

L'écriture fantasmatique de Dominique Rolin : entre Dulle Griet et Breughel



Julia Łukasiak

Université de Varsovie, Pologne
julialukasiak@student.uw.edu.pl

Reçu le 14-04-2013/ Évalué le 06-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

L'article montre le fonctionnement du fantasme dans le sens de la critique fantasmatique de Maria Janion dans *Dulle Griet* et *L'Enragé* de Dominique Rolin. Dans ces livres inspirés par l'univers pictural l'écrivain se réfère aux deux mythes identitaires belges, celui du XVI^e siècle et celui des écrivains - héritiers des peintres flamands. Dans *Dulle Griet* Dominique Rolin s'identifie à Margot l'Enragée, personnage du tableau de Pieter Breughel l'Ancien. La romancière reprend les traits caractéristiques pour Dulle Griet tels que la marche destructrice, la grossesse imaginée et l'androgynéité pour les transformer en ses propres fantasmes. Dans le second roman, le « Je » féminin de l'écrivain se confond avec le « Je » de Breughel. La romancière n'est plus héritière des peintres flamands, mais elle devient l'un d'eux. L'identification à Margot l'Enragée et à Breughel permet à Dominique Rolin de mener sa double quête identitaire : celle d'artiste et celle de Belge.

Mots-clés: fantasme, critique fantasmatique, identité fantasmatique, mythe identitaire, peinture flamande

Dominique Rolin's phantasmatic writing : between Dulle Griet and Breughel

Abstract

The article shows functioning of phantasy, understood in the sense of Maria Janion's phantasmatic criticism, in two Dominique Rolin's novels: *Dulle Griet* and *L'Enragé*. In these books, inspired by pictorial universe, the writer refers to two Belgian identity myths : the myth of the sixteenth century and the myth of writers - heirs of the Flemish painters . In *Dulle Griet* Dominique Rolin identifies with Margot l'Enragée, character from the painting of Pieter Breughel the Elder. The novelist uses Dulle Griet's characteristics such as destructive march, phantasmatic pregnancy and androgenicity in order to turn them into her own phantasies. In the second novel, the female "I" of the writer merges with the "I" of Breughel. Rolin is no longer heiress of Flemish painters, but she becomes one of them. This identification with Dulle Griet and Breughel allows Dominique Rolin to undertake her double search for identity: as an artist and as a Belgian.

Keywords : Phantasy, phantasmatic criticism, phantasmatic identity, identity myth, Flemish painting

Introduction

Dans les deux romans marqués par la peinture flamande, *Dulle Griet* et *L'Enragé*, Dominique Rolin s'identifie aux personnages liés à l'univers pictural. Dans *Dulle Griet*, la voix de la romancière se confond avec celle du personnage éponyme, tandis que dans *L'Enragé*, elle s'identifie à Pieter Breughel l'Ancien. L'écrivain construit son identité en se référant constamment à l'univers imaginaire flamand ce qui inscrit son écriture dans la tradition de la littérature belge dans laquelle les liens entre l'écriture et la peinture sont particulièrement étroits. Chez Dominique Rolin, les mythes collectifs belges tels que le mythe du XVI^e siècle et le mythe des écrivains - héritiers des peintres flamands deviennent la partie de sa mythologie personnelle, de son univers fantasmatique. Dans les deux romans c'est grâce aux fantasmes que Dominique Rolin construit son identité : une identité fantasmatique dans le sens de la critique fantasmatique de Maria Janion.

Concept de l'identité fantasmatique

Selon le *Vocabulaire de la psychanalyse*, le fantasme est « un scénario imaginaire où le sujet est présent, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs » (Laplanche, Pontalis, 1967 : 152). Dans son « Projet de la critique fantasmatique » Maria Janion se réfère au concept psychanalytique ; en même temps elle souligne le rôle de l'imagination et de l'imaginaire dans la création des fantasmes individuels et collectifs, surtout dans le romantisme. Selon Janion le héros romantique est souvent l'objet d'une identification fantasmatique (Janion, 2001 : 161-162). Ce phénomène concerne non seulement le lecteur des romans, mais aussi l'auteur lui-même. En expliquant le fond de la critique fantasmatique Janion se sert du concept de « pacte fantasmatique », notion créée par Philippe Lejeune : « Le lecteur est invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique* » (Lejeune, 1996 : 42). En effet, dans le cas de l'écriture rolinienne, on peut parler « des fantasmes révélateurs d'un individu ». Le fantasme majeur de Dominique Rolin c'est certainement l'identification à l'Autre. Cette particularité de son écriture a été déjà remarquée par Susan Bainbrigge et elle a été définie comme « writing via the Other » (« l'écriture par l'Autre ») (Bainbrigge, 2009 : 61-116). Dans notre article, nous voudrions considérer ce phénomène comme une identité fantasmatique, car ce sont en effet des fantasmes, collectifs et individuels, qui permettent à Rolin l'identification à différents personnages et qui aboutissent à la construction de sa propre identité.

