complexité des langues naturelles, associée à la complexité du langage humain amène inévitablement à une difficulté de modélisation. Le langage figuratif pose ainsi de nombreux problèmes. Ce type de langage attribue au sens propre des énoncés des sens supplémentaires. Le lecteur ou l'interlocuteur doit donc découvrir voire déchiffrer la véritable signification. Le langage figuratif est un déplacement du sens : il superpose au sens propre des énoncés une ou plusieurs couches de sens supplémentaires, phénomène qu'on peut illustrer entre autres par l'ironie, le sarcasme, l'humour, la métaphore ou encore les jeux de mots.

Le problème de la réception et de l'interprétation est intensifié dans le cas de l'ironie. L'ironie est caractérisée par son ambiguïté et par le risque d'échec de la communication qui lui est inhérent. Or les conséquences sont importantes dans la mesure où ce qui est compris est alors le contraire de ce qu'il aurait fallu comprendre. Cette difficulté existe dans le cadre de la communication orale, malgré les nombreux signaux explicites et univoques (ton, gestes, etc.) que le locuteur peut employer pour marquer le caractère décalé de ses propos. Dans la communication écrite, l'usage de l'ironie est encore plus périlleux. Mais qu'en est-il lorsqu'elle touche la communication bien spécifique des réseaux sociaux. Les codes d'écriture sont bien différents de ceux que l'on peut trouver dans la littérature traditionnelle (poésie, roman, etc.). Quels sont les procédés linguistiques français/polonais de l'ironie ? Comment peut-on l'extraire automatiquement ?

Il existe une importante littérature sur l'ironie, tant dans la tradition rhétorique que dans les études de stylistique littéraire, sans compter les écrits dans les domaines philosophiques et psychologiques. L'ironie a fait l'objet de nombreuses études depuis Aristote ; récemment, les analyses pragmatiques (Berrendonner, 1981 ; Kerbrat-Orecchioni, 1980) ont apporté des éclairages intéressants. Malgré la justesse de ces études, l'ironie reste un phénomène complexe dont la définition est loin d'être consensuelle.

Seront donc attendus les articles visant à analyser la problématique annoncée selon plusieurs axes de la linguistique théorique et appliquée, sans que les thèmes proposés ci-dessous soient restrictifs :

- Ironie et TAL
- Ironie et linguistique
- Ironie et traduction
- Dimension rhétorique de l'ironie
- Rapports entre ironie et genres de discours

Un appel à contributions a été lancé en avril 2020.

Information et contact :

<https://gerflint.fr/synergies-pologne>

synergies.pologne@gmail.com

Consignes aux auteurs

- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.pologne@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en polonais puis en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère unique est Times New Roman, toujours taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en italiques. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit: (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La bibliographie en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture - préalables à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p. 49-60.

19 Pour un article de périodique

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

20 Pour les références électroniques (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

21 Les textes seront conformes à la typographie française.

22 Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

23 Les captures d'écrans sur l'internet et extraits de films ou d'images publicitaires seront refusés. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation.

NB : Toute reproduction éventuelle (toujours en noir et blanc) d'une image, d'une photo, d'une création originale et de toute œuvre d'esprit exige l'autorisation écrite de son créateur ou des ayants droit et la mention de paternité de l'œuvre selon les dispositions en vigueur du Code français de la propriété intellectuelle protégeant les droits d'auteurs. L'auteur présentera les justificatifs d'autorisation et des droits payés par lui au propriétaire de l'œuvre. Si les documents sont établis dans un autre pays que la France, les pièces précitées seront traduites et légalisées par des traducteurs assermentés ou par des services consulaires de l'Ambassade de France. Les éléments protégés seront publiés avec mention obligatoire des sources et de l'autorisation, dans le respect des conditions d'utilisation délivrées par le détenteur des droits d'auteur.

24 Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

25 Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans les répertoires institutionnels de l'auteur exclusivement, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.



Synergies Pologne, n° 16 / 2019
Revue du GERFLINT
Groupe d'Études et de Recherches
pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec
la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

Président d'Honneur : Edgar Morin

Fondateur et Président : Jacques Cortès

Conseillers et Vice-Présidents : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

PUBLICATIONS DU GERFLINT

Identifiant International : ISNI 0000 0001 1956 5800

Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

Synergies Afrique centrale et de l'Ouest	Synergies Monde
Synergies Afrique des Grands Lacs	Synergies Monde Arabe
Synergies Algérie	Synergies Monde Méditerranéen
Synergies Argentine	Synergies Pays Germanophones
Synergies Amérique du Nord	Synergies Pays Riverains de la Baltique
Synergies Brésil	Synergies Pays Riverains du Mékong
Synergies Chili	Synergies Pays Scandinaves
Synergies Chine	Synergies Pologne
Synergies Corée	Synergies Portugal
Synergies Espagne	Synergies Roumanie
Synergies Europe	Synergies Royaume-Uni et Irlande
Synergies France	Synergies Russie
Synergies Inde	Synergies Sud-Est européen
Synergies Iran	Synergies Tunisie
Synergies Italie	Synergies Turquie
Synergies Mexique	Synergies Venezuela

Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT

Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

Contact: gerflint.edition@gmail.com

Site officiel : <https://www.gerflint.fr>

Webmestre : Thierry Lebeau (France)

Synergies Pologne, n° 16 / 2019

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France – Copyright n° ZSN69E3

Dépôt légal Bibliothèque Nationale de France

Achevé d'imprimer en décembre 2019 sous les presses de Drukarnia Cyfrowa EIKON PLUS
ul.Wybickiego 46, 31-302 Kraków - Pologne

GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique
francophone en réseau

www.gerflint.fr

Ce numéro de *Synergies Pologne* propose de considérer la littérature belge francophone par le prisme de la transgression. Pourquoi ce choix ? C'est que, placé dans une relation centre-périphérie par rapport à la France et ayant souvent cherché à se démarquer d'une hypothétique norme hexagonale, un large pan de la littérature belge de langue française semble entretenir un lien privilégié avec le non-respect des normes, quelles qu'elles soient (linguistiques, génériques, politiques, religieuses, sociales, sexuelles...). Au-delà des interprétations et constats ponctuels, concernant tel ou tel auteur, que proposent les contributeurs, l'on pourra trouver, dans leurs articles, des considérations générales concernant la transgression en littérature.