



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 désidéologisation.

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 Ayguesparse 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 monogénées, 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 Malinconci 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 de *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 exécrationnelle 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 limites*, 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 saturnal.
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).