Fantasme : du collectif à l'individuel

Dominique Rolin rejoint les deux mythes identitaires, deux fantasmes collectifs belges : celui de l'héritage pictural des écrivains belges et celui du XVI^e siècle. La romancière, en cherchant dans son écriture un lien entre le mot et l'image, s'inscrit dans le courant plus vaste de la quête identitaire des écrivains belges. D'une certaine manière, elle continue la pensée d'Ivan Gilkin qui, dans son article « Poésie en Belgique » publié en 1880 dans la *Semaine des étudiants*, postule que les écrivains belges soient des héritiers des peintres flamands : « Il faut fonder dans la poésie une école flamande, digne de sa sœur aînée, la fille des peintres : nos Teniers, nos Ruysdael, nos Brouwer, nos Van Ostade d'abord : puis nous aurons Rembrandt et Rubens » (Vanwelkenhuyzen, 1930 : 91). En outre, par sa fascination de l'univers du maître flamand, Dominique Rolin adhère au « courant breughelien ». Au tournant du siècle, comme le note Claudette Sarlet, l'inspiration breughelienne est très répandue chez les écrivains belges (Sarlet, 1992 : 130-138). La peinture de Breughel nourrit entre autres Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Michel de Ghelderode ou Pierre Mertens.

Comme le remarque Marc Quaghebeur, l'évocation du XVI^e siècle dans la littérature francophone belge constitue un mythe national. Au XIX^e siècle quand se forme la conscience nationale de la Belgique les écrivains se réfèrent à l'apogée des Pays-Bas, à ces temps où le pays gagne son autonomie, sanctionnée par la Pragmatique Sanction de la Transaction d'Augsbourg. Le mythe trouve sa synthèse dans *La légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster (1867) roman aux ambitions historiques, qui n'est pas dépourvu d'éléments ajoutés par l'imagination de l'auteur. Le recours au siècle d'or se réalise aussi par la référence à l'univers pictural de l'époque (Quaghebeur, 2005 : 30-45). Dans la peinture de Breughel les écrivains retrouvent deux mythes fondateurs : en se référant à ce peintre ils deviennent d'un côté héritiers des peintres flamands, et, de l'autre côté, ils retrouvent les origines les plus anciennes de leur pays. Ce mythe collectif, métamorphosé par les fantasmes roliniens, devient une partie de la mythologie individuelle de l'écrivain. Dominique Rolin découvre très tôt un penchant pour la peinture breughelienne, antérieur par ailleurs à l'intérêt qu'elle porte à la littérature. Dans l'un des entretiens avec Patricia Boyer de Latour qui compose le volume de *Plaisirs* (1984), elle avoue : « J'ai aussi tout de suite été fascinée par la cruauté de l'univers de Jérôme Bosch ou la magie de Breughel l'Ancien. J'en trouvais des correspondances partout autour de moi, dans les paysages et sur les visages des gens que je croisais » (Rolin, 1984 : 161). Rolin perçoit des analogies entre la Belgique de son enfance et la Belgique des toiles des maîtres flamands. Le tableau qui l'intéresse le plus semble la toile *Dulle Griet* de Pieter Breughel l'Ancien. Ce personnage apparaît dans *l'Accoudoir* (1996) et dans *Deux* (1975), mais cette identification trouve son plein épanouissement dans *Dulle Griet*.

Identification fantasmatique à Dulle Griet

En s'inspirant du tableau *Dulle Griet* de Pieter Breughel l'Ancien peint en 1561, la romancière se réfère au code culturel belge. Elle reprend les textes de culture belge, tels que la peinture breughelienne et les légendes populaires décrivant les origines de Dulle Griet pour leur donner une dimension personnelle. Dominique Rolin connaissait parfaitement l'art et la vie de Pieter Breughel l'Ancien : elle a entre autres lu *Le Livre des peintres* de Carel van Mander (Van Mander : 1601), le premier biographe du peintre et ami de son fils, et *Onze Breughel* de Bob Claessens (Claessens : 1969), l'ouvrage critique publié en 1969 à l'occasion du tricentenaire de la mort de l'artiste. Elle connaissait aussi le fond historique de l'époque : elle s'est documentée sur la provenance de Dulle Griet. Dulle Griet apparaît pour la première fois dans les légendes médiévales, sous le nom de Margot l'Enragée. Au début de *Dulle Griet* Dominique Rolin décrit une version populaire concernant l'origine de ce personnage :

Griet en flamand est le diminutif de Marguerite, laquelle était si chaste qu'au jour même de son mariage elle s'était enfuie sous des habits d'homme pour échapper à l'homme. Devenue l'abbé Pélagius dans un monastère, elle avait lutté aussitôt contre les attaques rusées du diable. Une nonne d'un couvent voisin s'étant trouvée enceinte, on l'avait accusée du forfait puis bannie de la communauté. Et ce n'est qu'au moment de mourir que Marguerite-Pélagius avait révélé son secret, obligeant les religieux à constater qu'elle était femme et vierge. D'une part la dévotion populaire avait fait d'elle la reine des femmes enceintes et des accouchées, de l'autre elle était devenue le symbole de la mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage jusqu'au seuil même de l'enfer (Rolin. 2002 : 26).

Les racines presque mythiques déterminent la construction de ce personnage dans le roman. La légende aurait pu être une source d'inspiration pour Breughel. Sur la toile *Dulle Griet* de Breughel apparaissent deux Margot l'Enragée, chacune représentée d'une autre manière. L'une des femmes porte sur son dos la nef des fous et la bulle du savoir. La seconde vision de Dulle Griet, celle avec l'épée à la main, semble être largement inspirée par la gravure *Ira* (Sullivan, 1997 : 55-66). Dans sa description du tableau, Rolin se concentre sur cette seconde représentation de Dulle Griet et elle précise :

Le tableau n'est pas immense, mais il ne reste jamais dans ses limites. Un tout petit peu décentré sur la gauche du tableau, il y a une femme, une sorte de folle. C'est elle, la Dulle Griet, Margot l'Enragée. Cette femme est coiffée d'une marmite, et ses cheveux sont répandus sur ses épaules, elle a la bouche ouverte. Elle porte, passées à son bras, des casseroles, avec des couverts, tout un grand bazar devant elle. Dans la main droite, elle tient une épée. Elle est en marche, et elle se dirige vers la gauche du tableau qui est occupé par la bouche de l'enfer. (Assier, 1986 : 87).

Les attributs qui apparaissent dans le passage cité sont repris dans le livre *Dulle Griet* et acquièrent une dimension métaphorique. L'identification à Dulle Griet se réalise grâce aux trois fantasmes : celui de la marche enragée, celui de la grossesse fantasmatique et celui de l'androgynéité.

Fantasme de la marche enragée

Le fantasme de la marche enragée de Dulle Griet donne la structure au roman entier. L'auteur motive le choix de cette construction du roman ainsi : « je me suis réellement confondue avec cette Dulle Griet-là et l'exploration que je fais de mon psychisme, de mes relations familiales [...] j'ai trouvé intéressant de partager mon livre en douze pas, les douze enjambées de Dulle Griet » (Rolin, 1977: 6). La marche de Dulle Griet-Rolin sert de la métaphore pour décrire les états psychiques et elle gagne une dimension concrète et physique au milieu du livre: « j'aimais marcher, j'étais née pour cela, mes pas imprimaient à mesure leur bas-relief mouillé sur le sol, les bancs de coquillages craquaient-luisaient, des gens parfois s'arrêtaient, (...) je riaais, dix ans, vingt ans, trente et quarante et cinquante ans et continuais à marcher » (Rolin, 2002 : 145). Dans ce fragment, la marche devient une randonnée à travers les souvenirs. Selon Beïda Chikhi il est possible de voir plusieurs étapes de cette auto-analyse: jusqu'au huitième pas la romancière décrit des souvenirs et des troubles identitaires en utilisant les métaphores corporelles et se sert de jeux métalinguistiques. Cependant, à partir du cinquième pas, commence le processus du déraisonnement et le monde onirique gagne un rôle de plus en plus important. Dans le huitième pas la romancière introduit le thème de sa « mort personnelle » (Rolin, 2002 : 180). Au cours du chapitre suivant, l'écrivain prend une nouvelle approche par rapport à ses souvenirs: elle veut détruire les illusions et ainsi retrouver l'origine de son trouble identitaire. Le onzième pas contient des certains éléments de l'auto-flagellation: l'auteur se blâme pour la souffrance de sa mère. La marche se termine par la purification : un accouchement métaphorique (Chikhi, 2002 : 277-288).

Grossesse fantasmatique

La vision de l'accouchement fantasmatique semble être largement inspirée par le tableau breughelien. L'accouchement représenté sur le tableau de Breughel et dans le roman acquiert une signification particulière. Sur le tableau, les femmes n'accouchent pas d'enfants, mais de différents types d'objets. Dominique Rolin décrit ainsi cette profanation de l'accouchement : « une cuiller est plantée dans un anus, un chapelet de saucisses est expulsé hors d'une paire de fesses, une louche à long manche extrait d'un

sphincter dilate un complexe avarié de pièces de monnaie » (Rolin, 2002 : 23). Le slogan de ces accouchées est « à bas l'enfance » (Rolin, 2002 : 23). Dans *Dulle Griet*, la romancière suit la pensée de Breughel et reprend le thème de la grossesse d'une manière métaphorique. La narratrice se sent doublement enceinte : de son pays natal et de ses parents. Le nom de ce premier enfant, n'apparaît nulle part même si elle l'appelle soit « le pays natal », soit « B », soit « l'autre pays ». Néanmoins, on sait bien qu'il s'agit de la Belgique. Dominique Rolin, dans les entretiens, témoigne que la Belgique lui a donné tout pour qu'elle puisse devenir romancière (De Haes, 2006 : 11-62). Cet héritage belge de l'écrivain devient son bagage culturel qui, comparé à la grossesse, gagne une dimension concrète et physiologique dont témoigne le champ lexical utilisé par l'auteur : « j'étais une fois de plus enceinte de mon pays natal. J'atteignais enfin, semblait-il, le terme de ma grossesse. Pour la première fois *grossesse* prenait un sens magique : j'étais le père et la mère du fruit mûr dont la chair grevait la mienne » (Rolin, 2002 : 259). La narratrice a aussi le fantasme d'être enceinte de ses parents, ou plus précisément, de la mort de ses parents : elle veut « accoucher de la mort de [s] on père et de [s]a mère » (Rolin, 2002 : 60). Le tableau de Breughel, qui apparaît déjà au premier chapitre de *Dulle Griet*, reste inséparable de la mort de son père : « Au moment où nous quittions la table s'est produit l'événement. Avec une éblouissante netteté de couleur et de dessin, j'ai vu se dresser entre papa qui se mourait à l'écart et moi-même la Dulle Griet de Breughel » (Rolin, 2002 : 22). L'accouchement acquiert une signification particulière : il est question de faire naître les parents et de tuer les souvenirs liés à la maison familiale. En effet, dans l'univers fantasmagique du roman, la destruction n'est pas contradictoire à la création, au contraire, ces deux notions sont inséparables. L'écrivain écrit au nom des femmes qui entourent Dulle Griet : « Nous sommes les matrices célibataires [...], nous concevons, nous engendrons, donc nous assassinons » (Rolin, 2002 : 23). La marche de Margot l'Enragée, reconstruite dans le livre, concilie ces deux mouvements contradictoires. Pour la romancière Dulle Griet est « le symbole de la mégère en révolte qui tue, pille et brûle tout sur son passage » (Rolin, 2002 : 26). Elle trouve l'équivalent de l'épée de ce personnage dans le langage. L'écrivain ou Dulle Griet, car dans ce passage les deux femmes se confondent, postule : « Pas d'êtres humains. Uniquement des millions et des millions de mots saisis hors d'un gigantesque dictionnaire débrouillé » (Rolin, 2002 : 185). Comme le remarque Beïda Chikhi, le travail sur les morts devient un travail sur les mots (Chikhi, 2002 : 306-310). La destruction des souvenirs permet de créer de nouvelles pages du roman.

Fantasme de l'androgynéité

Il semble que ce qui a tenté Dominique Rolin, c'est aussi androgynéité de Dulle Griet. La légende de Marguerite-Pélagius introduit déjà un élément de l'ambiguïté dans l'identité sexuelle de Dulle Griet, qui est aussi repris par Breughel. Sur le tableau breughelien, Margot l'Enragée rassemble les attributs féminins et masculins. Elle marche en pantoufles, dans l'armure d'un chevalier superposée sur sa robe longue. Elle porte des casseroles, des assiettes, des vases, des poêles à frire qui pourraient symboliser le foyer familial, mais en même temps elle est celle qui mène les autres femmes à la révolte et se dirige vers la bouche de l'enfer. L'ambiguïté de la signification de ces attributs ainsi qu'une certaine masculinisation des traits de visage de Dulle Griet la montre comme un être androgyne. Il semble que dans *L'Enragé*, la biographie imaginée de Breughel, publiée un an après *Dulle Griet*, Dominique Rolin développe et élucide son concept d'androgynéité. En commentant ce livre, la romancière avoue qu'elle a projeté son identité sur le peintre : « Lorsque j'ai écrit *L'Enragé*, lorsque j'ai écrit « Je », tout d'un coup, je me suis mise dans la peau de Breughel. Je suis devenue un homme. Je suis devenue P. Breughel » (Assier, 1986 : 36-37). Il semble intéressant que la romancière choisisse un peintre et non un autre écrivain, mais ce qui est encore plus inquiétant, c'est que son « Je » féminin se confond avec celui de l'homme. Dominique Rolin veut d'une certaine manière être vue comme androgyne : elle a un fantasme de l'artiste-être androgyne. Interviewée par Frans de Haes elle affirme : « Quand on me parle de mes livres comme s'ils émanaient d'un écrivain-femme, je proteste, parce qu'il me semble que tous les écrivains sont ambivalents, ils sont androgynes » (Rolin, 1977 : 8). En outre, elle a l'impression de former un couple avec l'écriture dans laquelle elle se sent homme (Rolin, 1977 : 10). Par conséquent, la rédaction de *L'Enragé* est comme la mise en pratique de sa théorie. Elle transmet cette idée aussi à son Breughel en le rendant peintre-androgyne. Le peintre en observant la révolte des femmes d'Anvers qui l'aurait inspiré à peindre *Dulle Griet* veut « devenir [lui]-même une femme » (Rolin, 1986 : 68). Ainsi, dans le cas de *L'Enragé*, il n'est pas question de l'identification d'une femme à un homme, mais de l'identification d'un artiste à un artiste. La romancière, après avoir reconstruit de manière plus ou moins fidèle l'univers breughelien et s'être identifiée avec le personnage de son tableau, se met sur le pied d'égalité avec le peintre. Elle est non seulement héritière des peintres flamands, mais elle est l'un d'eux.

Conclusion

Il semble que dans son écriture, Dominique Rolin crée un lien très étroit entre la littérature et la peinture. Dans *Dulle Griet*, c'est le lien du fantasme grâce auquel les deux arts se fondent en unité. La romancière intériorise le monde pictural flamand à tel

point qu'elle s'imagine être un personnage du tableau de Breughel. Dans *L'Enragé*, elle va encore plus loin : le « Je » de la romancière se confond avec le « Je » du peintre. Du fantasme d'être un des personnages du tableau du maître flamand, elle passe à l'identification à l'artiste. L'écrivain dépasse la frontière entre le littéraire et le pictural, entre le masculin et le féminin. Rolin donne aux deux mythes identitaires des écrivains belges la dimension personnelle, voire intime. Elle ne se réfère pas à la peinture pour donner la légitimité à son écriture comme c'était souvent le cas des écrivains belges au XIX^e siècle. Dominique Rolin retravaille les deux mythes identitaires pour trouver son identité à soi : pour se définir en tant qu'écrivain et en tant que Belge.

Bibliographie

- Assier, A. 1986. *L'Enragé de Dominique Rolin*. Bruxelles : Labor.
- Bainbrigge, S. 2009. « Writing via the Other ». In : *Culture and Identity in Belgian Francophone Writing. Dialogue, Diversity and Displacement*. Oxford : Peter Lang.
- Chikhi, B. « Lecture de *Dulle Griet* », 2002. In : Rolin D. 2002. *Dulle Griet*. Bruxelles : Labor.
- De Haes, F. 2006. *Les pas de la voyageuse*. Bruxelles : Labor.
- Janion, M. 2001. « Projekt krytyki fantazmatycznej ». In: *Zło i fantazmaty*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Laplanche, J.-B., Pontalis, J. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF.
- Lejeune, P. 1996 (1974). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éd. du Seuil.
- Rolin, D. 2002 (1977). *Dulle Griet*. Bruxelles : Labor.
- Rolin, D. 1986 (1978). *L'Enragé*. Bruxelles : Labor.
- Rolin, D. le 20 avril 1977. Interview avec Frans de Haes, émission diffusée en partie sur la BRT, version dactylographiée consultée aux Archives et Musée de la Littérature.
- Rolin, D., 1984. *Plaisirs; Entretiens avec Patria Boyer de Latour avec Dominique Rolin*. Paris : Gallimard.
- Quaghebeur M. 2005. « Le XVI^e siècle: un mythe fondateur de la Belgique». In : *Textyles* n° 28, p. 30-45.
- Sarlet, C. 1992. *Les écrivains d'art en Belgique: 1860-1914*. Bruxelles : Labor.
- Sullivan, M. 1997 « Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's *Dulle Griet* », In : *The Art Bulletin*, volume 59, n° 1, p. 55-66.
- Vanwelkenhuyzen, G. 1930. *L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.